



LUND UNIVERSITY

Den stora mekanismen i Holm/Møllers Vasasagan

Smiding, Birgitta

2006

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Smiding, B. (2006). *Den stora mekanismen i Holm/Møllers Vasasagan*. [Doktorsavhandling (monografi), Litteraturvetenskap]. Lund University.

Total number of authors:

1

General rights

Unless other specific re-use rights are stated the following general rights apply:

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal

Read more about Creative commons licenses: <https://creativecommons.org/licenses/>

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

LUND UNIVERSITY

PO Box 117
221 00 Lund
+46 46-222 00 00

DEN STORA MEKANISMEN

BIRGITTA SMIDING

DEN STORA MEKANISMEN

- i Holm/Møllers *Vasasagan*

TILL NICLAS

DENNA BOK ÄR UTGIVEN MED STÖD FRÅN

Stiftelsen Hjalmar Gullbergs och Greta Thotts stipendiefond
Gyllenstiernska Krapperupstiftelsen

Copyright © Birgitta Smiding
Lunds universitet
Mediatryck 2006
ISBN - 10 91 628 6994 9
ISBN - 13 978 91 628 6994 6

Men på teatern har den konkreta närvarons logik, ytornas onödiga objektivitet,
ofta försökt ersätta den närvarons och frånvarons förförande dialektik,
som är teaterns särmarke.
- Timo Heinonen.

INNEHÅLL

| | |
|---|----|
| INLEDNING | 11 |
| Utgångsläge | 11 |
| Förutsättningar | 12 |
| Syfte och metod | 16 |
| Centrala verktyg | 18 |
| Min problematisering | 22 |
| Avgränsning | 24 |
| Uppläggning | 26 |
| VASASAGAN I TID OCH RUM | 28 |
| Kulturpolitisk satsning | 28 |
| Något helt nytt? | 29 |
| Från Stadsteatern till Hippodromen | 34 |
| Invigningen | 35 |
| En hel säsong med Strindberg | 38 |
| Strindberg på 1990-talet | 39 |
| 1990 - talets teater | 41 |
| Qui est là? | 42 |
| Regiteater och klassiker | 44 |
| Sceniska verktyg | 46 |
| Politisk teater | 48 |
| TEORETISKA FÖRUTSÄTTNINGAR | 51 |
| Poststrukturalistisk inriktning | 51 |
| Ironibegreppet | 53 |
| Estetisk - politisk nivå | 54 |
| Performance - Performativitet | 56 |
| Judith Butlers performativitet | 58 |
| Feministisk teori och Brechts teori | 59 |
| Genus - Distansering | 62 |
| Genus - Dialektik | 63 |
| Genus - Historisering | 64 |

| | |
|--|-----|
| Gestus - Åskådare..... | 65 |
| MED DRAMATURGI SOM UTGÅNGSPUNKT | 66 |
| Texten i <i>Vasasagan</i> | 66 |
| Struktur och teman | 66 |
| Från Mora till Rom | 69 |
| Strindberg då och nu | 70 |
| Strindberg - vår samtida | 74 |
| Rum i texten..... | 75 |
| Texten i rummet | 79 |
| MAKTEN..... | 84 |
| Etablering av grundfiktion | 84 |
| Folkets berättelse..... | 86 |
| Ritual och lek | 89 |
| Simultanitet och visuella strukturer | 92 |
| Repetitivitet - en tidsrelaterad estetik | 96 |
| Maktporträtten | 96 |
| Generationskonflikter | 111 |
| Maktens offer..... | 112 |
| Makt som tema..... | 117 |
| Den stora mekanismen..... | 118 |
| Repetitiva inklippsteman..... | 119 |
| Repetitiv musik | 122 |
| KROPPEN | 127 |
| A. Den episke skådespelaren..... | 127 |
| Metafiktioner I..... | 127 |
| Kroppens problematisering..... | 128 |
| Maktens fysikalitet..... | 129 |
| Eklektisk spelstil..... | 131 |
| Strukturerande verktyg..... | 133 |
| Kritisk hållning | 134 |
| Kulturell influens..... | 135 |
| B. Performanceaktören..... | 136 |

| | |
|---|-----|
| Metafiktioner II | 136 |
| Teater - Performance | 137 |
| Att vara och att göra | 139 |
| Öppen fiktionsetablering | 140 |
| Episk teater - Performance..... | 141 |
| Kroppsbegreppet | 142 |
| Den dubbelkodade kroppen..... | 144 |
| Närvaro | 146 |
| Teatralitet | 150 |
| Traditionens teatralitet..... | 153 |
| Det splittrade subjektet | 155 |
| Uppdatering av Brecht | 157 |
| RUMMET | 160 |
| A. Det rörliga rummet..... | 160 |
| Makten är blank och rund..... | 162 |
| Väggarnas ironi | 163 |
| Traditioner | 165 |
| Kroppen i rummet | 166 |
| Ljus och växlingar | 167 |
| Icketid och rum | 169 |
| Kostym..... | 170 |
| Objekt | 173 |
| Det episka rummet..... | 174 |
| Tribunscenen | 176 |
| Det postmoderna rummet | 177 |
| Från bildkonst till scenografi..... | 179 |
| Teaterns bildrum..... | 181 |
| B. Det bildberättande rummet..... | 183 |
| Privata och offentliga maktkriser | 183 |
| Metafor och närbild | 192 |
| MOTSTÅNDET | 196 |
| Genus och färgkod..... | 196 |

| | |
|---------------------------------------|-----|
| Den tysta kroppen..... | 197 |
| 'Mimesis goes wild' | 198 |
| Butlers performativitet | 203 |
| Den olydiga kroppen..... | 204 |
| Kristinas röda rum | 207 |
| Grottallegorin | 209 |
| "Kvinnen er et vakkert onde..." | 210 |
| "Idioten" Kristina..... | 212 |
| Materialistisk feminism..... | 214 |
| Kropparnas motstånd..... | 215 |
| Den röde Erik..... | 218 |
| Kristina | 219 |
| SLUTDISKUSSION | 221 |
| Form och formspråk | 221 |
| Spel med öppna betydelser | 221 |
| Korsande diskurser..... | 224 |
| Estetik som motstånd | 226 |
| Civilisationskritik | 228 |
| Regissör och scenograf..... | 230 |
| Summary | 233 |
| Litteratur och andra källor | 237 |
| Produktionsdata | 246 |
| Personregister | 249 |

INLEDNING

Utgångsläge

Det var mötet med regissören Staffan Valdemar Holms och scenografen Bente Lykke Møllers iscensättning av *Mamma, pappa, barn* som skapade frågetecken. Föreställningen var byggd på ett collage av texter från Aischylos till Norén och Koltès, och denna nummerrevy med världsdramatikens mest våldsamma familjescener hade premiär på Intiman i Malmö den 25 september 1993.¹ En liten pojke, som inledde med att tända den sceniska belysningen, representerade det barn genom vars blick vi skulle se de vuxnas framfart. Därefter avlöste fragmentariska klipp ur våra klassikertexter varandra i en snabb, brutal och kontrastrik följd, varigenom de blev till ironiska och distanserade bilder av vår tids maktlöshet gentemot våldet. Skeendet utspelades mot en naken vägg med en mekaniskt avklippande skjutdörr, och kostymerna beskrev allt från romersk toga till hippieutstyrsel.

Föreställningen tycktes utgöra såväl en inventering av dramats historia som av teaterns traditioner. Den fick mig att fundera över om det var Malmö Dramatiska Teater eller regissören/scenografen som hade bestämt sig för att dra upp riktlinjer för ett nytt förhållningssätt. Vad var detta för teater, och varifrån hade man hämtat impulser och influenser? Fanns det någon sammanhållande tanke bakom, eller var det en rent anarkistisk handling? Det centrala våldstemat, som var placerat i fokus likt ett fenomen som på olika sätt genomsyrat vår kulturhistoria, utlöste en skamlös lek där allvar blandade sig med ironi och groteskeri. Skådespelarna bjöd på en extrem uppsättning av varierande rollfigurer där de, istället för den psykologiska realism som sedan länge dominerat svensk teater, använde blandade spelstilar tillsammans med stilisering och abrupta vändningar. Den sceniskt vilda estetiken erbjöd en nästan skrämmande relativism i förhållande till den värld som omger oss, samtidigt som den öppnade för en underliggande diskurs av både etiska och civilisationskritiska frågor. Även om jag kunde se och uppfatta att såväl konstnärliga som kritiska drivkrafter låg till grund för det nya perspektivet, saknade jag vid denna tid såväl språk som grammatik för att begreppsligt kunna hantera denna blandning av former. När hade en sådan nerbrytning av stilar och blandning av elit- och populärkultur inletts, och vad hade orsakat denna kulturella övergång? Mötet med dessa former och förhållningssätt

¹ Collaget innehåller 32 våldsscener med undertiteln "...scener ur det familjära våldets historia". Denna information är hämtad ur föreställningens programblad, där det även framgår att föreställningens längd var två timmar och fyrtiofem minuter.

skulle medföra att jag inledde en undersökning av den samtida/nutida teater som alltid intresserat mig, eftersom den berättar något om den tid jag lever i.

När jag antogs som doktorand vid Lunds universitet hösten 1997, hade jag redan bestämt att *Vasasagan* skulle bli mitt avhandlingsämne. Varken pjäs eller föreställning fanns vid tiden för detta beslut, men jag räknade krasst med att mötet mellan August Strindbergs historiedramatik och Staffan Valdemar Holms/Bente Lykke Møllers estetik aldrig skulle kunna bli ointressant. Bakgrunden till beslutet var, att jag året dessförinnan hade varit assistent åt denne regissör i uppsättningen *Jeppes '96* (en bearbetning av Ludvig Holbergs *Jeppes på berget*).² När det därefter framgick i pressen, att Malmö Dramatiska Teater hade för avsikt att uteslutande ägna sin kommande säsong åt August Strindbergs dramatik, och att *Vasasagan* skulle utgöra dess avslutande produktion, ställde jag in siktet på denna.

Avhandlingstexten kan sägas förkroppsliga teorier, värderingar och ett område av forskning, som det uppfattas av en kvinna/person kring sitt sextionde år. Till att börja med vill jag berätta något om denna person, eftersom det förmodligen inte är oviktigt vem som berättar. Efter min utbildning vid Statens scenskola (numera Teaterhögskolan) har jag under mer än trettio år varit aktiv som skådespelerska och sångerska. Under cirka tjugofem av dessa år hade jag en anställning vid institutionen Malmö Stadsteater, som innebar en extremt mångsidig verksamhet inom en i huvudsak traditionell teater. Men jag har även arbetat vid andra teatrar, medverkat i krogshower, TV- och radioteater och producerat egna jazzprogram, cabaréer och en soloperformance.

Ett tidigt intresse för alternativa teaterformer fick söka stimulans ur teaterbesök och workshops, som jag framförallt kom i kontakt med i samband med resor. Valet att lämna institutionsteatern ledde till studier i teatervetenskap, som visade sig strukturera min praktiska erfarenhet och kompensera den brist på dialog, som oftast råder på teatrarna angående det konstnärliga arbetet.

Förutsättningar

Vasasagan beskriver den kulturella övergång som kan sägas vara förankrad i traditionell representation, samtidigt som den ifrågasätter sig själv genom att bryta med traditionella former. Det kan knappast förvåna att vi, i en tid då globalisering och transkulturella initiativ står på agendan, möter varierande

² Denna samproduktion mellan Malmö Dramatiska Teater och Den Nationale Scene i Bergen hade premiär på Betty Nansen Teatret i Köpenhamn under Kulturby 96.

blandningar av stilar och synsätt. Situationen är snarare en självklar konsekvens av dominerande ambitioner, där blandningar känns nödvändiga för att kunna bryta mönster och testa begränsningar. De har förstärkts kulturellt men förblivit okompleta, när tiden blivit det livsvillkor som gett avtryck både på samhället och på teatern. Den experimenterande och *postdramatiska* (min övers.) teatern använder en scenisk estetik, dvs. sceniska former, som inte enbart fokuserar på den dramatiska texten.³ Denna utveckling startade redan med det historiska avantgardet, men det är först nu teatern tagit till sig den estetik, som andra konstformer anammat sedan tidigare. Hos dessa former känner vi bl.a. igen medieestetikens klipp i kombination med citat och en blandning av närvaro och segmentering av tid. Men det är inte bara teaterns uttrycksformer som förändrats utan även perceptionen. Den nya teatern kräver en aktiverad blick i likhet med hur vi ser på bildkonst, eftersom åskådaren erbjuds producera egna processer och kombinationer utifrån vad scenen erbjuder.

Vid den inledande kollationeringen av *Vasasagan*, dit medierna inviterats, yttrar regissören Staffan Valdemar Holm: "Först ljög Strindberg och nu ljuger vi en gång till..."⁴ Uttalandet ger vid handen att *Vasasagan* förmodligen kommer att överträda troheten gentemot Strindbergs texter, och att denne regissör inte ser det som teaterns uppgift att återge sann verklighet. Han understryker att tanken med *Vasasagan*, som handlar om en nations födelse, inte går ut på att erbjuda en historiektion, utan att han och hans ensemble avser söka ett mänskligt centrum, som relaterar till förhållandet individ-samhälle. Därmed tangerar han Strindbergs yttrande om att "...i det historiska dramat skall det rent mänskliga äga huvudintresset, och historien vara bakgrund;"⁵ Holm ser *Vasasagan* som en parallell till *Rosornas krig*, en sam-

³ Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre*, London och New York 2006. Övers. och introd. Karen Jürs – Munby. Lehmann, som är professor i Theatre Studies vid Goethe-universitetet i Frankfurt am Main, har undersökt de nya teaterformer som växt fram sedan 1960-talet och kommit fram till, att teatern och dramat glidit isär. Hans teorier ligger nära postmodern och poststrukturalistisk tanke.

⁴ Marlene Lövgren, "Den sista föreställningen", *KvP* 980320. – De yttranden av regissören Holm, som citeras i texten, återfinns på kassettband som antingen spelats in i samband med kollationeringen inför *Vasasagan* (980108) eller föreläsningen på Hippodromteaterns spegelsal (980309), om inte annan källa uppges. När jag citerar eller på annat sätt refererar till det pjäsmanuskript som ligger till grund för föreställningen, gör jag hänvisningar med hjälp av siffror inom parentes i nu nämnd ordning: pjäsdel, scenbild, sida. De textändringar som jag har kunnat uppfatta hos den videoinspelning av föreställningen, som jag erhållit från Malmö Dramatiska Teater, har jag noterat genom att placera den utbytta texten inom parentes.

⁵ August Strindberg, *Teater och Intima Teatern*, Nationaluppl. nr 64, Stockholm 1999, s 210.

manställning av Shakespeares krönikespel, som bl.a. gjordes i England för ett antal år sedan. I detta sammanhang påtalar han att Shakespearetraditionen inom engelsk teater sedan länge har lämnat porträttligheten i relation till historiska personer, medan vi i vår Strindbergstradition hittills har hängt kvar "i Gustav Vasas skägg".

Föreställningen *Vasasagan* uppfördes på Hippodromteatern i Malmö under våren 1998, och det var regissören Staffan Valdemar Holm, scenografen Bente Lykke Møller, ljusdesignern Nicolai Vemming och dramaturgerna Karen-Maria Bille och Stellan Larsson, som var ansvariga för denna iscensättning.⁶ Textsammanställningen till detta gigantiska epos i tre delar, med inledande prolog och trettio scenbilder, var skraddarsydd för det sceniska konceptet. Den bygger på August Strindbergs sju historiska pjäser om vasaättens tid vid makten i svensk historia: *Siste Riddaren*, *Riksföreståndaren*, *Mäster Olof*, *Gustav Vasa*, *Erik XIV*, *Gustav Adolf* och *Kristina*. Pjäserna har placerats i historiskt kronologisk ordning, även om Strindberg skrev dem i en annan följd och med intervaller under 36 år. Dramaturgerna har i samråd med regissören ägnat ett helt år åt den förberedande textbearbetningen. De har utsatt Strindbergs originaltexter, som sammanlagt utgör cirka 1400 manussidor, för 80 % reducering, och den återstående textmassan ligger till grund för *Vasasagans* cirka 5,5 timmars speltid inklusive två pauser. Dramaturgerna berättar vid kollationeringen att deras huvudsakliga arbete gått ut på att stryka och flytta textstrukturer för att, utifrån en ny, bärande struktur, kunna lyfta fram teman som visat sig ligga latent i ursprungsmaterialet. De har tagit bort sådan textinformation som bedömts vara överflödig i sammanhanget, och på så sätt har den återstående texten fått en intensitet, som lämnar möjligheter för ett dynamiskt skeende och ett effektivt scenspråk. Utifrån dessa informationer drar jag slutsatsen att regissören redan från början bestämt sig för en läsning, som befriar pjästexterna från traditionella betoningar. Läsningen har uppenbarat möjligheter till ett idéinnehåll, som kan förtydligas med formens hjälp, och ur detta förmodar jag att formspråket/de estetiska valen har växt fram, med vilka han vill förtydliga specifika problemställningar. Att utifrån en läsning "skala ner" klassiker på detta sätt var en metod, som Holm använde vid flera tillfällen under sin Malmöperiod, t.ex. i den inledande *Mamma, pappa, barn* och i en senare iscensättning av Shakespeares *Hamlet*.

Vasasagan är en stor episk berättelse om maktens psykologi och dess offer. Termen episk står för en sammanfogning av händelser, i likhet med Shake-

⁶ Svensk television gjorde en TV-anpassad inspelning av *Vasasagan* med Jan Hemmel som ansvarig producent och TV-regissör, och även radioteatern gjorde sin version i regi av Anders Carlberg.

speares konstruktion av pikareskromanen.⁷ Bertolt Brecht använder denna term för en sekvens av händelser, som berättas utan traditionellt förhållande till vare sig tid, rum eller formell intrig. För Fredric Jameson innebär termen episk ett vardagligt historieberättande, och han talar om *autonomization* eftersom varje episod får en viss autonomi, och därmed avviker från traditionell dramatik.⁸ Jameson understryker att det episka historieberättandet utvecklats till ett litterärt förhållningssätt i modern tid.

Den dramaturgiska modellen beskriver en upprepande struktur, som bygger på sju maktporträtt (sex män och en kvinna). Textsammanställningen visar regissörens val att kvalificera maktemat genom att stärka porträttens motsägelsefullhet och deras konflikter, dvs. den dialektik mellan offentlig och privat makt som återkommande exponeras.⁹ Dessa maktrepresentanter, som jag även benämner protagonister, inleder vanligtvis sin period vid makten i unga år och förmodas åtminstone inledningsvis ha de bästa avsikter och ambitioner. Stående inför utökade maktmöjligheter, eller sittande vid makten, utvecklas de emellertid till mer eller mindre paranoida och perverterade narrar. Komplexiteten gör maktrepresentanterna till tydliga samhällsvarelser, och därmed blir det enklare för åskådaren att bortse från att det handlar om maktpersoner för att istället identifiera sina personliga referenser med det sceniska skeendet.

Strukturen i *Vasasagan* relaterar i första hand till de protagonister, som har central position. Den förste, riksföreståndaren Sten Sture d.y., ligger död på scenen i den inledande scenbilden (*Siste riddaren*), och därför möter vi först den andre protagonisten ärkebiskopen Gustaf Trolle (*Riksföreståndaren*). Den tredje protagonisten Mäster Olof ser vi som ung och kompromisslös reformator i *Siste Riddaren* och i *Riksföreståndaren*, men efter att ha tagits i tjänst hos den fjärde protagonisten Gustav Vasa genomgår Olof någon form av uppståndelseakt (*Mäster Olof*), och därefter möter vi honom som lojal rådgivare åt konungen (*Gustav Vasa*). Vi informeras om den unge Gustav Vasa redan i *Siste Riddaren*, men vi konfronteras inte med den maktthungrige frihetskämpe förrän i *Riksföreståndaren*. Som nykrönt konung ingår han i *Mäster Olof* för att återkomma som åldrande konung med växande problem i *Gustav Vasa*.

⁷ John Willett, *The Theatre of Bertolt Brecht*, London 1977, s 168-169.

⁸ Fredric Jameson, *Brecht and Method*, London 1998, s 43. Jameson återger även ett Brechtcitat: 'Epik könne man im Gegensatz zur Dramatik sozusagen mit der Scherer in einzelne Stücke schneiden' (XXII, 107-8).

⁹ August Strindberg, a.a., Nationaluppl. nr 64, Stockholm 1999, s 102. Strindberg skriver här om sin avsikt att, i likhet med hur Shakespeare går till väga i *Julius Caesar*, även skildra maktpersonen "...at home...".

Den senare pjästexten presenterar även en ung prins Erik och hans unge vän Göran Persson, och när Erik blir konung finns Göran Persson som rådgivare vid hans sida (*Erik XIV*). Protagonisten Gustav II Adolf framträder i några korta scenbilder vid Lützens slagfält (*Gustav Adolf*), och därefter möter vi den sista och enda kvinnliga protagonisten Kristina (*Kristina*).

Maktporträtten ligger till grund för en könskritisk exponering, där den maskulina representationens auktoritet kollapsar i strid med den stigande kvinnliga makten. Denna kvinna/drottning använder sig av många jag, maskerader och nya improvisationssätt, och när hon väljer att gå i exil, knyter jag hennes aktion till en grundläggande avsikt i föreställningen. Varje tidsepok har sitt sätt att kritisera makthavare, etablissemanget och annan dominans, som löper risk att perverteras eller korrumpas, och regissörer söker nya uttrycksätt för att visa betydelsystem i konflikt.

Syfte och metod

När jag vill undersöka vad som ligger till grund för den nutida teaterns experimenterande uttrycksformer, väljer jag att granska föreställningen *Vasasagan*. Syftet med min avhandling är att undersöka föreställningens formspråk, dvs. dess estetiska uttrycksformer, för att försöka komma fram till vilka avsikter som kan tänkas ligga bakom dessa. I praktisk mening innebär det att jag granskar föreställningens yta för att söka underströmmar av konstnärlig och politisk kontext, eftersom jag förutsätter att regissören/scenografen i detta fall utgår från en sådan position. Varje konstverk utgör sin egen modell, och utifrån den söker vi oftast en formlogik. Eftersom uttrycksmedel lätt förblandas med innehåll, har jag för avsikt att inte bara komma fram till vad verket berättar, utan framförallt till *hur* det berättas.

Min teoretiska position innebär att jag utgår från poststrukturalistisk teori med genusinriktning. Teorikapitlet framstår som en nödvändighet för att kunna undersöka på vilka sätt teorier och uppfattningar kan ligga till grund för syfte och verkningsmedel i denna föreställning. Min metod går ut på att jag gör en föreställningsanalys, där jag utgår från de centrala verkningsmedlen *kroppen* och *rummet*. Denna inriktning hänger samman med att föreställningen uppvisar ett påtagligt samarbete mellan skådespelaren och rummet. Detta ligger även till grund för den teatralitet och det visuella bildberättande, som kanske utgör föreställningens mest signifikativa kännetecken. Interaktionen mellan den fysiske skådespelaren och det materiella rummet har kommit att medföra annorlunda infallsvinklar, när vi söker nya möjligheter för att berätta om relationen mellan människan och hennes värld.

Även om föreställningen *Vasasagan* skulle kunna uppfattas enbart som eklektisk, ser jag ett genusperspektiv med dess specifika uttrycksformer. Därutöver ser jag avtryck av såväl brechtteater som av vad vi numera kallar *performance*.¹⁰ Redan när skådespelarna presenterar sig före föreställningen i det avgränsade scenrummet, klädda i svarta nutidskläder och utan peruker och teatersmink, uppvisar bilden en grafisk stramhet, som får mig att associera till brechtteater. Men när jag därefter ser på vilket sätt skådespelarna använder metafictionell form, blir jag tveksam. Min iakttagelse leder till att jag jämför den episke skådespelaren och performanceaktören, för att samtidigt kunna undersöka huruvida *Vasasagan* utgör episk teater eller *performance*.

Min läsning av denna föreställning tar sitt avstamp i ett genusperspektiv, där jag inbegriper folkets aktion.¹¹ Därmed gör jag folket till föreställningens berättare, men valet kräver förmodligen att jag anger de hållpunkter som ligger till grund för detsamma. Min utgångspunkt är den repetitiva *anfalls-scen*, som med vissa betydelseförskjutningar placerats in i den sceniska berättelsen vid fyra tillfällen (se kap. "Makten/"Repetitiva inklippsteman"). Denna korta inklippsbild ser jag som alibi för min läsning, eftersom den både exponerar folkets utsatthet, kvinnor och barn som offer och aristokratins ignorans.

När folket presenterar sin saga/berättelse, domineras den av de centrala protagonisternas maktutövning. Men även om folket i sig har en förhållandevis liten roll/små roller, använder det sig av en subversiv strategi för att även synliggöra maktens offer. De punkterar det sceniska skeendet med ett bildmässigt berättande, som framförallt visar hur kvinnor och barn drabbas, och detta spår, som även använder sig av en röd färgkod, rör sig inne i berättelsen. Inför dess sista del stärker folket sin strategi genom att lyfta in ett internationellt perspektiv och låta Kristina göra entré som berättelsens problematisering.

¹⁰ Min användning av begreppet *performance* relaterar till teaterns sceniska former i denna textbaserade föreställning. *Performancekonst* avser vanligtvis en blandning av olika konstformer, men den kan även vara kopplad till genus, dvs. skapandet av det kvinnliga subjektet. Begreppet får närmare belysning i kapitlen "Teoretiska förutsättningar" och "Performanceaktören".

¹¹ Denna genuskonstruktion utgår från den materialistiska feminism, som definieras i kapitel "Motståndet".

Centrala verktyg

Kroppen är skådespelarens centrala uttrycksmedel. Den närvarande kroppen initierar inte bara den konstnärliga rörelse, som vanligtvis ger identitet och betydelse åt rummet, utan den aktiverar i princip alla centrala betydelsesystem. Kroppen är kommunikativ även när den inte har för avsikt att vara det, och varje skådespelare vet att kroppen automatiskt berättar något, så fort hon/han blir synlig på scenen. När jag följer denna kropp in i *Vasasagan* upptäcker jag den nämnda problematiseringen, eftersom varje skådespelare, utifrån sitt eget jag, inte bara gör olika rollfigurer utan även delar på rollfiktio- ner. En sådan användning av metafiktio, som i det närmaste utvecklar sig till en lek med fiktionens gränser, associerar vi numera med den performanceaktör, som sorterar in i den öppna föreställningsform vi kallar performance. Men även den episke skådespelaren använder metafiktio, och det är av denna anledning jag undersöker förhållandet mellan dessa två hållningar.

Hur vi konstruerar subjektet i rollfigurer eller karaktärer kan aldrig vara oberoende av vår tids konstruktion av detta subjekt.¹² Eftersom det numera kommit att betraktas som en social konstruktion, har det även tagit sig in i teaterteoretiska diskussioner. Problemet med subjektiviteten korresponderar med åskådarens syn på subjektet/skådespelaren, och den subjektdebatt, som pågått sedan tidigt 1980-tal, har definierats av intertexten "Nothing 'out there', no one 'in here'."¹³ Citatet kan knytas till frågan om man överhuvudtaget kan ha en identitet, eftersom vår sammanhängande verklighet tycks ha kollapsat. Eller består individen av ett antal personligheter och därmed saknar ett sammanhållet inre jag? Om vi accepterar det senare alternativet, kan hanteringen av rollens subjekt ses som en anpassning till vår ständigt föränderliga värld.

När jag granskar förhållandet mellan den episke skådespelaren och performanceaktören, framträder ett förändrat synsätt på förhållandet mellan skådespelaren och representationen av dennes karaktär. Förändringen placeras in i ett längre perspektiv av Ellinor Fuchs, som redogör för vad hon kallar den traditionella "teaterkaraktärens uppgång och fall" (min övers.).¹⁴ Fuchs följer utvecklingen av det dramatiska elementet karaktär från Aristoteles' definition via Shakespeare, Hegel och Nietzsche, för att därefter följa dess nergång, som

¹² Anne Cranny-Francis, Wendy Waring, Pam Stavropoulos, Joan Kirkby, *Gender Studies – Terms and Debates*, New York 2003, s 36-37.

¹³ Elinor Fuchs, *The Death of Character*, Bloomington och Indianapolis, USA 1996, s 3. Citatet alluderar på inledningsrepliken till William Shakespeares *Hamlet*.

¹⁴ ibid. Termen relaterar till kapitelrubriken "The Rise and Fall of the Character Named Character", s 21.

startar när symbolismens/avantgardets företrädare efterlyser s.k. avindividualisering. Fuchs lyfter fram Strindberg som prepostmodernt exempel, eftersom han redan i sitt förord till *Fröken Julie* talar om "karaktärslösa" karaktärer.¹⁵ Senare hakar Bertolt Brecht på denna idé, men han flyttar aktören från karaktären med dialektikens hjälp. Därmed ger han upphov till den distanserande effekt, som innebär att aktören erövrar ett oberoende liv. Denne befriade aktör skulle senare kritiseras utifrån det närvarobegrepp, som jag kommer att belysa (se kap. "Kroppen/Närvaro"). Därifrån är det inte långt till idén om upplösningen av jaget, eller den fragmentarisering av aktören, som sett dagens ljus i alternativa teaterkretsar. Denna utveckling hämtar förstärkning ur poststrukturalismens "dödförklaringar" av människan, författaren och de stora berättelserna för att förlösas in i den teaterns avsubstantiering, som hänger samman med vår tids konstruktioner av detta subjekt.¹⁶

Min användning av termer som subjekt och subjektivitet relaterar även till ett annat fenomen i denna kontext. Den könskritik som ryms i *Vasasagan* leder till reflektioner kring det genusperspektiv, som innebär att tänka angående jaget, eller subjektet, under formering. Detta refererar till hur vi förstår oss själva som individer i ett specifikt samhälle. När feministisk kvinnohistoria visar hur kvinnan uteslutits från teaterscenen, ger det upphov till en kritisk hållning, som samarbetar med en utmaning av kanon för att finna kvinnliga teatertexter och kontexter.¹⁷ Detta viktiga steg tar fram kvinnors förlorade tradition och öppnar för att feministisk teaterforskning ska få en plats i framtidens scenhistoria. Oavsett om det gäller att dekonstruera kanon eller att upptäcka kvinnors tradition av teaterpraktik, accepterar inte feministisk teaterforskning längre att teatern hanterar kvinnor som förlorare eller utesluter dem.

Rummets betydelse finns redan inbyggt i ordet *teater*:

The roots of the words "theatre" (from *theatron*, a place for seeing), "spectator" (from *spectare*, to watch), and "auditorium" (from *audire*, to hear) all reflect the necessary physicality and presence of the theatre experience.¹⁸

¹⁵ August Strindberg, *Fröken Julie*, Stockholm 1972, s 62. Strindberg utvecklar här sina tankar kring varför han väljer att använda denne karaktär.

¹⁶ Elinor Fuchs, a.a., s 9. Fuchs nämner här vad hon kallar "...the various poststructuralist 'deaths' announced in the late 1970s and 1980s (of Man, the Author, the Subject, the Work, the Book)..."

¹⁷ Elaine Aston, *An Introduction to Feminism and Theatre*, London 1995, s 23.

¹⁸ Marvin Carlson, "Psychic Polyphony", ur tidskriften *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, Kansas, USA 1986, s 36.

Numera är vi vana vid att teater kan äga rum var som helst (på fabriker, gator, torg, simhallar, bibliotek osv.), men den måste äga rum *någonstans*. Den kommunikation mellan levande aktörer och levande åskådare, som vanligtvis definieras som teaterns centrala funktion, förutsätter samtidig närvaro på överenskommen plats. Därmed ställs det krav på att det finns något slags rum, plats eller spatialt utrymme för ändamålet. Richard Schechner definierar:

From the Greeks to the present a "special place" within the theater, the stage, has been marked off for the performance. Even in the medieval theater which moved from place to place on wagons the performers generally stayed on the wagons and the spectators in the streets. Most classical Asian theater agrees with the West in this convention. And even village folk-plays are acted out in marked-off areas established for the performance, removed when the show is over.¹⁹

Samtidigt som rumsfunktionen fått en alltmer framträdande plats i den nutida teaterföreställningen, har den blivit betydelsebärande.²⁰ Rummet har blivit avgörande både för förståelsen av föreställningshändelsen, av betydelsekonstruktionen och för kommunikationen. Av denna anledning har teoretiker och kritiker under senare år undersökt det vitala förhållandet mellan det fysiska rummet och den artistiska kommunikationen. Gay McAuley använder det konkreta rummet som utgångspunkt både för teaterhändelsen och dess betydelsebärande funktioner.²¹ Hon hävdar att allt som sker på teater-scenen positionerar sig gentemot rummet, och att spatial och fysisk verklighet därigenom är konstituerande för teater.²² McAuley konstaterar att "...it is movement rather than mimesis that is the characteristic feature of theatre".²³ Om detta överensstämmer med verkliga förhållanden, blir dess konsekvens att relationen mellan spatial och fysisk verklighet villkorar hela föreställningsprocessen. Skådespelarens fysiska närvaro är en stark ingrediens, inte bara på grund av dess förmåga att aktivera rummet och fånga åskådarens uppmärksamhet, utan på grund av att varje interaktion utgör en spatial funktion som får betydelse. Om flera skådespelare befinner sig samtidigt på scenen, kommer deras fysiskt *proxemiska* placering i rummet oundvikligen att

¹⁹ Richard Schechner, *Environmental Theater*, New York och London 1994, s xxviii.

²⁰ Tine Vindfeld, "Scenografi & Billedkunst – et krydsfelt", ur teatertidskriften *Teater Et*, nr 94, juni 1999.

²¹ Gay McAuley, *Space in performance: making meaning in the theatre*, Univ. of Michigan Press, USA 1999.

²² Sven Åke Heed, *Teaterns tecken*, Lund 2002, s 118. Spatialisering=konkretisering i rummet.

²³ Gay McAuley, a.a., s 92.

ge upphov till en speciell betydelse.²⁴ Den rörliga kroppen i rummet har kommit att bli mer giltig inom nutida teater än karaktär och dramatisk fiktion.

Teaterns scenrum, platsen för det sceniska berättandet, är ett för människan organiserat rum utanför kroppens gränser.²⁵ I likhet med det offentliga samhällsutrymmet har det material, färg och form, och det kan beskriva såväl interiör som exteriör. Med hjälp av digital teknik kan rummet numera även inbegripa den virtuella värld, där den mentala kroppen kan vistas, vilket förtydligar att rummet inte bara är något konkret och fysiskt utan även kan utgöra mental kategori. Med ljusets och teknikens assistans kan vi redan i dag manipulera tid och rum på teaterscenen genom användning av simultanitet och tillbakablickar. Sådana verktyg ger inte bara regissören möjligheter att med en enkel rörelse förflytta händelseförloppet, utan detta kan även placeras i ett beckettst ingestans, som i traditionell bemärkelse saknar tid och rum.

När skådespelaren i ett överenskommet ögonblick tar sig in i Bente Lykke Møllers rumskonstruktion, tvingas hon/han exponera sig. Aktionen måste lösas i hennes avgränsade men samtidigt visualiserande rum, som inte väntar på att vi ska ge det betydelse, eftersom en sådan skapas i ögonblicket.²⁶ *Vasa-sagans* rum är en vital ingrediens som, i samarbete med skådespelare och ljussättning, ger form åt upplevelsen. Rummet blir helt enkelt avgörande för hur vi uppfattar det vi ser. I detta fall har inte bara rummet en direkt dialog med publiken, utan här finns även ett förhållande mellan rum och genuskonstruktion. Frågan är om vi, som befinner oss i det sociala rummet, inser konsekvenserna av att referera det sceniska rummet till genus. Det innebär inte bara att vi nödgas vidga våra fokus, utan vi riskerar insikt om att våra sociala rum kan påverkas på olika sätt.

Ur ett externt perspektiv kan föreställningen tyckas äga rum i en immateriell cyberrymd, eftersom traditionellt rums- och tidsbegrepp satts ur spel. När scenisk tid töms ut i det rum, som svarar för sin egen fiktiva tid, når teaterupplevelsen bortom det traditionella teaterum, som befinner sig i ständig

²⁴ *ibid.*, s 103-104. Enligt McAuley var E.T. Hall den förste som påpekade att olika samhällen och kulturer visar skilda uppfattningar angående hur den sociala distansen ser ut mellan människor som samtalar. Utifrån sina undersökningar myntade han begreppet *proxemik*, som innebär en studie i "...human being's bodily occupation of space...", dvs. tolkning av spatiala beteenden.

²⁵ Pamela Howard, *What is scenography?*, London 2002, s 125. Sedan 1970-talet har begreppet *scenografi* återkommit i gängse vokabulär. Begreppet kommer från grekiskans *sceno-grafika*, som i översättning innebär "the writing of the stage space - *l'écriture scénique*".

²⁶ Anne Cranny-Francis, Wendy Waring, Pam Stavropoulos, Joan Kirkby, a.a., s 238.

förändring. Att ge sig ut i världsrymden till någon förutsättningslös plats är ett utgångsläge, som även används av nutida film och litteratur.

Min problematisering

Eftersom jag tycker mig se en inblandning av episk teater i denna föreställning, kommer jag bl.a. att referera till Bertolt Brecht och hans teorier. Men Brecht är inte normativ när han skapar sin teater, eftersom han använder en kritisk positionering genom att se handlingen i två oförenliga kontexter. Hans episka teater innebär ett moraliskt engagemang, utifrån vilket människan betraktas som föränderlig och världen som påverkbar.²⁷ Under senare år såg han också termen episk som alltför neutral, och han talade istället om sin dialektiska teater.²⁸ Trots denna hållning framstår inte Brecht som någon dogmatiker, eftersom han uppmanar oss att söka nya former för att beskriva vår verklighet. Han understryker vid flera tillfällen, att hans egen insats bör ses som ett inledande skede i en utveckling av det episka förhållningssättet. För honom är teatern en konstart som rymmer möjligheter för att beskriva en hög kulturell nivå, men det förutsätter att

...vi också på teatern kommer fram till ett arbetssätt, som motsvarar vår tidsålder, ett kollektivt arbetssätt som samlar alla erfarenheter. Vi måste nå fram till en allt närmre beskrivning av verkligheten, och det är, estetiskt sett, en allt delikatare och kraftfullare beskrivning. Det kan ske bara om vi utnyttjar det som redan har erövrats; men givetvis inte så att vi gör halt där.²⁹

Performance är en experimenterande och gränsöverskridande form, som vid tiden för *Vasasagans* tillkomst knappast förekommit i Sverige mer än i gästspelsammanhang.³⁰ Efter 1960-talets happeningkultur tycks svensk teater i det närmaste ha förlorat kontakten med den experimenterande traditionen. Danjel Andersson spekulerar i om det var så att happening förlorade sin position, när den teater som krävde politisk handling gjorde sitt intåg. Det är i alla fall inte förrän in på 1990-talet som termen performance börjar göra sig hörd, i samband med att internationella regissörer som Frank Castorf och Robert

²⁷ Bertolt Brecht, *Om teater*, texter i urval av Leif Zern, Stockholm 1975, s 99-105. Övers. Brita Edfelt.

²⁸ John Willett, *Brecht in context*, London 1998, s 223.

²⁹ Bertolt Brecht, *Liten hjälpreda för teatern och andra skrifter i samma ämne*, Stockholm 1966, s 165. Urval och övers. Herbert Grevenius. Den citerade texten daterar sig till 1949.

³⁰ Danjel Andersson, "Performanceinfluerad scenkonst på ingång", *Teaterårsboken 2000*, red. Agneta Köhler-Granström, Riksteatern, Norsborg 2001, s 13-16. Några stora namn inom performancekonsten är Richard Schechner, Tadeuz Kantor, Jan Fabre, Frank Castorf, Robert Wilson, Richard Foreman, Wooster Group och Bak-truppen.

Wilson gästar Sverige. Även om vi har koreografer som arbetar i performancetraditionen, har begreppet i princip förblivit odefinierat. Svensk teater har dock kommit att uppvisa vad Andersson väljer att kalla performanceteater, dvs. en blandning av performance och teaterkonst. Som exempel på uppsättningar som tangerar performance lyfter han fram t.ex. Lars Noréns 7:3, dennes uppsättning av Primo Levis *Om detta är en människa* och Etienne Glasers uppsättning av Peter Weiss' *Rannsakingen*.³¹

Från Danmark rapporteras att performance kom s.a.s. i fiktionens ställe, och att mötet mellan kropp och rum medförde nya infallsvinklar till relationen mellan människan och hennes värld. En av performancekonstens främsta representanter, arkitekten och scenografen Kirsten Dehlholm, skapade redan under 1970-talet en ickelinjär berättarform.³² Efter tidiga experiment hos Bildstofteatret, arbetar hon sedan 1986 med gruppen Hotel Pro Forma. Numera arbetar hon även med ord, eftersom sådana kan ge upphov till nya bildformer, men hon understryker att ord och bild inte enbart ska förklara och illustrera varandra. Performance har sina rötter i avantgardets traditioner, där vi förutom dadaism, surrealism och happenings, även finner föreställningar av Living Theatre och Robert Wilson från 1960-talet, tillsammans med den moderna dans vi möter hos den tyska koreografen Pina Bausch.³³ Inom dessa former kan bildflödet från film och elektroniska media medverka till iscensättningar av världen i närbild. När sådana genomförs i befintliga interiörer, understryks kroppens närvaro, samtidigt som skiljelinjen mellan skådespelare och åskådare mer eller mindre upphävs. Formerna blir vår tids visuella avlösare till de allegoriska och hierarkiska påhitt, som föddes under renässansen men kom att utvecklas under barock och klassicism. När nya möjligheter skapas för spel med öppna betydelser, har ordet *gränsöverskridande* fått en i det närmaste klichéartad klang och betydelse. Som fenomen kan det knytas till den kollaps av gränser som kommit att utgöra en metafor i våra intermediala rum. I relation till teatermediet kan gränsöverskridandet både avse möten mellan konstarter och mellan uttrycksformer, samtidigt som det kan medföra att själva gränsområdet, den s.k. transparensen, utforskas för att användas i varierande syften.

Vasasagens dramaturgiskt upprepande modell använder sådan transparens bl.a. vid de dramatiska höjdpunkter, som avslutar så gott som varje maktporträtt. Den danske teaterforskaren Janek Szatkowski har presenterat en dramaturgisk modell, som i det närmaste fungerar som en skiss för en

³¹ *ibid.*, s 16.

³² Per Theil och Lise Garsdal, *Hvem der? Scener fra 90erne*, Köpenhamn 2000, s 99.

³³ *Dansk Teaterhistorie 2, Folkets teater*, Köpenhamn 1992, s 308-309.

sådan transparens.³⁴ Han utgår från fyra former, som vid tiden för denna artikel, ses sida vid sida på danska scener. De förekommer nästan aldrig i rena utformningar utan oftast i blandningar: den klassiskt dramatiska, den episka, den metafiktionsella och den simultana, och jag finner de tre sistnämnda i *Vasasagan*. Szatkowski ser den ironiska leken med spelet som ett teatermässigt uttryck helt i överensstämmelse med de grundvillkor, som numera utgör vår verklighet. Att använda ironi utfaller i en distansering mellan det som sägs och det som menas, och detta betydelsespel avspeglar sig i teaterns dubbla lek med åskådaren: "spilleren er der og han frembringer sin figur idet han tilintetgør sig selv".³⁵ Detta är naturligtvis omöjligt även om jaget tillsammans med rollen blir något annat än subjektet. Vi är inte kvar i främmandegöringens drama, menar Szatkowski, utan räkenskapen står öppen med ironisk distans, när vi trätt in i *kommunikationens ekstase*.³⁶ Experimenterande teater arbetar ofta i det fiktionens gränsland, som på olika sätt söker sig mot livet, och avantgardet har sedan länge sökt sig in bakom representationen.

Avgränsning

När jag fokuserar min avhandlingstext på den färdiga föreställningen, är jag medveten om det produktionsteam, som ligger bakom iscensättningen: regissören Staffan Valdemar Holm, scenografen Bente Lykke Møller och ljusdesignern Nicolai Vemming. Eftersom detta team kom till Malmö Dramatiska Teater efter utbildning och ett antal uppsättningar i Danmark, kommer jag i viss mån att referera till dansk 1990-talsteater, som ju måste sägas utgöra något av bakgrunden till deras gemensamma estetik. Sedan tidigt åttiotal har Danmark t.ex. haft en utbildning i den performance, som danska scener använder. Jag kommer i huvudsak att belysa Holm/Møllers specifika samarbete, även om deras respektive insatser samverkar på ett sätt, som gör det omöjligt att urskilja var det ena eller andra börjar eller slutar. En viss avgränsning gör jag gentemot ljusdesignerns roll, för även om jag inkluderar ljuset som verkningsmedel, ges inte Nicolai Vemming samma utrymme som de andra två i teamet.

Regissör och scenograf arbetar med olika konstnärliga verkningsmedel, och det motstånd som genereras i mötet måste transformeras till skapande kraft. Samarbetet förutsätts bygga på någon sorts gemensamma utgångs-

³⁴ Janek Szatkowski, "Et dramaturgisk vende-Perspektiv for teatervidenskapen dramaturgiske modeller og forestillingsanalyse", ur tidskriften *Teatervitenskapelige grundlægsproblemer*, red. Live Hov, Univ. i Oslo 1994.

³⁵ *ibid.*

³⁶ *ibid.* Detta Baudrillardcitrat återfinns i Szatkowskis artikel.

punkter, även om de som i detta fall säger sig skapa respektive konstnärliga idéer utifrån vars och ens förståelse av texten. Scenografens förslag till rums-konstruktion presenteras vid kollationeringen, och därmed finns det inbyggt i repetitionsprocessen från början. Men det är regissören som tillsammans med skådespelarna repeterar fram själva föreställningen, och oftast har regissören det övergripande konstnärliga ansvaret. Förhoppningsvis kommer min analys att uppfattas som en tidsrapport, eftersom den utgör en relativt tidig infallsvinkel gentemot Holm/Møllers konstnärliga verksamhet.

Konstprodukten skapas i mötet mellan åskådaren och verket, även om värderingar och tolkningar uppstår inom ett fält av relationer. Föreställningsanalys är en disciplin som sedan 1970-talets teoribildning har sökt tillförlitliga metoder. Det har visat sig vara svårt beroende på komplexiteten hos teaterföreställningen, men också på grund av varje iscensättnings strävan efter att vara unik till och med i förhållande till samma text. Vanligast är metoder som använder semiotik, fenomenologi och hermeneutik, och dessa kombineras ofta med varandra eller med t.ex. etnologi, antropologi och sociologi.³⁷ Mitt metodval kan sägas vila på någon form av empiriskt fenomenologisk och i någon bemärkelse hermeneutisk grund. För att kunna genomföra min analys har jag sett den färdiga föreställningen ett antal gånger, och jag har dessutom erhållit en videoinspelning av densamma från Malmö Dramatiska Teater, tillsammans med ett pjäsmanuskript och en CD-inspelning med ingående berättartexter och musikinslag.

Teaterhändelsen utgör i sin grund en överenskommelse mellan publik och skådespelare, där åskådaren förväntar sig en upplevelse med nya sammanställningar, fokus och konsekvenser, som hon/han kan referera och sortera in i sin värld:

The specificity of theatre is not to be found in its relationship to the dramatic, as film and television have shown through their appropriation and massive exploitation of the latter, but in that it consists essentially of the interaction between performers and spectators in a given space.³⁸

När det gäller iscensättningar av historiska pjäser är publikens kunskap om sin egen historia en viktig ingrediens. Samspel och spänning mellan det nuvarande och det förgångna i koppling till historiskt material är helt beroende

³⁷ Jacqueline Martin och Willmar Sauter, *Understanding Theatre-Performance Analysis in Theory and Practice*, Stockholm 1995, s 64-76. Boken innehåller bl.a. sex föreställningsanalyser utifrån varierande modeller.

³⁸ Gay McAuley, a.a., s 5.

av publikens vilja att låta det den redan vet samspela med det den upplever på teatern.³⁹

Uppläggnig

I mitt inledande kapitel försöker jag skapa en kontext kring syfte och metod och den inriktning min läsning företräder. Därefter placerar jag in det första kapitlet "*Vasasagan* i tid och rum", för att belysa det sociala och kulturella rum som omgav den aktuella föreställningen. Det andra kapitlet "Teoretiska förutsättningar" belyser de teorier jag finner vara nödvändiga för att kunna undersöka och definiera detta material. Under min inzoomning mot själva föreställningen, berättar jag i det tredje kapitlet "Med dramaturgi som utgångspunkt" om den texthantering, som ligger till grund för den sceniska kontexten. Vid sidan om denna har jag placerat delkapitlet "Strindberg då-nu" tillsammans med några teoretiska vinklingar in mot dagens syn på teater-texten. Det fjärde kapitlet "Makten" presenterar själva föreställningen, vars repeterande estetik genomsyrar både dess strukturer och dess teman. Den sceniska berättelsen har getts ritualens form (tre delar), och efter en etablering av genusperspektivet möter vi de sju maktporträtten, som ligger till grund för den könskritiska exponeringen. Förutom att vi konfronteras med dessa komplexa porträtt, möter vi några av dess offer.

I det femte kapitlet går jag närmare föreställningen för att granska det centrala verktyget *kroppen* (spelstil, gest, rörelse) genom att undersöka förhållandet mellan den episke skådespelaren och performanceaktören. För att kunna förtydliga den förändrade synen på skådespelaren/kroppen använder jag bl.a. den redan nämnda boken av Elinor Fuchs tillsammans med Philip Ausländers *From Acting to Performance* och Johannes Birringers *Media & Performance*.⁴⁰ När jag därefter i det sjätte kapitlet går nära det andra centrala verktyget *rummet* (scenografi, ljus, färg, kostym, objekt), har jag haft god hjälp av Gay McAuleys *Space in Performance*, där rummet utgör det centrala begreppet för diskussionen om teaterföreställningen, vid sidan om Svend Christiansens *Teaterforvandlinger-tribunen og dens retorik*, där rummets traditioner

³⁹ I programbladet till *Vasasagan* uttrycker dramaturgen Karen-Maria Bille en önskan om, att föreställningen ska utfalla i en kollektiv upplevelse, som innebär att man samlas "...och så börjar några gestalta en berättelse som spänner över en lång tidsrymd i Sveriges historia." Bladet informerar även om att föreställningens längd är ca 5 timmar och 45 minuter inklusive två pauser (30 resp. 20 min). För den längre pausen har publiken före föreställningen kunnat beställa mat, som kommer att serveras i teaterns foajé.

⁴⁰ Philip Ausländer, *From Acting to Performance*, London 1997.
Johannes Birringer, *Media & Performance*, Baltimore 1998.

får sin belysning.⁴¹ Detta kapitel innefattar även det bildberättande rum, där kollisionerna mellan privat och offentlig makt visualiseras genom interaktionen mellan kropp och rum. I det sjunde kapitlet "Motståndet" förstärks denna interaktion, när genuskonstruktionen framträder med full kraft, och utsätter materialet för en problematisering. Här tillämpar jag inte bara Elin Diamonds *Unmaking Mimesis* utan även den performativitetsteori, som jag finner hos Judith Butlers *Gender Trouble*.⁴² Så här i inledningen av det tjugoförsta århundradet har tänkesätten angående genus utvecklats genom olika kritiska och politiska källor. Begrepp som skillnad, förskjutning, makt och motstånd har fått stor inverkan på hur genus formuleras, teoretiseras och spåras.⁴³ Eftersom föreställningen inte erbjuder någon slutlig tolkning, ägnar jag mitt åttonde och avslutande kapitel åt en slutdiskussion, där jag försöker belysa hur jag ser på föreställningens formspråk utifrån mitt analysperspektiv.

⁴¹ Gay McAuley, a.a.

Svend Christiansen, *Teaterforvandlinger - tribunen og dens retorik*, Köpenhamn 1994.

⁴² Elin Diamond, *Unmaking Mimesis - Essays on feminism and theater*, London och New York 1997.

Judith Butler, *Gender Trouble*, London och New York 1999.

⁴³ Anne Cranny-Francis, Wendy Waring, Pam Stavropoulos och Joan Kirkby, a.a., 2003, s 85.

Kulturpolitisk satsning

Staden Malmö hade under några år på 1990-talet en ambition att bli en framstående kulturstad. Den initiativkraft och konstnärliga vilja som gav eko långt utanför stadsgränsen, tycktes i första hand komma från ett antal autonoma chefer vid stadens konstnärliga institutioner. De var aktiva ungefär samtidigt, men efter fem år var alla borta, och därmed hade det kulturella ljuset i Malmö slocknat.⁴⁴

”Vi skall bli Sveriges kulturella ansikte mot Europa...”, utropade kommunalrådet Lars Engqvist (s) hösten 1990.⁴⁵ Redan vid ingången till decenniet tycktes det finnas en insikt hos Malmös politiker om, att stadens kultur- och teaterliv var i behov av vitalisering. Det fanns till och med ett gemensamt intresse över partigränserna för att i en bister ekonomisk tid satsa på kultur i syfte att ge staden identitet.⁴⁶ Planerna omfattade en ny dramatisk teater, ett nytt bibliotek, ett modernt museum och ett konstmuseum. Innan alla initiativ var genomförda, hade Malmö hunnit få borgerligt styre under hösten 1991, men redan gjorda överenskommelser kom att fullföljas.⁴⁷ Samtliga konstarter skulle nu ges möjlighet att utvecklas var för sig, och den vitalisering som snart kom att märkas, inspirerade även stadens fria kulturliv.⁴⁸

Omstruktureringen av institutionen Malmö Stadsteater genomfördes året 1992, och detta politikerbeslut uppfattades som en vilja till förändring. Det framstod som en tydlig konsekvens av att denna teater under 1980-talet successivt hade hamnat i en både konstnärlig och ekonomisk kris. Efter en kaotisk tid på konkursens brant hade budgetunderskottet slagit till med all kraft, och därefter hade delningen av teaterkolossen satts igång.⁴⁹ Utnämningen av Lars Rudolffson som musikteaterchef och Staffan Valdemar Holm

⁴⁴ Fredrik Gertten, ”Börje – gemensam nämnare”, *KvP* 010610. På Konsthallen fanns Sune Nordgren, på Rooseum Lars Nittve, på Malmö Dramatiska Teater Staffan Valdemar Holm, och på Malmö Musikteater Lars Rudolffson. Gunilla von Bahr var chef för symfoniorkestern och chef på Stadsbiblioteket var Sven Nilsson. Gertten uttrycker sig så här: ”Det fanns en tid då Malmö lyste som kulturstad.”

⁴⁵ Jeanette Gentele och Hedvig Hedqvist, ”Hipp ger glans åt kultursatsningen”, *SvD*, 940108.

⁴⁶ Ingela Brovik, ”Den gamla Hippodromen i Malmö blir ny teaterscen-Restaureras med varsam hand”, *HD* 930504.

⁴⁷ Henrik Sjögren, *Konst & Nöje – Malmö Stadsteater 1944-1994*, Höganäs 1994, s 253.

⁴⁸ Jeanette Gentele, ”Fullsatt nya trenden på teatrarna”, *SvD* 940108.

⁴⁹ Per Svensson, ”Teatercheferna – Det finns de som kallar dem slaktarna på Malmö stadsteater”, ur tidskriften *Månadsjournalen* nr 3, 1993, s 24.

som chef för den dramatiska ensemblen måste också tolkas som en vilja till förändring. Rudolfsson hade arbetat med fri gruppteaterverksamhet vid Orienteatern i Stockholm, och Holm kom från både fri grupp- och institutionsteater i Köpenhamn.

Politikerna ville förändra Malmö Stadsteater och dess konstnärligt dåliga rykte genom att föra en offensiv kulturpolitik. Det talades om en "Malmömodell", som skulle skapa förutsättningar för en mer konstnärlig linje och en ny publik.⁵⁰ Placeringen av den dramatiska ensemblen på Hippodromteatern blev en signal om, att politikerna inte ville riskera en upprepning av denna teaters gamla nöjesträdion.

Något helt nytt?

"Han skakar om svenskt teaterliv – Teaterchefen i Malmö får både kritik och beröm", var rubriken till Karin Zilléns recension efter den inledande premiären.⁵¹ Något senare efter premiären på *Hamlet* utropade en skribent:

En bisexuell Hamlet utan 'att vara'. Ofelia med freestyle på högsta volym. På Malmö Dramatiska Teater slår barn ihjäl sina föräldrar om inte föräldrarna dödar barnen och då de inte sexuellt utnyttjar varann, förstås. Har en galen, morbida teaterchef intagit Malmö?⁵²

Debatten var minst sagt livlig, och imperativen haglade, men vem var denne teaterchef och var kom han ifrån?

Regissören Staffan Valdemar Holm dök plötsligt upp i svenskt teaterliv i början av 1990-talet. Det skapades omgående en sorts turbulens kring hans person, inte bara på grund av att hans iscensättningar drog till sig stor uppmärksamhet, utan kanske framförallt beroende på att han bröt mot svensk text- och speltradition. Holm, som är född och uppvuxen i Skåne, genomgick sin regiutbildning vid Statens Teaterskole i Köpenhamn under 1980-talet. Därefter startade han tillsammans med några kolleger den fria och experimenterande teatergruppen *Nyt Skandinavisk Forsøgsteater*.⁵³ När han några år senare värvades till Malmö, kom han från en fast anställning som regissör vid Det Kongelige Teater i Köpenhamn. Under cirka fyra år hade han hunnit

⁵⁰ Me Lund, "Teatret ud af IKEA-trygheden", *Berl. Tidende* 930925.

⁵¹ Karin Zillén, "Han skakar om svenskt teaterliv – Teaterchefen i Malmö får både kritik och beröm", *HD* 941031.

⁵² Danjel Andersson, "Vi måste utsätta oss" ur teatertidskriften *Visslingar och Rop*, nr 1, Stockholm 1996, s 20.

⁵³ Anna Lena Persson, "Strindbergs danska teaterförsök återupplivas av svensk regissör", *SvD* 890122. Hundra år tidigare hade Strindberg grundat sin Skandinavisk Forsøgsteater i Köpenhamn, och hans modell var André Antoinés *Théâtre Libre* i Paris.

”...göra ett pregnant avtryck i den danska teatern, inte minst som dramatiker och radikal förnyare av Strindbergstraditionen...”.⁵⁴ Vid trettiofyra års ålder utnämndes Holm under hösten 1992 till konstnärlig chef för Malmö Dramatiska Teater, och i februari 1993 tillträdde han posten. Medan renoveringsflisorna fortfarande yrde på Hippodromteatern, blev dess skådespelarensemble och deras nye chef och regissör geniförklarade av kritikerna. Holms första uppsättning var den i mitt inledande kapitel omtalade *Mamma, pappa, barn*, vars textsammanställning hade gjorts av regissören i samarbete med dramaturgen Stellan Larsson. Jytte Wiingaard beskrev denna textfragmentarisering som TV-estetik, och Holms sätt att lyfta fram det arketypiska genom att skapa kontraster mellan text och gest, såg hon som postmodern ironi.⁵⁵ I ett förhandsreportage tillfrågades Holm om vad han egentligen ville berätta:

Jag tycker att det är väsentligt att lägga korten på bordet när man öppnar en teater. Under flera tusen år har människor funnit det intressant och underhållande med våld och konflikter. Jag vill inte moralisera över det, bara visa upp det. Moraliserandet får publiken sköta---Den europeiska civilisationen är ytterst våldsfixerad. Jag kan inte hjälpa att vår kultur är sådan. Gud själv bryter mot ett av de värsta tabun som finns, han låter sin enfödde son dödas för att bli gudomlig.⁵⁶

”Ett blad vänds i svensk teater - Kavalkad utan motstycke ger kropp och röst åt våldets historia”, löd rubriken till Leif Zerns recension efter premiären.⁵⁷ Sverker Andréason skrev:

Genom att renodla detta våld, rada upp brutaliteten förhöjd till ironisk kliché, visar Holm på dess förfärande konsekvens---Helheten är en explosion av idéer, och regissören får god hjälp av scenografen Bente Lykke Møller att realisera dem: en stram grundscenografi där skjutdörrarna i fondväggen kan öppnas mot ett bakre scenrum, medan färgskalan i kostymer och ljussättning är desto grällare.⁵⁸

”Jag har aldrig sett på maken.”, inledde Bo Lundin.⁵⁹ ”Mamma, Pappa, Barn är ett första steg på en lång väg tillbaka till tron på teatern som artikulationsform, forum och upptäcktsplats.”, skrev Lars Ring.⁶⁰ ”Det är djärvt och hisnande. Ett totalbrott med allt som andas illusionsteater och psykologisk

⁵⁴ Ylva Gislén, ”Staffan Valdemar Holm”, ur tidsskriften *entré* nr 1 1997, s 9.

⁵⁵ Jytte Wiingaard, *Dansk teater efter Artaud*, Köpenhamn 1995, s 49-51.

⁵⁶ Eva Rothstein, ”Våldsamt start på Intiman”, *SDS* 930917.

⁵⁷ Leif Zern, ”Ett blad vänds i svensk teater-Kavalkad utan motstycke ger kropp och röst åt våldets historia”, *DN* 930927. Rubriktexten återfinns inne i recensionen.

⁵⁸ Sverker Andréason, ”När teatern skakar om - Våldets historia skrivs på scenen i Malmö”, *GP* 930929.

⁵⁹ Bo Lundin, ”Vad händer när de slutar leka?”, *iDAG Kultur* 930926.

⁶⁰ Lars Ring, ”Seriös resa med tron på teatern som forum”, *SvD* 930927.

realism, och Holms lustmord på de psykologiserande klassikerna O'Neill, Strindberg och Norén tillhör de oförglömliga.", enligt Lisbeth Larsson.⁶¹ "...ett bloddrypande collage, som nu utgör underlag för en av svensk teaters genom tiderna säkerligen mest makabra uppsättningar.---Förhoppningsvis kommer inte alla uppsättningar i fortsättningen att präglas av så extrema och skärande tongångar", önskar Carlhåkan Larsén.⁶² Föreställningen uppfattades helt tydligt som både förnyelse av och brott mot text- och spelkonvention. Kritikerna var begeistrade, och recensionerna innehöll engagerade utläggningar om det utmanande i föreställningen. Det går inte att finna några direkt negativa omdömen, men där finns frågetecken.

Vad var det egentligen frågan om? Varför klippte man ner klassiska pjäs-texter på detta sätt? Vad gällde det - skådespelarnas eller våldets historia? Var det regiteater, hierarkisk teater eller ren estetik? Visst fanns det kritiker, som såg en ny ensemblertanke växa fram tillsammans med ett nytt teaterspråk, även om någon redan bekymrade sig för, vad som skulle hända när leken tog slut. Lykke Møllers blanka scenografi erbjöd djupverkan, och de färgstarka kostymerna beskrev olika stilepoker, men fanns det någon anledning att spela Aischylos' text i rokokokostym? Den största osäkerheten uppstod inför det djärvt stiliserade och distanserade spelsätt som fick ersätta den inkännande psykologiska teater, som dominerat vår teatertradition under större delen av 1900-talet. Även regissörens användning av våldstemat, som dessutom skulle återkomma i hans uppsättningar, orsakade missförstånd och frågetecken. Vid olika intervjutillfällen underströk han att texterna hämtats ur världsdramatiken och därmed ur vår egen 2500-åriga teaterhistoria. Han ville helt enkelt belysa, att vår europeiska civilisation har varit lika våldsfixerad som vår samtid är. Den fragmentariska utformningen av speltexten jämförde han med vilket TV-zappande som helst, men han underströk att "Scenerna belyser varandra. Vissa är vansinniga och groteska, andra stillsamma.---Vi måste visa våldet på ett annat sätt än i TV".⁶³

Föreställningen *Mamma, pappa, barn* gick för utsålda hus,⁶⁴ och skådespelarens ensemblen fick mycket beröm av recensenterna för t.ex. "...ett expressivt utspel som ändå rymmer subtilitet och ger utrymmen för personlighet. Ensemblen, 25 aktörer gör 74 roller, imponerar sannerligen stort."⁶⁵ Uppsätt-

⁶¹ Lisbeth Larsson, "Mödrar som mördar", *Expr.* 930928.

⁶² Carlhåkan Larsén, "Familjär grymhet med iskall distans", *SDS* 930927.

⁶³ Eva Rothstein, a.a., *SDS* 930917.

⁶⁴ Fredrik Gertten, "Äntligen slår Hipp upp portarna. Det ser lovande ut, trots gnället", *Arb.* 940114.

⁶⁵ Lars Ring, a.a., *SvD* 930927.

ningen stod långt från den Stadsteatertradition, som beskrivits som "...en hopplöshet där en konservativ publik och eklektisk ovilja att välja förstört ensemblen".⁶⁶ Senare har den gamla Malmöpublikens relation till Holm definierats så här: "Som teaterchef i Malmö lyckades han skrämman slag på publiken, den som var van vid smörgåsbordets vanliga läckerheter".⁶⁷

Redan hos denna inledande uppsättning av Holm/Møller fanns en estetik, som jag fem år senare skulle känna igen i *Vasasagan*. Där fanns ett medvetet sätt att, med hjälp av teaterns egna traditioner, vilja avslöja och skapa kritiska frågeställningar. Formspråket kändes nytt och befriande, och det stod klart från första iscensättningen, att Malmö Dramatiska Teater hade fått en regissör och chef, som hade för avsikt att skapa konstnärligt experimenterande teater. Han sade sig vilja befria teatern från dess hierarkiska mönster för att istället låta institutionens erfarenheter blanda sig med den fria gruppteaterns hållning. Ledarskapet inleddes med att han samlade teaterns 24 skådespelare för en gemensam manifestation inför en ny epok. Holm kunde vid denna tid yttra sig så här:

Vi måste bevisa att teatern inte är död genom våra föreställningar--Det finns en välmenande humanistisk inställning till teater som konstform som jag tycker är djupt förfalskad, att vi är goda människor, vi som jobbar med teater – att vi vill förbättra världen. Men de flesta pjäser har skrivits av brist på något annat. De har mer med svarta teman att göra än med världsförbättrande. Jag tycker att det finns en övervintrad ideologisk moralism kvar i teatern som inte alls är bra. Den gör att man inte utsätter sig för den tid vi lever i.⁶⁸

Mediaintresset var påtagligt för regissören Holm och ensemblen på Malmö Dramatiska Teater under hans fem år som konstnärlig chef. Det gjordes många intervjuer med denne regissör, som oftast uttalade sig polemiskt och fräckt raljerande. Traditionell Malmöpublik förvirrades av all den mediala uppmärksamhet och berömmande kritik, som teaterns/Holms produktioner fick från såväl huvudstadspressen som utländsk press, men även i viss mån från lokalpressen. Återkommande kritiska inlägg i den senare oroademellertid, och publiksiffrorna var relativt låga under denna period med undantag för *Mamma, pappa, barn* och *Hamlet*.⁶⁹ Men det fanns röster som hälsade den nya teatern välkommen, eftersom Malmö äntligen rört sig bort från operetter och gammal urvattnad psykologisk gestaltning. Det fanns framförallt en ung

⁶⁶ *ibid.*

⁶⁷ Leif Zern, "Dramaten får ny ledare-Hans insats kan bli betydande", DN 011208.

⁶⁸ Danjel Andersson, a.a., ur teatertidskriften *Visslingar och Rop*, nr 1, 1996, s 22.

⁶⁹ Publiktsiffror enligt Hippodromteaterns arkiv.

publik som uppskattade Holms expressiva teater, och han kom att benämnas kultregissör.⁷⁰

Scenografen Bente Lykke Møller är född i Danmark, och hon genomgick scenografisk utbildning vid Statens Teaterskole i Köpenhamn under 1980-talet, efter att ha utbildat sig i grafisk design vid Kunsthåndverkarskolen i samma stad.⁷¹ Hennes stora klaustrofobiska rum erbjuder, trots sin avgränsande funktion, en visualitet som inte bara möjliggör utan även ställer krav på ett nytt scenspråk. De uppvisar ofta mekaniska egenskaper, vilket gör dem till aktiverande dramaturgiska redskap. Rummen blir självreflekterande scenografiska visioner, samtidigt som de utlöser reflektion. Lykke Møllers scenografier "...har talat ett nytt språk i svensk teater under 90-talet... Modernismen är död. Tillvaron består av klichéer..."⁷² Bente Lykke Møller är ständig samarbetspartner till Staffan Valdemar Holm, som hon dessutom är gift med, och detta par har kommit att utgöra ett s.k. tandempar inom svensk och dansk teater sedan början av 1990-talet.⁷³ Vid tiden för *Vasasagan* hade de cirka tio professionella verksamhetsår bakom sig, och de hade bl.a. gjort flera Strindbergsuppsättningar i Köpenhamn: *Spöksonaten* 1989, *Dödsdansen* 1991 och *Fröken Julie* 1992.⁷⁴ På Kungliga Dramatiska Teatern i Stockholm hade de iscensatt August Strindbergs *Fadren* 1997. Deras Malmöperiod (1993-1998) inleddes med *Mamma, pappa, barn* (1993), fortsatte med *Familjen Schroffenstein* av Heinrich von Kleist (1994), *Lulu* av Frank Wedekind (1994), *Farliga förbindelser* av Cristina Berglund-Gottfridsson (1995), *Kärlekens triumf* av Pierre Carlet Chamblain de Marivaux (1995), *Hamlet* av William Shakespeare

⁷⁰ Per Svensson, a.a., ur tidskriften *Månadsjournalen* nr 3, 1993, s 26. Svensson använder uttrycket "kultregissör" i denna artikel.

⁷¹ Ur ett samtal med Lykke Møller den 30 maj 2003.

⁷² Leif Zern, "Scenografiska betraktelser", ur *Försök om teater* av Agneta Ekmanner, Tomas Forser, Leif Zern, Magnus Florin och Staffan Valdemar Holm, Smedjebacken 1998, s 91.

⁷³ Gunnar Olofgörs, *Scenografi och kostym: Gunilla Palmstierna-Weiss*, Stockholm 1995, s 296. Andra tandempar inom regi/scenografi är t.ex. Ingmar Bergman/Gunilla Palmstierna-Weiss, Bertolt Brecht/Caspar Neher och Otomar Krejca/Josef Svoboda.

⁷⁴ Ur intervjun "Elva frågor till Staffan Valdemar Holm ställda av Magnus Florin.", a.a., av Agneta Ekmanner, Tomas Forser, Leif Zern, Magnus Florin och Staffan Valdemar Holm, Smedjebacken 1998, s 97-98. Uppgifterna angående paret Holm/Møllers iscensättningar har hämtats ur denna bok. Under Malmöperioden gjorde de även iscensättningar av Georges Bizets *Carmen* på Folkoperan i Stockholm 1996, och av Carl Orffs *Carmina Burana* och Wolfgang A. Mozarts *Figaros bröllop* på Kungliga Operan 1998. På Dramaten satte de upp Alfred de Mussets *Lek ej med kärleken* 1998.

(1995), *Jeppe '96* (bearb. av *Jeppe på Berget* av Ludvig Holberg, 1996), *Folkmord* av Werner Schwab (1997), och avslutades med *Vasasagan* (1998).⁷⁵

Från Stadsteatern till Hippodromen

År 1944 invigdes Malmö Stadsteater med sin moderna arkitektur, som hämtat inspiration från modern folkteatertanke. Det stora solfjädersformade teater- rummet rymmer maximalt 1695 åskådare, och dess scen har imponerat men visat sig vara svårhanterlig.⁷⁶ Tanken var från början att den breda publiken skulle ges möjlighet att här möta stor dramatik, men när det visade sig att den dramatiska formen inte lockade lika stor publik som musikuppsättningarna, tycks tanken ha lämnats därhän. Den stora scenen utvecklades i kommersiell riktning, när publika operetter och musicaler fick tjäna som garanti för övrig verksamhet. Dramatiken fick nöja sig med den lilla experimentscenen *Intiman* (ca 200 pers.), och även om skådespelarna emellanåt fick använda den stora scenen, hänvisades de för övrigt till andra scener i staden. Under decennierna lovades de en dramatisk scen av politikerna, men tvingades år efter år att acceptera tillfälliga och otillfredsställande lösningar.⁷⁷ Som institution har Malmö Stadsteater betraktats som unik med sin blandning av taldramatik, opera, operett, musical och balett, men det var just denna förening av konstformer som kom att växa till "...en koloss på lerböjor...".⁷⁸ Vid omorganisationen 1992 beslöts det att Hippodromteatern skulle bli den nybildade Malmö Dramatiska Teaters huvudscen och *Intiman* dess mindre scen.⁷⁹ Renoveringen av Hippodromen hade redan inletts, och invigningen var planerad till januari 1994.

Som byggnad har Hippodromteatern, som ligger i stadens centrum, aldrig påverkat stadsbilden på något nämnvärt sätt.⁸⁰ Den jugendinspirerade röda tegelbyggnaden vänder sin hästskoformade huvudentré mot passagen mellan Kalendegatan och Djäknegatan, och mot dessa gator finns liknande

⁷⁵ Under denna period arbetade även gästande regissörer som t.ex. Henrik Sartou, Richard Günther, Linus Tunström, Klaus Hoffmeyer och Hilda Hellvig på Malmö Dramatiska Teater (Ur programbladet till *Jeppe '96*.)

⁷⁶ Per G. Engel och Leif Janzon, *Sju decennier*, Lund 1974, s 107.

⁷⁷ Ola Gummesson, "Hipp åter i full glans", *SvD* 930915.

⁷⁸ Ylva M. Andersson, "Malmö stadsteater hotar rämna - En dinosaurie på lerböjor", *GP* 900318. Det är chefsdramaturgen Bo G. Forsberg på Malmö Stadsteater som citeras.

⁷⁹ Hippodrom (grek. hippo' dromos, av hi' ppos 'häst' och dro' mos 'lopp'; ur *Nationalencyklopedin*). Hippodromteatern ligger mitt i Malmös centrum, medan *Intiman* finns inrymd i den gamla Malmö Stadsteaters byggnad vid Fersens väg.

⁸⁰ Jan Richter (textred.), *Hipp - Cirkusen som blev teater, som blev kyrka, som blev teater*, Malmö 1993, s 9-169. Bildred. Lennart Holmgren och Jan Richter.

entréer. Byggnadens tolvkantiga kupoltak kan knappast ses från gatunivån, och uppifrån sett försvinner det bland skorstenar och tak.⁸¹

Invigningen

Vid återinvigningen av Hippodromteatern 1994 hade delar av byggnaden återfått sin ursprungliga arkitektur och dekor, medan teaterrummet hade utrustats med flexibla möjligheter, modern teknik och plats för 458-616 åskådare.⁸² Den nye teaterchefen Holm hade valt Heinrich von Kleists klassiska drama *Schroffenstein* som invigningspjäs, ett pjäsval som stod i total kontrast till den gamla Hipptraditionen. Rubrikerna i lokalpressen visade genast signaler som: "Sorry, Hipp!"⁸³ eller "Det blir aldrig mer glättigt som förr i tiden".⁸⁴ Regissören försvarade sitt val med att *Schroffenstein* är en tragedi, som uppvisar släktskap med Shakespeares *Romeo och Julia*, och att "Vi kan inte vänta på ett tredje världskrig för att folk ska förstå den här sortens dramatik,---Jag tycker det är vår förbannade plikt att ta till oss denna pjäs och sätta den i förhållande till verkligheten. Dessutom är det första gången den spelas i Sverige!", yttrade Holm och tillade, att det var hans ambition att "...utveckla ett seriöst *introducerande* arbete."⁸⁵

Fredagen den 14 januari 1994 invigdes Hippodromteatern alltså med svensk urpremiär på *Schroffenstein*. Detta romantiska Sturm-und-Drangdrama på blankvers från 1803 berättar hur två klaner ur slakten Schroffenstein, huset Rossitz och huset Warwand, blir inblandade i en vendetta, efter att en son av huset Rossitz hittats mördad. Förblindat hämndbegär och en kärlekshistoria mellan dotter och son från respektive klaner slutar med att de unga mördas av sina egna fäder. Några veckor före premiären yttrade Holm: "Jag har den stora fräckheten att tro att malmöpubliken är begåvad!---Jag tror inte att

⁸¹ Ingela Brovik, a.a., HD 930504. Hippodromteatern invigdes 1899, byggdes om till teater 1922, och övertogs 1950 av Elimkyrkan. 1989 inköptes den av byggföretaget Kullenbergs, och vid deras konkurs 1992 köpte Malmö stad den för 22 miljoner kronor. En omfattande renovering beräknades tillsammans med inköpet komma att uppgå till cirka 100 miljoner kronor.

⁸² Jan Richter, a.a., Malmö 1993, s 169.

⁸³ Jan Richter, "Sorry, Hipp!", SDS 930314.

⁸⁴ Stig Engzell, "Nya seriösa Hipp invigs - Det blir aldrig mer glättigt som förr i tiden", SkD, 931218.

⁸⁵ Birgitta Kristoffersson, " malmö/geniala introduktioner och arga insändare", tidskriften *dramat*, nr 94-01, s 14. Holm understryker i denna artikeltext, att hans målsättning är "...förankrad hos såväl det moderata kommunalborgarrådet Johan Bengt-Påhlsson som dennes socialdemokratiska kollega".

människor är så fullständigt förstelnade och ointresserade av förändringar.”⁸⁶
I programbladet skrev han:

När man öppnar en ny teater och tillika inviger ett ”nytt” teaterhus ska man inte tveka att löpa linan fullt ut. Teatern har sina rötter i de livsviktiga ritualerna och har därför alltid behandlat de stora känslorna och livsfrågorna. Teaterns stoff är inget mindre än livet, kärleken och döden. Av den anledningen skall aldrig en seriöst syftande teater odla kompromissen.⁸⁷

Vad gick att utläsa av recensionerna, vad belystes och vad kritiserades? De flesta kritiker ställde sig frågande till pjäsvalet, men några påpekade att även om pjäsen inte är något känt drama av Kleist, är det ”...en pjäs i tiden...”⁸⁸ Flera refererade valet till det pågående Jugoslavienkriget där, precis som i *Schroffenstein*, striden mellan f.d. grannar och vänner aldrig tycks ta slut.

Antalet recensioner är omfattande, och jag inleder med ett helhetsomdöme: ”Stycket är en sotsvart och tungt framvältrande femaktstragedi, imponerande i sin kompromiss- och illusionslösa gestaltning av våldets mekanismer...”, skriver Jan S. Håkansson.⁸⁹ Bildkonstnären Ola Billgren ser ett formspråk i framväxande, och att *Schroffenstein* visar en ”...konsekvent genomarbetning utan darr på manschetten av det slag som ’Mamma, pappa, barn’ lade upp till”.⁹⁰ Bertil Palmqvist ser ”Ett magnifikt misslyckande...” men tycker inte att helheten riktigt når fram.⁹¹ Leif Zern uppmärksammar ljusets samarbete med den blodröda trappa som stupar i avgrunden, och att regissörens maktanalys samarbetar med estetiken, när mekanismer större än människan visas fram.⁹² Lisbeth Larsson skriver in tolkningen i ”...denna brant stupande, blodröda trappa som är vår historia.”; ett slutet rum, där ”...de svarta, hårt stiliserade kläderna spelar effektivt samman med Holms mycket konsekventa och drabbande läsning av Kleist.”⁹³ Hon ser ”...ett svidande inlägg...” i samtidsdebatten, och menar att föreställningen inte liknar ”...något annat på svenska scener just nu. Rituell, som ett antikt drama, stillastående, affekterad och genomfört melodramatisk.”⁹⁴ Bo Lundin beskri-

⁸⁶ Stefan Ersgård, ”Jag tillåter mig tro att skåningarna är begåvade”, *Arb.* 931230.

⁸⁷ Ur programbladet till *Schroffenstein*.

⁸⁸ Bo Lundin, ”På hög lina över pekoralet”, *iDAG Kultur* 940115.

⁸⁹ Jan S. Håkansson, ”Groteskt om meningslöst våld – Hipps första premiär kräver mycket av publiken”, *Hallandsposten* 940119.

⁹⁰ Ola Billgren, ”Ett tack till den anstötliga Kleist”, *SDS* 940115.

⁹¹ Bertil Palmqvist, ”Ett magnifikt misslyckande”, *Arb.* 940116.

⁹² Leif Zern, ”Blodig tragedi utan överraskning”, *DN* 940116.

⁹³ Lisbeth Larsson, ”Mördande logik”, *Expr.* 940115.

⁹⁴ *ibid.*

ver framträdande kvinnoroller men ser skådespelarnas retoriska spelstil som "...regiteater i sin prydno, skådespelarna reduceras till idé- och egenskapsbärare,...".⁹⁵ Larsolof Carlsson applåderar att Malmö bjuder på konstnärlig teater, men han befarar, att den är för svårtillgänglig för vanlig publik.⁹⁶

Danska kritiker kritiserar pjäsvalet, men hyllar modet att skapa konstnärlig profil. Undantag är Viggo Sørensen, som ser "...et antiklimaks", eftersom verkningsmedlen parodierar sig själv, och regissören tappar greppet om både verkligheten och det teatrala.⁹⁷ Nina Davidsen befarar att Hipp kan bli samlingspunkt för elitistiska debattörer.⁹⁸ Lise Garsdal igenkänner Holm/Møllers konsekventa och genomkomponerade hållning, och menar att de med enkel och ren estetik förtjänar sin status som "...teaterkunstens profeter".⁹⁹ Me Lund ser föreställningen som fulländad i sin strama form och stilisering, även om vulgariteten blir rå och komiken bitter.¹⁰⁰ Jens Kistrup uppmärksammar mekanismen, som sätter igång det krig som utvecklas till en ritual, där människorna mer eller mindre blir till marionetter. Perspektivet är en "...stor historie om vores tid og for vores tid.", där Holm behärskar scenens maskineri "...imponerende, næsten skræmmende".¹⁰¹

Men dörren i fonden står öppen och på tröskeln vidtar våldet igen. En av Schroffensteinarnas hejdukar skändar och dödar en ung flicka. Berättelsen fortgår.¹⁰²

Citatet berättar att föreställningen getts ett bildmässigt öppet slut.

Schroffenstein blev en tydlig markering om, att regissören och ensemblen inte hade för avsikt att vara publikfriande vare sig i pjäsval eller framförande. Även kommande uppsättningar skulle avvika från den gamla Malmötraditionen, trots kraftiga protester mot att Hipp inte återuppstod som den underhållningsscen den en gång varit. Ylva Gislén skrev:

Men arkitekterna bakom en av de mer omvälvande kulturpolitiska satsningarna på decennier i Malmös historia träffade ett val för chefsposten till Malmö Dramatiska Teater som skulle visa sig vara i överraskande samklang med tiden och med den

⁹⁵ Bo Lundin, a.a., 940115.

⁹⁶ Larsolof Carlsson, "Ett uppvaknande på Hipp-Teatern som konst markeras på nya drama-scenen", *HD* 940116.

⁹⁷ Viggo Sørensen, "Det store, uudgrundelige drama", *Jyllandsposten* 940116.

⁹⁸ Nina Davidsen, "Malmø-Sarajevo retur", *Information* 940117.

⁹⁹ Lise Garsdal, "Konsekvent teater", *Det Fri Aktuelt* 940117.

¹⁰⁰ Me Lund, "Døden mellem tvillingebjergene", *Berl. Tidende* 940116.

¹⁰¹ Jens Kistrup, "Stor og lille", *Weekendavisen* 940121.

¹⁰² Lisbeth Larsson, a.a., *Expr.* 940115.

stad som mer eller mindre yrvaket började spricka fram ur den gamla industrimonumentalismen.¹⁰³

En hel säsong med Strindberg

Inför sin sista säsong som teaterchef och konstnärlig ledare vid Malmö Dramatiska Teater tog Holm det konstnärliga beslutet att ägna den helt åt August Strindbergs dramatik.¹⁰⁴ Planeringen omfattade sex uppsättningar med olika regissörer och scenografer, och bortsett från *Ett drömspel* tillhörde pjäserna inte dem vi vanligtvis ser på våra teaterscener. Urvalet var tänkt att visa bredden i Strindbergs författarskap och även "...tage fat i forfatterens syn på religionen og det mystiske, hans ideer om overmennesket og om de politiske processer."¹⁰⁵

1. *August och Harriet* av Nanny Westerlund spelades på Hippi's lilla scen 'Odromen.¹⁰⁶ Bearbetning av Clas Göran Söllgård och scenografi av Malin Nilsson.
2. *Advent* på Hipp i regi av Ole Anders Tandberg, scenografi av Erlend Birke-land och kostymer av Maria Geber.
3. *Kamraterna* på Intiman i regi av Anders Paulin och med Christian Friedländer som ansvarig för scenografi och kostym.
4. *Leka med elden* på Intiman i regi av Emil Hansen och med Camilla Bjørnvad som ansvarig för scenografi och kostym.
5. *Ett Drömspel* på Hipp i regi av Keve Hjelm, scenografi av Peter Lundquist och kostymer av Gunnel Nilsson.
6. *Vasasagan* på Hipp i regi av Staffan Valdemar Holm och med Bente Lykke Møller som ansvarig för scenografi och kostym.

På 'Odromen tillkom senare på säsongen en barnföreställning, som hette *Rött rum lille August* av och med skådespelerskan Lena Virenius – fritt efter Strindberg.¹⁰⁷

Teaterchefen hälsade publiken välkommen till den kommande Strindbergssäsongen, och han utlovade ett antal föreställningar, som på varierande

¹⁰³ Ylva Gislén, a.a., ur tidsskriften *entré*, nr 1 1997, s 2.

¹⁰⁴ Per G. Engel och Leif Janzon, a.a., s 177. Även Atelierteatern i Göteborg, som var en avantgardistisk experimentteater under regissören Ellen Bergmans ledning, ägnade ett helt år (1967) åt Strindberg.

¹⁰⁵ Lise Garsdal, "Ud med mannequinerne", *Politiken* 971016.

¹⁰⁶ 'Odromen är en liten scen på Hippodromteatern.

¹⁰⁷ Ur *Teaterårsboken* 98, red. Claes Englund, Riksteatern, Norsborg 1998, s 79.

sätt skulle visa fram "vår litteräre superkändis", som Olof Lagerkrantz kallar honom.¹⁰⁸ Publiken skulle få tillfälle att möta både den ledsne, den glade, den stygge, den snälle och den rädde August. Det skulle även bjudas på Strindbergsfilm, alkemiska experiment, guldmakeri, föreläsningar om Strindbergs visiter i Skåne och Strindbergs favoriträtter skulle återfinnas på Restaurang Hipps meny. Plats skulle ges för gråt och skratt, och olika generationer skulle ges möjlighet att samlas kring dessa upplevelser. När Holm utlovade "...en riktig säsong på en riktig teater", lät han som en teaterchef från melodram-teaterns era med avsikt att marknadsföra Strindberg som folkets författare.

Strindberg på 1990-talet

Rabulisten August Strindberg var populär på 1990-talet. Texterna svider och imponerar, och han har större plats i vår sceniska tradition än vi oftast är medvetna om. Intresset för hans dramer visade inga avtagande siffror, utan snarare tvärtom. Några av vår tids internationella regissörer har gjort Strindbergsuppsättningar i Sverige under detta decennium, och de har glupskt tagit sig an Strindbergs dramer, i likhet med hur det franska och tyska avantgardet gjorde runt förra sekelskiftet. Den kanadensiske regissören Robert Lepage iscensatte *Ett drömspel* på Dramaten 1994, den tyske regissören Frank Castorf gjorde både bearbetning och iscensättning av *Svarta fanor* på Stockholms Stadsteater 1997, och 1998 var det den amerikanske regissören Robert Wilsons tur att regissera *Ett drömspel* på samma teater.¹⁰⁹ Dessa framstående regissörers intresse för Strindberg visar, i likhet med Stockholms återkommande Strindbergsfestival och den stora uppsättningen *Vasasagan* i Malmö, på en renässans för Strindberg, skriver Eszter Szalczter.¹¹⁰ Inför Strindbergssäsongen deklarerar Holm: "På Malmö Dramatiska teater ska vi nu under ett år göra en scenisk analys av Strindberg och på så sätt skapa ett möjligt förhållnings-sätt."¹¹¹ När nutida genusundersökningar kommer på tal yttrar han: "Strindberg var könsfascist utan tvekan, men man får tänka bort språkröret och undersöka rollerna".¹¹²

¹⁰⁸ Citat, yttranden och informationer i detta stycke text ("En hel säsong med Strindberg") är hämtade från det informationsmaterial, som ingick i den omfattande marknadsföringen inför Strindbergssäsongen.

¹⁰⁹ *Teaterårsboken 95, 97, 99*, red. Claes Englund. Var och en av dessa årsböcker är utgiven respektive år av Riksteatern, Norsborg.

¹¹⁰ Eszter Szalczter, "Strindberg – vår text", s 13. Ur Anita Perssons och Barbara Lides (red.) *Jå må han leva! – 22 kvinnor om August Strindberg*, Stockholm 2001.

¹¹¹ Lars Ring, "Den grandiose gnällspiken", *SvD* 970823.

¹¹² *ibid.*

Redan under 1980-talet gjordes s.k. nyläsningar av Strindbergs texter, men det var oftast tal om *Fröken Julie*, den för övrigt mest spelade Strindbergspjäsen på svenska scener under det följande nittioåret.¹¹³ Holms bearbetning och iscensättning av *Fadren* på Kungliga Dramatiska Teatern, strax före Strindbergssäsongen i Malmö, byggde förmodligen på en sådan nyläsning. Det tidsbundna i texten lyftes fram, och det av Strindberg antydda kvinnokollektivet hade förstärkts genom inlagda texter, som hämtats ur gamla ockulta skrifter och Swedenborgs texter.¹¹⁴ Ryttmästaren fick göra en sorts Golgatavandring, och konflikten mellan makarna förtydligades med en något förhöjd realism. Som tidsavtryck finner jag det intressant att regissören Bo Widerberg under åttiotalet (1988) gav sin TV-uppsättning av samma pjäs ett helt annat fokus genom att använda titeln *En far*. Relationen till dottern Bertha lyftes fram, och skådespelaren Tommy Berggrens ryttmästare till "...en pappa att älska", medan skådespelerskan Ewa Fröhling gjorde hustrun Laura till en "...nutida manlig kastrationsdröm..." helt i klass med syster Ratched i filmen *Gökboet*.¹¹⁵ Ingmar Björkstén såg föreställningen som "...två viljors kamp under olika regelsystem på äktenskapets brottarmatta."¹¹⁶ Under Strindbergsåret 1999 gjorde regissören och skådespelaren Thorsten Flinck en iscensättning av *Fadren* på Teater Plaza i Stockholm, som ingick i vad han kallade sin "punk-och-plockepinn-teater".¹¹⁷ Här bröts spelstilar djärvt mot

¹¹³ Svensk TV visade 1986 en postkolonial apartheiduppsättning från Sydafrika med en svart Jean och en vit Julie, där erotikerna användes som maktmedel (Peter Ferm, "Så ska Strindberg spelas", *DN* 860612). Utmaningen fick något av en uppföljare i en australiensisk uppsättning i Brisbane 1993, där Julie var koloniserarens vita representant, Jean benämns "...halvblods-aborigin..." och Kristin urinvånare, dvs. aborigin. (Jacqueline Martin, "Fröken Julie - en postkolonial utmaning", ur *Strindbergiana*, 14:e saml., red. Birgitta Steene, utg. av Strindbergssällskapet, Stockholm 1999, s 163-168. Citat s 164.). Den svenske dramatikern och regissören Per Olov Enquist gjorde en uppsättning av *Fröken Julie* i Köpenhamn 1985/86, där Kristina-rollen lyftes fram och drifterna utgjorde det centrala temat (*Dansk Teaterhistorie 2, a.a., s 284*). Med en ton av rå sexualitet gjorde Holm/Møller en uppmärksammad version på Nyt Skandinavisk Forsøgsteater i Köpenhamn 1992. Den turnerade i större städer i Norden och fick årets danska teaterkritikerpris (Svend Christiansen, a.a., 1994, s 10-15). I samband med föreställningens gästspel på Strindbergssalen i Stockholm skrev Lars Ring: "Det ska en dansk teater till fadersupproret, men regissören är svensk: Staffan Valdemar Holm". (Lars Ring, "Uppiggande med uppkäftig Julie", *SvD* 930317).

¹¹⁴ Lars Ring, "Strindberg utan tillräcklig eld", *SvD* 970907.

¹¹⁵ Lars Linder, "I Strindbergs egen anda", *DN* 881003.

¹¹⁶ Ingmar Björkstén, "Spännande version av *Fadren*", *SvD* 881003.

¹¹⁷ Björn Meidal, "Punk- och plockepinn-teater? - Thorsten Flincks uppsättning av *Fadren* och *Paria*", ur *Strindbergiana*, 16:e saml., red. Birgitta Steene, utg. av Strindbergssällskapet, Stockholm 2001.

varandra, och det centrala temat byggde på frågan angående vad galenskap är, och vem som egentligen är galen.

Av Strindbergs verk har svensk TV under 1990-talet endast visat *Kronbruden* som musikfilm 1990, *Dödsdansen* 1996, *Vasasagan* 1998 och *Den Starkare* 1999.¹¹⁸ Under samma period har Radioteatern producerat ett antal Strindbergspjäser: *Samum*, *Gustav Adolf del 1&2*, *Paria*, *Brända tomten*, *Fadren*, *Pelikanen*, *Fodringsägare*, *Oväder*, *Dödens ö*, *Gillets hemlighet*, *Brott och brott*, *Spöksonaten* och *Kaspers Fet-Tisdag*.¹¹⁹

1990 – talets teater

Efter det att muren fallit mellan öst-väst 1989, tycktes tiden förbereda sig för millennieskiftet och en ny era. Våra livsvillkor hamnade i fokus som om vi hade gjort en existensiell avläsning av oss själva vid gränsen - bakåt och mot framtiden. Den engelske regissören Charles Marowitz skriver:

När atomen klövs, klövs samtidigt uppfattningen om kontinuitet och följdriktig utveckling. Inom konsten innebar atomklyvningen fragmentarisering, diskontinuitet, stilblandning och en multimedialinvasion på teaterkonstens domäner, som tidigare uteslutit sådant.---En värld som styrs av laserforskning, datateknologi och utforskning av världsrymden kan bara inte undvika att ändra på formeln för hur konst produceras.¹²⁰

Detta uttalande får utgöra fond för den kulturella kollaps som oundvikligen även drabbar teatern, och det är detta mina kommande kapitel handlar om.

Under 1990-talet fick svensk teater kämpa för sin existens, vilket i första hand hade att göra med den ekonomiska åtstramningen i början av decenniet. Produktionskostnaderna ökade, kraven på självfinansiering höjdes, och diskussioner om sponsring gjorde sig hörda. Därmed fick de kulturellt ansvariga svårigheter med att finna balans mellan etablerad och undersökande repertoar. Omstruktureringar och nedskärningar drabbade inte bara institutioner som Malmö Stadsteater, Göteborgs Stadsteater och Kungliga Dramatiska Teatern, utan även andra teatrar fick känna på begränsningar. Svensk kulturpolitik hotades av "...inskränkta politiker med kulturförakt.", som saknade förmåga att föra en ansvarsfull kulturdebatt och att styra med insikt.¹²¹ Även danska teatrar var i kris, flera tvingades stänga, och den danska "pengepose-

¹¹⁸ Uppgifterna har erhållits från SVT Drama i Stockholm.

¹¹⁹ Egil Törnqvist, "Strindbergs dramatik i Sveriges Radio 1925-2000", ur *Strindbergiana*, 17:e saml., red. Egil Törnqvist, utg. av Strindbergssällskapet, Stockholm 2002, s 161-163.

¹²⁰ Charles Marowitz, "Brave New World", ur teatertidskriften *entré*, nr 1 1989, s 40.

¹²¹ Lars Ring, "Återhämtning i krisens dystra skugga teater", *SvD* 971231.

politik" infördes 1992.¹²² Teatrarna tvingades själv finansiera sina underskott, och den ekonomiska krisen ledde till repertoarkris.

Det var även kris på teatrarna ute i Europa: *Piccolo Teatro* i Milano höll på att upplösas, *Schaubühne* i Berlin övergick till att bli projektteater, och *Berliner Ensemble* hotades av nedläggning eller omstrukturering.¹²³ Den ekonomiska krisen kom att orsaka ickeönskade effekter, och politikerna utnyttjade situationen för att ändra kulturpolitiken "...i retning mod en ideologi, der fornægter eksistensen af fælles interesser og bekræfter særinteressen," menade Leif Zern i en dansk tidskrift.¹²⁴ Tidigare kulturpolitik hade blivit selektiv, och en ny ideologi testades inför våra ögon, utan att någon brydde sig.

Qui est là?

I *Vasasagan* ser vi en instängd Gustaf Trolle möta sitt avskräckande självporträtt och utbrista: "Är det någon här?" (1.5,26) Strax därefter riktar Gustav Vasa sin första replik ut mot publiken: "Är det någon här?" (1.5,30) Inter-texten till denna replik, som inleder William Shakespeares *Hamlet*,¹²⁵ utgjorde titeln - "Qui est là?" - på Peter Brooks uppsättning av detta drama på Bouffes du Nord i Paris 1996.¹²⁶ Frågan utgör även titel på den bok om 1990-talets danska teater - *Hvem der?* - som författarna och kulturjournalisterna Lise Garsdal och Per Theil skrivit. Titeln relaterar till samtidsmänniskan och hennes villkor, och i analogi med Hamletrepliken "att vara eller inte vara", kan frågan signalera självupptagenhet och identitetslöshet. Skådespelet och rollen *Hamlet* visade sig utgöra en spegling av det 1990-talets privata monodrama, som handlade om förlorad identitet, *jaget* i kris och *jaget* som världens centrum.¹²⁷

När man tog sig rätten att hantera klassikertexten utan hänsyn till traditionen, öppnade man för otraditionella iscensättningar. Den danske regissören Peter Langdal gjorde en Hamletuppsättning 1992, och Staffan Valdemar Holm gjorde sin version på Intiman i Malmö 1995. I den senare fick

¹²² Per Theil och Lise Garsdal, a.a., s 24.

¹²³ Ralf Långbacka, "Går ensembleteatern mot sin undergång?", ur tidskriften *entré* nr 7, 1997, s 14.

¹²⁴ Leif Zern, "Svensk teaterpolitik i et paradigmeskifte", ur den danska teatertidskriften *Teater Et* nr 87, 1997. (Den citerade texten återfinns på sida 2 i denna artikel.)

¹²⁵ Ragnar Josephson (red.), *Världens bästa dramer i urval*, Stockholm MCMLXI, s 117. "Vem där?" - lyder officeren Bernardos inledningsreplik till *Hamlet* i Carl August Hagbergs uppsättning.

¹²⁶ Per Theil och Lise Garsdal, a.a., s 9-11. "Bouffes du Nord" är namnet på Peter Brooks teater i Paris.

¹²⁷ *ibid.*, s 11.

kungasonen och Ofelia representera den rot- och identitetslösa ungdomskulturen. När den italienska gruppen Societàs Raffaello Sanzio gästspelade med *Amleto* i Kanonhallen på Østerbro 1995, saknade den lille autistiske Hamlet, som kissade ner sig på scenen, både språk och kärlek. Enligt Garsdal och Theil visar dessa uppsättningar sammanfallande tendenser genom att göra *Hamlet* till ett inre drama. Detta underströks av regissören Robert Lepage, när han med sin *Elsinore* 1996 i Århus tog en "...højteknologisk svingtur ind i Hamlets sjæl."¹²⁸ Något av samma tanke tycks ha funnits hos regissören Robert Wilsons iscensättning, när han samma år blandade "...narcissistisk performance- og personalityshow."¹²⁹

När dansk teater fick en renässans under det gångna decenniet, kunde både teatersyn och människosyn avläsas från teaterscenerna. Temat "Hvem der?" representerade decenniets gåta, och det utgjorde fokus för den nya dramatik, som gav upphov till en dansk generationsteater. Frågan kom också att utgöra nyckel till den narcissistiska teater, som handlade om oss och våra rollspel. 1970-talets budskapsteater var definitivt överstökad, och tiden blev det grundläggande livsvillkor, som skulle ge avtryck på såväl teatern som på mediasamhället. De gamla historiernas fiktioner var slut, berättelsen var i kris, och den nya fiktionen kom att likna verkligheten. Teatern blev teatral, ironisk och självupptagen, och text och tolkning blev postmodern och nybarock på samma gång. Ironisk spelstil blev en livsstil, och båda lekte med formspråk och själviakttagelse. Medieforskaren Lars Qvortrup skrev:

Ironi er (...) en måde at udtrykke respekt for den anden på, fordi man med ironien siger, at jeg godt ved at det jeg siger ikke har universel gyldighed, men siges af et "jeg", som lige såvel kunne have været et andet jeg. Men ironi er ikke alene et vilkår for det hyperkomplekse samfund (og derfor noget, man ikke kan undgå), den er også fundamentalismens modsætning og derfor den moderne dannelses forudsætning."¹³⁰

Qvortrup beskrev även det centrumlösa samhälle, där människors föreställning om social gemenskap var i kris, eftersom centrum intagits av jaget. Det offentliga hade blivit privat, och det själsligt-kroppsliga skulle snart knytas till samhällskritik. Ironiskt jag följdes av socialt jag, och när kroppen blev undergångsbärare, blev det kroppsliga politiskt. När kroppen hamnade i fokus, lekte den med våldet och flirtade med ondskan, och när tragedi och komedi blandades till en grotesk-absurd fars, blev leken med döden en

¹²⁸ *ibid.*, s 10.

¹²⁹ *ibid.*

¹³⁰ *ibid.*, s 43.

livsstil, som tycktes sakna mening och moral. Den sociala fasen skulle snart övergå i en politisk teater med civilisationskritik och teman som barn och familj.

Regiteater och klassiker

Det är inte bara nutida dramatik, som speglar sociala problem och samhällskritik, utan även klassisk dramatik kan ha en inbyggd politisk komplexitet, som kan ställas i relation till vår egen tid. Robert Wilson ser det till och med som avantgardets uppgift att "...re-discover the ancient classics...".¹³¹

Textfundamentalism och psykologisk realism har dominerat svensk teater under det gångna seklet, och det är inte förrän fram på 1990-talet som tydliga förändringar har kunnat iakttagas. Utvecklingen har hållits tillbaka av de psykologiska förklaringsmodeller, som gett upphov till tolkande konventioner. Därför bör den nutida teaterns "...accentuerade intresse för klassiker, episka projekt, det antika dramat och myter..." ställas mot deras behov att "...pröva ordens och textens möjligheter och värde på scenen i en tid då de ifrågasätts.", skriver Barbro Westling.¹³² Teatern har inte bara inlett sin frigörelse från ordet som enda bäraren av betydelse, utan den har även tagit sig rätten att angripa och undersöka texten. Den har helt enkelt erövrat rätten till ett eget, sceniskt liv, och texter som skrivs för teatern i dag kan vara så fria i formen, att de kräver medveten gestaltning för att överhuvudtaget kunna erövrats. Westling skriver även om klassikerföreställningar, där man kan se att regissörerna avstått från sådana representationer, som texten tidigare gett upphov till. Hon kritiserar den slentrianmässiga syn på klassiker, som fått råda eftersom deras "...högkulturella valuta..." fått stå som garanti för upprepning utan kritisk granskning.¹³³ Teaterns angrepp på klassikerna utfaller i undersökningar av relationen till texten, samtidigt som initiativen visar, att texten tål scenisk behandling. Regissörens mise en scène ska inte vara en textöversättning, som förstärks med skådespelaruttryck och visuella inslag, utan regissören förväntas göra specifika val utifrån texten, för att nya betydelser ska kunna lyftas fram. Kanske är det konkurrensen från andra konstnärliga uttrycksformer, som fått teatern att på nytt undersöka ordens möjligheter?

Traditionell realism söker en överenskommen verklighet, men nutida teater söker influenser och referenser i en differentierad värld. Teatern har börjat

¹³¹ Jacqueline Martin och Willmar Sauter, a.a., 1995, s 193.

¹³² Barbro Westling, "Ny tilltro till texten", *Teaterårsboken 97*, red. Claes Englund, Riksteatern, Norsborg 1997, s 13.

¹³³ *ibid.*, s 13.

utveckla nya berättarnivåer, och unga regissörer arbetar med eklektisk hållning för att utmana realistisk spelstil. Lars Ring ger manliga regissörer äran av att ha gett teatern nya formspråk med influenser från folkkultur, asiatisk och tysk teater. Han lyfter fram Teater Galeasens konstnärlige ledare Rickard Günther, som sedan mitten av 1980-talet ägnat sig åt olika former av brutalteater. När Günther attackerar publiken med en högljudd kulturpessimistisk teater, finns det likheter med Staffan Valdemar Holm. Båda använder "...förstärkta verkningsmedel...", den unga generationens musik och snabba filmklipp.¹³⁴ Ring ser tyska impulser hos Holm, som med sin teatralt expressiva teater söker publikens reaktioner genom att blanda våld med ironi. Hans sceniska dialektik lämnar ingen plats för psykologiskt spel, utan här blir skådespelaren agent för känslor. Peter Oskarson och Leif Stinnerbom gör däremot berättarteater som Ring benämner etnografisk, eftersom den går tillbaka till teaterns ursprung, när den tar hjälp av röst, dans, rytm och rit för att berätta skrönor, sagor och myter.

Den nya danska generationsdramatiken gav upphov till högljudda diskussioner, som inte blev mindre hetsiga när de s.k. "vilde" regissörerna tog sig an klassikertexter.¹³⁵ De gick helt fräckt i dialog med sin samtid genom att leka med rollidentitet, fiktion och överklighet/verklighet. Peter Langdal, som redan under 1980-talet utmanade klassiker i postmodern tidsanda, fanns även med på 90-talet, när leken med de klassiska texterna gav upphov till nya regissörsnamn som Emil Korf-Hansen, Emmet Feigenberg, Alexa Ther och Staffan Valdemar Holm. Den sistnämnde omskrivs som: "Mesteren över alle, når det kom til at lege med klassikerne."¹³⁶ Tillsammans med scenografen Bente Lykke Møller gjorde han sin första postmoderna klassikertolkning med Strindbergs *Fröken Julie* i Köpenhamn 1992. Föreställningen sågs som "...hypnotisk porno..." som visade Strindberg "...med bukserne nede, adelsfrökenen med kjolen oppe i det fetichistiske live-show, som stod i kroppens tegn."¹³⁷ Uppsättningen blev startpunkt för den trend, som under decenniet skulle inspirera till en rad uppsättningar av klassiker.

Men vad drog till sig uppmärksamheten inom svensk 1990-talsteater? Även här fanns grabbarna, och deras experiment blev en tydlig pendang till

¹³⁴ Lars Ring, "Regissören gör konsten", *Teaterårsboken 96*, red. Claes Englund, Riksteatern, Norsborg 1997, s 6.

¹³⁵ Per Theil och Lise Garsdal, a.a., s 50.

¹³⁶ *ibid.*

¹³⁷ *ibid.*, s 55.

de vilda danska regissörerna.¹³⁸ Maria Edström skrev att trenden oroade, även om den kunde uppfattas som vitaliserande i sökandet efter nya former. Thorsten Flinck gjorde en anarkistiskt färgad uppsättning av Anton Tjechovs *Tre systrar* på Plaza i Stockholm, Rickard Günther skapade debatt med Rainer Werner Fassbinders *Änglar eller Soporna, staden och döden* på Teater Galeasen, och Linus Tunström satte upp Shakespeares *Rikard III* på Pistolteatern som filminfluerad horror-show.¹³⁹ Bland dessa grabbar fanns även Staffan Valdemar Holm, som vid tiden för artikeln just gjort sin expressionistiska och omskrivna uppsättning i Malmö av Frank Wedekinds *Lulu*.

När man tar avstånd från det synsätt, som innebär att ordet har en självklar betydelse, frigörs teatern från psykologiska och realistiska tolknings-traditioner. Westling tar Åsa Kalmérs uppsättning på Dramaten, av Ann Jäderlunds nyskrivna pjäs på det klassiska temat i *Salome*, som exempel på ett sådant initiativ. Hon jämför även hur regissören Lennart Hjulström, i kvinnopjäsen *Medea* på Dramaten, låter skådespelerskan Stina Ekblad traditionellt rikta sitt dilemma rakt mot publiken, medan Ensembleteaterns uppsättning i Malmö exponerar Medeas ohyggliga brott som tragedins sanning. Publiken får skåda rakt in i det svarta mörkret, precis som i Ingmar Bergmans iscensättning av *Backanterna* på Dramaten. Westling lyfter slutligen fram Holms uppsättning av *Hamlet* som ett exempel på, hur nedmonteringen av en klassisk text kan medföra, att analysen utgör en granskning av pjäsens verkliga innebörd. Istället för att bära på det traditionella kraniet gick Hamlet runt och zappade med en fjärrkontroll i ett händelseförlopp med mekanisk karaktär. Westling påpekar i detta sammanhang att Bente Lykke Møllers scenografi har en egen hållning gentemot den texttolkning och analys, som kanske inte står så långt från andra regissörers, men vars sceniska estetik blir betydligt djärvare. Hon utnämner paret Holm/Møller till förnyare av svensk teater, inte bara för att de på kort tid lyckats slå in ett antal stängda dörrar, utan på grund av att de därmed avslöjat något om våra konventioner.

Sceniska verktyg

Vid sidan om 1990-talets kriser, paradigmskiften och mediebrus av olika slag, har den nutida teatern utvecklat nya berättarformer. Den dominerande texttolkningen har utvecklats till visuellt scenisk form, och verkningsmedlen har successivt förändrats. När textens starka kodning till stor del ersatts av den

¹³⁸ Maria Edström, "Dags för dramatiker och skådespelare att träda fram ur kulisserna i regissörernas experimentverkstad", *Teaterårsboken* 95, a.a., s 9. Edström använder termen "grabbarna" i denna artikel.

¹³⁹ *ibid.*

visuella bildens svagare kodning, har tolkningsmöjligheterna getts större utrymme.¹⁴⁰ Blandade spelstilar och nya, öppna signaler erbjuder dessutom en pluralism, som svarar mot den verklighet, som funnits kring oss sedan länge med kroppskultur, ironisering och fragmentarisering. Teatern måste, i likhet med andra konstnärliga uttrycksmedel, söka specifika berättarverktyg för att kunna provocera åskådaren. Tidens destruktiva teman har naturligtvis funnits hos 1990-talets teater, men teatern använder numera vanligtvis någon form av distanserat förhållningssätt gentemot det negativa för att provocera fram nya villkor.

När avantgardets bildkonstnärer skapar scenografier på teatern, ser vi det som logiskt, eftersom vi vant oss vid att teatern hämtar uttryck från andra konstarter. När metafysik och surrealistisk estetik svarar för konkretisering av fabulering och dröm, vänder sig det scenografiska rummet mer till våra sinnen än till vårt förstånd. Varierande rum kan skapas, när det enkla rummet samarbetar med det ofta dominerande ljuset.

Brecht erbjöd den distanserade tanken, när han sökte alternativ till den aristoteliska tradition, där ordet ligger till grund för en teater som efterbildar verkligheten. Han ville bryta illusionen för att skapa ett friare förhållningssätt till verkligheten, och för att med teaterns egna uttrycksmedel kunna inta en kritisk utgångspunkt. Dagens publik tycks emellertid ha svårt att upptäcka distanserade grepp, eftersom den successivt vant sig vid element och uttrycksformer, som sticker ut och avviker på olika sätt. På 1960- och 70-talen var Göteborg den stad som genomförde konstnärliga och ideologiska initiativ med den episka berättarformen, och Barbro Westling har återvänt till Göteborg för att söka spår av denna tradition. Hon finner sådana hos Folkteaterns iscensättning av Göran Tunströms *Juloratoriet* och Angeredsteaterns *Odysseus* av Derek Walcott, men distanseringen är utbytt mot suggestiva musikeffekter och starkt fysiska och visuella uttrycksmedel.¹⁴¹ Den indignation som i bästa fall riktas mot samhällets orättvisor tycks vara transformerad till medkännanden gentemot de utsatta.

Kroppen och verkligheten tog över de centrala rollerna, när tron på ordet och fiktionen tog slut. Det var fråga om ett här/nu, och ur avantgardets rum kom performance. Som experimenterande teaterform betraktas den vanligtvis som efterföljare till 1960-talets happeningformer, och den har sedan dess florerat både på den amerikanska och den europeiska kontinenten. Dansk teater har sedan efterkrigstiden sökt nya former för att kunna berätta om sin

¹⁴⁰ Jytte Wiingaard, a.a., 1995, s 8.

¹⁴¹ Barbro Westling, a.a., 1997, s 15-16.

upplevelse av världen, och performance blev uttrycket för detta behov inom dansk 1980-talskonst.¹⁴² Den hämtade inspiration från gamla pantomimtraditioner, som en gång kommit med vandrande teatertrupper utifrån Europa, och från etniska minoritetskulturers traditioner. Inte minst kom Dario Fo, som vid upprepade tillfällen inbjudits till och besökt Danmark, att inspirera med sin europeiskt folkliga gycklartradition.

Svensk scenkonst tycks ha saknat den nytändning som dansk teater stod för under 90-talet. Liknande tendenser kunde iakttas, men de sceniska uttrycken var inte lika profilerade. Olika initiativ togs dock för att uppmuntra skrivande av ny, svensk dramatik, och bland de unga dramatiker som lät tala om sig kan nämnas Malin Lagerlöf, Mattias Andersson, Sofia Fredén, Klas Abrahamsson och Mats Kjelbye.¹⁴³

Politisk teater

Den västerländska teatern kan ur vissa aspekter betraktas som politisk från sin födelse, även om det är först på 1700-talet som politiska och sociala frågor börjar betraktas som angelägna för fler än de styrande. Beaumarchais *Figaros bröllop* (1780-tal) brukar betraktas som sin tids mest politiska pjäs, och därefter har det uppstått varierande former: Wagners musikdramatik, diskussionsteater av Shaw, agiterande teater av Piscator, dialektisk teater av Brecht, arga engelsmän från John Osborne till Mark Ravenhill och naturligtvis Dario Fos gycklar-teater.¹⁴⁴ Alla dessa har en hållning, som kännetecknas av att den konstnärliga gestaltningen samarbetar med deras engagemang i samtiden.

När teatern blir offentlig plattform, finns det risk för att den konstnärliga potentialen får stå åt sidan. Politiken blir helt enkelt viktigare än teatern, och en sådan politisk teater kunde vi se under 1960- och 70-talen. Men det fanns även ett konstnärligt uttryck, som engagerade sig i ett djupare perspektiv. Alf Sjöbergs klassikeruppsättningar på Dramaten visade relevans gentemot sin samtid, Ralf Långbacka använde marxistisk analys för sina Tjechov- och Brecht-tolkningar på Göteborgs stadsteater, där även Bengt Bratt och Kent Andersson skapade en ny och annorlunda form för politisk teater. Regissörer

¹⁴² *Dansk Teaterhistorie 2*, a.a., s 306-314.

¹⁴³ Malin Lagerlöfs pjäs *Olof Palmes leende* ingår i *Teatertidningen* nr 1, Stockholm 2001, en intervju med Mattias Andersson ingår i *Teatertidningen* nr 2, Stockholm 2001, en intervju med Sofia Fredén finns i teatertidskriften *entré* nr 2, Riksteatern, Norsborg 1997, Klas Abrahamsson intervjuas och hans pjäs *Född fel*, tragedi i fem akter, ingår i *Teatertidningen* nr 1, Stockholm 1999, och Mats Kjelbyes pjäs *Klister* ingår i *Teatertidningen* nr 4, Stockholm 2001.

¹⁴⁴ Nadja Gabay och Per Arne Tjäder har skrivit en text som saknar rubrik men ingår i temanumret "Politisk teater", teatertidskriften *Visslingar & Rop*, #12/13, Stockholm 2002, s 121-122.

som Peter Oscarson och Lennart Hjulström sökte förena folkteatertanken med estetisk modernism, och Suzanne Osten skapade inte bara världsledande barnteater, utan hon satte även den kvinnorörelse på scenen, vars sånger spritt sig långt bortom teaterns domäner. Osten är överhuvudtaget en av våra oavbrutet nyskapande regissörer sedan 60-talet, och hennes politiska engagemang har gjort henne till en drivande kraft inom experimenterande svensk teater.

Teatern kunde helt tydligt vara ideologiskt politisk på 1970-talet, men vad händer i globaliseringens tid? Visst finns det politisk teater som visar hur människor utnyttjas, och hur cynism och våld gör avtryck på individerna och deras liv. Men man kan fundera över vad begreppet *politisk teater* skulle kunna innebära i ett samhälle, där individen, och kanske även den politiska eliten, saknar makt över den ekonomiskpolitiska processen. Även om det debatterats som aldrig förr på teaterbiennaler, internationella festivaler och seminarier, har den offentliga teaterdebatten tystnat under 90-talet. Vid en internationell konferens i Saint-Étienne i södra Frankrike, har denna identitetskris i europeisk teater diskuterats¹⁴⁵ Ett hundratal regissörer, skådespelare, kritiker och teaterchefer hade kommit samman, när författaren Bernard-Henri Lévy presenterade en studie med rapporter från 26 länder. Där framgick att problemet med dagens teater är att den saknar identitet och riktning, att den har brutit samhällskontraktet, och att den saknar konfrontation och tydliga gränser.

Men även om vi gått in i ett tekniskt informationssamhälle med en varumarknadspolitik, där kulturen mer och mer köps upp av kapitalet, visar teatern intresse för att diskutera samhället. I jämförelse med den politiska teater som manifesterade sig textmässigt på 70-talet, uppstår idag en differentiering som avspeglar sig i valet av konstnärliga uttryck. Det handlar mer om formexperiment med andra utgångspunkter och kanske en annan grundläggande hållning gentemot text och rollkaraktär.¹⁴⁶ Om teatern vill utveckla sin egenart för att hävda sig vid sidan om andra konstnärliga uttrycksformer, kan inte avgörandet ligga hos författaren/texten längre. Det viktigaste för teatern är att den uttrycker sitt samtidsengagemang med sina egna konstnärliga uttrycksmedel.

Förutsättningarna för en politisk teater är emellertid förändrade, eftersom omständigheterna är mer komplicerade. Men vi har ändå kunnat se krafter,

¹⁴⁵ Leif Zern, "Hatet mot teatern. Lång tradition. Teatern har alltid tvingats hävda sig i ett hav av förbud och fördömanden", DN 970719.

¹⁴⁶ Även denna text refererar till Nadja Gabays och Per Arne Tjäders inlägg i *Visslingar & Rop*, #12/13, Stockholm 2002, s 124.

som inte bara brutit sig loss från traditionellt realistisk tradition, utan även presenterat en politisk teater. Sådana produktioner som Lars Noréns *Personkrets 3:1* och *7:3* har provocerat oss, och de har gett upphov till debatter om *hur* och *varför* vi spelar teater. Norén har fortsatt att renodla dokumentären i *Om detta är en människa*, och formen återkommer även i Åsa Kalmérs uppsättning av *Bön för Tjernobyli* och Etienne Glasers *Rannsakingen* av Peter Weiss.¹⁴⁷ Grupper som Teater Tribunalen i Stockholm och Teatermaskinen i Riddarhusbyggnaden gör politiskt revolutionär teater, och Jasenko Selimovic vid Göteborgs Stadsteater har gjort en Brechtinfluerad iscensättning av *Den europeiska kritcirkeln*, där människan, EU-frågan och informationssamhället hamnar i fokus. På Uppsala Stadsteater har Birgitta Englin iscensatt *Ur funktion*, en brittisk nybrutal variant, där fyra unga kvinnor exponerar sin kritik av traditionella könsroller. Sådana dramatiker som Kristina Lugn, Staffan Göthe och Magnus Nilsson, som är flitigt iscensatta, beskriver smärtan över ideologins bortfall. Lugn slår mot psykologisk realism i likhet med Thorsten Flinck, som med hjälp av teatrala medel ...”rusar som en tjur...” mot texten i *Fadren*.¹⁴⁸ Regissörer som Suzanne Osten och Hilda Hellwig, som avstår från psykologisk realism för att istället arbeta med genuskonceptets kritiska verktyg, ser jag också som representanter för en politisk hållning.¹⁴⁹

Holm var en av de regissörer, som under 1990-talet bröt vallen mot svensk text- och speltradition genom att, i samarbete med scenografen Bente Lykke Møller, använda ett starkt sceniskt formspråk för sitt samhällsengagemang och sin civilisationskritik.

¹⁴⁷ Lars Ring, ”Den mångfasetterade svenska teatern”, ur *Teaterårsboken 2000*, s 6-8. Red. Agneta Köhler-Granström, Riksteatern, Norsborg 2001.

¹⁴⁸ *ibid.*, s 8.

¹⁴⁹ Tiina Rosenberg, ”Transvestism och maskerad – Några nedslag i feministisk teori och teater”, ur *Svenska Teaterhändelser 1946-1996* av Lena Hammergren, Karin Helander och Willmar Sauter (red.), Stockholm 1996, s 335-352. I detta kapitel belyser Rosenberg feministiskt influerade iscensättningar av dessa två kvinnliga regissörer.

TEORETISKA FÖRUTSÄTTNINGAR

Poststrukturalistisk inriktning

Teaterns begrepp och teorier har utsatts för en genomgripande förändring under senare decennier, framförallt i relation till den experimenterande teatern. Därför ser jag det som nödvändigt att skriva ett relativt omfattande teoretiskt kapitel för att förtydliga mitt material. För att kunna undersöka bakgrunderna till det aktuella formspråket använder jag poststrukturalistisk teori med genusinriktning. En sådan teorisammanställning öppnar bl.a. för förståelse angående den texthantering, de upprepande strukturer med skillnader och förskjutningar, och den förändrade syn på kroppen/karaktären och rummet som återfinns i *Vasasagan*. Den ger även teoretiskt stöd för den användning av korsande diskurser som i detta fall inbegriper genusperspektivet, episk teater och performance, samtidigt som den belyser den nutida teaterns möjligheter att framstå som politisk. Eftersom min text fokuserar på en konstnärlig produkt, finner jag kanske vissa överensstämmelser med Herbert Blau's uttalande om hur teori förhåller sig till praktik: "Theater is theory, or a shadow of it...In the act of seeing, there is already theory."¹⁵⁰ Men om jag går närmare teaterns förhållande till teorin kan det definieras enligt följande:

..."theatre" and "theory" have the same root – *theasthal*: to look on, view, contemplate – and consciously or unconsciously, all theatre has its theoretical base. To reject theory is to accept the theory you have been handed.¹⁵¹

Den utdragna och obekväma övergång som kommit att kallas postmodernism, har utvecklats till en smärtsam förändring av våra värdesystem. Termen avser den kodade kultur som omedelbart ger upphov till misstanke, "...for it is a parasite lodged in the side of the 'modern', and modern itself is subject to many and sometimes conflicting definitions."¹⁵² Postmodernism innebär en kulturell förändring, som för teaterns del visat sig vara lika påtaglig som övergången mellan klassicism och romantik, då dramats betoning på *intrigen* överflyttades till *karaktären*.¹⁵³ Det är inte bara hierarkier och kategorier som har kollapsat, utan detta paradigmatiske skifte har även inneburit

¹⁵⁰ Elin Diamond, a.a., 1997, s 45.

¹⁵¹ Gerald Rabkin, "The Play of Misreading – Text/Theatre/Deconstruction", ur tidskriften *Performing Arts Journal* 19, New York 1983, s 46-47.

¹⁵² Elinor Fuchs, a.a., s 169.

¹⁵³ *ibid.*

avsteg från traditionellt västerländsk föreställningsteori. Eftersom diskussioner om samtida kultur ofta har medfört missbruk av det postmoderna begreppet, försöker Linda Hutcheon definiera vad det är och inte är. När begreppet kopplas till konstnärlig stil, får det kännetecknen av självreflexivitet och ironi i relation till praktik/objekt både i gången och pågående kultur. Dess ofta parodiska form ger upphov till en ambivalent relation till objektet, eftersom postmodernt innehåll inte är naturligt utan kulturellt betingat i likhet med patriarkat och kapitalism, dvs. "...det var oss inte givet utan skapades av oss" (min övers.).¹⁵⁴

Enligt Jean-François Lyotard är postmodernism ett sätt att tänka, och han lanserar idén om att de stora berättelsernas tid är förbi, och att de ersatts av mikroberättelser, språkspel och annan mångfald.¹⁵⁵ Men Fredric Jameson talar inte om postmodern stil, eftersom han betraktar postmodernism som en konsekvens av den multinationella kapitalism som trängt in i såväl socialt som kulturellt liv. Han använder istället begreppet *kulturell dominant*, och detta synsätt lämnar plats för sådana fenomen som ytmässighet, ny bildkultur, estetisk populism, imitationskultur, ny temporalitet och konstruerad rumslighet.¹⁵⁶

Men hur ser postmodern teater ut? Den växte fram som en rörelse under 1960-talet, ur vilken performance utvecklades som en motestetisk funktion, enligt Johannes Birringer.¹⁵⁷ När teorier om performance visade sig fokusera på överträdande metaforer, förskjutningar och fragmentering, sammanföll de med postmodern diskurs. Birringer oroar sig emellertid för att teatern går mot en marginalisering, eftersom han finner en icke attraktiv kapitalism kopplad till postmodern kultur. Han ser hur denna stressade diskurs inte bara leder till eklekticism med genre- och stilblandningar, estetiska spel och karnevaleska tecken, utan att den även leder oss från realism till immateriell cyberrymd. När subjektet kopplas till citat, pastisch, parodi och simultanitet, får relationen mellan konst och värld en karaktär av oändlig reproduktionsförmåga, som utgör parallell till reproducering av konstobjekt i likhet med Andy Warhols soppburkar.

¹⁵⁴ Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, London 1989, s 2.

¹⁵⁵ Jean-François Lyotard, *Viden og det postmoderne samfund*, Slagmark 1996, Danmark, s 35. Övers. Finn Frandsen. På angiven sida uttalar sig Lyotard om "de stora berättelserna" (min övers. fr. danska).

¹⁵⁶ Fredric Jameson, "Postmodernismen eller Senkapitalismens kulturella logik", ur *Postmoderna tider?* av Mikael Löfgren och Anders Molander, Stockholm 1986, s 261-325. Den kursiverade termen återfinns på s 264.

¹⁵⁷ Johannes Birringer, *Theatre, Theory, Postmodernism*, Bloomington och Indianapolis 1991.

Philip Ausländer har koncentrerat sig på den experimenterande teaterns utveckling från Vietnamera till postmodern ironisk teater och performancegenre. Han oroar sig för sammanflätningen mellan kulturell och ekonomisk sfär, eftersom den omöjliggör den kritiska distans, som utgör förutsättningen för rationell kritik. När det kulturella inte kan motstå ekonomiskt-politiskt samarbete uppstår detta oöverstigliga problem, menar Ausländer som vill att kulturen ska vara en arena där striden blir en möjlighet.

Ironibegreppet

Anledningen till att jag belyser dekonstruktionistisk metod är att den i hög grad kan tillämpas gentemot detta föreställningsmaterial. Det gäller i första hand texthanteringen men även utformningen av det sceniska förloppet. Såväl poststrukturalism som postmodernism utgör exempel på en tankestil, där "...ironins retoriska figur..." dominerar.¹⁵⁸ Dekonstruktionistisk metod lämnar plats för ironier, absurditeter och paradoxer i överflöd, och eftersom den använder verktyg som det fria spelet och det öppna slutet, lämnar den även plats för motstående tolkningar.

Den ironiska metod som används är "dekonstruktion", vilken blottlägger en dold men avgörande svaghet i den undersökta texten – en spricka i dess skenbara enhet. Skenbar, eftersom texten vid en viss punkt inte drar slutsatserna av sina egna premisser. Denna underlåtenhetsynd visas genomsyra hela verket. Aspekter som förträngts till gränsen av icke-existens lyfts genom dekonstruktionen fram till det centrala; det marginella förvandlas alltså till det huvudsakliga.¹⁵⁹

Citatet är hämtat ur en teoribok av Alvesson och Sköldberg, där jag även finner några dekonstruktionistiska metaforer, som pekar framåt i mitt material: en så gott som osynlig "...spricka i verkets fasad visar sig vara symptom på en brist i hela bygget;" och "...ett till synes obetydligt sår som i själva verket genomblöder hela textkroppen".¹⁶⁰

Enligt Arne Melberg finns det bara en som skulle kunna kallas både dekonstruktör och poststrukturalist, och det är Jacques Derrida, som emellertid varken talar om dekonstruktion i bestämd form eller använder termen poststrukturalist.¹⁶¹ Derrida kritiserar den västerländska logocentriska filoso-

¹⁵⁸ Mats Alvesson och Kaj Sköldberg, *Tolkning och reflektion - Vetenskapsfilosofi och kvalitativ metod*, Lund 1994, s 234.

¹⁵⁹ *ibid.*, s 235.

¹⁶⁰ *ibid.*

¹⁶¹ Arne Melberg, "Poststrukturalism och dekonstruktion", ur *En introduktion till den moderna litteraturteorin* av Atle Kittang, Arild Linneberg, Arne Melberg och Hans H. Skei, Stockholm 1997, s 71. Övers. Sixten Johansson.

fin (närvarons metafysik - min övers.), och några av hans mest omskrivna begrepp är *logocentrism* och *skillnad* (différence/différance).¹⁶² Logocentrism innebär i filosofisk mening att t.ex. förnuft, logik och sanning uppfattas som fundament. Derrida förnekar fundamentets existens och hävdar istället, att varje fenomenal eller mental händelse utgör en produkt av differens/skillnad. Från början utgick han från Husserls och Heideggers fenomenologiska filosofikritik, eftersom han därifrån kunde kritisera de hierarkier han fann hos strukturalismens tankar angående textstrukturer och deras centrum. Derrida menar att det inte finns något centrum som utgör en fixpunkt, utan han talar om en slags "...icke-plats där teckensubstitutioner sätts i spel i all oändlighet".¹⁶³ Texten har ingen "utsida", och därmed kan ingen instans "utanför texten" avgöra dess innebörd, utan det är upprepning, förskjutning, skillnad och ersättning som ger upphov till betydelse.¹⁶⁴ Derridas projekt har fått betydelse för ett antal ämnesfält, och förutom läsningar av bl.a. Kafka, Joyce och Genet har han granskat teatermannen Antonin Artaud.¹⁶⁵

Ausländers inriktning på performancekritik och politisk teater har medfört att han använder dekonstruktiv metod och strategi. När det moderna avantgardet övergått till postmodernism, har ett vidgat textbegrepp gett ökat utrymme för skådespelarens aktion. Därmed har teaterns mimesisbegrepp flyttats från karaktären till den performanceaktör, som relaterar direkt till den sceniska kontexten/föreställningen.¹⁶⁶

Estetisk - politisk nivå

När Hutcheon belyser parodin som ett verktyg, som kan ge representationen politiska dimensioner, kan hennes diskussion refereras till *Vasasagan*. Hon menar att det föreligger ett missförstånd, när postmoderna initiativ anklagas för att medvetet leta material ur det förgångna och därefter exponera det parodiska i representationen. Utifrån en diskussion om postmoderna begrepp som parodi, pastisch och intertextualitet, hävdar hon att det inte är av nostalgiska skäl som det förflutna upprepas i parodisk form utan av kritiska skäl.¹⁶⁷

¹⁶² Philip Ausländer, a.a., s 28. ("Différance" innebär både skillnad och avvikelser.)

¹⁶³ Jacques Derrida, "Struktur, tecken och spel i humanvetenskapernas diskurs", s 391, ur *Modern litteraturteori – Från rysk formalism till dekonstruktion* av Claes Entzenberg och Cecilia Hansson (red.), del 2, andra uppl., Lund 1993. Övers. Mikael van Reis och Cristine Sarrimo.

¹⁶⁴ Arne Melberg, a.a., s 71. Frånvaro av "utsida" är en fras ur *De La Grammatologie* från 1968 av Jacques Derrida.

¹⁶⁵ Jacques Derrida, "The Theater of Cruelty and the Closure of Representation", ur *Writing and difference*, Chicago 1978. Övers. Alan Bass.

¹⁶⁶ Philip Ausländer, a.a., s 6.

¹⁶⁷ Linda Hutcheon, a.a., s 93-94.

Sammanställning och ironisering i parodins form visar, att pågående representation kommer ur en tidigare sådan. Därefter är det strukturering och förskjutningar som ger upphov till ideologiska konsekvenser. Parodin medför inte att konsten förlorar i betydelse, utan att den kommer att ha en annan betydelse. Hennes argument framstår som logiska, eftersom det rimligtvis inte kan vara av intresse att framställa sig som ickehistorisk, genom att lyfta konst ur en historisk kontext för att göra den till spektakel i nuet.

Under 1980-talet oroade sig kritiker och teoretiker för att den experimenterande teatern framstod som opolitisk. Det fanns en kvardröjande nostalgi från det gångna decenniets starka engagemang för samhället i koppling till en sådan teater. När Hutcheon ställs inför frågan huruvida det postmoderna konceptet kan innehålla estetisk-politiska nivåer, säger hon sig gå mot trenden inom nutida kritik när hon yttrar:

Postmodern art cannot but be political, at least in the sense that its representations – its images and stories – are anything but neutral, however ‘aestheticized’ they may appear to be in their parodic self-reflexivity.¹⁶⁸

Kulturkritiker, som utgår från att postmodern stil prioriterar yta före djup, använder ofta pastisch och mångtydighet som utgångspunkt för sin diskussion. När de påstår att sådana ingredienser medför konstutövning utan politisk skärpa och historiska värden, menar Elin Diamond att de med all tydlighet har missat de senare årens feministiska experimentteater.¹⁶⁹

Jameson säger sig i likhet med Hutcheon ha hämtat sin uppfattning ur arkitekturdebatten på 1970-talet. När formkritiken attackerade elitism och auktoritära mästare, formulerades förändringar och teorier inom estetisk produktion, och därigenom skapades den estetiska populismen med postmodern karaktär. Nerbrytningen av gränsen mellan elit- och masskultur har medfört att de kan arbeta sida vid sida, eftersom självreflexiviteten i det konstnärliga skapandet ges samma värde som det historiskt grundade.

Om postmodern konst vill kalla sig politisk, måste hela projektet politisk konst omprövas, för det ställs krav på nya synsätt, nya strategier och nytt innehåll, hävdar Ausländer.¹⁷⁰ Han ser krisen för den politiska konsten inom postmodern teori och praktik som en historisk kris, där man oroar sig för hur vi ska beskriva vårt kulturella tillstånd under multinationell kapitalism. Det historiska avantgardets konststrategier är förbrukade i likhet med 1960-talets politiska teater, och det tycks föreligga en oförmåga att formulera en ny este-

¹⁶⁸ Linda Hutcheon, a.a., s 3.

¹⁶⁹ Elin Diamond, a.a., 1997, s 39.

¹⁷⁰ Philip Ausländer, a.a., s 58.

tisk-politisk praxis. Begreppet postmodern avser en kodad kultur, där artisen inte har något annat val än att i representationen ge uttryck för den kultur som ska vinnas eller kritiseras. När distinktionerna mellan elitkonst och masskultur kommer på tal, menar Ausländer att nerbrytningen mellan avantgardistisk och populärperformance redan inträffat inom teatern. Politisk konst kan inte enbart skapas utifrån avantgardistisk teater idag, eftersom ingående populärtexter kan ha grundläggande betydelse, i likhet med att dagens kvinnliga stand-upkomiker använder kroppen för kritisk analys av genus. En kodad kultur ger helt enkelt artister möjligheter att styra tecknen in i nya betydelser. Deras politiska konst kan emellertid ha problem med representationen, eftersom de inte använder sceniskt politiska manifestationer. Det är istället betydelser hos former och strukturer som är avgörande för att en ideologisk diskurs ska kunna exponeras. Ausländer ser även möjligheter för undersökning och användning av korsande diskurser, och han understryker att politisk konst och teori sedan 1980-talet i stor utsträckning kommit ur feministiska undersökningar.

Performance - Performativitet

Begreppet performativ/performativitet har många betydelser, och det används både träffande och slarvigt. Som substantiverat adjektiv indikerar performativ ett ord eller mening som innebär "att göra" något, och som adjektiv innebär performativ att något har performanceliknande kvalitet.¹⁷¹ Termen är otymplig eftersom den förekommer såväl i yrkeslivet som i dagligt beteende, i konstarnas och i språket, och den öppnar för en värld där skillnader mellan det som sker på scenen, i medier och i den levande verkligheten kollapsar.¹⁷²

The term (...) "performative" is derived, of course, from "perform" (...): it indicates that the issuing of the utterance is the performing of an action. (...) The uttering of the words is, indeed, usually a, or even *the*, leading incident in the performance of the act (...).¹⁷³

Även sådan performance, som jag i denna avhandlingstext knyter till teaterns sceniska former i en textbaserad föreställning, representerar svårhanterliga uttrycksformer. Birringer ser performance som en odisciplinerad konststart, vars processer kan vara svåra att styra in i pedagogiska eller este-

¹⁷¹ Richard Schechner, *Performance Studies*, London och New York 2002, s 110.

¹⁷² Johannes Birringer, *Performance on the edge: transformations of culture*, London 2000, s 110.

¹⁷³ Richard Schechner, a.a., 2002, s 111. Citatet är ett utdrag ur J. L. Austins "How To Do Things With words", 1962, s 6-8.

tiska teorier, eftersom dessa redan i sig refererar till disciplinära paradig.¹⁷⁴ Den söker experimenterande former, och när auktoriteten ifrågasätts, skapas en hållning som ger upphov till utopiska energier.¹⁷⁵ Min tillämpning av performance får sin belysning i kapitlet "Kroppen/Performanceaktören", men jag vill ändå säga något om dess teoretiska och historiska bakgrund.

Erika Fischer-Lichte berättar om John Cages arrangemang av ett "untitled event", som ägde rum sommaren 1952 vid Black Mountain College i USA.¹⁷⁶ Tillställningen kom att betraktas som en manifestation av det performativa uttryck, som vi numera skulle kalla happening, eftersom det innebär en interaktion mellan olika konstformer i ett odefinierat rum. De ingående konstarternas (poesi, film, musik, dans och bild) samordnade men ickerelaterade insatser motsvarade inte Wagners syntetiska tanke, utan varje insats beskrev en performativ aktion. (Här finner jag en överensstämmelse med *Vasasagans* konstnärliga verkkningsmedel skådespelarkonst, scenografi, ljusdesign och musik, som kan sägas ha performativ relation till makttemat/helheten.)

Performativitet fanns hos europeisk kultur från medeltiden fram till slutet på 1700-talet, och på många håll även under 1800-talet. Därmed kan europeisk kultur i huvudsak betraktas som performativ, enligt Fischer-Lichte, som menar att teatern utgör modell för den performativa kulturen *par excellence*.¹⁷⁷ Men 1950-talet var inte bara en tid då konstarna återvann performativitet, utan det var en tid då även antropologen Milton Singer talade om *kulturell performance* (bröllop, uppläsningar, konserter), Roland Barthes skrev om kreativiteten i språket och John L. Austin definierade sin talaktsteori inom filosofin och höll sin föreläsning: "How To Do Things With Words" vid Harvard University.¹⁷⁸ När Austin påtalade att språket inte bara har en refererande funktion utan även en performativ sådan, förtydligade han Cages happening för teatern. Performativitetens återkomst medförde att teatern kunde byta sin psykologiska och refererande motivation till performativ, och vi kan också se hur den performance(konst), som intog oppositionell position gentemot den dåtida teatern, växte fram med sitt otraditionella rums- och tidsbegrepp. Tiden är verklig, ett här/nu, och rummet signifierar ingen annan

¹⁷⁴ Johannes Birringer, a.a., 1998, s 8.

¹⁷⁵ Johannes Birringer, a.a., 2000, s 11.

¹⁷⁶ Erika Fischer-Lichte, "Performance Art and Ritual: Bodies in Performance" ur *Theatre Research International*, vol. 22 nr 1, s 22-37. Deltagare var kompositören John Cage, bildkonstnären Robert Rauschenberg, pianisten David Tudor, dansaren Merce Cunningham, kompositören Jay Watts och poeterna Mary Caroline Richards och Charles Olsen.

¹⁷⁷ *ibid.*, s 25.

¹⁷⁸ *ibid.*, s 24.

plats utan har oscillerande funktion. Performanceaktören använder kroppen till att utföra aktioner istället för att karaktärisera, dvs. handlingar utförs av verkliga människor i verklig tid och verkligt rum. Det är aktionerna som är viktiga och inte relationen mellan aktioner och fiktionskaraktär i en fiktionell historia. När åskådaren söker betydelser med hjälp av invanda referensmönster, ger dessa inga svar utan leder till nya frågor. Artefakter som teater, musik och poesi kan växlas in i performance och förverkligas simultant, dvs. konstarter förenas och gränser överskrids.

Eftersom performance inte arbetar med avslutade former utan med ett öppet rum där begär och betydelser inne- och utesluts med flera tolkningar som konsekvens, lämpar den sig för sökning av gömda genuskonventioner.¹⁷⁹ Performance kan inbegripa sådana alternativa uttryck, som kvinnor varit hänvisade till genom teaterns historia, och när performance(konst) växte fram som uttrycksform under 1960-talet, utvecklade kvinnliga artister en egen, unik inriktning.¹⁸⁰ En sådan kan visa avtryck från kvinnans historia eller hennes personliga erfarenheter, men den kan även presentera nya pjäsmaterial och utveckla nya förhållningssätt i relation till kropp och röst.

Judith Butlers performativitet

De inslag av performance som jag ser i *Vasasagan* blandar sig i tredje och sista delens *Kristina* med en visualisering av den performativa teori, som utvecklats av filosofen Judith Butler. Efter sitt genombrott med *Gender Trouble* 1990, har Butler uppmärksammats internationellt, och numera betraktas hon som en av vår tids tänkare, eftersom hennes agenda innefattar feminism, gayrörelse och västerländsk filosofisk tradition.¹⁸¹ Butler utmanar områden som identitet, genus, sexualitet, makt och politik med sina texter, där performativitet och genealogi utgör centrala tankelinjer. Den genealogiska tanken innebär att kategorier som kön/genus och sexualitet inte avser skillnader mellan kvinnor och män som något ursprungligt eller naturligt. Performativitet innebär att göra istället för att vara, dvs. man görs till kvinna eller man, eftersom man inte är det ena eller andra per automatik, enligt Butler. För att förtydliga performativiteten definierar hon sig så här:

¹⁷⁹ Richard Schechner, a.a., s 137. Här menar Schechner att termen performancekonst även används i koppling till genus, etnicitet och identitetskonstruktioner – "the personal is the political".

¹⁸⁰ Sue-Ellen Case, *Feminism and Theatre*, London 1988, s. 56.

¹⁸¹ Tiina Rosenberg, *Könet brinner! Judith Butler* – Texter i urval av Tiina Rosenberg, Stockholm 2005, s 8. Övers. Karin Lindeqvist.

Gender reality is performative, which means, quite simply, that it is real only to the extent that it is performed. (...) If gender attributes (...) are not expressive but performative, then these attributes effectively constitute the identity they are said to express or reveal. The distinction between expression and performativeness is quite crucial, for if gender attributes and acts, the various ways a body shows or produces its cultural signification, are performative, then there is no preexisting identity by which an act or attitude might be measured; there would be no true or false, real or distorted acts of gender, and the postulation of a true gender identity would be revealed as a regulatory fiction. That gender reality is created through sustained social performances means that the very notions of an essential sex, a true or abiding masculinity or femininity, are also constituted as part of the strategy by which the performative aspect of gender is concealed. (...)¹⁸²

Performativitet är alltså en aktiv handling och/eller process, som innebär att skapa i ögonblicket eftersom förexisterande identitet saknas i relation till genusrealitet. Det performativa beskriver inte det som redan finns utan något som blir till i den performance, som innebär att performativa fenomen skapas i sociala eller kulturella processer. En sådan "stiliserad upprepning av aktioner" (min övers.), som ligger till grund för att skapa en genusidentitet, kommer jag att redogöra för i kapitlet "Motståndet". Även om upprepningarna innebär förkjutningar ligger de till grund för en stabilitet, som lämnar möjlighet till förändring.

Feministisk teori och Brechts teori

Min användning av Elin Diamonds intertextuella läsning av Brechtteori och feministisk teori, relaterar jag till de avtryck av den episka teaterns verkningssmedel, som jag ser vid sidan om exponeringen av könskritiken i den aktuella föreställningen. Teorin stämmer dessutom väl med den genuspformativa process, som ingår i tredje delens *Kristina*.

Feministisk teori kan i koppling till det relationella, dvs. man/kvinna, även kallas genusteori, och genusstudier beskriver ett komplext område, där många diskurser sammanstrålar (feminism, lesbian, gay, men's studies, transgender studies, queer).¹⁸³ Den alternativa läsning av Strindbergs texter som jag tillskriver regissören Holm ligger i linje med den feministiska diskursens

¹⁸² Richard Schechner, a.a., 2002, s 131. Detta är ett utdrag från Butlers text "Performative Acts and Gender Constitutions", 1988; 521, 524-28.

¹⁸³ Tiina Rosenberg, *Byxbegär*, Göteborg 2000, s 14-15. Begreppet *genus* (eng. *gender*) används vanligen i social betydelse, och begreppet *kön* (eng. *sex*) används i biologisk betydelse, medan det svenska begreppet *kön* ofta står för båda betydelserna. – De olika diskurserna finns i den tidigare angivna *Gender Studies* av Anne Cranny-Francis, Wendy Waring, Pam Stavropoulos och Joan Kirkby, s 85.

s.k. motströmläsning, eftersom han bjuder motstånd gentemot dramalitteraturens kanoniserade mästerverk.¹⁸⁴ Positionen innebär att klassiker utsätts för kritisk läsning, eller att kanon ges tillägg av kvinnors texter alternativt sprängs. Även Holms initiativ att utsätta den traditionella dramaturgin för dekonstruktiv hantering står i överensstämmelse med den nya poetik, som Sue-Ellen Case talar om i relation till teaterns koppling till det feministiskt teoretiska projektet. När utövare inom olika konstarter efterlyser teoretiska modeller för att kunna förena feministisk analys med estetik, uttalar sig Sue-Ellen Case så här:

New feminist theory would abandon the traditional patriarchal values embedded in prior notions of form, practice and audience response in order to construct new critical models and methodologies for the drama that would accommodate the presence of women in the art, support their liberation from the cultural fictions of the female gender and deconstruct the valorisation of the male gender.¹⁸⁵

Cases poetik inriktar sig på att dekonstruera traditionellt representerande system för att kunna placera kvinnan i subjektposition. Ändrade perspektiv lämnar plats för tånjning av den traditionella teaterns gestaltungsformer, dvs. en oppositionell hållning som liknar avantgardets. Förutom motståndsläsning innebär strategierna gränsöverskridande former, blandning av högt och lågt, populärt och elitistiskt, och därtill medveten användning av sådana antiestetiska former som karneval och grotesk.¹⁸⁶

Craig Owens möttes av kyla när han 1983 skrev en artikel om feminism som postmodern diskurs. Men feminist- och queerteoretiker skulle snart upptäcka den politiska användbarheten hos poststrukturalistisk teori beträffande subjektivitet.¹⁸⁷ Då lierade sig materialistiska feministteoretiker med postmodern teori för att kunna avslöja sådant kvinnoförakt, som göms i konventionell berättarstruktur, och detta medförde en renässans för den politiska motståndspotential, som tidigt funnits hos poststrukturalisterna.¹⁸⁸

När Diamond undersöker vilka möjligheter det finns för en feministisk mimesis, granskar hon först mimesisbegreppet. Detta utgjorde en måttstock för falsifierande verklighet hos Platons sanningsillusion, trots att mimesis

¹⁸⁴ Tiina Rosenberg, a.a., ur *Svenska Teaterhändelser 1946-1996*, av Lena Hammergren, Karin Helander och Willmar Sauter (red.), Stockholm 1996. Motströmläsning finns definierad på s 338.

¹⁸⁵ Sue-Ellen Case, a.a., s 114-115. Case skriver även på s 114 att hon lånat begreppet "poetik" från Aristoteles' *Poetics*.

¹⁸⁶ Tiina Rosenberg, a.a., 2000, s 123.

¹⁸⁷ Elinor Fuchs, a.a., s 4.

¹⁸⁸ *ibid.*, s 9.

representerar en form av stabil modell-kopiarelation. Men om man tänker imitation eller representation, kan tanken även leda till likheter och skillnader, och då uppstår en politisk potential, vilket Bertolt Brecht och Walter Benjamin insåg.¹⁸⁹ För Brecht fungerade mimesis historiserande, och för Benjamin relaterade begreppet till hans dialektiska bilder. Men saken är den, att hur man än artikulerar mimesisbegreppet innebär det någon form av dubbelhet, och här kommer feministisk användning in. Feminism är dessutom i hög grad besläktad med vad vi benämner mimesis och *mimos*, och båda kan utgöra såväl representation som aktion.¹⁹⁰

Efter att även ha granskat Brechts teorier, presenterar Diamond sin *gestic feminist criticism*.¹⁹¹ Denna hybridkonstruktion gör feministisk teori teatermässigt användbar, samtidigt som den sätter nytt ljus på den radikala kvaliteten hos brechtiansk metod och kritik. Båda teorierna utgör föränderliga diskurser, och därför lämpar de sig för nya läsningar. Även om diskussionen angående aktörens kropp utgör det centrala problemet, ser Diamond en möjlighet för stimulans åt två håll.¹⁹² När kroppen/subjektet historiseras utifrån etnicitet, klass och genus, kan åskådaren förflytta sig bakåt genom redovisade identifikationer för att ifrågasätta egna motsättningar och skillnader.

När feminist- och genusforskare har svårigheter att komma förbi traditionellt mimesisbegrepp och realistisk representation, är Brechts teaterteorier användbara. Eftersom han eftersträvar en kunskapens teater, använder han inte episk realism för privata hemligheter eller för att leverera tillfredsställande avslutningar på sina berättelser. Han tar heller inte avstånd från traditionell realism för att den maskerar konventioner, utan för att den kopierar hegemonin genom att endast erbjuda en version av det den refererar till. Även om Brecht under cirka trettio års tid med jämna mellanrum omformulerade sina teaterteorier, framstår hans begrepp som stabila. Det gäller framförallt dialektiken, historiskt föränderlig klasskonflikt, distanseringseffekter med brott i berättandet som konsekvens, och "litterarisering" av scenrummet för att åskådaren ska observera och analysera.

Teater och film utgör representativa strukturer för olika feministiska teorier, eftersom de intresserar sig för analys av kön och genus i materiellt sociala relationer, där kroppen ingår tillsammans med underhållande avsik-

¹⁸⁹ Elin Diamond, a.a., 1997, s viii-ix.

¹⁹⁰ *ibid.*, s v.

¹⁹¹ *ibid.*, s 43-55.

¹⁹² *ibid.*, s xiv.

ter.¹⁹³ Feministiska teorier kan dessutom kombineras och ge upphov till nya politiska perspektiv. Redan på 1970-talet började feministiska filmforskare använda brechtteorier, men trots att denne både avmystifierar representation och konstruktion av objekt för att befria åskådaren från illusion, har feministiska teaterforskare mestadels ägnat sig åt blickkritik.¹⁹⁴ Ändå kan Brecht erbjuda en nermontering av den manliga blicken, om man använder hans viktigaste ingredienser, enligt Diamond. Hon menar att eftersom feministiska filmteoretiker med semiotik och psykoanalys i bagaget tillfört teaterforskningen en del, hade det varit på sin plats att feministiska teaterforskare, med hjälp av brechtteorin, hade erbjudit representationen en ickefetischerad kvinnlig kropp och utökade möjligheter för den kvinnliga åskådaren.

Eftersom Brecht kom att stå för konventionell könsbestämning i sina pjäser, inser Diamond att hennes teoretiska hybridkoppling kommer att skapa förvirring. Brechts teori är emellertid ingen litteraturkritik, utan en omfattande teoribildning fylld av motsägelser. Den är skapad för en komplex arbetsmetod, och när den knyts till representationen erbjuder den imponerande politisk resonans och formmässighet.

Genus - Distansering

Vad händer när genuskritiken möter Brechts distanserande teknik? Genus relateras till idéer och beteenden som dominerande kultur uppfattar som signaler för maskulin eller feminin identitet. När åskådaren konfronteras med genus, refererar hon/han medvetet eller omedvetet sin upplevelse till den rådande och omgivande kulturens genusnormer. Därför framstår genuskritiken som effektiv när det gäller att illustrera ideologiska avsikter, eftersom feminina och maskulina beteenden vanligtvis uppfattas som fastlagda i relation till sina respektive biologiska kön.

Distanseringseffekter utmanar mimetisk aktion, och detta ser Diamond som grunden till genuskritikens stora potential för teatern. Hon utnämner distanseringseffekten till det centrala begreppet, eftersom den objektifierar gest, idé eller ord. Den kan dessutom användas av feministiska utövare för att exponera och/eller manipulera genusstrukturer för att på så sätt kunna avslöja dess effekter. När aktören distanserar sin karaktär påverkas skåde-

¹⁹³ *ibid.*, s 43. Feministisk teori kan ses som samlande begrepp för feministisk litteraturteori, feministisk teater teori, feministisk filmteori, psykoanalytisk feministteori, black feministteori, lesbisk feministteori och postkolonial feministteori.

¹⁹⁴ *ibid.*, s 44. Mest omtalad blev Laura Mulveys essä "Visual Pleasure and Narrative Cinema", där hon kritiserar den manliga blicken både i förhållande till fetisivering av kvinnan och till den manliga hjälten.

spelarens hållning, inte genom identifikation utan genom att demonstrera eller citera. Det ordinära subjektet skiftar därmed till ett oväntat objekt, eftersom likheter och skillnader kan byggas upp och visas. Distansering gör det möjligt för åskådaren att se vad hon/han vanligtvis inte ser: ett teckensystem som ett teckensystem. För att förstå genus som ideologi, dvs. ett system av beteenden och uppfattningar "...mapped across the bodies of women and men which reinforces a social status quo...", krävs förmåga att uppfatta distanseringseffekter.¹⁹⁵ Avsikterna innebär distansering av det som performativitet och ideologi framställer som oundvikligt och normalt.

Genus - Dialektik

Genuskritik förväxlas ofta med det vi uppfattar som sexuella skillnader, när den används inom konstnärligt diskursiv utövning. Men det är inte genusmotstånd i relation till heteronormativ ideologi som avses, utan det handlar om skillnader inom sexualiteten. Teresa de Lauretis förtydligar: "...the female subject is a site of differences...that are not only sexual or only racial, economic, or (sub)cultural, but all of these together, and often enough at odds with each other."¹⁹⁶ Skillnader finns i alla representerande system, men om man i detta fall använder dekonstruktiv metod, kommer det politiska värdet att ligga i undersökningen av identiteten. Dekonstruktiv metod placerar störningen hos det till synes stabila ordet, som bär spår av ett annat tecken, som bär spår av...osv. Om identiteten hanteras på detta sätt, utgör den inte längre någon identitet, eftersom genusidentiteten destabiliseras. Diamond avstår därför från dekonstruktiv metod, eftersom diskussionen om skillnader blir alltför teoretisk. Men det ligger en fara i att se sexuell skillnad som metaforisk, för genus handlar om våra sociala liv och tillhörigheter. Därför är det viktigt att vara medveten om differenser för att undvika fastläggande av identitetsrepresentationer. Diamond förtydligar:

no feminist can ignore the social and political battlefield of identity, but neither can she or he forget that the words and positions of the battlefield contain traces of what they are not, and these traces contain our most powerful desires.¹⁹⁷

Skillnaderna utgör ingång till Brechts teoretiska begrepp "icke...utan", vilket arbetar dialektiskt samtidigt som det sorterar in i distanserande aktion. Varje aktion ska visa spår av den aktion som väljs bort, för att åskådaren ska upptäcka en oartikulerad möjlighet till motiv och handling bakom det som

¹⁹⁵ *ibid.*, s 47.

¹⁹⁶ *ibid.*

¹⁹⁷ *ibid.*, s 48.

auktoritärt visas. Den funktionen används naturligtvis av feministiska iscensättningar, eftersom den urholkar klassisk mimesis, dvs. den sanningsmodell som producerar subjekt. Brecht prioriterar en analytisk teater som inbegriper det avgörande: att pjäsens betydelseproduktion fortsätter hos åskådaren, när hon/han lämnar teatern.

Genus - Historisering

När feministisk teori söker verktyg för att hantera kvinnors historiska position finner den bred koppling till Brechts historisering. Den dialektiska rörelsen hos historisering inbegriper inte bara klassrelationer och andra sociala relationer, utan den skiljer även det förgångna från nuet. Historisering tar avstånd från en realism, som visar illusion om upplevelse, och Diamond förutsätter att detta ligger till grund för att kreativa feministiska dramatiker avstår från klassisk realism. Med distansering som utgångspunkt kan historisering visa skillnader och motsättningar i klassrelationer, samtidigt som den kritiske åskådaren ges möjlighet att referera det hon/han ser till sin egen historia.

Historisering placerar både åskådaren och aktörens kropp i centrum, och den semiotiskt inställda åskådaren ändrar konstant betydelseerna i sitt aktiva mottagande. Det är inte bara regissören som bestämmer åskådarens upplevelse, utan denne sköter sin egen sortering av material som presenteras. Aktören kan sägas vara fragmenterad, eftersom Brecht skiljer mellan aktivt subjekt och estetiskt fungerande aktör. När brechtaktören demonstrerar karaktären framstår subjektet som delat, och när skådespelaren varken försvinner in i aktören eller karaktären, avleds den konstant splittrade åskådaren in i varierande dialektik. Brecht talar om underhållning när han tycks mena tillfredsställelse med att förstå, men frågan är vad han erbjuder åskådarens begär?

Brecht does not apparently release the body, either on stage or in the audience. The actors body is subsumed in the dialectical narrative of social relations; the spectators body is given over to rational inquiry...¹⁹⁸

Feministteorin kräver närvaro av såväl genuskropp som sexualitet och begär, och Diamond anklagar Brecht för att vara marxistiskt blind inför begär och sexualitet. Inför en konceptualisering mellan en kvinnlig åskådare och en ickefetischerad kvinnlig performanceaktör borde feministisk och brechtiansk teori kunna fungera. När Brecht utifrån sitt historiseringsbegrepp ser att en kropp har möjlighet att förändras med kampens hjälp, ser feministteorin en

¹⁹⁸ *ibid.*, s 51-52.

kulturellt mappad genuskropp. Den historicitet som Brecht synliggör, vill feministisk teori ge åt kvinnan: hennes begär, hennes klass och hennes etnicitet. Kroppen blir synlig när den historiseras, och brechtteorin innebär en möjlighet att visa kvinnans historia på scenen. Enligt Diamond är skådespelerskan med brechtiansk-feministisk kropp inte fetischerad, och därmed undkommer hon schablonbedömning för att istället inta en obestämbart, som lämnar utrymme för identifikation och analys.

Gestus - Åskådare

Brechts *Gestus* utgör den syntes som utifrån icke...utan, distansering och historisering kan vara en handling, ett ord, en gest eller en tablå. Var för sig eller sammanställda kan dessa svara för kodade sociala attityder, i likhet med knäppet från aktrisen Helene Weigels läderbörs, i rollen som *Mutter Courage* i Brechts pjäs med samma namn. Efter varje avslutad affär hörs det knäpp, som signalerar motsättningen mellan överlevnad och profit. Som social gest öppnar *Gestus* för diskursiva och sociala ideologier, och Rosenberg kopplar genusbegreppet till *Gestus* och kommenterar:

Genus liknar den sociala *Gestus* Bertolt Brecht talar om, en gest som representerar de ideologier vilka cirkulerar i sociala relationer. Genus existerar med andra ord i första hand genom sin representation, som en form av *performance*.¹⁹⁹

Gestus är tänkt att svara för ett stycke historia, men när feministbegreppet blandas in, förväntas *Gestus* motsvara insikt i komplexa kopplingar mellan kön och genus. Diamond ser ingen auktoritär styrning, eftersom den kvinnliga åskådaren erövrar ett teoretiskt utrymme när *Gestus* läses feministiskt, varigenom fetischering är utesluten och tolkningen obegränsad.

¹⁹⁹ Tiina Rosenberg, a.a., 2000, s 16.

MED DRAMATURGI SOM UTGÅNGSPUNKT

Texten i *Vasasagan*

Struktur och teman

Hur har dramaturgerna gått tillväga för att skapa en fungerande text? Under cirka ett års tid har dramaturgerna Karen-Maria Bille och Stellan Larsson, i samråd med regissören Holm, genomfört en omfattande textbearbetning utifrån sju av August Strindbergs historiska dramer: *Siste Riddaren*, *Riksförståndaren*, *Mäster Olof*, *Gustav Vasa*, *Erik XIV*, *Gustav Adolf* och *Kristina*. Den nya textsammanställningen har getts namnet *Vasasagan*, och enligt dramaturgerna är all ingående text August Strindbergs. Karen Maria Bille beskriver arbetsprocessen:

Vi har tagit bort text och vi har flyttat runt text, men vi har inte skrivit en enda replik. De gånger vi har haft användning för andra än de Strindberg själv skrev i en scen har vi fått finna meningar och repliker på andra ställen i materialet och lyfta över dem på deras nya plats. Allt som allt har vi alltså tagit bort text, flyttat runt text och manipulerat med text.²⁰⁰

Strindberg skrev de ursprungliga dramatexterna i annan följd, i olika genrer och med intervaller under 36 år. När de nu ställts sida vid sida i historiskt kronologisk ordning, tycks dramaturgerna ha tagit fasta på Strindbergs gamla uppmaning: "...stryk, stryk utav helvete, långa kakor!"²⁰¹ Målet har varit ett pjäsmanuskript på cirka 250 sidor och en föreställningstid på cirka 5,5 timmar inklusive två pauser, vilket också har uppnåtts.

Dramaturgerna berättar att det först och främst gällde att skapa en grundstruktur, där olika teman stödjer berättelsen om Sveriges utveckling till stormakt, och där dynamiken mellan nationalism och internationalism ingår. Därefter skulle gamla textstrukturer brytas ner, eftersom nya sådana skulle etableras, och då var det viktigt att söka latent strukturer i ursprungsmaterialet, som kunde användas för exponering. Gamla dramaturgier fick helt enkelt lämna plats för en ny arkitektur, där den nya texten skulle kunna

²⁰⁰ Citatet återfinns i mina anteckningar från den offentliga föreläsningen på Hipps spegelsal den 23 februari 1998. Översättningen från danska till svenska har gjorts av undertecknad.

²⁰¹ Gunnar Ollén, *Strindbergs dramatik*, Stockholm 1982, s 57. Yttrandet, som återfinns i programbladet till *Vasasagan*, är hämtat ur ett brev från Strindberg till regissören August Lindberg. Det är daterat den 24 augusti 1884 och avser ursprungligen hanteringen av texten till *Gilletts hemlighet*.

utgöra en helhet. Det var inte bara att stryka och flytta, utan det visade sig dessutom vara nödvändigt att genom hela processen arbeta med en sorts dubbelperspektiv, där närbilden kunde relatera till helbilden.

Strindberg använder titeln *Vasasagan* för två olika sammanställningar som dock aldrig, så vitt jag vet, blivit scenisk realitet. Enligt Martin Lamm föreslog Strindberg denna titel åt en sammanställning av *Siste Riddaren*, *Riksföreståndaren* och *Gustav Vasa* efter att tidigare ha rubricerat *Mäster Olof*, *Gustav Vasa* och *Erik XIV* som *Vasasagan I–III*.²⁰² Strindberg menar att dramerna relaterar till varandra, och att de får sitt största värde vid varandras sida. Den sammanställning, som nu getts namnet *Vasasagan*, bygger på pjästexter som redan levt egna liv och legat till grund för varierande uppsättningar. Men även om dessa texter bär på lager av betydelser och konventioner, bortfaller en stor del av dessa avlagringar i vår nya saga. Dramaturgerna fortsätter:

De stora femaktsdramerna *Siste Riddaren*, *Riksföreståndaren*, *Mäster Olof* och *Gustav Vasa* är skrivna i Shakespeareinfluerad krönikestil. Här ströks redan från början hela akter, sidointriger, inledningar och därmed ett antal roller. Pjästexterna *Erik XIV* och *Kristina* är däremot konstruerade på helt avvikande sätt: *Erik XIV* har fragmentariserad utformning, och *Kristina* har byggts enligt konfliktdramaturgiskt mönster. Dramaturgerna fick stryka var- samt inne i dessa händelseförlopp för att samtidigt kunna stryka en del roller. Större delen av *Vasasagans* tredje och avslutande del utgörs av *Kristina*, den pjästext som beskurits minst. När Strindberg skrev detta drama var han influerad av Scribes "la pièce bien-faite"-modell, och det stabilt byggda händelseförloppet rubbas inte i nämnvärd omfattning av, att några små sidointriger och några mindre roller har lyfts ut. Vi kommer nära personliga och mellanmänskliga konflikter, när fyra ursprungliga akter blir till fyra stora scener. *Gustav Adolf* visade sig vara den minst användbara texten för dramaturgerna, eftersom detta från början episkt konstruerade krönikespel i femton scener genomgående handlar om trettioåriga kriget. De kunde emellertid enas om några användbara scener ur första och sista akten, där de fann anknytning till nationalism och internationalism.

Dramaturgerna fann en tendens i Strindbergs material, som blev till stor hjälp. Hans användning av många varierande lokaliteter, för att komma bort från enheten i rummet, kunde nyttjas för strukturering av rumspektivet i *Vasasagan*, och detta kunde i sin tur knytas till en utveckling av det centrala makttemat. I den inledande texten avgörs makten på slagfältet, men under

²⁰² August Strindberg, *Siste Riddaren Riksföreståndaren Bjälbo-Jarlen*, Nationaluppl. nr 61, Stockholm 1988, s 421. Båda uppgifterna återfinns i kap. "Kommentarer" av Björn Sundberg.

det fortsatta händelseförloppet försvinner den synliga, fysiska kampen mer och mer, och i slutet är det bara något man refererar till. När förloppet flyttas från det offentliga rummet till det privata, göms makten undan för den offentliga blicken, dvs. när den offentliga handlingen blir privat, blir makten osynlig. Perspektivet kan sägas ha överflyttats från exteriör till interiör, när Kristina abdikerar från sin kärleksbädd.

Tre teman har lyfts fram, och det första är maktporträtten. *Vasasagans* bärande struktur utgörs av historierna kring dessa, och Strindbergs intentioner med tydliga och varierande beskrivningar har respekterats. Stellan Larsson talar om figurutvecklingen med betoning på att de rollfigurer, som beskriver utbyggda porträtt, ingår i flera av Strindbergs ursprungspjäser. Det gäller i första hand Mäster Olof och Gustav Vasa, som utgör dominerande roller och återfinns i fyra av pjästexterna. Dessa är skrivna i olika genrer och med stora tidsintervaller, och rollerna har getts skiftande karaktär i olika pjäser. För att de ska passa in i *Vasasagan* som helhet, har dramaturgerna arbetat med utvecklingskurvorna hos dessa figurer. Därmed har det skapats utrymme för att teckna det motsägelsefulla hos dem, och Larsson understryker att om utvecklingarna verkar grova och drastiska har detta gjorts medvetet, för när flera karaktärer heter Gustav Vasa, berättar vi något om en sammansatt figur. Vi får t. ex. informationer om Gustav redan i den inledande scenbilden (*Siste Riddaren*), även om vi inte möter den oborstade frihetshjälten förrän i den femte scenbilden (*Riksföreståndaren*). Därefter konfronteras vi med honom som hetsig realpolitiker och ung konung i *Mäster Olof*, för att senare ta del av ett annorlunda och varierat porträtt av en åldrad och skuldtyngd konung (*Gustav Vasa*). Mäster Oloffiguren utgör en sammanskrivning av en ung, stursk reformator (*Siste Riddaren*, *Riksföreståndaren* och *Mäster Olof*), och efter hans "omvändelse under galgen" återser vi en äldre Mäster Olof som konungens närmaste och lojale rådgivare (*Gustav Vasa*). Det finns även andra rollfigurer som vi följer genom flera pjäser, t. ex. Herman Israel, som den yngre (*Riksföreståndaren*) och den äldre (*Gustav Vasa*), men här tycks inte den åldersmässigt uppdelade karaktären ställa till några större problem. Porträttet Erik XIV möter vi först som ung prins (*Gustav Vasa*) och senare som konung (*Erik XIV*), och även hans vän och rådgivare Göran Persson finns med i båda dessa pjäser, som dock ligger närmare varandra i Strindbergs författarskap.

Det andra temat är generationskonflikter, som växer till ungdomsrevolter och faderskonflikter: f.d. riksståthållaren Erik Trolle läxar upp sin son ärkebiskopen Gustaf (1.5), Gustav Vasa hamnar i fysisk konflikt med sin uppstudsige son Erik (2a.3), Måns Knekt agar sitt barn Karin Månsdotter (2b.5), och

Mäster Olof, Sveriges reformator, hamnar i religionskonflikt med sin katolska moder (1.12).

Tredje temat utgörs av den genomgående dialektiken mellan offentlig och privat makt. Den offentliga maktens strävan hotar den privata sfären, och den offentliga maktens motgångar kommer obönhörligt att drabba det privata livet. Konflikterna finns redan hos Strindbergs pjästexter, men de har förstärkts i *Vasasagan* genom att den offentliga maktstrategin belyses vid sidan av familjelivets privata problem med barn, hustrur, svärmödrar och syskon. När maktkarriären inte stämmer med känslor och samliv, får det konsekvenser för familjelivet. Vilka blir offer för dessa konflikter? Dialektiken offentlig/privat leder till oöverbärliga kriser, som i sin tur utvecklas till dramatiska höjdpunkter, där den rationellt politiska handlingen kan sägas ta över.

Slutligen finns manipulationen med anfallsscenen ur *Riksföreståndaren*, som placerats in i textmaterialet vid tre tillfällen (det förekommer fyra gånger i föreställningen). Dramaturgerna inflikar slutligen att berättelsens luckor mestadels beror på Strindberg, och att man därför valt att använda en speakerröst som publikservice.

Från Mora till Rom

En viss bakgrundsinformation kan kanske vara intressant för förståelsen, eftersom *Vasasagan* inte är tänkt att utgöra någon historiektion. Det historiska spåret beskriver Sveriges utveckling från fattigt, isolerat bondeland till stormakt.²⁰³ Denna blodiga tid sträcker sig över nästan 140 år (1520-1654), dvs. från sen medeltid och renässans in i barockens tidevarv. Skeendet inleds under det krig, som utkämpas mellan Sverige och Danmark i en tid då dessa båda länder har gemensam konung. Maktförhållandet utlöser många strider inom den mäktiga svenska adeln, där Sturesläkten, Vasasläkten och den danskvänliga Trollesläkten är mest framträdande.

När förloppet startar har Sveriges riksföreståndare Sten Sture d.y. just avlidit på Mälarens is efter en batalj med den danske konungen Kristian II. Han ligger lik i den inledande scenbilden, och därmed får vi aldrig möta den man som kallades Siste Riddaren. Efter hans död leder motsättningarna inom den svenska aristokratin till Stockholms blodbad. Därefter får vi följa hur den maktlystne ärkebiskopen Gustaf Trolle, en av anstiftarna till blodbadet enligt

²⁰³ Stellan Larsson menar att den dramatiska kurvan i *Vasasagan* inleds med en nationell revolution, som slår över i nationalistisk chauvinism, går vidare till expansionism, dvs. internationell erövrarlusta, för att avslutas med vad man skulle kunna kalla internationell intellektualism.

denna text, försöker undanröja den unge Gustav Vasa. Den senare, som lånat internationellt kapital från det mäktiga och penningstarka Hansaförbundet i Lübeck, står i Dalarna efter att ha flytt ur dansk fångenskap. Vi följer hans befrielsekamp, och när Kristian är besegrad, krönes Gustav Vasa till konung. Han knyter reformivraren Mäster Olof till sig för att med dennes hjälp genomföra reformationen, och därefter konfiskerar han kyrkans rikedomar för att göra sig skuldfri gentemot Hansan, och för att ytterligare säkra sin makt gör han Sverige till arvrike. Folket protesterar mot allt det nya, bland annat mot införandet av utländska vanor, men Gustav slår tillbaka. Han statuerar exempel genom att låta avrätta ett antal av sina tidigare medhjälpare, som blivit obstinata, och genom att befria landet från utländsk makt, gör han Sverige till en nationalstat. Han efterträds av sonen Erik, som inte riktigt förmår axla faderns mantel men står för en aggressiv utrikespolitik. För att kunna utvidga Sverige i västerled, uppvaktar Erik den engelska jungfrudrottningen, och han ser till att broder Johan gifter sig med Katarina av Polen för att skapa möjligheter för maktutökning åt öster. Därefter möter vi Gustav II Adolf, sonson till Gustav Vasa, som med nationella erövringar i sikte stärker krigsmakten och deltar i det trettioåriga kriget. Till sist konfronteras vi med drottning Kristinas tid vid makten fram till hennes abdikation, varefter hon väljer att gå i exil för att kunna ägna sig åt ett intellektuellt och internationellt liv.

Strindberg då och nu

Utgivningen av *Röda rummet* 1879 gjorde inte bara August Strindberg till en erkänd författare, utan den bidrog även till att hans ungdomsdramer, där *Mäster Olof* ingår, fick förnyad aktualitet.²⁰⁴ Detta sitt första historiska femaktsdrama hade Strindberg skrivit sommaren 1872 vid endast tjugotre års ålder. Dessförinnan hade han skrivit fyra ungdomsdramer, av vilka Kungliga Dramatiska Teatern hade uppfört *I Rom* (1870) och *Den Fredlöse* (1871), medan *Hermione* (1871) och *Fritänkaren* (1870) endast getts ut i bokform.²⁰⁵ Första upplagan av *Mäster Olof* refuserades emellertid av Kungliga Dramatiska Teatern, vilket skulle leda till att Strindberg omarbetade denna prosaupplaga, eller Kymmendömanuskriptet som det också kallas, ett flertal gånger. När dramat äntligen fick sin premiär den 30 december 1881 på Nya Teatern i Stockholm, där Ludwig Josephson var teaterchef, fick Strindberg sin första

²⁰⁴ August Strindberg, *Mäster Olof*, Nationaluppl. nr 5, Stockholm 1994. Utgåvan presenterar prosaupplagan, mellandramat och versupplagan av detta drama. Red. och komm. av Hans Sandberg.

²⁰⁵ *ibid.*, s 466.

riktiga framgång som dramatiker. När han dagen efter premiären tagit del av tidningarnas recensioner, skrev han i ett brev till Josephson att han tyckte sig förstå att stycket gjort "...en viss slags succès, hvad den nu skall kallas, d'horreur till exempel".²⁰⁶ Det skulle dröja ända till 1890, innan Kungliga Dramatiska Teatern hade premiär på den s.k. versupplagan av *Mäster Olof*.

När Strindberg några år senare, efter kriser och självinsikter, är på hemväg från kontinenten, gör han uppehåll i Lund och fyller där femtio år 1899.²⁰⁷ Han har erhållit tillfredsställande informationer om framgångar för *Mäster Olof* i Stockholm, och han känner inspiration inför att fortsätta med sitt skrivande. Under en längre tid har han vistats i Paris, där *Fröken Julie*, *Fodringsägare* och *Fadren* haft sina urpremiärer och spelats med stor framgång på stadens nya avantgardeteatrar.²⁰⁸ Men nu lockar historiedramatiken igen, och genren är högst aktuell, eftersom nationell identitet är ett fenomen, som vid denna tid tar sig varierande uttryck och behov. Det är populärt och etablerat med historiska dramer och noveller, och det finns en stolthet inför svensk kultur och historia. Därmed kan Strindberg falla in i trenden eller ta avstånd från den, men han förser sig framförallt med möjligheter att kunna skriva om det som intresserar honom: människans villkor.

Strindberg skriver sitt historiska drama *Gustav Vasa* i Lund, och han hinner även påbörja *Erik XIV*, innan han fortsätter resan till Stockholm. Där skriver han färdigt det senare dramat, och därefter skriver han *Gustav Adolf* 1900, *Kristina* 1901, *Siste Riddaren* och *Riksföreståndaren* 1908.²⁰⁹ Historiedramatiken är förmodligen den minst omskrivna i Strindbergs produktion, trots att den innehåller mycket mer än bara historisk dokumentation. Förutom att han ger det historiska dramat en ny form och en realistisk dialog, tar han sig dramatikers rätt att fritt dikta över historiska fakta. Han hade redan använt sig av detta förhållningssätt i *Mäster Olof*, vilket naturligtvis hade föranlett kritikerna att anklaga honom för förvanskning av historien. Sådana beskyllningar skulle även drabba honom i samband med hans senare historiska dramer, och han skriver i "Öppna brev till Intima Teatern":

När jag efter 25 års förlopp återvände till det historiska dramat, behövde jag icke hysa 1872 års betänkligheter, då jag ville teckna historiska män och kvinnor, och därför återgick jag till min dramaturgi från första *Mäster Olof*. Jag tog till min uppgift, efter läraren Shakespeare, att teckna människor med stort och smått; att

²⁰⁶ *ibid.*, s 498.

²⁰⁷ Sven Rinman, "Sekelskiftets historiska dramer", ur kapitel "Strindberg" i *Ny illustrerad svensk litteraturhistoria*, del 4, Stockholm 1957, s 97.

²⁰⁸ Gösta M. Bergman, *Den moderna teaterns genombrott 1890-1925*, Stockholm 1966, s 34- 89.

²⁰⁹ Gunnar Ollén, a.a., s 5-6. Uppgifterna finns i bokens inledande innehållsförteckning.

icke skräda det rätta ordet; att låta det historiska vara bakgrund; och att förkorta historiska tidslängder efter nutida teaterns fordringar för att undvika krönikans eller berättelsens odramatiska form.²¹⁰

När litterär text, även om den är byggd på historiskt material, förläggs i form av dramatext, framstår avsikten som självklar för oss idag. Om man använder drama som form, måste avsikten vara, eller åtminstone bör författaren vara medveten om den risken, att texten kommer att transformeras till ett sceniskt skeende. Detta var emellertid ingen självklarhet på Strindbergs tid, framförallt inte beträffande det historiska dramat. Texten förväntades utgöra en form av dokumentation, och porträtten av historiska och kungliga personer skulle vara överensstämmande med den gängse historieskrivningen. Efter Kungliga Dramatiska Teaterns refusering av *Mäster Olof*, hade Strindberg sänt in dramat som tävlingsbidrag i skaldekonst till Svenska Akademien hösten 1873. I ett bifogat företal rekommenderade han att dramat skulle läsas som idédrama, vilket tydligen beaktades. Den mest utförliga bedömningen gjordes av litteraturprofessor Gustaf Ljunggren från Lund, som vid denna tid ansågs vara landets störste kännare av dramats historia och dess teori. Ljunggren menade att eftersom en dramatext enbart kan lösa estetiska problem, hade Strindberg helt enkelt missförstått begreppen kring estetisk teori. En dramatext kan inte "...göras till forum för diskussion av sociala, religiösa och politiska problem på det sätt som författaren velat göra".²¹¹ Hans synsätt framstår som en intressant tidsrapport med tanke på att t.ex. Brecht, endast några decennier senare, på ett självklart sätt skulle komma att använda sådana problematiseringar både i sin historiedramatik och inom andra genrer.

Strindberg hade alltså vid tjugotre års ålder både djärvhet och förmåga att bryta med tidigare konventioner. *Mäster Olof* i prosaupplaga anses bilda epok i det svenska dramats historia, eftersom han där inte bara använder sammansatta rollkaraktärer utan även förser dem med vardagligt, realistiskt språk. Hans avsikt måste ha varit att skapa möjligheter för att fortsättningsvis ge upphov till effektfullt sceniskt skapande. Han skriver:

Även i det historiska dramat skall det rent mänskliga äga huvudintresset, och historien vara bakgrund; själarnes strider väcka mera deltagande än fäktande soldater och murars stormning; kärlek och hat, slitna familjeband mera än traktater och trontal.²¹²

²¹⁰ August Strindberg, a.a., Nationaluppl. nr 64, Stockholm 1999, s 195-196.

²¹¹ August Strindberg, a.a., Nationaluppl. nr 5, Stockholm 1994, s 493.

²¹² August Strindberg, a.a., Nationaluppl. nr 64, Stockholm 1999, s 210.

Men trots att andra författares historiedramatik dittills endast uppvisat schablonartade rollkaraktärer, skulle det ta lång tid innan Strindbergs förmåga att spegla den moderna själen skulle vinna erkännande.²¹³ Det konstaterades att hans skildringar framstod som mest engagerande, när han kunde få in sina egna själsliga strider även i det historiska dramat. "När jag skrev *Bjälbojarlen*, så förfor jag som vanligt. - Huvudfigurerna gjorde jag levande med att ta blod och nerver ur mitt eget liv, så att de blevo mina, och äro min egendom.", skrev Strindberg.²¹⁴ Därmed kom det skrivna materialet att spegla hans åsikter, och hans samhällskritiska idéer gav ekon i samtidens debatt och låg till grund för den dominerande uppfattningen om honom som ikonoklast. Men det var Shakespeare, som var hans store lärare och inspiratör när det gällde historisk dramatik, och det var av honom han lärde sig, att historiska berättelser kunde innehålla såväl anakronismer som anekdotformer. Han skulle senare beskriva, hur han i sitt ungdomliga oförstånd även kunde ge sig på att kritisera Shakespeare för dennes sätt att t.ex. göra för stora skillnader mellan "bättre" och "sämre" folk, och att han själv därför slog "...undan de höga klackarne på de höga och skodde under de lägre stånden liten smula."²¹⁵ Strindberg hade emellertid redan i *Mäster Olof* låtit människor tala "ett enkelt vardagsspråk, så som människor bruka utom scenen; tragiskt och komiskt, stort och smått omväxla såsom i livet";²¹⁶ Han använde även grövre språk och hävdade, att det var hämtat ur samtidens talspråk. En sådan språklig realism utgjorde ett klart brott mot tidens dialogkonvention i svensk dramatik.

Enligt dramaturgerna har textmaterialet *Vasasagan* en naturlig koncentration på den äldre Strindberg, eftersom alla ingående historiska dramatexter, utom *Mäster Olof*, skrevs efter hans s.k. Infernokris. Före *Inferno* (pre-inferno 1869-92) sågs Strindberg som företrädare för den klassiskt romantiska *bien faite*-traditionen, och därefter kom de naturalistiska, de symbolistinfluerade och slutligen hans förexpressionistiska pjäser.²¹⁷ Under denna period koncentrerar sig Strindberg på intrigen och de mellanmännsliga konflikterna, och efter *Inferno* (post-inferno 1892-1909) är han tematiskt inriktad, och konflikterna är mer utommännsliga, dvs. protagonisten står i strid med makterna.²¹⁸ Gunnar Ollén menar att det finns skäl att använda *Inferno* som gräns-

²¹³ August Strindberg, a.a., Nationaluppl. nr 5, Stockholm 1994, s 486.

²¹⁴ August Strindberg, a.a., Nationaluppl. nr 61, Stockholm 1988, s 415.

²¹⁵ August Strindberg, a.a., Nationaluppl. nr 64, Stockholm 1999, s 195.

²¹⁶ August Strindberg, a.a., Nationaluppl. nr 5, Stockholm 1994, s 481.

²¹⁷ Egil Törnqvist, *Strindbergian Drama – Themes and Structures*, Stockholm 1982, s 217.

²¹⁸ August Strindberg, a.a., Nationaluppl. nr 64, Stockholm 1999, s 238. Strindberg anger sina infernoår till 1896-99.

sättare, men att det även finns skäl emot, eftersom överskridanden och konstanter finns i hela författarskapet. Det är t.ex. märkbart redan i det bildspråk han utvecklade kring färdigställandet av *Mäster Olof*, och "Vare sig man kallar denna dimension för drömspelsartad eller ej har den gett scenografer och regissörer iscensättningsidéer och skådespelare 'undertexter'", skriver Ollén.²¹⁹

Efter *Inferno* skriver Strindberg sina drömspel, vandringsdramer, kamarspel och de flesta av sina historiska dramer. Han utvecklar en dramatisk form, där tid och rum oftast inte existerar, och han omsätter sina subjektiva upplevelser rakt in i ett sceniskt skeende. Redan företalet till *Fröken Julie* hade visat att han var på väg att lämna traditionen, och han följer intresserat de nya idéfälten i samband med det historiska avantgardets födelse. Han kommer att utgöra en stark influens på det tidiga franska avantgardet, och Kela Kvam menar att han förblir avantgardist så länge han lever.²²⁰ Hon hävdar dessutom att han blir förgrundsfigur för två andra avantgardistiska rörelser: mellankrigens expressionism och efterkrigens franska absurdism.

Strindberg - vår samtida

Den repetitivitet som genomsyrar *Vasasagan* skulle förmodligen kunna räknas in i Strindbergs smärtsamma universum.²²¹ Regissören Holm talar vid flera tillfällen om den onda cirkel som Strindberg återkommer till i sina pjäser, dvs. den makt som perverterar människan. Arne Melberg refererar den onda cirkeln - "circulus vitiosus" - till den vanans upprepning i *Inferno*, som förmodas utgöra inledning till de upprepningsbegrepp, som Strindberg skulle komma att använda.²²² Även om han använt cirkelformen redan i den version av *Mäster Olof*, som brukar kallas *mellandramat*, skulle han senare använda detta grepp i såväl *Till Damaskus* som i *Dödsdansen*.²²³ Han skriver:

Konsten ligger i kompositionen, som symboliserar "Gentagelsen", Kierkegaard talar om; handlingen rullar opp sig framåt mot Asylen; der törnar den mot "udden"

²¹⁹ *ibid.*, s 243.

²²⁰ Kela Kvam (red.), *Strindberg's Post-Inferno Plays*, Köpenhamn 1994, s 7.

²²¹ Vid en SASS-konferens i USA 2004 (hosted by the Scandinavian Programs of The University of California at Berkeley and Los Angeles) ingick en panel med rubriken "Strindberg and Gender", där jag presenterade mitt avhandlingsarbete. Diskussionerna rörde sig genomgående kring Strindbergs repetitiva tema, utifrån vilket många olika perspektiv lades fram.

²²² Arne Melberg, "Barbaren i Paris", ur *Strindbergs förvandlingar* av Ulf Olsson (red.), Stockholm 1999, s 90. När Melberg skriver om denna "circulus vitiosus" utgår han från att Strindberg inte menar ond i metafysisk eller logisk mening utan att han mer syftar på "...det likas återkomst...".

²²³ August Strindberg, a.a., Nationaluppl. nr 5, Stockholm 1994, s 512.

och så spjernas det tillbaka, pilgrimsfärden, baklexan, oppätningarne; och så börjas nytt på samma plats der leken slutar och der den började.²²⁴

När Strindberg berättar om kriser, vändpunkter och gränsöverskridanden, blir de till repetitiva fenomen. Han tycks utforska den "...teknik av förskjutning-fördröjning-fördubbling av tid och rum...",²²⁵ som kommer att ligga till grund för hans konfrontationer med det förgångna, skulden och igenkännandet i *Ett drömspel* (1902) i *Spöksonaten* (1907) och i *Till Damaskus* (1898-1904). Elinor Fuchs talar om Strindbergs "...strange repeating beehive...",²²⁶ och temat är särskilt påtagligt i *Ett drömspel*:

Hela livet är bara omtagningar...Då måste du återvända på dina spår, gå samma väg tillbaka, och utstå alla processens vedervärdigheter, omtagningar, omskrivningar, upprepningar...²²⁷

Även Damaskuspjäsen, "...en av de märkligaste och mest revolutionerande pjäserna i dramats historia.", presenterar Den Okändes repetition av upplevelser och strider med det förgångna eller minnet.²²⁸

Rum i texten

I likhet med andra organiserade beteenden har det skrivna språket betraktats som ett teckensystem överförbart till koder. Men de franska strukturalisternas granskning av litterära texter och författarskap ledde till upplösning, när de upptäckte att språket inte är ett speglande kommunikationsverktyg utan består av en mängd språkkonventioner.²²⁹

Vad kan då en text ge upphov till på teaterscenen? Frågan kan leda till starka utmaningar, eftersom det inte bara är texten som under det gångna seklet utvecklats varierande läsarter. Den alternativa eller experimenterande teatern har inte bara undersökt sitt förhållande till texten, utan den har även stått för en påtaglig utveckling av den sceniska estetiken. Textens betydelse har emellanåt varit hotad, men numera betraktas den vanligtvis, vid sidan om kroppen/skådespelaren och rummet/scenografin, som en av föreställningens centrala ingredienser.

²²⁴ Arne Melberg, a.a., Stockholm 1999. Citatet finns på s 90, och dess fotnot informerar: Brev XII, utg. T. Eklund, Stockholm 1970, nr 3771, s 279.

²²⁵ *ibid.*, s 86.

²²⁶ Elinor Fuchs, a.a., s 50.

²²⁷ August Strindberg, *Ett drömspel*, Nationaluppl. nr 46, Stockholm 1988, s 78-79.

²²⁸ Harry G. Carlson, *Strindberg och myterna*, Stockholm 1979, s 123. Förord av Olof Lagercrantz. Övers. Sven Erik Täckmark.

²²⁹ Elinor Fuchs, a.a., s 170-171.

Regissören Holm understryker att han utgår från texten, men frågan är hur han förhåller sig till traditionen? För att en text ska kunna gestaltas, är det viktigt att det skapas strukturer utanför texten som denna kan avteckna sig mot, hävdar han.²³⁰ Det är av denna anledning han undersöker texten på scenen tillsammans med skådespelarna, dvs. han arbetar med kroppslig textanalys. Eftersom teater uppstår i tomrummet mellan berättare och ord, är det just detta tomrum han ser som regissörens specifika arbetsområde. Även om nätverket med nödvändighet komplicerats i modern tid, menar han att dagens skådespelare egentligen använder samma komponenter, som det ur retoriken sprungna ordmåleriet gjorde under romantiken:

Det oacceptabla är antagligen att text, gestik och mimik följs åt slaviskt för att därmed annullera varandra. Vi uppfattar denna helhet som ett postulat, som falskspel.²³¹

Aristoteles har betraktats som ansvarig för separationen av text och föreställning, eftersom han skilde *poetiken*, regler för texttolkning, från *retoriken*, regler för framförandet.²³² Retorikens regler krävde att aktörens framställning skulle stå i samklang med texten, dvs. röstens och ansiktets uttryck skulle tillsammans med positioner och gester samarbeta med texten för att kunna lyfta fram karaktär och innehåll. Förstärkningen av texten skulle underlätta förståelsen, och retoriken fanns kvar inom teatern fram till senare delen av 1800-talet. Vid den moderna teaterns intåg förlorade den definitivt sitt grepp om de sceniska uttrycken.

Anne Ubersfeld understryker att teaterföreställningen generellt varken ska eller får betraktas som en översättning av dramatexten. Teater inbegriper en mycket större komplexitet och en större dynamik än så, och hon hävdar att den skrivna texten är okomplett, eftersom den är fylld av *hål* eller rum (min kursiv och övers.).²³³ Det är här scentexten kommer in för att inringa klyftan mellan text och föreställning, och Ubersfeld understryker att teaterföreställningen utgörs av författarens skrivna text tillsammans med scentexten. Vad är då en scentext? Jo, den motsvarar det regissörens arbetsområde, som brukar benämnas *regikonception* (mise en scène) och bygger på författarens text

²³⁰ Staffan Valdemar Holm, "Anteckning om ordet och köttet", ur *Tidskrift för litteraturvetenskap*, nr 1, 1992.

²³¹ *ibid.*, s 5.

²³² Jacqueline Martin och Willmar Sauter, a.a., Stockholm 1995, s 19.

²³³ Anne Ubersfeld, *Reading Theatre*, Univ. of Toronto Press, USA 1999, s 10. Övers. Frank Collins.

tillsammans med utbyggnaden av dess hål eller rum (min kursiv).²³⁴ Denna regissörens mise en scène hade redan under 1800-talet kommit att uppfattas som en speciell konstart, och detta skulle i sin tur medföra att tolkningsföretaget successivt överflyttades från författaren till regissören. Under 1900-talet har den sistnämnde utvecklat en mer eller mindre total frihet för sin tolkning av författarens text. Regikonceptet innebär att regissören gör en individuell analys och tolkning av den text, som ligger till grund för iscensättningsarbetet. Pjästexten finns kvar, men regikonceptet blir en länk till denna texts förvandling till föreställning: *dramatext - regitext - föreställningstext*.²³⁵ När Roland Barthes definierar texten som "metodologiskt fält" (min övers.) finns en överensstämmelse med teatertexten som scenisk text/regitext, eftersom den senare skjuts in som förmedlande nivå mellan dramatext och teaterhändelse.²³⁶ Teoretikern och semiotikern Marco de Marinis påpekar, att iscensättningen inte enbart kan byggas utifrån den tryckta texten, eftersom denna har sin egen semiotik och därför måste hanteras som ett nytt fenomen, dvs. den företeelse han kallar *spectacletext*.²³⁷

Receptionsteoretikern Wolfgang Iser gör en utläggning angående begreppet rum eller hål i texten, när han beskriver den interaktion, som redan läsprocessen ger upphov till mellan läsare och text:

Whenever the reader bridges the gaps, communication begins. The gaps function as a kind of pivot on which the whole text-reader relationship revolves. Hence the structured blanks of the text stimulate the process of ideation to be performed by the reader on terms set by the text.²³⁸

McAuley pekar på överensstämmelsen mellan denna läsakt och teaterns repetitionsprocess, med den skillnad att denna skådespelarens process utifrån "acts of ideation" måste manifesteras fysiskt och spatialt i rummet, medan den tysta läsningen utfaller virtuellt.²³⁹ Barthes talar även om texten som ett flerdimensionellt rum, där olika betydelser kan uppstå och blanda sig med varandra.²⁴⁰ Därmed introducerar han ett rumsligt textkoncept, där många olika röster kräver uppmärksamhet. Ett sådant synsätt kan sägas bo vägg i

²³⁴ Tiina Rosenberg, *En regissörs estetik*, Stockholms univ. 1993, s 31.

²³⁵ *ibid.*, s 31-32.

²³⁶ Roland Barthes, *Image Music Text*, London 1977, s 157. Valda essäer har här översatts av Stephen Heath.

²³⁷ Marvin Carlsson, a.a., 1986, s 35.

²³⁸ Wolfgang Iser, *The Act of Reading - A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore och London 1994, s 169.

²³⁹ Gay McAuley, a.a., s 221.

²⁴⁰ Roland Barthes, a.a., 1977, s 146.

vägg med regissören Holms utläggning kring skådespelarens process med texten. Han hävdar nämligen att det är ur denna process som rum skapas i förhållande till texten, dvs. det omgivande rum där strukturer, som ligger utanför texten, kommer till. Holm ser den kroppsliga analysen av texten som nödvändig, eftersom konflikten i det betydelseladdade tomrummet mellan ordet och berättaren utgörs av ett imperativt krav om ett möte mellan "...ordets abstrakta fullkomlighet och den mänskliga gestaltens konkreta ofullkomlighet."²⁴¹ Klyftan mellan dessa två fenomen utgör det kraftfält, där konflikterna genereras. Men hur kan skådespelaren närma sig och förlösa detta vanmäktiga tillstånd? Jo, menar Holm, det är här 1900-talets teater har komplicerat och utvecklat det, som retoriken saknade. Man utmanar texten genom att spela *mot* dess logiska utveckling för att därmed söka konflikter och motsättningar. Här inflikar han ett möjligt experiment, som går ut på att konfrontera ett funnet gestiskt uttryck med en annan text. På så sätt finner man effekter och förskjutningar, som kan vara användbara. Man måste helt enkelt uppsöka områden, där motsättningar och konflikter finns, för man kan inte beträda scenen utan en konflikt. Holm menar att en god skådespelare alltid arbetar i opposition mot textens förlopp, och att det gäller att söka möjligheter, som i nästa ögonblick omöjliggörs av texten. Hos varje text finns dessutom en kontratext, eller skuggtext, som söker dialog med denna. Eftersom kontratexten genererar spänning kan den inte enbart utläsas ur texten, utan den måste ta en omväg via gestaltningen, enligt Holm.

Det talade ordet utgör emellertid inte alltid det centrala i föreställningen, enligt regissörer och skådespelare. För att försöka komma fram till ett mer direkt publiktilltal har man antingen utsatt dramatexter för dekonstruerande metoder, eller gett oförändrade texter en ny, estetisk kontext genom att presentera dem under förändrade förhållanden.²⁴² Man har även låtit dramatiker och skådespelare/regissör samarbeta under repetitionsprocessen för att utveckla texten, och då har denna kunnat utvecklas till allt från fragmentarisk till genomarbetad. Men det har även hänt att dramatexten ignoreras, för att man istället ville utveckla en föreställning ur skådespelarnas improvisationer med rekvisita, ljus, ljud och textfragment.

Relationen mellan skriven text och teaterföreställning har gett upphov till många kontroverser under det gångna seklet. Samtidigt som kritiken har riktats mot den hantering av dramatext, som rört sig alltför långt bort från konventionen, har den experimenterande teatern intagit en radikal hållning i

²⁴¹ Staffan Valdemar Holm, a.a., s 4.

²⁴² Jon Whitmore, *Directing Postmodern Theatre*, Univ. of Mich. Press, USA 1994, s 1.

relation till den skrivna texten genom att prioritera rummets, kroppens eller objektens uttryck.²⁴³ Men vi har även kunnat iakta ett annat fenomen: när den västerländska teaterns traditioner med text/berättelse/karaktär har attackerats och inemellan betraktats som döende, har den europeiska teaterns främsta regissörer valt detta produktionssätt. Under senare decennier har det med jämna mellanrum dykt upp regissörer, som med kreativ förmåga kommit att dominera teatern på ett sätt som vanligtvis kallats regiteater. De har återförankrat klassikerbegreppet genom att, i likhet med alternativ teater, använda traditionen och klassikerna i omtolkningar och bearbetningar, och de har använt varierande sceniska verktygsmedel med influenser från andra kulturer.

Texten i rummet

Även om teatern tidigt införlivade ickeverbala genrer och uttryck (mim, improvisation, ritual), har västerländsk teater relaterats till litteratur, och därmed har den artistiska tolkningen betraktats som sekundär. Denna tolkningstradition föddes tillsammans med västerländsk kritik, och vår textfixering härstammar från Aristoteles gamla definition angående dramatextens relation till iscensättningen. Elinor Fuchs utgår från Butchers kända översättning:

For Tragedy is an imitation, not of men, but of action and of life, and life consists in action, and its end is a mode of action, not a quality....Dramatic action, therefore, is not with a view to the representation of character: character comes in as subsidiary to the actions. Hence the incidents and the plot are the end of a tragedy; and the end is the chief thing of all. Again, without action there cannot be a tragedy; there may be without character....Again, if you string together a set of speeches expressive of character, and well finished in point of diction and thought, you will not produce the essential tragic effect nearly so well as with a play which, however deficient in these respects, yet has a plot and artistically constructed incidents.... The Plot then, is the first principle, and, as it were, the soul of a tragedy: Character holds the second place.²⁴⁴

Aristoteles definition har tolkats som en prioritering av texten gentemot det sceniskt framförda, och denna inställning har förmodligen fått råda i brist på engagemang och insikt om teaterföreställningens komplexitet. Konventionen förmodas även utgöra en konsekvens av, att teaterns utövare genom tiderna getts skiftande status. Deras framställningskonst har setts som icke kontrol-

²⁴³ Gay McAuley, a.a., s 210-234, kap. "Space in the Written Text".

²⁴⁴ Elinor Fuchs, a.a., s 23. Francis Fergusson, ed., *Aristotle's Poetics*, transl. S. H. Butcher (New York: Hill and Wang, 1961), s 62-63.

lerbar, och dess dolda metoder har framstått som skrämmande och därför gett upphov till subjektiv godtycklighet.²⁴⁵ Albert Camus hävdar att det sedan gammalt föraktade skådespelaryrket inte bara kommit att ligga till grund för en andlig konflikt, utan att antagonismen mellan skådespelare och kyrka har sin grund i att teatern definierar kroppen som härskare i föreställningen. Skådespelaren är dessutom inte bara en kropp där många själar trängs samman, utan hon/han hör hemma i mötet mellan kropp och själ. "Hur skulle kyrkan kunna underlåta att fördöma denna skådespelarens livsform?"²⁴⁶

Teaterns språk är det talade ordet, och detta bär på lager av information långt utöver vad den skrivna texten kan medföra. Enligt den västerländska teaterns traditioner skapas betydelser genom interaktion mellan rörelse och ord i ett givet rum.²⁴⁷ I praktiken innebär det att den betydelsebärande processen är kopplad till hur den kroppsliga källan riktar ordet i föreställningsrummet. Oavsett textens utformning måste alltså skådespelaren vara placerad någonstans, eftersom kroppen relaterar till såväl rummet, som till andra kroppar eller objekt i detta rum och till åskådarna. Även när röster levereras fysiskt via mikrofoner, eller när man använder inspelade röster utanför scenen, placeras dessa spatialt på något sätt. Därmed framgår att spatialisering är fundamental för teatern, och spatialiseringen av orden i relation till rummet ger upphov till betydelser långt utöver det rent verbala. Förmodligen ligger detta förhållningssätt till grund för Marguerite Duras' uttalande: "Theatre is an exhibition...exhibitionism...exhibition of the word."²⁴⁸

När man talar om rörelse på scenen, kan en mycket liten förändring hos skådespelarens kropp, blick eller gest få betydelse i relation till texten eller andra omgivande fenomen. Rörelse definieras i relation till stillhet, och Bert O. States definierar till och med ickerörelsen: "Gesture cannot even be defined as significant visible movement. It no more excludes immobility than speech excludes silence."²⁴⁹ Skådespelaren är framförallt en person som rör sig, även om rörelsen kan vara reducerad som i Becketts *Not I*, där man enbart ser rörliga läppar. Den rörliga kroppen fascinerar, eftersom den både

²⁴⁵ Gay McAuley, a.a., s 120-121.

²⁴⁶ Albert Camus, *Myten om Sisyfos*, Bonniers 1987, andra uppl., s 69. Övers. Gunnar Brandell & Bengt John. Efterskrift av Thure Stenström.

²⁴⁷ Gay McAuley, a.a., s 107.

²⁴⁸ *ibid.*, s 214. Detta yttrande av Duras ingick i en intervju för fransk television 1996.

²⁴⁹ Bert O. States, *Great Reckonings in little rooms – On the Phenomenology of Theater*, London 1985, s 138.

kan fragmentariseras, upprepas och dekonstruera andra aktioner. Texten som uttalas får betydelse utifrån de fysiska positioner och attityder, som kropparna har i förhållande till varandra och till övriga element i rummet och till publiken.

Studiet av dramatexten har tidigare bedrivits som tillhörande litteratur vid universitet och högskolor i västvärlden utan att man i någon större utsträckning har eftersträvat referenser till teaterföreställningens verklighet. Förhållandet har kommit att successivt förändras under det gångna seklet efter etableringen av teatervetenskap som akademisk disciplin. Den kritiska teoribildningen på 1970-talet kom att medföra, parallellt med nya former och verkningsmedel, att amerikanska universitet under senare år skiljer på disciplinerna Theatre Studies och Performance Studies.²⁵⁰ Ausländer ser Performance Studies som en utveckling av Theatre Studies, medan Schechner ser performance som ett helt nytt paradigm. Han menar att begreppet beskriver en utveckling, som innebär att teatern sedan 1970-talet undersöker sina egna traditionella gränser. Utvecklingen har bl.a. medfört en befrielse från drama-textberoende i så hög grad, att man numera ifrågasätter om framtiden egentligen kommer att ha behov av traditionell textbaserad teater.²⁵¹

Vad ligger bakom detta sätt att tänka om teater? Traditionen att låta texten dominera den sceniska föreställningen ifrågasattes redan under första halvan av 1900-talet av både Gordon Craig och Antonin Artaud. Numera ses Artaud som en nyckelfigur till teaterns befrielse från litteraturen, eftersom han betonade vikten av att istället utveckla de sceniska uttrycksmedlen.²⁵² Hans teorier ifrågasattes och utsattes för hård kritik medan han levde, men idag utgör han en av 1900-talets absolut viktigaste inspiratörer. Efter sin död fick han tack vare *Le Théâtre et son double*, som utgavs 1938, ett oerhört inflytande på teaterns utveckling under 1960- och 70-talen.²⁵³ Prioriteringen av det teatermässiga gentemot texten gav upphov till en omvärdering av scenens fysiska verklighet: "Je dis que la scène est un lieu physique et concret qui demande qu' on le remplisse, et qu' on lui fasse parler son langage concret."²⁵⁴

²⁵⁰ Philip Ausländer, a.a., s 1-9.

²⁵¹ Vid ett studiebesök på Statens Teaterskole i Köpenhamn under våren 2000 kunde jag konstatera, att man i regi- och skådespelarutbildning skiljer på textbaserad och icketextbaserad teater. Redovisningar av elevernas iscensättningar visade sig också representera båda dessa fenomen.

²⁵² Denna syn på Artaud hävdar såväl Gay McAuley, a.a., s 5, som Philip Ausländer, a.a., s 19-22, och Svend Christiansen, *Den scenografiske skuespiller*, Danmark 1999, s 12.

²⁵³ Antonin Artaud, *Oeuvres completes*, tome IV, Lagny-sur-Marne, Frankrike 1964. Här ingår "Le Théâtre et son double", "Le Théâtre de Séraphin" och "Les Cenci".

²⁵⁴ *ibid.*, s 45.

Derrida har läst Artaud med gillande, och han menar att denne representerar dekonstruktiva värden när han yttrar: "...toute parole prononcée est morte et n'agit qu'au moment où elle est prononcée... le théâtre est le seul endroit au monde où un geste fait ne se recommence pas deux fois."²⁵⁵ Yttrandet kan knytas till Derridas syn på att språket föds ur det skrivande som inte bara erbjuder en ändlös förskjutning av betydelse utan även styr språket och placerar det bortom stabil kunskap. Meningsbetydelsen förskjuts av signifikationens spel, när dekonstruktionen som läsaktivitet frågar ut den skrivna texten. Om plats ges för detta fria spel ("free play") medför det att "...meta-physical presence is disrupted, the center is decentered and the stability of structure is dissolved", enligt Rabkin.²⁵⁶ Utifrån en sådan position blir Derridas syn på teaterns förhållande till texttraditionen förstälig:

Scenen är teologisk så länge dess struktur i enlighet med traditionen stämmer överens med följande element: en författare-skapare som, frånvarande och långt borta, är utrustad med en text och övervakar, samlar, styr tiden eller representationens betydelse, och låter den senare representera honom som relationer till det som kan kallas hans tankeinhåll, hans intentioner och hans idéer (min övers. fr. eng.).²⁵⁷

Derrida menar att det teologiska förhållandet inte bara förslavar regissörer och skådespelare, utan han ser även en ironi i att deras skapande inskränker sig till en illusion av skapande. En sådan textsyn står i överensstämmelse med Roland Barthes uttalande om "författarens död", en formulering som Atle Kittang ser som metaforisk, eftersom den betecknar ett uppbrott från synen på författaren som auktoritet i relation till textens betydelse.²⁵⁸

Den dekonstruktiva strategins relation till teaterns förhållande produktion – tolkning medför att texten inte bör vara enhetligt strukturerad (början, mitt, slut). Redan under tidigt 1980-tal fäster Rabkin uppmärksamheten på det teatermässigt användbara i relationen, eftersom den inte bara ligger till grund för att den entydiga texten splittras och raseras, utan även ger möjligheter till andra utmaningar och mångtydigheter. När teaterföreställningen

²⁵⁵ *ibid.*, s 91. Derridas syn på Artaud återfinns i Gerald Rabkins artikel – se kommande fotnot.

²⁵⁶ Gerald Rabkin, a.a., s 48-50. Rabkin förtydligar sig med hjälp av begreppen *free play* (det fria spelet), *closure* (avslutning) och *demystifying* (avmystifiering) (min översättn.).

²⁵⁷ Jacques Derrida, a.a., 1978, s 235.

²⁵⁸ Atle Kittang, "Text och tolkning", ur a.a., av Atle Kittang, Arild Linneberg, Arne Melberg, Hans H. Skei, Stockholm 1997, s 82. Övers. Sixten Johansson. Enligt Kittang är det inget ovanligt att modern text- och tolkningsteori inom litteraturvetenskapen numera ses som en följd av detta kända yttrande av Barthes.

ges en avslutning eller avgränsning, hindras den intertextualitet vi finner i andra symboliska konstformer. Avslutning i traditionell mening utgör den dekonstruktiva metodens största fiende, eftersom det medför definitiv tolkning. Rabkin lyfter fram avantgardistiska regissörer som Vsevolod Meyerhold, Jerzy Grotowski, Bertolt Brecht och Peter Brook som avmystifierande förnyare, eftersom de har använt dekonstruktivistiska metoder i sin texthantering och/eller i sitt sceniska skapande.²⁵⁹ Han pekar på Brechts användning av intertextualitet i samband med att han skriver nya pjäser som bygger på gamla, om han anser att viktiga värden har förbigåtts. Brechtiansk strategi gick vanligtvis ut på att dekonstruera dramaten fram till dess mest grundläggande element, för att på så sätt komma åt det rent teatermässiga. Han arbetade i det närmaste i motsättning till såväl den wagnerianskt totala teatertraditionen som till den psykologiska realismen, där det emotionella integreras. Brecht eftersträvade istället att alla ingående element skulle avgränsas tydligt gentemot både varandra och texten i en dialektisk relation. Föreställningstraditionen har med all tydlighet sin egen intertextualitet och sin historia.

Teoriexplosionen kom för teaterns del att ge upphov till mer intresse för det metodologiska än för det teoretiska (åtminstone i USA), enligt Rabkin. Denna metodanvändning kan sägas avspeglade sig i texten/föreställningen *Vasasagan* där jag, förutom att dekonstruktivistisk metod har använts gentemot den grundläggande författartexten, även finner avtryck av denna metod hos regissörens *mise-en-scène*.

²⁵⁹ Gerald Rabkin, a.a., s 57-58.

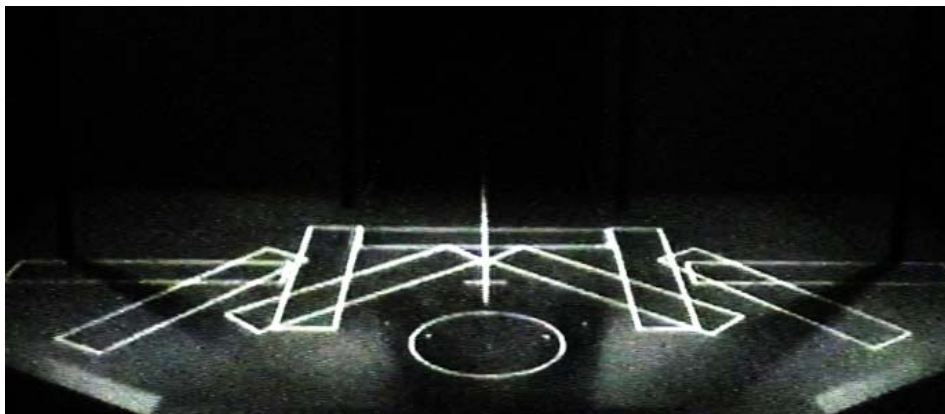


Bild 1. Den mänskliga spelplanen.

Malmö Dramatiska Teater

MAKTEN

...the origin of a sequence is not the observation of reality, but the need to vary and transcend the first form given man, namely repetition...²⁶⁰

Etablering av grundfiktion

När jag anländer till Hippodromteatern för att se föreställningen *Vasasagan*, lotsas jag av en osynlig hand från teaterbyggnadens entré genom publikfoajén in i teaterrummet. Väl på plats har jag ett i det närmaste rektangulärt scenrum framför mig, som i stort sett följer teaterhusets arkitektoniska scenutrymme. Rummet, som är svagt belyst av det spilljus salongsbelysningen erbjuder, framstår i ögonblicket som en tyst och vilande resurs. Vid närmare betraktelse framgår att detta rum, vars väggar är helt klädda i svart trä, tydligt avgränsar sig gentemot sin omgivning. Fondväggen har dock en bred, central öppning, och scengolvet domineras av ett antal geometriska figurer, som markerats med vita linjer. En iögonenfallande cirkel intar central position på denna mänskliga spelplan, och från denna löper en vertikal mittlinje rakt ut i fonden (bild 1). Linjen delar scenen i en höger- och vänsterhalva, och den kan dessutom fungera som orienterande hjälp för såväl aktörer som tekniker och åskådare, i vad McAuley kallar "...the emotional geometry...".²⁶¹ På vardera sidan om cirkeln och mittlinjen finns ett antal rektangulära figurer, som visar sig utgöra markeringar för ytterligare ett rum. Strax bakom

²⁶⁰ Roland Barthes, a.a., 1977, s 124.

²⁶¹ Gay McAuley, a.a., s 108. En sådan geometri tjänar ögats strukturering av aktionen i rummet.

cirkeln, från publiken sett, är mittlinjen försedd med en kort horisontell linje, varigenom ett litet vitt kors blir synligt.

Roland Barthes beskriver detta mitt utgångsläge som varande teaterns grundläggande förhållande till geometrin. Scenen utgör en linje, som inte bara korsar den optiska pennans väg utan även fungerar som tröskel till det teaterns scenrum, där allt är vad det "synes vara" (min övers.).²⁶² När jag ut-sätter mig för teaterns egen dialektik, som bl.a. innebär det som visas/det som döljs, blir min placering i teaterrummet avgörande för min upplevelse av personer och objekt. Från en specifik vinkel, från ett någonstans, kommer jag/åskådaren att ta del av den konstnärliga produkt, som bygger på en mängd överenskommelser mellan skaparna av densamma.

Medan salongsljuset fortfarande är tänt, och innan konventionella koder informerat om att föreställningen ska börja, kommer skådespelarensamblen oväntat rakt mot mig ur scenrummets fondöppning. Klädda i nutida svarta vardagskläder och utan peruker och teatersmink hälsar de publiken som ville de säga: "Nu är vi här, och vi vill berätta en historia". Skådespelarna presenterar här sina jag/subjekt, för att därefter i det närmaste lotsa oss från verkligheten in i konsten. Inför deras sorti har salongsljuset överflyttats till scenrummet, och därigenom synliggörs 26 dörrar i de svarta väggarna (13 på vardera sidan om fondöppningen). När skådespelarna på sin utväg stannar upp i varsin dörröppning för att samfällt höja en hand till avsked, har ljuset hunnit placera sig i utrymmet bakom väggarna/dörrarna. Mot denna bakgrundsbelysning blir skådespelarna för ett ögonblick till silhuetter, och när dörrarna stängs blir teaterrummet totalt svart. Men så tänds 26 ilsket röda, små signal-lampor ovanför dörrarna, samtidigt som ett musiktema med repetitiv och ringande karaktär startar på hög volym (ur Velvet Undergrounds "All Tomorrow's parties"). En osynlig berättarröst inleder:

Året är 1520. Sverige har tvingats på knä av den danske kungen Kristian II. Landet är splittrat mellan det nationella sturepartiet och den unionsvänliga och dansk-orienterade Trollesläkten. På nyåret 1520 tränger danskarna in i Västergötland. Den svenska armén tvingas till reträtt, och Sten Sture d.y. blir dödligt sårad och avlider på Mälarens is. Kristian II tågar mot Stockholm, som belägras och slutligen kapitulerar.

Den speakerröst, eller voice-over, som placeras in från början, är ett regi-grepp som slår an en lekfull ton, eftersom rösten tillhör den för svenska folket välkände historikern Hans Villius. Hans röst informerar via högtalarna om

²⁶² Roland Barthes, a.a., 1977, s 69.

händelseförloppet historiska rums- och tidslinje, och hans inplacerade berättelser förankrar det sceniska skeendet med historisk nivå.

Etablering av skådespelarnas grundfiktions används av såväl episk teater som av performance. Episk teater kallar en sådan etablering för "det profana förloppet", vilket visar att det är skådespelarna själva som står på scenen, och att de fungerar som publikens representanter i den historiserande berättelse vi kommer att uppleva gemensamt.²⁶³ Performances användning av grundfiktions är knuten till dess avsikt att avmystifiera skådespelaren/performanceaktören,²⁶⁴ och en voice-over kan ingå i praxis hos denna teaterform.²⁶⁵

Folkets berättelse

Den repetitiva anfallsscen, som ligger till grund för hur jag valt att läsa denna föreställning, utgör ett kort och expressionistiskt laddat inklipp, som med vissa betydelseförskjutningar klippts in i materialet vid fyra tillfällen. Detta inklipp, som ingår i folkets bildberättande, framstår som en essens eller kanske t.o.m. ett Eisensteinskt montage.²⁶⁶ Det visar hur folket springer för livet på någon form av krigsskådeplats/över scenen - oftast både fram och tillbaka. De två första inklippen visar dessutom hur kvinnor skjuts till döds/utgör offer, det tredje visar både kvinnor och barn som offer, och det fjärde visar en likgiltig aristokrati. Folkets kamp exponeras redan från början genom en i det närmaste identisk rusning, som är knuten till Stockholms blodbad (1.2). Därefter förflyttas vi rakt in i pågående befrielsekrig, varigenom den pendlande rörelsen mellan makt/ickemakt etableras. Tre av sex inledande scenbilder visar folkets utsatthet, och även om deras aktioner återfinns på några små ställen i Strindbergs originaltexter, har de getts större utrymme och betydelse i denna kontext.

Själva berättelsen inleds med ett totalsvart kosmos, klivet av en linje som består av 26 röda små lampor. Musiken ringer starkt, när en ljuskägla söker

²⁶³ Kurt Aspelin, *Teaterarbete*, Stockholm 1977, s 23-35. Göran O. Eriksson redogör i kapitlet "Gestaltning/Publikadress" för den episka teaterns användning av begreppen grund- och spelfiktions. Den citerade termen återfinns på s 29.

²⁶⁴ Niels Lehmann, "Stilfærdig dramaturgi", ur teatertidskriften *aktuelle problemer* nr 43, Institut for Dramaturgi, Århus 1997, s 58.

²⁶⁵ Johannes Birringer, a.a., 2000, s xvi. Birringer nämner voice-over som filminfluerat verktyg för performance.

²⁶⁶ Dag Nordmark, *Bildspråkets betydelser*, Stockholm 1976, s 88. André Bazin menar att montage innebär "...att man ger bilderna en betydelse, som de inte äger i objektiv mening och som uppstår först när man kombinerar dem med varandra." (Nordmark utgår från att Eisenstein, rysk filmregissör och teoretiker, inte skulle ha haft något att invända mot Bazins definition.)

sig in i fondöppningen och fångar en sierska, som med en svepande gest dämpar musiken (bild 2). Hon bär en intensivt röd ögonbindel, orakelaktigt



Bild 2. Sierska.

Foto: Anders Mattson

spretigt grått hår och enkel, lång svart klänning. Med mjuk styrfart rör hon sig i strålkastarljuset längs mittlinjen fram mot publiken, och emellanåt vänder hon handflatorna mot det mötande luftrummet, medan hon uttalar sin profetia:

Vad är det som nu kommer att ske? frågar du! Jag vet det, jag har sett det i drömmar och syner – jag har sett Kristian komma med stegel och galgar – det är en domedag över Svear och Göter som aldrig kunde hålla frid med sina egna – Nu få de njuta ’t! – Vad mera (sedan)? – Jag ser det i molnen, i vattnet, i drömmen – Sten Sture fick aldrig annan krona än törnets krona – Han har lidit sitt mått och druckit all livets bitterhet – Så stundar vargatid, ond död, bråddöd.²⁶⁷ – Ve! Ve! – Ragnarök, makternas skymning, den stora världsbranden (Surturbrand)! – Vad jag ser mera? Jo! Där kommer en man, med segerhuva och korstecknad på bröstet! – Vem det är? – Nej! – Jo! Det är Gustav Eriksson, Vasa, med Dalamän i skaror – pilkrig, klubbekrig, yxeckrig – och han får

²⁶⁷ Här hörs två gevärssalvor, vilka indikerar pågående krig.

Stockholms nycklar – (om) en midsommardag – och så får han kronan! – Och den behåller hans ätt i århundraden - men inte rätt ner – det är krockar på vägen! (prolog s 1)

Sierskan stannar framför den centrala cirkeln på framscenen, och samtidigt som hon för ner sin ögonbindel, skiftar ljuset likt ett filmklipp, och en förändrad rumsbild framträder. Tätt bakom sierskan står nu en stor, svart vägg (5 m i kvadrat och 1 m tjock), och framför henne i cirkeln står en kista, i vilken den förste protagonisten Sten Sture d.y. ligger lik. En rakt uppifrån kommande belysning medför att den stora väggen kastar sin skugga framför sig, varigenom ytterligare ett rum markeras. På så sätt etablerar denna vägg, som tycks ha fört in sierskan i rummet, ett inre rum, som kommer att omformas inför våra blickar genom hela denna föreställning.

När befrielsekriget är över, ses folket fira midsommar och hylla sin nykrönte konung Gustav Vasa med att sjunga "Den blomstertid nu kommer..." (1.8).²⁶⁸ Därefter följer vi deras fortsatta kamp mot den reformation, som Gustav tvingar på dem med assistans av Mäster Olof. Starka motsättningar kommer i dagen, men nu manifesterar folket ett motstånd genom att sluta sig samman och sjunga sina gamla katolska sånger (1.10). Vi ser hur de försöker rädda undan sina krucifix, sina kyrkklockor och sina mariabilder från maktens konfiskering.²⁶⁹ De samlas även i största förtröstan inför att komma till tals med sin konung, när han i reformationens namn berövar deras kyrkor dess rikedomar (2a.1). Gustav utnyttjar emellertid folkets protester, när han i avskräckande syfte låter halshugga ett antal dalkarlar, som varit hans medhjälpare i befrielsekriget. Vi påminns om hans historiska koppling till Dalarnas folk genom deras återkommande användning av dalmål, att kvinnor och barn vid flera tillfällen ses måla och hantera dalahästar, och att det dalatraditionella kurbitsdragspelet ingår i aktionen.

Folkets fysiska kamp försvinner dock successivt, eftersom de flyttas längre och längre bort från det centrala skeendet parallellt med maktens inflyttning i det privata rummet. Vi möter dem med ökande intervaller, även om vi återser enskilda representanter i små, pregnanta roller, som t.ex. änkor, barn, fogdar, dalakvinnor, dalamän, sömmerskor, munkar, soldater, kammartjänare och kyrkvaktarpar. De är även bröllopgäster när Karin Månsdotter och Erik XIV gifter sig (2b.7), men i den avslutande pjäsen *Kristina* hör vi dem endast som "stämmor" utifrån. Deras motstånd har emellertid stärkts, och de

²⁶⁸ Psalm nr 474 av Israel Kolmodin i *Den svenska psalmboken*, Stockholm 1954.

²⁶⁹ August Strindberg, a.a., Nationaluppl. nr 61, Stockholm 1988, s 251. Folkets aktion finns som scenanvisning i *Riksföreståndarens femte akt*: "Folk springer över scenen från vänster till höger med flyttsaker."

påminner om sin existens på varierande sätt, bl.a. genom att vid ett tillfälle återkomma i en anfallsscen (3.6-3.7). Men i det ögonblick de plötsligt och oväntat står vid Kristinas kärleksbädd, dvs. i maktens privata rum, startar något som kan liknas vid en revolution (3.7).



Bild 3. Folket i aktion.

Foto: Anders Mattsson

Ritual och lek

Sierskans entré placerar in en ramberättelse, som får sin avslutning när en identisk vägg ledsagar en annan kvinna/Kristina ut ur maktsfären i föreställningens avslutande scenbild. Denna sierska etablerar även det motstånd gentemot patriarkal makt, som öppnar för genusreflektion. Därmed ser jag det genusperspektiv vara inplacerat, som rör sig genom berättelsen med subversiv strategi för att framträda tydligt i dess tredje del (se kap. "Motståndet").

På strindbergskt manér kommer vi omedelbart rakt in i berättelsen.²⁷⁰ Vi överraskas av skådespelarnas entré, den starkt ringande musiken i ett svart mörker med ett band av röda små lampor, berättarrösten och ljusklippets

²⁷⁰ Strindberg går ofta rakt in i skeendet som t.ex. i *Hemsöborna*: "Han kom som ett yrväder en aprilafton...", Stockholm 1955, s 3, och i *Fröken Julie*: "I kväll är fröken Julie galen igen;", Stockholm 1972, s 72.

förändring av rummet. Den attackerande rörelse, som från början lyfts in i skeendet, avbryts abrupt av sierskans koncentrerade utsaga. Hennes röda ögonbindel gör henne till en existentiell metafor som, i likhet med de röda lamporna, kan associeras till historiens blodspillan, samtidigt som de placeras in den röda färgkoden. Ögonbindeln inger en känsla av att sierskans övriga sinnen är förstärkta, och förutom att hon kan vara en episk berätterska, framstår hon som en associativ arketyper: en kvinnlig Tiresias eller kanske en Indras dotter. Med profetian inviterar hon oss till en resa, och hennes ögonbindel tycks uppmana oss att ta med den inre, djupseende blicken.

När folket berättar sin historia, använder de ritualen som form. I teatersammanhang används sådana ritualer, *rites de passage*, dvs. övergångsriter, i samband med skeenden, som kan kopplas till övergångar med överskridande egenskaper.²⁷¹ När Victor Turner definierar former för sådana ritualer, talar han om tre faser: brottet med det pågående, krisen och den framtida strategin. En sådan ritual kan leda till återanpassning eller förändring, men det är övergången, eller *liminaliteten*, som blir intressant.²⁷² Faserna överensstämmer med *Vasasagans* tre delar, där den första handlar om befrielsekrig och maktrepresentanter på väg mot makten, medan den andra exponerar konungars maktutövning och början till den övergång, som i tredje delen visar en möjlig strategi för framtiden.²⁷³

För att förtydliga den teatrala och visuella berättelse, som ska exponera motstånd gentemot maktens hantering av människor, hämtar folket influenser från sin karnevalstradition.²⁷⁴ Med hjälp av tre stora rörliga (hjulförsedda) väggar som berättarverktyg (var och en mäter 5x5x1 m), genomför de sin bildberättande strategi.²⁷⁵ Dessa väggar är försedda med ett antal egenskaper, vilket bland annat innebär att maktens väggar/rum har gjorts blanka, medan ickemaktens har gjorts matta. Mot officiell kultur står vad Michail Bachtin

²⁷¹ Tiina Rosenberg, a.a., 2000, s 25.

²⁷² *ibid.*

²⁷³ *ibid.*, s 25. Den tredje delens förändring/övergång i *Vasasagan* är knuten till liminaliteten och Kristinas gränsöverskridande handling. Både övergångsriten och dess liminalitetstanke används inom genusdiskursen.

²⁷⁴ Michail Bachtin, *Rabelais och skrottets historia*, Uddevalla 1991, andra uppl., s 25. Övers. Lars Fyhr. Enligt Bachtin blev medeltidens moraliteter och mirakelspel mer eller mindre karnevaliserade, och även cycklartraditionen ingår i denna karnevalesska tradition.

²⁷⁵ Tiina Rosenberg, a.a., ur *Svenska Teaterhändelser 1946-1996* av Lena Hamnergren, Karin Helander och Willmar Sauter (red.), Stockholm 1996, s 346. Rosenberg belyser genusdiskursens användning av den karnevalesska tradition, där rörlig scenografi och folklig uppslupenhet kan ingå.

kallar folklig skrattkultur, och hans socialt kritiska perspektiv används inom genusediskursen. Bachtin definierar en central tankegång:

...det dialektiska spelet mellan det slutna och det öppna. --- I skrattets uttrycksformer, karnevalen och den groteska realismen, ser han en centrifugal kraft som förmår bryta maktens förtryckande, dogmatiska allvar och skapa "muntra kryphål" mot framtiden.²⁷⁶

Karnevalens skratt är triumferande men samtidigt "...ironiskt, spottskt och hånfullt...", och dess ambivalenta karaktär vittnar om andlig klarsyn.²⁷⁷ Även om denna folkliga kultur hade funnits sedan antiken, fick den en påtaglig betydelse under medeltiden och renässansen. Den var inriktad på fester av karnevalstyp och andra komiska upptåg på marknader och torg. Olika riter och skådespel gav tydligt ickeofficiell syn på världen och människan, och de skilde sig på ett flagrant sätt från kyrkans och feodalstatens officiella kulturer och ceremonier.

Folket leker helt enkelt med det de fruktar, eftersom karnevalen bygger på en överenskommelse om att vända upp och ner på hierarkisk ordning. Dårar och narrar är dess figurer, och den saknar rumslig avgränsning eftersom den är till för hela folket. Men kärnan i denna kultur utgör inte någon konstnärlig form, eftersom den uppehåller sig i gränsområdet mellan konsten och livet. Motståndet gentemot det fullbordade och färdiga ger emellertid upphov till dynamiska uttrycksformer, som är ombytliga och lekfulla. Karnevalstraditionen rymmer många dimensioner, och kommande kapitel öppnar för det fantasi- och bildspråk, som ingår i denna traditions *groteska realism*, vars mest framträdande kännetecken är

...*degraderingen, nedsättandet*, dvs. man för ned allt som är upphöjt, andligt, idealt, abstrakt, till det materiellt-kroppsliga planet, till det plan där jord och kropp utgör en ouplöslig enhet.²⁷⁸

Degraderingen av det upphöjda till det materiellt-kroppsliga planet återspeglas framförallt i berättelsens upprepningar av protagonisternas utveckling till grymma narrar. Sådana medeltida anarkistiska former utgör alternativ till den traditionella teaterns estetik, eftersom de bär på revolutionär potential från romerska saturnalier.²⁷⁹ Upprepningarna blir dessutom både komiska,

²⁷⁶ Michail Bachtin, a.a., s 9.

²⁷⁷ *ibid.*, s 22.

²⁷⁸ *ibid.*, s 29.

²⁷⁹ Christopher Innes, *Avant Garde Theatre 1892-1992*, London och New York 1994, s 4.

tragiska och groteska, och sådana inslag av karnevalesk tradition förmodas kunna samarbeta med vår tids ironi.²⁸⁰

Simultanitet och visuella strukturer

Den simultanitet som ger specifik karaktär åt *Vasasagan* är framförallt en konsekvens av väggarnas parallella rörelser vid växlingar mellan scenbilder och inklippsbilder.²⁸¹ Det rörliga rummet, som i ögonblicket skapas av en, två eller tre stora väggar (bild 4), förflyttas i det närmaste koreografiskt med hjälp av synliga och mörklädda tekniker (vid några tillfällen är även skådespelare inbegripna).

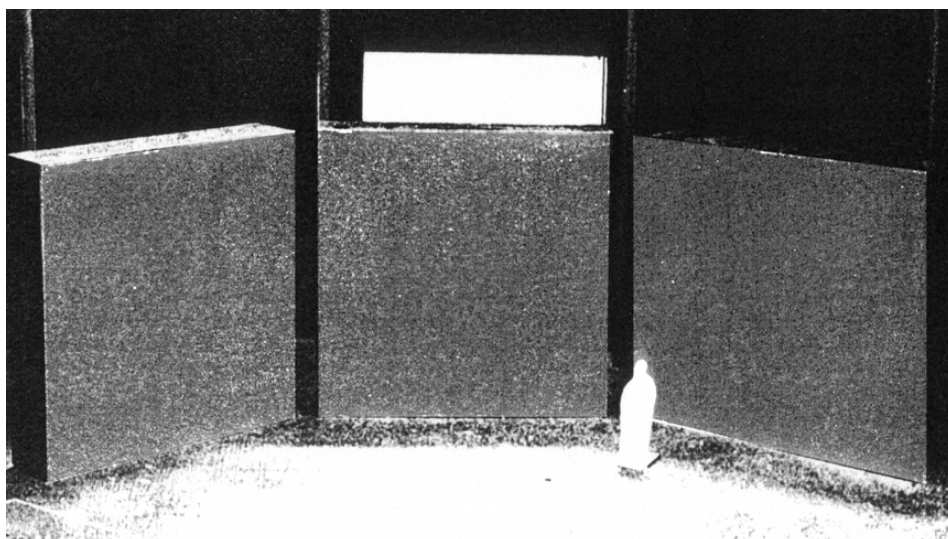


Bild 4. Modell kropp - rum.

Malmö Dramatiska Teater

För att förtydliga hur väggarnas rörelser samverkar med ljusskiften presenterar jag några inledande scenbilder och växlingarna mellan dessa. Samtidigt framgår hur regissören valt att från början exponera de sceniska verkningsmedlen.

²⁸⁰ Svend Christiansen, a.a., 1999, s 89. Absurd teater är alltid komisk på ett grymt sätt, dvs. groteskt, medan det aldrig är självklart att grotesk teater är absurd, enligt Christiansen.

²⁸¹ Svend Christiansen, a.a., 1994, s 9. Christiansen skriver här om den medeltida simultana scenprincipen.

Scenbild 1: Ett fiktionellt ljus exponerar det inre rum, som etableras av en stor vägg.²⁸² Sierskan inleder:

(Fru Kristina---därinne) Här står (Herr) Sten Stures likkista kvar. (emedan) Ingen har velat jordfästa den bannlyste! (1.1,2)

Änkan Kristina Gyllenstjerna gör entré, och dialogen informerar om att sierskans namn är Mätta Dyre. En inkommande Magnus Gren berättar att den danska hären håller på att inta slottet (där vi uppenbarligen befinner oss), att ärkebiskopen Gustaf Trolle står på danskarnas sida, och att Gustav Eriksson Vasa är fånge i Danmark. När den kalottprydda och danskvänlige Heming Gad beklagar sorgen och meddelar att kung Kristian II valts till Sveriges konung, avvisas han bryskt av Kristina:

Här (Den) är (som stängd) stängt för er, men (den andra, den där, den är öppen) där, där är det öppet för er, ända ut i förstugan, utför trapporna, ända ner i rännstenen! (1.1,5)

Några repliker senare skriker Mätta med full kraft:

Gå, du förbannade, i helvetets eld! (1.1,6)

När Magnus informerar om att de danska inkräktarna tagit slottets nycklar, pressar sig den stora väggen mot de tre rollfigurerna, som spjärnar emot fysiskt. Väggens aktion kan både uppfattas som visualisering av det utifrån kommande danskhotet och/eller av aktörernas inre psykologi. Kristina får veta att någon vid namn Olaus Petri, senare kallad Mäster Olof, är villig att jordfästa hennes bannlyste och avlidne make.

vaxling: Under den korta dialogen pressar och svänger skådespelarna den stora väggen 90 grader till vertikal position på vänster sida om scenens mittlinje. Därmed öppnas det inre rummet mot det yttre, och fiktionellt ljus samarbetar nu med presentationellt ljus. En ung Mäster Olof iklädd renässanskrage gör entré ur fondöppningen tillsammans med fyra svartklädda män. De lägger ett lock på kistan, slår samfällt en spik i vart och ett av dess hörn, varefter de bär ut den. Simultant med denna aktion glider ytterligare en stor vägg in ur fondöppningen och placerar sig parallellt med den första på höger sida om aktion och mittlinje.

²⁸² Gay McAuley, a.a., s 29. För att underlätta hanteringen av rums- och ljuskonstruktion, lånar jag två termer av McAuley: *presentational* och *fictional*. Det yttre rummets grundljus, som är diffust och saknar fokus, kallar jag "presentationellt", och det inre rummets intensivt fokuserade ljus, benämner jag "fiktionellt". När yttre och inre rum samverkar, vilket sker vid ett antal tillfällen, förtydligas det centrala skeendet med hjälp av denna dialektik.

Magnus: Hör! Gustav Eriksson Vasa har flytt från Dansken – gått till Lübeck där han fått hjälp – återvänt till sitt land – och nu står han i Dalarna!

Kristina: I Dalarna! Då finns där hopp! (1.1,8)

Scenbild 2: Ett skrik utanför scenen blir upptakt till att väggarna glider isär och börjar snurra var för sig kring sin egen imaginära axel på respektive höger/vänster scenhalva (bild 5).

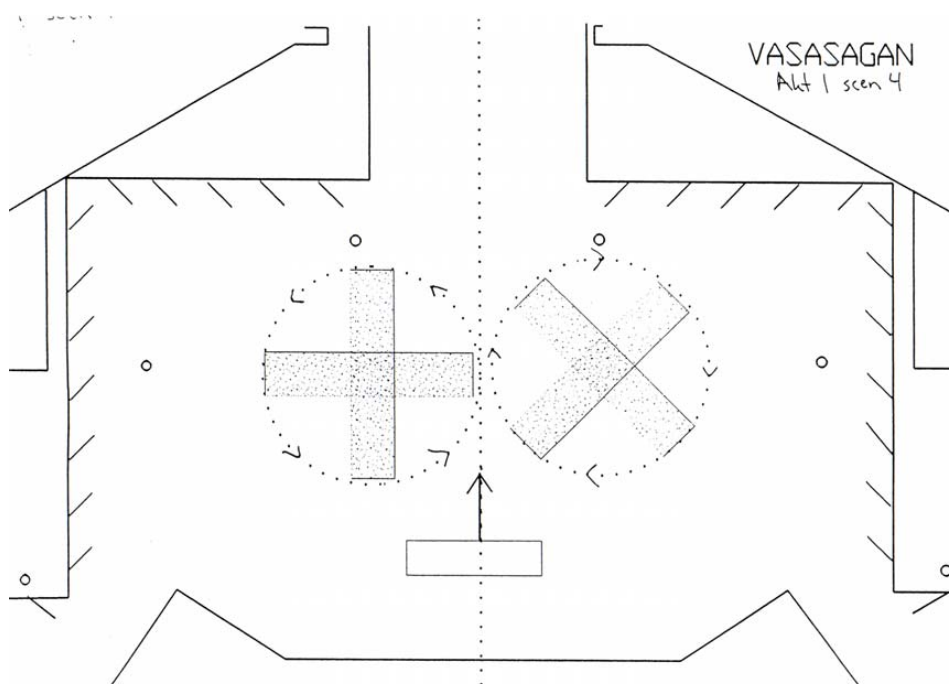


Bild 5. Skiss med snurrande väggar.

Malmö Dramatiska Teater

Inre/yttre rum med respektive ljusfunktioner samverkar även här, när folket rusar från vänster sida ut till höger. Den starkt ringande musiken är tillbaka och berättarrösten informerar om det vi inte ser:

Den åttonde november 1520 blir en av de svartaste dagarna i landets historia. Kristian II låter då avrätta en lång rad av rikets ledande män på Stortorget i Stockholm (kollektivt mansskrik utifrån). Man låter till och med gräva upp och bränna Sten Stures kropp. Vem bär ansvaret för Stockholms blodbad? Det är en gammal tvistefråga, men så mycket är klart, att Gustaf Trolle bär en stor del av skulden (kollektivt kvinnoskrik utifrån).

Under blodbadet, som i likhet med det antika dramat tänkes äga rum utanför scenen, avlöser varierande skeenden varandra tätt och snabbt. Musikens ljudnivå samarbetar med berättarrösten och skrik från män respektive kvinnor, och denna ljuddynamik ger energi åt skeendet. Efter mansskriken sneddar ett antal män tillbaka över scenen med blodiga säckar över axeln. När speaker-rösten uttalar Gustaf Trolles namn, visar sig denne rollfigur för ett ögonblick i den upplysta centrumcirkeln. Vid kvinnornas skrik lämnar han snabbt scenen, varefter musiknivån stärks, ytterligare skrik hörs och väggarna snurrar. När sörjande kvinnor återvänder med sina barn över scenen, blandas deras sorti med ett infernaliskt vrål av annan karaktär och från nytt håll.

Växling inför scenbild 3: Väggarna stannar upp i frontal position, när ett bord kommer inåående ur fondöppningen, för att därefter glida samman sida vid sida med endast en trång passage emellan sig. När detta inre rum fylls med fiktio-nellt ljus, ser vi en vrålande ärkebiskop Gustaf Trolle ligga på bordet, som placerats i cirkeln. Eftersom hans framfart får sin beskrivning senare i texten, går jag till scenbildens slut. Där ritar Gustaf och hans fogde, med stora armrörelser och moderna spritpennor, upp sin planerade krigsstrategi på en av de stora väggarna. En ljuskägla inringar deras ritande händer, och när dessa krockar utlöses ett kanonskott utanför scenen.

Växling och scenbild 4: Väggarna glider åter isär för att snurra på varsin scenhalva, och inre/yttre rum samarbetar med respektive ljusfunktioner. Denna första anfallsscen visar hur folket rusar fram och tillbaka, medan en kort dialog äger rum i scenens centrum, varefter en kvinna skjuts.

Växling inför första delen av scenbild 5: Väggarna stannar upp i sina rörelser för att släppa in Kyrkvakterskan och Gustaf Trolle mellan sig. Därefter formar de sig till ett nytt rum genom att placera sig i 90-gradig vinkel, och samtidigt är det fiktionsella ljuset tillbaka.

Mellanväxling inför andra delen av scenbild 5: Här sker en simultan övergång som innebär att vi, parallellt med att fader Trolle i det inre rummets fiktionsella ljus berättar för sin son om en annalkande Gustav Eriksson Vasa, ser sex män som frusna silhuetter i profilerad språngposition mot bakgrundsbelysning i det yttre rummet. När fadern och sonen Trolle gör sorti ur det inre rummet, gör en av silhuettmännen entré in i detta, och spejande ut över publiken viskar han: "Är det någon här?" (1.5,30)²⁸³ När ingen ger sig tillkänna, vrålar han efter sina mannar, och strax inser vi att det är den unge frihetskämpen Gustav Vasa vi möter för första gången.

²⁸³ Repliken utgör intertext till inledningsrepliken i Shakespeares *Hamlet*.

Simultaniteten ingår i ett dynamiskt skeende, där fysiska, musikaliska och tekniska verkningsmedel samverkar, samtidigt som abrupta kontraster och vändningar får förloppet att åtminstone inledningsvis likna filmklipp.

Repetitivitet - en tidsrelaterad estetik

Den repetitivitet som genomsyrar såväl strukturer som teman i denna berättelse, innebär inte identisk likhet utan medför alltid betydelseförskjutningar och skillnader.

Repetierande estetik har utvecklats till det kanske mest typiska kännetecknet för den postdramatiska teatern.²⁸⁴ I likhet med simultanitet och andra former av uttänjd tid utgör sådan repetitivitet en förtätad tid. Tidigare har detta fenomen använts för att konstruera och strukturera former, men i det nya teaterspråket används den för att dekonstruera eller på annat sätt avstrukturera berättelsens eller formens totala betydelse. Men eftersom repetitivitet medför att vi alltid ser något vi inte såg förut, producerar repetition en uppmärksamhet på skillnader. Det handlar inte om det som repeteras utan mer om repetitionen i sig. En sådan tidsrelaterad estetik gör scenen till en plats för reflektion angående åskådarens seende aktion. Bildperceptionen har gjort entré på teatern, och under rubriken visuell dramaturgi aktiveras nu blicken som inför bildkonst. Dess kapacitet att producera egna processer och rytmiska kombinationer baserar sig på de uppgifter som scenen erbjuder.

Maktporträtten

Makttemat återfinns inte bara i *Vasasagens* tematiskt upprepande text, utan det visualiseras även av kropparna. Maktporträtten kan tyckas representera en maktutövning med identiskt repetitiva drag, men de uppvisar stora skillnader och förskjutningar. De kan omedelbart identifieras genom sin användning av den maktens Gestus, som innebär att de konstant placerar sig i den centrala cirkeln eller i fysisk relation till den. Dessutom använder de den maktens arrogans, som kännetecknas av ett frontalt utåtriktat spel, stark röst och stora gester. Eftersom alla maktrepresentanter mer eller mindre använder denna Gestus, markerar den en social skiktning mellan makt/ickemakt, och därmed kan makttemat sägas vara inplacerat i kropparna.

De flesta protagonister gör entré på någon form av minitribun längs den vita mittlinje som leder till cirkeln.²⁸⁵ Sådana minitribuner, dvs. upphöjda

²⁸⁴ Hans-Thies Lehmann, a.a., s 156-157.

²⁸⁵ Elinor Fuchs, a.a., s 42. Det medeltida mysteriets allegoriska form, som accepterar cykliska skeenden med referens till själslig förändring (t.ex. från synd till insikt), kan även använda en

scenografiska element, kan betraktas som små gycklarscener och därmed användas som spelplats för styckets narrar.²⁸⁶ Den döde Sten Sture avviker genom att ligga i en kista, men Gustaf Trolle gör entré liggande på ett bord, den nykrönte Gustav Vasa står på en rotunda, Erik XIV presenteras på bord både som prins och konung, och Kristina står på rotundan när hon gör entré som Pandora.

Trots att protagonisterna har en dominans som från början är knuten till en viss position, tycks de föra en ständig kamp för att upprätthålla denna genom sina upprepade grymma och hänsynslösa aktioner (i form av våld, svek och mord). För att kunna strukturera föreställningsmaterialet kring dessa komplexa maktporätt, undersöker jag först deras relationer till omgivningen med hjälp av Michel Foucaults begrepp *styrkeförhållande*.²⁸⁷ Ett sådant beskriver aktiviteten mellan människor, och dess ständigt ifrågasatta instabilitet kan utnyttjas av parterna eller utsättas för omkastningar. Dominanser försvarar sina privilegier och befäster sina positioner genom att stärka strategier eller byta ut dem. De ställer krav på att få sitt överläge bekräftat, medan den som befinner sig i underläge utgör ett ständigt hot mot det som pågår. Den som kommer till korta gentemot sin överordnade kan välja att underkasta sig för att istället hävda sig på en annan arena och därigenom bli en "underkuvad härskare".²⁸⁸ Maktporätt kan även refereras till Niccolò Machiavellis teori om, att den som erövrar makten med våld och grymhet med största sannolikhet kommer att fortsätta styra med samma medel.²⁸⁹ Machiavellis namn har kommit att symbolisera hänsynslös strävan efter makt, och hans teorier har brukats av diktatorer genom alla tider.

spatial utveckling, som motsvarar rörelsen skapelse - sista dom. Här finner jag en likhet med *Vasasagens* vita mittlinje, som löper från fondöppningen till avgrunden/cirkelhålet.

²⁸⁶ Svend Christiansen, a.a., 1994, s 97. Termen relaterar till Christiansens berättelse om hur Meyerhold i det närmaste "tribunaliserer tribunen", när han placerar en gycklarscen ovanpå scenen i Alexander Bloks *Balagančik* ("Det lille markedsteater") 1906.

²⁸⁷ Michel Foucault, *Sexualitetens historia*, band 1: "Viljan att veta", andra tryckn., Göteborg 2004, s 103. Övers. Britta Gröndahl, bearb. och fackgranskad av Per Magnus Johansson. Enligt Foucault ställde maktens representanter under feodal tid framförallt krav på blind lydnad, men även en sådan position innebar en ständig kamp inom varierande styrkeförhållanden.

²⁸⁸ Magnus Hörnqvist, *Foucaults maktanalys*, Stockholm 1996, s 121. Hörnqvist citerar detta uttryck som han relaterar till Foucaults syn på relationen mellan lagstiftande makt och det lydiga subjektet.

²⁸⁹ Niccolò Machiavelli (1469-1527), *Fursten*, Eslöv 1988. Övers. Karin Hybinette. I bokens efterskrift påtalar Erik Lönnroth att boken har dubbla bottnar. Han rekommenderar uppmärksam läsning, eftersom en framgångsrik machiavellisk furste har många gemensamma egenskaper med den traditionellt gode fursten.

Ärkebiskopen Gustaf Trolle är den förste protagonist vi möter. Efter blodbadet slungar skuldbelastningens paranoia honom obarmhärtigt mellan totalt maktbegär och förlamande skräck, och mardrömmarna håller honom vaken om nätterna. En vrålande ärkebiskop gör liggande entré på ett snabbt inånkande bord, och hans huvudkudde är en blodig, knölig säck som synes vara fylld med avhuggna huvuden (1.3). I sin strävan efter den högsta makten försöker han hålla undan allt som kan hindra honom. Han har därför tagit ett antal av de halshuggnas änkor som gisslan på slottet, och vi ser bl.a. Mätta Dyre-Sten Stures styvmor, Kristina Gyllenstjerna-Sten Stures änka, och Cecilia Eka-Gustav Vasas mor. Gustafs extrema behov av dominans drabbar framförallt dessa änkor, som han överlämnar till dansk fångenskap.

Skådespelaren Lars-Göran Ragnarsson presenterar en extremt hänsynslös och obalanserad Gustaf, som blir helt paralyserad inför biskop Brasks entré. Han dömdes denne biskop till döden vid blodbadet, men eftersom Brask lyckades undkomma, vänds styrkeförhållandet nu tvärt till dennes fördel. Brask säger sig söka sin bödel för att utdela en ordentlig örfil, och efter genomförd aktion fixerar han Trolle: "Nu går jag igen; men inte så fort, att du kan säga jag flytt!" (1.3,15) Ärkebiskopen drabbas åter av paralyt, när det framgår att hans page är av sturesläkt, Trolles fiende. Lille Svante får per automatik ett omedelbart överläge gentemot Trolle, men han avsäger sig förskräckt detta genom att lägga sin barnahals mot bordskanten och säga:

Om Gud är med mig, vad kunna då människor göra! Men vill ni ta mitt liv, så tag! Sedan far dog är mig leva en börda bara! (1.3,20)

Trolle lyfter värjan, men förblir stående...tydligt finns det gränser även för honom.

Som ung idealist och reformivrare tas Mäster Olof i tjänst hos Gustav Vasa med uppdrag att genomdriva reformationen (1.9). Gustav har därmed dominans i deras styrkeförhållande, vilket han utnyttjar, när folket protesterar mot införandet av den nya läran. Hans strategi går ut på att låta Mäster Olof tjäna som statuerande och avskräckande exempel på vad som kan hända oppositionella element. Inledningsvis desarmeras Olofs idealistiska gärning, när Gustav utnämner honom till välbetald kyrkoherde.

Olof: Detta var allt jag kämpat och lidit för! En fullmakt! En kunglig fullmakt! Jag tjänte djävulen (Belial) istället för Gud; ve dig falske konung, som sålde din Herre och Gud; ve mig som sålde mitt liv och mitt arbete åt Mammon! Gud i himmelen förlåt mig! (1.11,72)

Mäster Olof blir något av en Kristusfigur, vilket förtydligas genom bibelallusionerna i Strindbergs text.²⁹⁰

Den unge Gustav Vasa visar total kompromisslöshet inför att nå makten, och han framstår inledningsvis som en förhållandevis endimensionell person (1.5).²⁹¹ Fredrik Gunnarson gör denne rollfigur till en storväxt nutida huli-gantyp, som högljutt demonstrerar en skamlös närhet till situation och medspelare. Han blir en överraskning, eftersom han oväntat utsätter mig för en ny Gustav Vasa, och därmed kräver att jag omedelbart transformerar min gamla minnesbild från historieböckerna till en ny närbild. Gustavs möte med biskop Brask visar hur ett styrkeförhållande prövas, när dominansen växlar oavbrutet. Danskvännen och katoliken Brask inleder lugnt, men Gustav attackerar rött och direkt, eftersom han ser sig vara utvald av Gud för att rädda fäderneslandets angelägenheter:

*...när dessa vanvårdas av främmande tyranner, snyltare (trappnaskare och hovslinakar), av katolska (romerska) svin, drängaskändare och gosseknullare (ockerkarlar). (1.5,32)*²⁹²

Gustav hotar Brask och hans slott, eftersom denne dinerat med konung Kristian efter blodbadet. En skakad Brask återgäldar genom att omedelbart överlämna ett brev från denne Kristian, där det framgår att Gustavs mors och systems liv är i fara (de utgör gisslan i Köpenhamn), om biskopsgården rörs. Gustav tvekar inför valet mellan maktmöjligheter och moderns och systems liv, men när någon ropar att biskopsgården redan brinner, kastar han sig på knä och ber Brask skona dem.

Som konung är Gustav Vasa den mest machiavelliske fursten, eftersom han med störst tydlighet kräver all makt och total lydnad till varje pris. Det maktbehov och förtryck som utgår från honom konkretiseras genom att både hustrun drottning Margareta och medlemmar av folket vid flera tillfällen levereras in på scenen som objekt sittande på stolar eller bänkar, och vi ser

²⁹⁰ *Bibeln* eller *Den heliga skrift*, London 1951. I likhet med Jesus utsätts Mäster Olof (1.10,68) för folkets stenkastning (Joh. 8: 59), och när han driver bort profithungriga svartbröder från sin moders dödsbädd (1.12,73), får aktionen likheter med när Jesus driver månglarna ur templet (Matt. 21:12-13).

²⁹¹ Martin Lamm, *August Strindberg*, Stockholm 1961, s 279. Strindberg låter Gustav göra entré i tredje akten, för genom att låta pjäsens huvudperson omtalas långt före sin entré, bygger man upp spänning och förväntan. Denna scenkonvention brukar refereras till Molières inskrivna entré för titelrollen Tartuffe.

²⁹² Michail Bachtin, a.a., s 26. Även om Strindbergs språkbruk i någon mån förändrats till nutida här, finner jag referenser till den karnevaleska traditionens språk från gator och torg, där skymfande uttryck ofta ingick.

uteliggare ta plats under bänkar. De sittande objekten blir pendanger till protagonisterna på deras upphöjda minitribuner.

Enligt Machiavelli förväntas en god furste dominera styrkeförhållandet gentemot sina rådgivare, samtidigt som det är av vikt att dessa känner sitt värde (se kap. "Makten/Makt som tema"). Inför en stundande audiens sitter rådgivaren Lars Siggeson tillsammans med de presumptiva rådgivarna biskop Brask och Mäster Olof i beckettisk väntan kring det runda bordet i centrumcirkeln (1.9).²⁹³ En Ramlösa står på bordet, men makten dröjer och taktiskt spridda nonsensrepliker ekar i rummet. När Gustav gör entré placerar han sig omedelbart på central plats vid bordet frontalt mot publiken. I ögonblicket tycks han vara mest intresserad av Ramlösan, och han slår av dess kork mot bordskanten för att därefter halsa ur flaskan. Fursten ämnar nu granska sina eventuella rådgivare en i taget, och han kör därför ut alla utom Siggeson. Denne informerar om läget i landet genom att läsa ur dalkarlarnas protester: "inga främmande sätt med uthackade brokiga kläder (må) får brukas, vilket nyss är uppkommet (i) vid konungens hov!" (1.9,56) Gustav far upp och svär till, eftersom han i ögonblicket är klädd i en brokig vasakostym, men Siggeson fortsätter: "alla som äta kött om Fredagar eller Lördagar må brännas upp eller (eljest) avlivas" Vidare! "må ingen ny tro eller luthersk lära dem påföras" (1.9,56).²⁹⁴ När han understryker att kyrkan bör krossas, för att adeln ska återfå sin position, inflikar Gustav: "Du är adelsman", och därmed är Siggeson satt på plats (1.9,57). Biskop Brask smickrar sin konung, men denne avbryter, och när Brask beskriver Luther som ett steg bakåt och Mäster Olof som en skada för kyrkan, utbrister Gustav: "Bannlys honom då!" (1.9,59) Brask påpekar att detta är gjort, men att Olof ändå är i konungens tjänst. Gustav säger sig ta ansvar för detta, men när Brask fortsätter varna för den nya läran, bryter Gustav in med frågan om han överhuvudtaget kan tänka sig att sätta riket först. Brask hinner knappt snudda vid "kyrkan", förrän han avvisas bryskt. Mäster Olof inkallas och Gustav förbluffas av denne djärve och icke insmickrande idealist, som lyckas med att få konungens tillåtelse att kompromisslöst genomdriva reformationen.

Gustav ingår även i ett styrkeförhållande med det upproriska dalafolket, och det är en åldrande Gustav som befäster sin position genom att vid upprepade tillfällen statuera avskräckande exempel. När han hänsynslöst berövar kyrkorna deras tillgångar för att betala skulden till Lübeck, blir det starka protester. Män, kvinnor och barn samlas hemma hos bergsmannen Måns

²⁹³ De statuariskt sittande kropparna i rummet uppvisar likheter med läsaren/lyssnaren i Samuel Becketts *Ohio Impromptu*.

²⁹⁴ Här lyser befriarnas främlingsfientlighet fram.

Nilsson med hustru och dotter Barbro i Aspeboda i Dalarna. De inväntar konungens visit, och de förväntar sig en dialog. Måns berättar:

Ja, barn, där skall Guds underman sitta, hos sin vän Måns Nilsson i Aspeboda. Hans liv, barn, är en mirakelhistoria, hur Gud för honom ur fångenskapen hos dansken upp till Dalarna; och hur han genom många farligheter slutligen befriar sitt land ur trälldomen. Och det ska ni minnas, töser, att aldrig tro eller säga ont om Kungen, vad ni än hör; ty en otacksam människa är den tyngsta börda jorden bär!²⁹⁵ Därför ska ni sjunga visan om Kung Gösta när han kommer hit, kommer ni den ihåg? (2a.1,1)

Barbro börjar sjunga, övriga stämmer in med fotstamp, och det hela övergår i uppsluppen svängrytm ("Aspebodarap"). Aktionen avbryts när Mäster Olof och Herman Israel inträder för att informera om, att konungen är hemma hos sig men kallar den han önskar tala vid. Ingel Hansson, Nils i Söderby och Magister Stig kommenderas ut en i taget, tre dova dunsar hörs, och därefter kastas tre blodiga rockar in framför de övriga.

Mäster Olof gör sin omvändelse under galgen (se kap. "Rummet/Det bildberättande rummet"), och därefter möter vi en förändrad Olof. Han är nu Gustav Vasas rådgivare och närmaste man, som tillsammans med Herman Israel utför uppdraget att avrätta tre av Gustavs gamla vänner och medhjälpare från befrielsekampen. Olof och Herman utgör här typexempel på sådana underkuvade härskare, som underkastar sig makten för att hävda sig på annan arena. Enligt Hörnqvist jämför Foucault denna funktion med tyska SS-soldater, som utsattes för kadaverdisciplin men i gengäld hade full rätt att våldta och döda.²⁹⁶

Den äldre Mäster Olofs machiavelliska framfart bekräftas även i dialogen mellan honom och hans konung efter Herman Israels avslöjanden (2a.3). Herman, som representerar Hansaförbundets internationella kapital, dominerar i sitt styrkeförhållande till Gustav Vasa, eftersom denne är satt i skuld. När den åldrande konungen betalt skulden och avfärdar vidare handels- och vänskapstraktat, försöker Herman omedelbart befästa sin position genom att avslöja hot, som är riktade mot Gustav. Det gäller inte bara frihetskampen Dacke, med anknytning till kejsaren och Hansan, utan även dalamännen Måns Nilsson och Anders Persson, som "...inlåt sig i stämplingar med de upproriska?" (2a.3,19). Gustav konsulterar omedelbart Mäster Olof:

Gustav: Vad skulle du i mitt ställe göra med Anders Persson och Måns Nilsson?

²⁹⁵ August Strindberg, *Abu Cassems tofflor Stora landsvägen*, Nationaluppl. nr 62, Stockholm 1992, akt 3, s 156 (smedens replik). Här citerar Strindberg sig själv: "Ty en otacksam människa är den tyngsta börda jorden bär".

²⁹⁶ Magnus Hörnqvist, a.a., s 121.

Mäster Olof: Låta avrätta dem innan dags sol gått ned! (2a.3,22)

Anders Persson och Måns Nilsson, som varit konungens vänner och medhjälpare i befrielsekriget, förs in av behuvade bödlar. Gustav dömer dem omedelbart och skoningslöst till stupstocken och att mista: gods, ära, liv. De förs ut, vi hör ett dovt yxhugg, och när det stora, runda bordet rullas bakåt genom fondöppningen, läggs därpå de två avrättade kropparna exponerade likt ett baklänges ekkyklema ur ett grekiskt drama.²⁹⁷

Den Hamletliknande Erik XIV är ett av Strindbergs mest spelade rollporträtt.²⁹⁸ Vi möter honom först som ung prins en natt på krogen tillsammans med vännen Göran Persson (2a.2). Deras styrkeförhållande domineras inledningsvis av Erik, men det visar sig mer handla om ett beroendeförhållande. Det avspeglas i den Yin/Yangklädsel, som innebär att Erik bär tidlös vit, lång rock och Göran en identisk svart skinnrock. Även om båda är kraftigt berusade, framträder redan här en annan obalans hos Erikfiguren. Med snabba kast förflyttar han sig mellan kontrasterande sinnestillstånd, och i likhet med hur barn utmanar sina föräldrar, prövar han gång på gång hur långt han kan gå i sina provokationer gentemot Göran. Abrupt och oväntat kallar han honom vid ett flertal tillfällen för "as" eller placerar värjan mot hans strupe:

Erik: Akta dig! Det gives gränser även för vänskapen...
Göran: Nej; ty min är gränslös! (2a.2,8)

Prins Erik drabbas snart av en omedelbar förälskelse i blomsterflickan Karin Månsdotter, en knektdotter, och de kommer att utgöra sin tids sambos, fast båda vet att han är tänkt för en kunglig partner.

Som konung exponeras Erik XIV först som älg huvud, i samband med att han spionerar på Karin och hennes barndomsvän Max och i sin extrema

²⁹⁷ Enligt *Nationalencyklopedin* är ekkykléma (grek. *ekky'klēma*, eg. 'utrullare', av *ekkykle'ō* 'rulla ut') en typ av scenvagn, som rullades in genom scenporten för att åskådliggöra det som skett utanför.

²⁹⁸ August Strindberg, a.a., Nationaluppl. nr 64, Stockholm 1999, s 64. Strindberg skriver: "Erik XIV är en Hamlet. Styvmor (= styvfar); mördar Sturen (= mördar Polonius); Ofelia = Karin Månsdotter; Erik XIV dör förgiftad liksom Hamlet; vansinnig eller simulerad som Hamlet; vankelmödig, dömer, och upphäver domen; vännen Horatio = vännen Göran Persson – trogen i döden; Fortinbras = Hertigarne Johan och Karl; Hamlet var 'älskad av den vilda mängden'; Erik likaså, herrehatare och Bondekonung. Vem är Polonius? Dionysius Beurreus, som blev nedstucken på Eriks befallning, en smidig hovman?"



Bild 6. Erik och Göran.

Foto: Anders Mattsson

svartsjuka kastar en död fisk på Max.²⁹⁹ Därefter gör Erik, iklädd röd vasakostym, entré på ett inrullande bord högljutt hånglande med Karin. Hans kaotiska tillstånd återspeglas hos de vettskrämda betjänarna, som uppvisar ett överdrivet kroppsspråk. De duckar snabbt och vant när han slår mot dem, men rädslan är ett effektivt maktverktyg enligt både Foucault och Machiavelli. I linje med sina vidlyftiga utrikesplaner planerar Erik att gifta sig med den engelska jungfrudrottningen Elisabeth, och Nils Sture skickas till England för att undersöka hans möjligheter. När han återkommer med negativt

²⁹⁹ I Strindbergs text lyder scenanvisningen: En skur med stora spikar faller ner över Max (2b.1,3); men här kastas en död fisk. Denna fisk blir en interreferens till den döda fisken i Holms föreställning av *Hamlet*, och eftersom båda visar sig signalera kommande död, kan de även utgöra nutida referenser till det döda djuret i filmen *Gudfadern*. Användning av djur på scenen har praktiserats av såväl absurd teater, t.ex. Ionescos *Noshörningen*, som av Brecht i *Das Elefantenkalb*.

besked, tycks motgången drabba Erik hårt, och när paranoian tar över finns ingen plats för styrkeförhållanden. Då gäller endast lydnad och underkastelse, och åskådaren får ta del av en Strindbergskt effektiv scenisk dialog:

Nils S.: *Inget brev blev mig beviljat; tyvärr blott ett muntligt svar, som jag måste översätta i anständigt språk för att inte såra era öron och min tunga!*
Erik: *Och det gläder dig, Satan!*
Nils S.: *För himlens skull, nej...*
Erik: *Jo du skrattade i mjugg, din djävul!*
Svante S.: *Han skrattade inte!*
Erik : *Jo han skrattade inom sig i mjugg sa jag! Och det gjorde du med, gamle skit (skälm)! Ni skrattade bägge två, jag såg det, Karin såg du inte hur de grinade?*
Karin: *Nej, vid allt vad heligt...*
Erik: *Du också! Jag tror att helvetet svurit sig samman. Gå, gå, gå för fan! Ut era jävlar! Ut! (2b.1,10)*

En uppskruvad Erik tar nu emot hovmannen Nils Gyllenstierna, som lugnt försöker förklara att greven av Leicester är jungfrudrottningens utvalde. När Erik abrupt föreslår att Nils ska mörda Leicester, retirerar denne förskräckt.

Det finns två styrkeförhållanden som är av vikt, och det är Eriks förhållande till brodern Johan och till Sturarna. Dessa löper som röda trådar genom skeendet, och eftersom Johan och Sturar dessutom håller samman, känner sig Erik ständigt hotad. Hans problematiska relation till brodern gör sig ständigt påmind, och Erik använder både *mimikry* och obscena gester för att understryka sitt ogillande av Johan.³⁰⁰

Karin: *Du betraktar alla människor som dina fiender, Erik...*
Erik: *Därför att de hatar mig, ja! men jag hatar dem tillbaka! – Var är Göran? Jag längtar efter Göran varje gång du är jobbig (stridig). Göran ensam känner min själs alla hemliga gångar..han är min broder och vän, och därför hatar du honom!*
Karin: *Åh, min Gud; vad du är olycklig! Erik, min stackars Erik...(2b.1,9)*

För att stärka utrikespolitiken föreslår Erik att Johan ska gifta sig med Katarina av Polen, men när han själv får korgen från England, försöker han

³⁰⁰ Elin Diamond, a.a., 1997, s xi-xii. Luce Irigaray talar om mimesis som mimikry; en term och ett uttryckssätt som används inom genusdiskursen. - Birringer har en något ovanlig förklaring till denna term: Johannes Birringer, a.a., 2000, s 203. Han hämtar den från Homi Bhabha, vars teori går tillbaka till koloniala relationer mellan det brittiska imperiet och Indien. Det är en freudiansk läsning av ambivalensen hos kolonial mimikry och hånfull upprepning. "Mimicry emerges as the representation of a difference that is itself a process of disavowal. Mimicry is, thus, the sign of a double articulation; a complex strategy of reform, regulation, and discipline, which 'appropriates' the Other as it visualizes power."

återkalla detta förslag. Johan har emellertid redan i hemlighet gift sig med prinsessan, och Eriks svek omvandlas nu av Göran till en anklagelse gentemot Johan för brott mot grundlagen. När denne förskansar sig i Finland, hotar Göran med att om Johan tar till vapen mot sin konung, har han förverkat rätten till liv och frihet.

Erik: Inte liv! - Jag vill inte ha med blod att göra sedan jag fått mina barn omkring mig.
Göran: Din store fader, riksbyggmästaren, höll alltid på domareregeln att inte ta hänsyn till frändskap, vänskap eller blodsband. Först riket, sedan byket!
Erik: Du är mig för stark, Göran! (2b.2,19)

Den röda mattan är utrullad, när Sturarna arrangerar en hyllning inför Johans återkomst. Ett antal anhängare skjuts på Görans order, och Johan och Sturarna fångslas (de rullas in i den röda mattan innan de tas ut från scenen).

Eriks regeringstid utfaller i en rad felkalkyler, och frustrationen över detta riktar han mestadels mot Karin, som även levereras in på scenen som objekt. Många drabbas av Eriks oberäknlighet, och ett växande motstånd intrigerar från flera håll. Hans oförmåga ger Göran en maktposition, som denne son till en munk annars aldrig skulle kommit i närheten av. Han föreslår sig själv som prokurator, vilket Erik beviljar, och därefter tycks Göran ta över såväl makten som dominansen i styrkeförhållandet till Erik. Det är också Göran som med machiavellisk beslutsamhet ger order om såväl mordet på Max, som på Sturarna och prins Johans anhängare. Därutöver utvecklas en spänningstriangel mellan Karin, Erik och Göran, där alla tre tycks inse att de är beroende av varandra. Göran visar dock ett drag av svartsjuka gentemot Karin, och ända in på bröllopfesten försöker han förgifta Eriks syn på henne genom att påstå, att hon ligger bakom hertigarna Johans och Karls uteblivande:

Erik: Hon! Den gathoran! - Det hade jag för jag var ädelmodig! - Mitt i hjärtat skulle jag träffas också! - Kedjor om händer och fötter, repet om halsen - vem har jag att kämpa mot? -
Göran: Mot Satan!
Erik: Tänk den satmaran (maran) Elisabet i England när hon får veta om mitt bröllop! Det grämer mig mer än allt! - Haha! Sveriges konung Vasa äktar en Månsdotter... som varit hora åt en soldat (knekt)! - Det var väl du som mördade (dränkte) honom! - Tack skall du ha för det! (2b.7,43-44)

Skådespelaren Sven Ahlström gör rollfiguren Erik, och Göran Dyrssen visar rollfiguren Göran Persson. Båda företräder en distanserande spelstil och fysisk beredskap, som ger pregnans åt deras samspel i kontrasterande roller.

Dyrssen lyckas t.o.m. att med små nyanser sila in mänskliga drag hos Göran, och med samma avvägda känsla får han fram en sorgsen, manlig kärlek till Erik³⁰¹

Gustav II Adolf är det definitivt minst omfattande maktporträttet, som inleder *Vasasagan*s tredje del men föregås av den tyska mjölnerskans monolog. Här befinner vi oss på tyskeuropeisk mark under trettioåriga kriget, och vi möter några av dess offer med den obarmhärtiga krigsskådeplatsen som bakgrund. Gustav uppträder aldrig i någon specifikt maktutövande funktion, utan vi får istället ta del av tre korta poetiska och nostalgiska scener kvällen före det historiska slaget vid Lützen. Krigarkonungen ses uppmuntra sina genomfrusna och hemlängtande soldater, men hans upplevelse av den unge Trumpetaren Nils' död (Nils är här en kvinna förklädd till man) tycks ge honom en insikt om krigets absurda meningslöshet. Nils representerar ett fiktivt könsbyte eller vad vi idag kallar cross-dressing, och detta byte läser jag in i det genusperspektiv, som får närmare belysning i kapitel "Motståndet".³⁰² Ur scenisk synvinkel pekar detta fiktiva könsbyte även mot den tradition, som innebär att män klär sig i kvinnokläder och kvinnor i manskläder. Det senare förhållandet var historiskt sett en relativt vanlig företeelse på den europeiska kontinenten mellan 1500- och 1800-talen, då unga flickor utgav sig för att vara män för att därigenom kunna värva sig till armén och tjäna sitt levebröd.³⁰³

Drottning Kristinas entré avslöjar genushierarkin, och inför etableringen av denna rollfigur tycks hela teatermaskineriet laddas. Det ringande musiktemat startar redan när Gustav II Adolf och hans soldater försvinner ner i cirkelhålets avgrund (se kap. "Kroppen/Att vara och att göra"). Ett ljusklipp förvandlar därefter Lützens slagfält till en tidspassage fylld med rosarött ljus (fondpassagen belyses högt och snett bakifrån). Ur ljuset kliver den sexåriga prinsessan Kristina rakt in i mitt medvetande, när hon helt oväntat kommer gående mot mig. Den faderlösa prinsessan bär en röd vallmoblomma, och hon går kavat och osentimentalt fram till cirkelhålet och kastar ner denna, gör honnör och därefter sorti. Denna metaforiska bild med barnet/prinsessan,

³⁰¹ August Strindberg, *Folkungasagan Gustav Vasa Erik XIV*, Nationaluppl. nr 41, Stockholm 1992, s 523. Med hänsyftning på Göran Persson skriver Strindberg att han "...icke dolt den onde mannens små goda sidor, vilket är diktarens plikt att göra, då han skriver drama och icke paskill eller äreminnen."

³⁰² Tiina Rosenberg, a.a., 2000, s 11.

³⁰³ Rudolf Dekker och Lotte van de Pol, *Kvinnor i manskläder - En avvikande tradition. Europa 1500-1800*, Stockholm 1995, s 16. Övers. Joakim Sundström.



Bild 7. Sexårig prinsessa.

Från TV-versionen

som fostrats till representation, i en starkt rödlila, vasamönstrad barockkostymering kan ses som en pendang till Diego Velázquez' målning *Las Meninas*.³⁰⁴ Den ringande musiken fortsätter, teaterrummet blir svart för några sekunder, och därefter presenteras en ny metafor: upp ur avgrunden/cirkelhålet glider fyra uniformerade fanbärare, av vilka två är kvinnor. Iklädda höga stövlar och svenska flaggor paraderar de runt den centrala cirkeln, medan tre rödsvartrandiga väggar simultant formerar sig till ett inre rum. Med anledning av Gustav II Adolfs dödsdag är det kransnedläggning, och berättarrösten informerar (3.4):

Det är samma datum, det är åter den sjätte november, men ett antal år har förflutit. Trettioåriga kriget är slut. Sverige är stormakt och har efter Gustav II Adolfs död styrts av en förmyndarregering med Axel Oxenstierna i spetsen. Men nu har tronföljaren Kristina blivit myndig och intagit sin plats som regent. Sedan runt 130 år sitter ätten Vasa på den svenska tronen.

³⁰⁴ Horst W. Janson, *Konsten*, Stockholm 1992, s 536-537. Övers. Ulf G. Johnsson, Bengt Söderberg, Göran Sörbom, Marian Ullén och Elsie Dickson. Hos Diego Velázquez' (1599-1660) målning *Hovdamerna (Las Meninas)* finns en liten prinsessa i tidstypisk kostymering.

Kokerskan och Krogmadamen, två roller som skapats utifrån en omstuvning av tre manliga sådana i Strindbergs ursprungstext (Tavernaren, Allerts och Bonden), etablerar sig som kasperdockor i fondväggens överkant. Utstyrda i stora, vita karnevalsinspirerade peruker, kommenterar de alla som inträder i rummet, och därigenom informeras publiken om den hierarki som omger drottningen. Deras kommentarer signifierar bästa skvallerstil, och jag uppfattar dessa kvinnoklichéer som ironiska referenser till krönikörer från kolorerad press.



Bild 8. Karnevalsinspirerade peruker.

Från TV-versionen

Inför drottning Kristinas entré antar skeendet en extremt officiell prägel och distanserande karaktär genom att fanbärarna upprepar sin cirkelformade flaggritual och förstärker den med en unison ton (*con bocca chiusa*). Vi har nu i det närmaste en hel pjästext framför oss, där allt kretsar kring en huvudperson, som oavbrutet befinner sig i rummets och händelsernas centrum.

Kokerskan kommenterar: "Nu skall ni se det underligaste djur som Gud skapat--" (3.4,13).

Drottning Kristina manifesterar sin maktperson genom att omedelbart placera sig i den centrala cirkeln. Hon blir därigenom centrum i maktfältet, och hennes extrema visualisering av maktens Gestus blir både ett synliggörande av hennes klass och en nyckel till hennes förhållande gentemot omgivningen. Det närvarande hovet utgörs endast av män, bortsett från drottningmodern Maria Eleonora, av vilka de flesta tycks vara Kristinas f.d. eller nuvarande gunstlingar. Alla knäböjer vid hennes entré, och de ligger kvar i denna position under hennes inledande pantomim. Viss om att allas blickar vilar på henne, riktar hon sig ut mot salongen, medan hon långsamt och utstuderat drar av sina långa handskar. Alla tecken pekar mot total underkastelse, och Kristinas manipulativa aktion får alla att fixera uppmärksamheten på henne. När handskarna faller till golvet, rusar alla herrarna fram. Den f.d. gunstlingen Magnus Gabriel de la Gardie hinner först, men Kristina ryter "Holm", och de la Gardie får snöpligt överlämna handskarna till denne kammarherre. Därefter kallar hon fram Anton Steinberg, för att han i sin tur ska hämta fram hennes senaste gunstling Claes Tott (bild 7). En förolämpad Steinberg gör så, och sedan är det den unge gunstlingens tur att inför allas blickar förolämpas av Kristinas skarpa ton. När hon erbjuder honom pengar, eftersom hon vet att han spelar, säger han sig inte ta emot pengar av fruntimmer:

Kristina: Jag är inget fruntimmer...

Tott : Ja, inte av en drottning ens...

Kristina: Jag är inte drottning åt någon kung; jag utropades till Konung, minns Tott det? (3.4,16-17)

Det finns ett styrkeförhållande mellan Kristina och hennes f.d. förmyndare Axel Oxenstierna som, för att understryka sin dominans, kommer för sent till detta evenemang. Den planerade ordningen tappar styrfarten, och när kapellmästaren dessutom visar sig vara sjuk, uppstår en obalans i rummet. I ögonblicket tycks alla känna behov av en avledande impuls, och de tillgriper en gemensam ton, som så gott som omedelbart tappar såväl tonalitet som samtidighet. Kristina tycks dock inte märka dessa vacklande röster, utan fortsätter sin demonstration av hur man spelar ut sina underordnade mot varandra i bästa machostil. De la Gardie varnar henne för denna lek, men Kristina säger sig vara road av leken med "...Stora dockor!" (3.4,22).



Bild 9. Drottning i barockkostymring.

Foto: Anders Mattsson

Etableringen av drottning Kristina antar i det närmaste monstruösa dimensioner, och när maktspråket läggs över på en kvinna på detta sätt, framstår männen som tydliga offer och redskap. Därmed undersöks representationen av genus, och jag kan se de skillnader och förskjutningar det tillkommer mig som åskådare att tolka. Skådespelerskan Nina Togner-Fex, som gör rollen Kristina, presenterar en kallhamrad konung/drottning, som med hänsynslös "härska-söndra-taktik" utnyttjar sin position. Hennes arrogans har en sådan skärpa, att dess baksida tycks skria av leda och uttråkning, vilket förstärks av att hon svär och stampar vid påfrestningar. Konventionellt sett skulle hon förmodligen kallas manhaftig, men jag väljer bort denna benämning, eftersom nutida kvinnor sedan länge haft möjlighet att avstå från "den feminina mystiken".³⁰⁵

Skådespelaren Kenneth Milldoff använder sig i rollen som Magnus Gabriel de la Gardie av dennes totala underläge. De la Gardie saknar en maktposition att förlora och kan därför lugnt bjuda på sin värdighet och statsmannamässighet. Från början finns ett spant styrkeförhållande mellan

³⁰⁵ Betty Friedan skrev *The Feminine Mystique*, som kom ut i New York 1963.

Kristina och hennes f.d. gunstling, som enligt Kokerskan befinner sig "...i onåd---djup onåd---" (3.4,13). Men detta styrkeförhållande utvecklas inför våra ögon till en mellanmänsklig relation, och de la Gardie är den enda som ger Kristina närgången kritik, samtidigt som han fungerar som hennes rådgivare.

Claes Tott, spelad av Daniel Götschenhjelm, framstår som oerhört ung, rädd och pubertal med sina kvasipoetiska tirader. Som Kristinas senaste gunstling kommenteras han av Krogmadamen: "Det är ju våldtäkt på minderårig!" (3.4,18). Trots att han är av utspätt vasablod, besväras han av den offentliga uppmärksamhet, som Kristina orsakar. När hon inför alla erbjuder honom att bli hennes kammarherre och dessutom välkomnar honom vid hovet, faller han för ett ögonblick avsvimmad till golvet.³⁰⁶

Generationskonflikter

Regissören har valt att lyfta fram ett antal generationskonflikter, t.ex. den mellan fadern Erik Trolle och sonen Gustaf, där fadern är danskfientlig, medan sonen är danskvänlig (1.3). Mellan Mäster Olof och hans katolska mor uppstår en religions- och generationskonflikt, som leder till hennes yttrande på dödsbädden: "Förbannad den stund jag födde dig!" (*Dör*) (1.12,79). Holm hävdar vid kollationeringen att Strindberg är helt modern i sin skildring av generationsklyftan mellan föräldrar och barn. Föräldrar, som har präglats av våldstänkande, saknar oftast kontakt med sina barn, och det finns en uppenbar risk att dessa kommer att upprepa liknande handlingar.

Prins Erik och Göran representerar de ungas fadersrevolt, när vi möter dem på den nattliga krogen. De kritiserar fädernas missgärningar, och medan de diskuterar, "stängas" de fysiskt som ungtjurar:

- Erik: *Min far! Bär han sig inte åt som en dåre! Han befriar landet från utlänningen, och så tar han huvudet av befriarna. Denna frihetshjälte är den största tyrann som lever.* (2a.2,5)
- Göran: *Det vet du väl att min far var en munk, och när klostren stängdes så gick han åstad och gifte sig. Jag är således född i mened, och tidelag, alldenstund herr fader bröt sin ed och ingick olovlig beblandelse med ett orent får.* (2a.2,7)

Med de bästa ungdomliga avsikter är de än så länge omedvetna om, vilka metoder de själva en dag kommer att använda.

Inför sin Dronning, som Strindberg kallar henne, säger sig Gustav Vasa vilja undanröja tronföljaren Erik till förmån för sonen Johan, medan Dronningen, som är styvmor till Erik och mor till Johan, går i försvar för Erik

³⁰⁶ August Strindberg, *Kristina Gustav III*, Nationaluppl. nr 48, Stockholm 1988. Totts fall till golvet återfinns som scenanvisning på annat ställe (s 132-133) i Strindbergs originaltext.

(2a.3).³⁰⁷ När Gustav försöker fostra den obstinate Erik genom att påtala hans skyldighet att lyda, karikerar denne snabbt faderns intonation (mimikry), vilket omedelbart utlöser faderns ilska. Det blir en kraftig, fysisk konfrontation, när en rasande Gustav kastar Erik mellan bord och vägg:

Vetvilling! – Gå och bada smutsen av dig och laga att du blir kammad; skölj framför allt din trut så att du inte går här och stinker ned mina rum. Gå! eller ska du få sova ruset av dig i tornet i åtta dagar, och räcker inte det, skall du mista öronen så du aldrig skall kunna bära krona mer! Är det språk som du förstår! (2a.3,15) (När Erik kastats ut ur rummet, sticker han in huvudet och pekfingeret med repliken: "Successionsordningen!")

Det är den gamle Gustav vi möter här, och skådespelaren Clas Göran Söllgård visar, att den åldrande pragmatikern fortfarande har förmåga att dundra, när problemen hopar sig före Dackefejden.

När Karin Månsdotter lämnat Erik, söker hon upp sin far, som genast drar ur livremmen och kör iväg henne (2b.5). Hon ber om lite vatten och att få stanna en stund, men han ryter:

Måns: Orena inte kärlet med dina horläppar (skökoläppar). Vill du ha dryck och mat, så gå ut i svinstian (svinstallet), där är din plats...

I det ögonblick han slår henne med livremmen, vilket sker stiliserat, inträder Erik helt oväntat:

*Erik: Vad tar du dig för, knekt?
Måns: Jag agar (ämnade aga) mitt barn! (2b.5,36)*

Maktens offer

Protagonisternas maktutövning drabbar folket/ickemakten och stympar dem med krav på lydnad och underkastelse. (Det växande motstånd, som finns hos folket och dess kvinnorepresentanter återkommer jag till i kap. "Motståndet".) Kvinnor tas som gisslan, de torteras, de skjuts till döds, och kvinnor och barn blir offer, när män och fäder tas ifrån dem. Både Stockholms blodbad och avrättningar av dalkarlar efterlämnar kvinnor/hustrur och barn. Med undantag för Kristina gör alla kvinnor jämförelsevis små roller, några gör flera sådana, och därutöver ingår de i folkliga scener.

Det bildberättande som jag knyter till folkets strategi och deras karnevalstradition, används för att projicera/överprojicera maktens offer. Där ingår

³⁰⁷ Dronningen går i denna scenbild även i försvar för dalamännen Anders Persson och Måns Nilsson.

de *tableaux vivants*, en sorts levande bilder, som används vid tre tillfällen.³⁰⁸ En av dessa finns redan inskriven i Strindbergs text, och det gäller den scenbild där folket plötsligt och oväntat står i Kristinas privata rum (3.7,74).³⁰⁹ Enligt Per Ringby använde regissören Harald Molander, som samarbetade med Strindberg inför uppsättningar av *Gustav Vasa* och *Erik XIV*, sig av sådana *tableaux vivants*.³¹⁰ För att understryka överraskningseffekter arrangerades levande människor pantomimiskt, och ett sådant bildmässigt uttryck hade tidigare använts såväl av melodramteatern som av 1800-talets historiska genremåleri. Holms användning av detta verktyg har även likheter med vad Brecht kallar moraltablå (min övers.).³¹¹ En sådan innebär att pjäsens karaktärer tillåts visualisera den sentimentalitet och moral, som texten inte får innehålla. Denna moraltablå blir inte bara intellektuell, utan den vill även säga något socialt eller etiskt.

Ytterligare en *tableau vivant* presenteras i samband med Kristina Gyllenstjernas återkomst från dansk fångenskap (1.8). Det är midsommarafton och folket flanerar, kvinnorna visslar mjukt, och dalkarlar bråkar, när maktens utsände Lars Siggesson plötsligt annonserar, att det är honom en glädje att kunna presentera en återkommen och oskadd fru Kristina Gyllenstjerna. Folket bildar tablå, men tystnaden sprider sig snabbt, eftersom hennes toviga hår och blåtitor vittnar om något annat. Hon vacklar genom rummet, faller samman och lyfts upp, och när lille Svante rusar fram till sin mor, stöter hon honom förskräckt ifrån sig. Skeendet avbryts abrupt av den nykrönte Gustav Vasas magnifika entré ur fondöppningen. (Kontrasten bjuder på nationella symboler som t.ex. flickor i nationaldräkter med vallmohättor och långa blonda flätor.) Folket sjunger "Den blomstertid nu kommer..." a-capella, men när melodin ebbat ut, ligger en tunn röst kvar i rummet. För ett ögonblick blir allt helt stilla i ett försök att härleda ljudet, och när Kristinas röst identifieras, känner Gustav igen henne. Han ber om hälsningar från mor och syster, och hon pres sar fram: "De hälsade dig...Att...Att - ni ses igen! en gång!" (1.8,51)

³⁰⁸ Oscar G. Brockett, *History of the Theatre*, Univ. of Texas at Austin 1987, s 148-149. Den medeltida teatern använde "tableaux vivants" som pantomimiska uttryck. Till att börja med använde man ofta bara en sådan, gärna i samband med någon entré, men så småningom kunde sex stycken eller flera komma till användning för att klargöra allegorin i fråga.

³⁰⁹ August Strindberg, a.a., Nationaluppl. nr 48, Stockholm 1988, s 130. När en planerad tablå uteblir, står där i stället "...en skara underligt folk, alla orörliga, tysta, bleka i ansiktet."-Kokerskan och Krogmadamen, som ingick i *Kristinas* första scenbild (3.4), står i mitten.

³¹⁰ Per Ringby, *Författarens dröm på scenen – Harald Molanders regi och författarskap*, Umeå 1987, s 333.

³¹¹ John Willett (edit.), *Brecht on Theatre - the Development of an Aesthetic*, London 2001, s 38.



Bild 10. En nykrönt Gustav Vasa och flickor i vallmohättor.

Foto: Anders Mattsson

Hennes tillkämpade leende övergår i gråt, hon faller åter samman, och Gustav förstår:

Gustav: O Gud i himmelen; tag då mitt offer! fosterland! Mor och syster! (1.8,52)

(En tredje tableau vivant finns i kap. "Rummet/Det bildberättande rummet".)

Kvinnor utgör även krigsoffer, och vi möter först den tyska Mjölnerska, som tycks komma springande ut ur det trettioåriga kriget (ur fondpassagen) för att med strindbergsk poesi avge krigsrapport och domedagsprofetia (3.1):

Tyst, tyst, tyst! Det prasslar i småskogen och det rullas kiselstenar...Lägger sig ner och lyss mot marken...det är hovslag och vapenbrak...här stundar ont! Ondare än i fjol, då svenskarna mördade uppåt bäckkällan så kvarnfallet gick rött och stora hjulet vispade blod som vid höstslakt; jag minns liket, som fastnat i skovlarna och välte opp och ner, opp och ner...jag ser 'et än...därför säger de att näckrosorna ä röda i år...och ålarna i dammen ä så feta som aldrig förr, men ingen törs äta dem, för de luktar som kadaver och ä likblåa i köttet. - Stararna har aldrig kommit, nötkräkan uteblir, inga svalor bygger under taksägget, inga råkor eller vildduoor på den osådda åkern, som bara (endast) bär tistel och puktörne, ingen gädda slår i vassen (vassbänken), ingen aborre står på stengrundet; fiskarna i ån och bäcken har vandrat ut i havet, skrämde av gevärsskott (bösseskott) och kanondunder! O land! land! mitt arma tyska land! Vad har vi gjort

för att vi skall lida så? Det går ju ut över båda onda och goda, över lutherska (evangeliska) och katolska (påvliga), över tyska (kejsrerliga) och svenska (kurfurstliga)? Det är ju den babyloniska förbistringen, det är syndafloden, yttersta dagarna! Paus.; hon lyssnar. Hör domedagsbasunen! (Se där: Apokalypsens ryttare!) (3.1,1)

När Strindberg placerar sin sympati hos fienden, markerar han samtidigt sitt avståndstagande gentemot den nationalism, som låg i tiden.

Vid Lützens slagfält möter vi ännu ett krigsoffer, när Trumpetaren Nils slungas in på scenen ur bakgrundsmörkret, i samband med att ett gevärsskott avfyras utom synhåll.³¹² Blödande från ett skottsår i huvudet försöker han kavat berätta för Leubelfing

...jag är född på en trumma borta i Litauen (Livland), har vaggats i en trossvagn genom Polen, och slutligen kom jag under skolmästarns vingar (färla) i – låt mig se – Brandenburg.

När Leubelfing vill veta något om Trumpetarens föräldrar, svarar denne rapt:

Monsieur, man frågar inte en soldat sådant. Men jag har inte sett mitt land en gång...drömmer om det ibland...En stor blå sjö, som lär kallas Vänern. (3.1,2)

Konungen kommer in, knäböjer vid Trumpetaren, känner på hans puls och konstaterar att varken läkare eller medicin finns till hands. Nils vaknar feberdimmig:

Leubelfing (Monsieur), får jag kyssa dig! Men du skall vända dig bort sen, för jag skäms...jag har aldrig fått en smekning och aldrig givit! (3.1,6)

Nils omfamnar och kysser konungen, reser sig och tar några stapplande steg.

Trumpetaren: Jag vill gå hem...Jag vill gå hem!

Konungen: Vart, mitt barn? Vart vill du gå hem, mitt lilla barn?

Trumpetaren: Jag vill gå hem! (Faller, tillbaka på marken; trumpeten i famnen.)

Konungen: Älskade barn! hur är det? – Det var döden! reser sig. Nu vill jag också gå hem! (3.1,6-7)

Drottningen kommer in och undrar vem som ligger där, men konungen ger order:

³¹² Trumpetaren (även Leubelfing) omtalas som barn av Strindberg. (3.2,5). Men här läser jag Trumpetaren som kvinna, både i relation till föreställningskontexten och till den historiska skrivning, som jag nämnt tidigare.

Konungen (till Leubelfing): Gå och beställ om en hedersam begravning åt pojken (gossen)! Han var mig kär, ty han påminde mig alltid om min största dag – Breitenfeld! – Leipzig! (3.1,7)

Barnet som offer lyfts fram på ett antal olika sätt i denna föreställning, och det finns även ett barnperspektiv kopplat till flera protagonister. Svante Sture, som blir kvar som page på slottet efter faderns död och fängslandet av modern, återser vi som vuxen vid flera tillfällen ända fram till Sturemorden (2b.4). Gustaf Trolle griper efter fadershanden, när nöden är som störst, och fader Erik gråter över sitt förlorade och mörkrädda barn (1.5). Mäster Olof är det barn som förbannas av sin moder (1.12), och Gustav Vasa försöker fostra sitt barn Erik (2a.3). Karins och Eriks dotter Sigrid ser vi flera gånger, och i en metaforisk tillbakablick möter vi drottning Kristina som barn.

Det första vi hör från prins Erik är hans ängsliga röst ur mörkret: "Göran, Göran..." (2a.2), och en identisk inledning återkommer inför ytterligare en scenbild (2a.4).³¹³ När ljuset kommer vid det första tillfället, ser vi en drucken, rastlös och ung Erik vingla och sitta på krogbordet, medan han säger till sin oerhört berusade vän Göran: "Att gå och lägga sig, det är som att gå till döden..." (2a.2,4). Morgonen därpå ser vi en arrogant och bakfull Erik placera sig på faderns centrumplats, lägga fötterna på bordet och halsa ur en nutida stor vatten-/plastflaska. Provokationen riktas mot styvmodern Margareta, som efterlyser hans hjärta, men han replikerar:

Mitt hjärta ligger för resten i en kista ner i en domkyrkokällare bredvid min moder. Jag var bara fyra år när det skedde, men det skedde likafullt, och det påstås att hon har ett hål i huvet efter en Torshammare (2a.3,13).

Kanske är det denne fyraåring som skådespelaren låter avspegla hos det otrygga barnet Erik? Eller finns här influenser från den mörkrädda Hamm i Becketts *Slutspel*, som i likhet med Erik hatar sina föräldrar?³¹⁴ Skådespelaren/regissören förmodas på olika sätt ha funnit ingångar till den i grunden djupt otrygga och komplexa natur, som redan Strindberg gett Erik. Etableringen av honom som ett narcissistiskt barn ligger kvar som grundläggande konstitution hos rollfiguren även när han blivit konung. Det kan vara ett sätt att försöka undvika den konvention, som innebär att Erik enbart blir en allmänt galen person, vilket gör honom till en tröttsamt utspekulerad karaktär, som ganska snart riskerar att bli en upprepning av sig själv.

³¹³ De inlagda replikerna ur mörkret ligger till grund för min tanke att Erik etableras som mörkrädd och otrygg.

³¹⁴ Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd*, London 1968, s 63-66. Det är inte svårt att se överensstämmelser mellan Erik XIV och Göran Perssons beroendeförhållande och paret Hamm-Clov i Samuel Becketts *Slutspel*.

Även Karin Månsdotter använder barnmotivet kring Erik när hon förklarar sig inför vännen Max:

Karin: Ja, älska! Jag håller av honom som mitt barn; jag fattades av medlidande med honom från första stunden, och kallade honom Blinda Blodlös efter min sista docka som han liknade; jag tog vår förbindelse som en plikt. (2b.1,2)

Karin är sin egen faders barn när han utsätter henne för aga och kallar henne "hora", och även Erik kallar henne hora vid upprepade tillfällen. Men hur har Karin det i detta förhållande, där hon blir ett offer, som oavbrutet förnedras? Erik projicerar ohämmat sitt missnöje på henne, och hon bär synliga märken efter hans misshandel.

Änkedronningen: Och han misshandlar er? Varför går ni då inte er väg?

Karin: Vart i vida världen skulle jag gå? Min far vill inte se mig och mina syskon hälsar inte på mig. Den sista vän jag ägde, min kusin (frände) Max har försvunnit utan att jag vet vart. (2b.4,26)

Eftersom Karin har barn tillsammans med Erik, intalar hon sig förmodligen att hon har någon betydelse för honom, samtidigt som hon tycks vara medveten om, att det saknas alternativ för en knektdotter som i faderns och folkets ögon betraktas som konungens hora.³¹⁵

Makt som tema

Det centrala temat i *Vasasagan* är makt – makt som styrmedel och makt som perverterande kraft. När regissören Holm säger sig haft användning för machiavellisk influens, pekar han framförallt på den teori där Machiavelli hävdar, att när det handlar om att befria ett land eller liknande får i princip hur brutala metoder som helst användas. Men den befriande makten får därefter inte bli styrande, enligt Machiavelli, eftersom den är präglad av brutalitet och våldstänkande. Gustav Vasa tycks ha en viss insikt om detta sitt tillstånd, när han ger uttryck för att hustrun betraktar hans hand "...som om hon sett blod på den!" (2a.3,17). Men även övriga maktrepresentanter kan relateras till machiavelliska egenskaper, och de flesta kan sägas ha blod på händerna.

³¹⁵ Efter denna pjästexts slut informerar berättarrösten: "Hur går det med Karin Månsdotter? Jo, hon får Liuxiala kungsgård i Finland där hon lever till sin död. Göran Persson då? Han blir avrättad."

Arnold Hauser ser inte bara Machiavelli som sin tids talesman och exponent, utan även som föregångare till både Freud, Marx och Nietzsche.³¹⁶ Hauser understryker att Machiavelli i sig inte var upphov till "machiavellism", men att det var han som formulerade denna politiska rationalism, som i princip varje renässansfurste använde sig av. Machiavellis doktrin om den s.k. dubbla moralen bygger i grunden på, att politisk praxis skiljer sig från kristna ideal. Det var inte den tyranniska grymheten i sig som Machiavelli i första hand vände sig mot, utan hans avsikt var att göra människor medvetna om, att det i praktiken fanns två sorters moral: en för makten och en för ickemakten.

Enligt Machiavelli krävs ingen större duglighet för att erövra makten med våld, om man därefter mördar och sviker tidigare vänner och medhjälpare för att kunna behålla den. Han varnar för dåligt använda grymheter, eftersom de tenderar att öka med tiden och därigenom omintetgöra alla möjligheter att behålla makten. Det är däremot av största vikt att fursten är omtyckt av sitt folk och har ett gott förhållande till sina rådgivare, för det är i valet av de senare som han visar sin verkliga kapacitet. Utan att vara beroende, bör han visa dem uppskattning, och rådgivarna bör i sin tur avstå från att söka egna fördelar genom att smicka sin furste.

Den stora mekanismen

Den tematiskt upprepande struktur som finns inbyggd i *Vasasagens* text, och som förtydligas genom den sceniska visualiseringen, uppvisar sammanfallande kännetecken med den modell som litteraturforskaren Jan Kott relaterar till Shakespeares krönikespel. Detta är kanske ingen tillfällighet, eftersom Shakespeare var den store inspiratören för Strindberg, när denne skrev sina historiska pjäser och återkommande använde makttemat. Kott använder *trappan* som metafor för denna "stora Mekanism", som ligger till grund för hur Shakespeare använder historiskt material, när han vill beskriva sin samtid.³¹⁷

Men vad är då denna stora Mekanism som börjar vid tronens fot och som hela kungariket är beroende av, vars kuggjul är höga herrar och lejda mördare; som tvingar till våld, terror, grymheter och svek; som oupphörligt kräver offer och där

³¹⁶ Arnold Hauser, *The Social History of Art*, vol. 2, New York 1985, s 118-120. Övers. Stanley Godman i samarbete med författaren.

³¹⁷ Jan Kott, *Shakespeare – vår samtida*, Stockholm 1965, s 46. Övers. Jan Kunicki och Carin Leche.

vägen till makten samtidigt är vägen till döden? Denna stora Mekanism är för Shakespeares historiens ordning där kungen är Herrens smorde.³¹⁸

Kott belyser hur Shakespeares kungar, maktens företrädare, begår brott och grymheter redan före sitt makttillträde för att senare mörda fiender och tidigare medhjälpare och utrota tänkbara tronföljare. Varje steg upp mot makten innebär successiv korruption med våld, mord och svek, och när maktföreträdarna når översta trappsteget faller de obönhörligt, eftersom detta leder till avgrunden. Även om trappmetaforen inte är lika tydlig i alla krönikespel, ser Kott mekanismen som praktisk politik i en skoningslös strid mellan levande människor och makten i koppling till dess symbol, kronan. Politik utgör inget rum för rättvisa hos Shakespeare, men hans genialitet ligger heller inte i användningen av fysisk grymhet utan i hans insikt om moralens helvete. Kott understryker att det är denna insikt som ligger till grund för hans syn på Shakespeare som både nutida och tillhörande renässansen.

Den stora Mekanismen rymmer en cyklisk struktur, där varje tragedi inleds med en tronstrid och slutar med en konungs död, varefter en ny kröning äger rum. Varje berättelse beskriver därmed en cirkel, och varje konungs regeringsperiod beskriver en återupprepad cirkel. Den repetitiva rörelsen indikerar att "...i samma stund som han sätter kronan på huvudet blir han bara ett kugghjul i den stora Mekanismen."³¹⁹ Kronan kan även ryckas från den döende härskarens huvud, men då visualiseras psykologin som i *Vasasagan* (2b.7). Även denna föreställning har en repetitiv eller cyklisk karaktär, där återkommande skeenden med våld, mord och svek förtydligas. Alla förlopp är dock inte lika tydliga, och alla protagonister är inte konungar, men varje berättelse kan sägas utgöra en cirkel enligt nämnda modell, eftersom där finns en central maktrepresentant, som dör, byter liv eller avgår.

Repetitiva inklippsteman

Folkets bildberättande inbegriper den repetitiva anfallsscenen, som jag ger central betydelse i den sceniska berättelsen. Dessa korta bildmontage har klippts in i förloppet vid fyra tillfällen (1.4, 1.6, 2a.5, 3.6), och de uppvisar en betydelseförskjutning, som är knuten till varje inklipps referentialitet gentemot sin egen kontext. Grundmallen för dessa inklippsbilder visar hur folket rusar över scenen, medan en oftast högljudd dialog äger rum i dess centrum åtföljd

³¹⁸ *ibid.*

³¹⁹ *ibid.*, s 335.

av det upprepande musiktemat ur "Sweet nothing".³²⁰ Dialogen saknar sammanhang och följdriktighet och får på så sätt en i det närmaste absurd karaktär. Den utspelas mellan strindbergska arketyper, s.k. "namnlösa typer" (en kvinna, en man, en fogde), och därmed kan dessa visas fram av olika rollfigurer.³²¹

Fogden: Spring inte ditåt; de skjuter på den sidan!

En man: De skjuter från alla sidor!

Fogden: Spring inte ditåt; de skjuter ju!

En kvinna Vart ska man springa då?

Fogden: Stå still för tusan!

En kvinna Vart skall man stå då? (1.4,22)

De två första anfallsscenerna, som i det närmaste är identiska, startar abrupt när det inre rummets två väggar åker isär och börjar snurra på respektive höger/vänster scenhalva. På denna krigsskådeplats samverkar inre/yttre rum, medan människor springer för livet bland skrik och rök. Dialogen är pressat högljudd, kvinnan skjuts direkt efter sin sista replik, och hennes kropp lyfts ut från scenen, samtidigt som musiken startar på hög volym, och en stor rökring skickas ur bakgrundsmörkret rakt mot publiken (se bild 11).³²²

Även tredje och fjärde anfallsscenen visar det rusande folket, men skeendet försiggår nu i det inre rummet, vilket här förmodas svara mot det mentala rummet. Tredje anfallet ingår i Gustav Vasas krisscenario, och bland dialogens namnlösa typer återser vi/han hustrun och dottern till den på Gustavs befallning avlivade Måns Nilsson. Inklippet relaterar till Gustavs insikt om sin skuld, men ingen blir skjuten eftersom kvinnorna redan utgör offer.

³²⁰ Dialogtexten, som är hämtad ur inledningen till *Riksförståndarens* fjärde akt, har placerats in i pjästexten vid tre tillfällen, men den förekommer fyra gånger i föreställningen.

³²¹ Fritz Paul, "Strindbergs antimimetiska teater", ur *Strindbergs förvandlingar* av Ulf Olsson (red.), Stockholm 1999, s 139. Vad beträffar skådespelaren tycks Strindberg aldrig vara riktigt redo att avstå från naturalismen, även om han tidigt hyser funderingar angående den splittade människan och den ickeutvecklade karaktären. Pauls tanke om att Strindberg använder s.k. avpersonalisering och typisering för att undersöka "...sociala konventioner och roller, då den konventionella sociala rollen kommer till tydligare uttryck i typen än i den så kallade mångskiktade karaktären", kan refereras till de rollfigurer (Damen, En Man, Fogden) som ingår dessa anfallsscener. Strindberg använde detta förhållningssätt i *Ett drömspel* och i *Till Damaskus*, och senare skulle det komma att användas av det expressionistiska dramat.

³²² August Strindberg, *Svarta fanor*, Stockholm 1962, s 15-16. Här använder Strindberg rökningen som bildtanke: "Max rökte och blåste ut ringar som vindade upp sig likt garnhärvor...Han tyckte sig i dessa bilder kunna se sina tankar, sina icke uttalade ord, vilka behöll bildkraften och gävo dunkla former åt röken,...". – Holm använde en identisk rökning i iscensättningen av *Hamlet* under den aktuella Malmöperioden.



Bild 11. Anfallsscen.

Foto: Anders Mattsson

Fjärde anfallet föregås av en dialog, där drottning Kristina avslöjar sin tyska moder som renegat.³²³ Modern har, i likhet med andra kungliga släktingar, lyckats undanhålla att hon konverterat till protestantismen i samband med inflyttning till Sverige. Den anfallsscen som följer låter oss se in i Kristinas insikt och associationsbild, där folket springer för livet, medan generalerna Wrangel och Horn sköter dialogen med elegans. Dessa herrar, som nöjt puf-far på sina feta cigarrer, tycks vara helt obekymrade om folkets situation. Deras repliker är heller inte högljudda, utan de har en mer raljerande karaktär i kontrast till den ångestridne fogdens. Horn utnyttjar till och med situationen för att härma dåvarande volvochefen Gyllenhammars dialekt och specifika röstkvalitet, vilket publiken genast tycks uppfatta. Även dessa generaler undkommer att bli skjutna, men i detta fall illustrerar inklippet den moralens dualism, som Machiavelli uppmärksammat: en moral för makten och en för ickemakten.

³²³ I Strindbergsarkivet på Kungliga Biblioteket i Stockholm har jag funnit en av Strindberg handskrivna notering om att modern är renegat (SsNM 2.)

Dynamiken i denna korta, strukturerade scenbild hämtas ur rörelse, motstånd och kontraster, som i samverkan med vokala och musikaliska ingredienser utfaller i en "rytmisk orkestrering av språkligt och visuellt uttryck" (min övers.).³²⁴ Dialogförande personer, som stannar upp mitt på scenen, utgör motstånd för de personer som beskriver en rusande och flyende rörelse, vilket genererar förstärkt energi tillsammans med volymstarka röster och stänkande musik. Rökringen, denna krigsindikerande och filosofiskt absurda symbol, öppnar för en strindbergsk reflektion. Det finns även en beckettsk kvalitet hos denna anfallsscen med dess absurda dialog och den utsatta och plågade människokroppen i det avgränsade rummet.³²⁵ Samtidigt representerar denna scen folkets orubbliga kritik mot maktens nonchalans inför deras situation.

Det finns ytterligare ett upprepande tema, som klipps in i förloppet, och det är en kort bildsekvens från Gustav Vasas entré vid kröningsfesten (1.8). Etableringen ser ut så här: en nykrönt Gustav Vasa, iförd kungakrona, glider in ur fondöppningen stående på en rotunda. Han hälsar segervisst sitt folk flankerad av två unga flickor som, med vallmoprydda hättor och långa blonda flåtor, sjunger psalmen "Den blomstertid nu kommer" (bild 6). När denna entrébild återkommer, utgör första repriserna en något vulgariserad version, där folket snurrar arrangemanget i lite förhöjt tempo och sjunger med något vässade röster (1.11). Bilden visualiserar vid detta tillfälle Mäster Olofs känsla inför att han förnedrats av sin "välgörare" Gustav Vasa. Tredje versionen har klippts in i Gustav Vasas krisscenario, och där förstärks vulgariteten med grotesk karnevalsinspirerad kvalitet (2a.5). Konungen saknas, och flickorna har åldrats och depraverats både till utseende och röster, när temat visualiserar den psykologi, som relaterar till det pågående skeendet. Förutom att dessa tre inklipp häcklar makten och ett antal nationella symboler, anger temat Gustavs nedåtgående status, och jag ser en interreferens med skeendet kring den väntande officeren och hans rosenbukett i Strindbergs *Ett drömspel*.

Repetitiv musik

Musiken är i huvudsak hämtad från två CD-inspelningar, som representerar en form av avantgardistisk rockmusik: *Velvet Underground & Nico* ("Venus in furs", "All Tomorrow's parties" och "Heroin") vars producent var Andy

³²⁴ Svend Christiansen, a.a., 1999, s 101. Citatet är hämtat från ett uttalande av den danske regissören Kim Bjarke.

³²⁵ Elinor Fuchs, a.a., s 170. Fuchs definierar Becketts ultimata reduktion som "...a single mind, a gaping cosmos."

Warhol, och *Search & Enjoy* och *Blue for two* ("Fire slowly dies" och "Sweet nothing").³²⁶ Dessutom ingår folkvisan *Kung Gösta*,³²⁷ även använd i arrangemanget "Aspebodaras" av Sven-Inge Frisk, psalmen *Den blomstertid nu kommer*, samt en återkommande latinsk hymn.³²⁸ Den violinkonsert i a-moll (andantesatsen) av Johann Sebastian Bach, som avslutar föreställningen, är hämtad från en inspelning med violinisten Ann-Sofi Mutter.³²⁹

Mitt första intryck är att musikvalet har en folkmusikalisk kvalitet, även om det bor en påtaglig strävhet i karaktären. Vid närmare granskning framgår att regissören har gett musikmaterialet en repetitiv karaktär i likhet med hur han hanterat Strindbergs texter. Tydligast är den manipulation som han genomfört med musiknumren från de två CD-inspelningarna, genom att lyfta ut korta fragment ur dess introduktioner och spela in dem i upprepad form. Fragmentens reducerade melodik blir i repetitiv form till en musikkbild, som placerar sig någonstans mellan komplexitet och enkelhet. Utifrån avantgardistisk rockmusik, eller pop om man så vill, har regissören således skapat en musikkbild med reducerad och repetitiv form, hos vilken jag finner likheter med vad som vanligtvis kallas *minimalistisk* musik. Denna experimenterande musikkategori, som ofta samverkat med rockmusiken, växte fram i USA under 1960-talet som kritik och provokation gentemot "...mainstream modernism...".³³⁰ Man plockade upp idéer från seklets tidigaste avantgarde, vilket kompositören Philip Glass kommenterar:

There was a time when there wasn't this tremendous distance between the popular audience and concert music, and I think we're approaching that stage again. For a long while we had this very small band of practitioners of modern music who described themselves as mathematicians, doing theoretical work that would someday be understood. I don't think anyone takes that very seriously anymore.³³¹

Sparsamma intervall och minimala förändringar under uttänjd tidsperiod skapar en spänning, som ger örat tid att reflektera. Den tänkes bli mindre

³²⁶ Uppgifterna är hämtade ur föreställningens programblad.

³²⁷ August Strindberg, a.a., Nationaluppl. nr 41, Stockholm 1992, s 164. Denna visa ingår även i Strindbergs originaltext, och den reciteras av Måns Nilssons dotter Barbro.

³²⁸ Psalm 474 av Israel Kolmodin, a.a. - Pjäsmanskriptet innehåller olika latinska texter (1.12, 1.13), som tycks ha getts identisk melodi i föreställningen. Melodin används även i den regikonstruktion, som innebär folkets protestarrangemang i scenbild 1.10.

³²⁹ Programbladet informerar endast om Bach och Ann-Sofi Mutter, men efter egen lyssning har jag kommit fram till att det är fråga om andantesatsen i Johann Sebastian Bachs violinkonsert i a-moll, BWV 1041.

³³⁰ Arnold Whittall, *Musical Composition in the Twentieth Century*, New York 1999, s 325.

³³¹ Bryan R. Simms, *Music of the Twentieth Century*, New York och London 1986, s 421. (From Robert Palmer's liner notes to *Einstein on the Beach*, CBS records, M4 38875.)

passiv än mötet med traditionell komposition, och Steve Reich uttrycker minimalismens princip så här: "I want to be able to hear the processes happening throughout the sounding music,...".³³² Experimenterande attityd kan vara viktigare än minimal kvalitet för många minimalister, som inte bara intresserar sig för starkt budskap, ofta politiskt, utan även för riter och mystik.

Temauppreppingarna ur "Venus in furs", "All Tomorrow's parties" och "Heroin" visar ett reducerat rytmiskt och melodiskt segment, som utfaller i en sorts upprepande *ostinato*.³³³ Denna term förknippas med upprepningsmotiv inom folkmusik och jazz, och den kan därför sägas avspegla sig i den jazzinspirerade "Aspebodarp", som bygger på folkvisan *Kung Gösta*. *Ostinato* ingår i det kompositionella uttrycksmaterial, där minimalismen inte bara visar koppling till tidigt experimenterande kompositörer som John Cage utan även till ickevåsterländsk musik och visuella konstarter.³³⁴

Mansrösterna i temauppreppingen ur "Fire slowly dies" från *Search & Enjoy* låter som borduntoner, vilket minimalister som Philip Glass och La Monte Young, inspirerade av indisk musik, använder. "Sweet nothing"-temat från samma platta har, med sitt rytmiserade skrammelljud och stånkande, likheter med den *musique concrète*, som inte bara Steve Reich använder utan även en teaterman som Antonin Artaud.³³⁵ Den sistnämnde använder gärna strukturerade primitiva ljud, som influerats av inkakulturens musik för att komma bort från konststämpeln hos konventionell musik.³³⁶ Om jag jämför med Brecht, vad beträffar musik i koppling till sceniskt skeende, visar det sig att denne teaterman förordar musik som inrättar sig självständigt, tar ställning till skeendet, avbryter eller åtminstone står för omväxling hos den teater han eftersträvar.³³⁷ Han accepterar även musik som är baserad på folklig musikalisk grund, på villkor att den understryker kärnan i text eller aktion.³³⁸ När det gäller otraditionell användning av musik som självständigt uttrycksmedel i teaterföreställningen, finns det anledning att även nämna Beckett.

³³² Arnold Whitthall, a.a., s 325.

³³³ *Ostinato* är en "...melodisk eller rytmisk gestalt som kontinuerligt upprepas under en hel komposition...eller fungerar som en sammanhållande formell idé under en del av ett musikstycke.–Termen används även på ett friare sätt för upprepningstekniker över huvud taget, t.ex. folkmusikaliska melodiformler...och upprepningmotiv inom jazzen." Ur *Nationalencyklopedin*, band 14, Höganäs 1994, s 528.

³³⁴ Bryan S. Simms, a.a., s 422.

³³⁵ *ibid.*, s 425.

³³⁶ Christoffer Innes, a.a., s 76.

³³⁷ Bertolt Brecht, a.a., 1966, s 48.

³³⁸ John Willett, a.a., 1986, s 130-140.

Han låter musiken fungera som både rollkaraktär, strukturerande verktyg, och själva dramat tillsammans med ordet/rösten.³³⁹ Men hur används musiken i denna föreställning?

Temaupprepnigen ur "All Tomorrow's parties" har entonigt, starkt ringande karaktär, som låter varnande och manar till uppmärksamhet. Temat inleder föreställningen och placerar oss rakt in i det pågående kriget. Det återkommer inför scenbilder med blodsspillan och död, som Stockholms blodbad (1.2), halshuggning av dalkarlar (2a.3), när prins Johans anhängare skjuts och Max mördas (2b.3), och konungars död (2a.5, 2b.7, 3.3). Men det förekommer även inför prins Eriks möte med Karin Månsdotter (2a.4), och inför hans entré som konung (2b.1). Inför etableringen av maktporträttet Kristina används detta tema i sin absolut längsta utformning (3.4).

"Venus in furs" ligger till grund för ett tema med uppåt- och nedåtgående mollters, dansrytm, liggande stråkdrag, trumma, bordun och tamburin. Det används framförallt inför folkliga scener som på midsommarafton (1.8), hemma hos familjen Persson i Dalarna (2a.1), inför krogscenen med prins Erik och Göran Persson (2a.2), och inför den bröllopsfest där folket är gäster, eftersom Erik XIV gifter sig med Karin Månsdotter, flickan av folket (2b.7).

Temat ur "Heroin" har återhållen karaktär med ett ganska mjukt knäpande på stränginstrument i snäva intervaller tillsammans med gles trumrytmisering. Titeln kan associeras till sinnestillstånd i ett mentalt gränsland, vilket kanske kan överföras till följande situationer: inför en simultanscen (1.10), inför Erik XIV:s entré i röd kostym (2b.1), och inför hans kris (2b.4).

"Fire slowly dies" - temat låter som mansröster, som utifrån en bordunton förflyttar sig inom en mollters, och temat tycks i huvudsak användas som uttryck för manligt upplevd övergivenhet. Det tonas in när den instängde Gustaf Trolle kravlar runt och möter sitt självporträtt (1.5), det förekommer kring Göran, när Erik förälskar sig i Karin (2a.4), och det återkommer kring Göran, i samband med att Erik blandar sig i sturemorden (2b.4). Temat ledsagar även det metaforiska inklipp, där det haltande barnet passerar över scenen under bröllopsfesten, vilket anknyter till faderns/Eriks förestående död (2b.7).

Till sist "Sweet nothing"- temat som med sitt stänk och skrammel avviker från övriga musikinslag.³⁴⁰ Det tycks understryka folkets vanmakt i samband

³³⁹ Seaver, Richard W. (red.), *Samuel Beckett - I can't go on, I'll go on*, New York 1977, s 565. I Becketts engelska radiopjäsa *Words and Music* vill ceremonimästaren styra dessa 'karaktärer', och i hans franska radiopjäsa *Cascando* ingår tre 'karaktärer', men ceremonimästaren förlorar både roll och kontroll till musik och röst/text. "It is impossible to emphasize too strongly the importance of music in all Beckett's work.", enligt Seaver.

med anfallsscener (1.4, 1.6, 2a.5, 3.6), när folket flyr med krucifix, mariabilder och kyrkklockor (1.13), inför rättegången mot Mäster Olof (1.14), och inför att Karin Månsdotter blir agad av sin fader Måns Knekt (2b.5).

Den avslutande violinkonserten av Bach, som ackompanjerar Kristinas sorti i föreställningens slutbild, indikerar att både Kristina och berättelsen befriats från det repetitiva mönstret. Men därutöver representerar samtliga musikinslag den repetitiva tanken. Psalmen *Den blomstertid nu kommer* används t.ex. vid fem olika tillfällen; tre av dessa är kopplade till det upprepande temat kring kröningsfesten, fjärde gången hörs psalmen sjungas av de i slottskällaren fängslade Sturarna (2b.4), och femte gången sjunger Leubelfing denna psalm till eget gitarrackompanjemang vid Lützens slagfält (3.2). Psalmen blir i sin upprepande funktion till en grimas gentemot sig själv som nationell symbol. Folkvisan *Kung Gösta*, som i sig har repetitiv karaktär, sjungs vid två tillfällen av Måns Nilssons dotter Barbro, och den ingår även i "Aspebodarap" (2a.1, 2a.4). Folket och svartbröderna använder dessutom, så vitt jag kan uppfatta, en återkommande melodi för varierande latinska texter.

Utifrån mitt synsätt ligger det en gimmick i Holms val att minimalisera *Velvet Undergrounds* redan reducerade musik.³⁴¹ Denna kultgrupp, som förmodligen var den mest inflytelserika i New York under sent 1960-tal, gjorde starkt intryck på konstnären Andy Warhol och klanen kring honom. Det var också Warhol som producerade den aktuella inspelningen, som för övrigt ingår i det album som med sin kända banan-logo är ett av de mest sålda inom alternativ rockmusik.³⁴² Som utövande popkonstnär har även Warhol förknippats med upprepande och minimalistiska uttryck, och det är med avsikt jag ger honom denna titel, eftersom han i hög grad blivit ikon för nedbrytningen av gränsen mellan elit- och populärkultur.

Vilken funktion har då den sammantagna musikbilden i denna föreställning? Ja, min konklusion blir att musiken, även om den i grunden utgör ett självständigt verkningsmedel, relaterar till föreställningskontexten. Den repetitiva utformningen tillför denna en kritisk potential, och den folkmusikaliska karaktären knyter an till tanken om en folkets berättelse.

³⁴⁰ Hela "Sweet nothing" låter likadant på plattan; därmed går det inte att urskilja någon speciell introduktion.

³⁴¹ *The Rolling Stone encyclopedia of rock & roll*, London 2001, tredje utg., ed. by Holly George-Warren, s 1034-1035. Gruppens sånger konstruerades utifrån tre ackord och 4/4-dels rytmisering. Deras texter handlade mestadels om droger, sexuell avvikelse och social alienation, och gruppen har beskrivits så här: "Both in their sound and in their words, the songs evoked the exhilaration and destructiveness of modern urban life."

³⁴² *Rock - the rough guide*, ed. by Jonathan Buckley and Mark Ellingham, London 1996, s 933.

KROPPEN

Our body is our instrument. As actors on stage this is all we have, the raw material, our bodies, our voice, our memories. And we have to be able to play the instrument.³⁴³

A. Den episke skådespelaren

Metafiktioner I

Skådespelarens användning av metafiktionell form ligger till grund för min frågeställning, huruvida *Vasasagan* utgör episk teater eller performance. Med utgångspunkt från denne skådespelare vill jag därför ställa dessa former sida vid sida för att se vad som skiljer och vad som förenar dem. Även om båda kan sägas ha en antitraditionell hållning, finns en grundläggande skillnad. Episk teater utgör en scenisk metod och estetik med ideologiserande bakgrund, medan performance är ett sceniskt formspråk med öppen estetik. Av denna anledning kommer jag att i ganska stor omfattning använda varierande begrepp i relation till respektive form. Jag börjar med att undersöka i vilken utsträckning här finns kännetecknen som skulle kunna sorteras in i episk teater.

Hur arbetar skådespelaren i *Vasasagan*? Hon/han presenterar sin grundfiktion/sitt jag före föreställningen, och därefter möter vi henne/honom i spelfiktionen. Utifrån denna dubbla grundhållning har alla skådespelare minst två eller flera roller vardera, och de ingår även i olika fiktionslag, t.ex. folkmassa och/eller munkprocession. Därutöver kan de dela rollfigurer, skapa namnlösa typer/arketyper eller frusna bilder/marionetter, utgöra varandras publik eller fungera som statister, trots att här ingår ett antal personer, som enbart har statistfunktion. Ett sådant metafiktionellt förhållningssätt är i sig inte något ovanligt för skådespelare inom ensemble- eller repertoarteater, men det indikerar i utgångsläget att en distanserande effekt är inplacerad.³⁴⁴ Detta sker egentligen redan när skådespelarna presenterar sin grundfiktion, och därefter upprätthålls distanseringen genom deras användning av metafiktioner, Gestus och sådana fysiska uttryck/aktioner som expo-

³⁴³ Johannes Birringer, a.a., 1998, s 246. (Birringer citerar här Monique Mojica.)

³⁴⁴ John Willett, a.a., 1998, s 236. Distansering, som i tysk översättning blir *Verfremdungseffekt*, är en översättning av Viktor Shklovsky's term *Priëm Ostranenniya*. Detta verktyg, som enligt Willett innebär "making strange", ingick i den ryska litteraturens formalistteori som växte fram kring 1920.

nerar inre skeenden.³⁴⁵ Distansering innebär avståndstagande från den traditionella realismens kopiering av den hegemoni, som vanligtvis kopplas till illusion. Även rumskonstruktionen bidrar, tillsammans med visualisering av teknik och övergångar, till denna effekt som av Elin Diamond utnämns till hörnstenen i Brechts teori. Den utgör även plattform för möjligheten till kritik, och därmed kan den tänkas ligga till grund för den kritiska hållning jag finner i *Vasasagan*.

Kroppens problematisering

I denna föreställning rör sig skådespelarna bort från det traditionella karaktärsbegreppet. Hon/han använder istället ett konkret uttrycks sätt, som i det närmaste kan uppfattas som en demonstration av rollfiguren.³⁴⁶ Det är dock inte fråga om en episk aktör, som kommenterar sin karaktär, utan här arbetar skådespelaren utifrån en något enklare dialektik, dvs. grundfiktion och spelfiktion. Hon/han tycks obehindrat röra sig in och ut ur olika roller, och flera maktporträtt har dessutom delats i vardera två rollfigurer, som spelas av olika skådespelare. I och för sig kan delningen knytas till ålder (yngre/äldre Mäster Olof, Gustav Vasa, Herman Israel och även Kristina),³⁴⁷ men den utgör även en konsekvens av rollfigureernas skiftande karaktär i olika pjästexter av Strindberg. De två skådespelare som delar samma rollfigur saknar mellanpersonliga likheter och uppvisar inga andra överensstämmelser än kostymen. Dessutom arbetar alla skådespelare, med undantag för sierskan, Kokerskan och Krogmadamen, utan peruker och karaktärsminkningar, vilket förtydligar att de inte har för avsikt att dölja sina subjekt/jag.

När skådespelaren finns på scenen i dubbel gestalt, betyder det inte mer än "...att det verkliga, det profana förloppet inte längre kamoufleras...", enligt Brecht.³⁴⁸ Men även han överskrider fiktionens gränser hos t.ex. huvudpersonerna i *Puntila och hans dräng Matti* och i *Den goda människan från Sezuan*. Båda utgör en sorts dubbelgestalter av kontrasterande slag, men fiktionen kräver att de gestaltas av samma skådespelare. Däremot exponeras den mänskliga naturen som ickekonstant i hans *Lehrstücke*, Brechts verkligt experimenterande rum. Temat att stjäla identitet ingår såväl i *Mann ist Mann*, där

³⁴⁵ Bertolt Brecht, a.a., 1975, s 97. Här beskriver Brecht hur yttre uttryck och handlingar förräder ett inre skeende.

³⁴⁶ John Willett, a.a., 2001, s 121-129. I kapitlet "The Street Scene - A Basic Model for an Epic Theatre" förtydligas vad demonstration av rollfiguren innebär.

³⁴⁷ Delningen av Kristinarollen utgör en regikonstruktion, som jag kopplar till genusperspektivet.

³⁴⁸ Bertolt Brecht, a.a., 1966, s 36.

Galy Gay byter identitet, som i den omdiskuterade *Åtgärden/Die Massnahme*.³⁴⁹ Den senare pjäsen utgör, enligt Fuchs, ett av de mest extremt moderna experimenten av vändningen bort från karaktärsbegreppet.³⁵⁰ Där stjäls inte bara de fyra agitatorerna sin försvunne kamrats identitet, utan här roteras det genomgående in och ut ur roller. Vid närmare granskning framgår emellertid att grundfiktionen, dvs. de fyra agitatorerna, är inplacerad i fiktionen från början på ett annat sätt än vad som är gällande i *Vasasagan*, där det heller inte är fråga om stöld eller byte av identitet. Det finns dock en överensstämmelse i sättet att använda metafiktionsella strategier, även om hanteringen av dessa uppvisar en större enkelhet i *Vasasagan*. Här redovisar skådespelaren sin grundfiktion före föreställningen för att därefter byta till den spelfiktion, utifrån vilken hon/han med bibehållet subjekt/jag använder olika meta-fiktioner. Ett sådant förhållningssätt har mer likheter med den estetik som performance använder, vilket jag återkommer till i nästa delkapitel.

Maktens fysikalitet

Den Gestus som maktens representanter använder i *Vasasagan* ger inte bara upphov till en social skiktning, dvs. en form av dialektik, utan även till distansering och historisering. En tydlig Gestus förutsätter den distanserande effekt, som utgår ifrån att den fjärde väggens realism är borta. Många definierande röster trängs kring detta Gestusbegrepp, som kanske utgör det mest konkreta kännetecknet för episk teater. Eftersom definitionerna beskriver något olika infallsvinklar, väljer jag att inkludera några av dem.

Brecht förtydligar sin politiska hållning, genom att använda kritisk distans i förhållande till texten, när han visar på fiktionens gränser. För att uppnå detta använder han sceniskt distanserande effekter, bland vilka Gestus utgör ett av de mer raffinerade, enligt Rikard Schönström.³⁵¹ Gestus är ett kroppsligt begrepp, som kan inbegripa andra tecken, och i Brechts skrifter återkommer det med varierande definitioner. Själv använder han termen gestisk om både musik och språk, och när det gäller personer svarar Gestus för "...en semantisk helhet som återspeglar ett socialt förhållande."³⁵² Schönström beklagar att vi tidigare prioriterat antingen undersökning av Brechts relation till marxismen, eller hans uppbyggnad av dramatexten. Han menar

³⁴⁹ Bertolt Brecht, *Die Stücke von Bertolt Brecht in einem Band*, sjunde uppl., Frankfurt am Main 1992.

³⁵⁰ Elinor Fuchs, a.a., s 32-33.

³⁵¹ Rikard Schönström, "Stenarna börjar tala. Gester, citat och ordspråk i Bertolt Brechts dramatik", *Tidskrift för litteraturvetenskap*, nr 1, 2002, s 3.

³⁵² *ibid.*, s 5.

att det borde vara mer angeläget att undersöka och förtydliga Brechts metod, där ideologi och estetik samverkar. Även om denne vanligtvis fokuserar på relationen mellan skådespelarna, är t.ex. Gestus förknippat med den enskilda kroppens historia, tankar, känslor och även dess hållning. Det verkar som om Brecht i detta fall litar mer på kroppen än på texten, eftersom det inte är fråga om någon spontangest, som förstärker det talade ordet. Gestus utgör istället ett primärt teckensystem, vars uttryck måste svara för något socialt välbekant. Därmed tycks Gestus i det närmaste vara frikopplat från språkuttrycket och mer utgöra ett retoriskt eller performativt fenomen, enligt Schönström. Det är alltså ett stiliserat uttryck, som ska kunna upprepas av skådespelaren och avläsas av åskådaren enligt konventionen.

Walter Benjamin framhåller att den episka teatern framförallt är gestisk, eftersom dess material utgörs av gesten, och uppgiften går ut på att materialet ska användas ändamålsenligt. Han ser det inte som skådespelarens uppgift att införliva sig själv med en roll, utan att det mer gäller att undersöka rollens innehåll. Gestus har två fördelar gentemot den mångtydighet, som kännetecknar människans uttalanden och handlingar. Ju mer vane-mässig den är, desto svårare blir den att förfälska, och i jämförelse med människans initiativ och handling har den "...en fixerbar början och ett fixerbart slut".³⁵³ Som attityd i det levande flödet kännetecknas Gestus av slutenhet och ramkaraktär, och avbrottet är i sig ett kännetecken hos episk teater. Det framgår inte bara av Brechts ohyvlade kupletter med skärande melodik, utan brottet i handlingen är en viktig funktion hos den episka teaterns text, som inte har för avsikt att illustrera eller på annat sätt förstärka berättandet. Avbrottet ger upphov till en återhållen karaktär, som tillsammans med episodisk inramning gör gestisk teater till episk teater.

Roland Barthes definierar Gestus som den sociala gest han förknippar med Lessings *pregnant moment*, vilket innebär närvaro av det som är frånvarande.³⁵⁴ Gestus beskriver egentligen en uppsättning gester (aldrig en enkel gest), ur vilken en social situation kan utläsas, men Gestus visar även aktörens avsikt att skapa den ideala betydelse, som distanseringen ligger till grund för. Många kritiker har spillt reaktionär ironi på detta Gestusbegrepp, som enligt Barthes är ett av dramateorins absolut mest intelligenta begrepp.

Brechts doktrin är hans metod, och Gestus utgör ett av dess mest centrala begrepp och fungerar även som operatör för distanseringseffekten, skriver

³⁵³ Walter Benjamin, *Essayer om Brecht*, Lund 1971, s 9. Övers. Carl-Henning Wijkmark.

³⁵⁴ Roland Barthes, a.a., 1977, s 73.

Fredric Jameson. Det paradoxala förhållningssätt, som råder mellan berättargrepp och filosofisk abstraktion kommenterar han så här:

...*gestus* clearly involves a whole process, in which a specific act – indeed, a particular event, situated in time and space, and affiliated with specific concrete individuals – is then somehow identified and renamed, associated with a larger and more abstract *type* of action in general, and transformed into something *exemplary* (even if archetypal is no longer the word we want to use about it).³⁵⁵

Jameson påpekar att hur vi än formulerar Gestus, tenderar den utfalla arketypiskt eller på annat sätt som berättande abstraktion.³⁵⁶ Tanken skulle med lätthet kunna tillämpas på *Vasasagens* protagonister, men Brecht skulle inte ha accepterat denna tanke om arketypi. Den ligger för nära tanken om universalitet, och Gestus refererar till historisk bakgrund.

Den enklare gest som innebär konkretisering eller objektifiering av inre känsla, och inte bör förblandas med Gestus, ingår också som skådespelaruttryck i denna föreställning. När psykologiska tillstånd eller förlopp visualiseras genom tydliga och fysiska uttryck, kan de i det närmaste uppfattas som en demonstration av rollfiguren. Sådana uttryck ses t.ex. hos Mäster Olofs extremt darrande hand i den pressande förhörsscenen (1.14), det haltande barnet i brölloppsscenen (2b.7), och även sådan användning av röster, i form av sång, vissling och mimikry, som jag i detta fall läser in i genusrepresentationen. Konkretiseringarna kan vara uttryck för inre smärta, inre skador eller inre balans/obalans. Psykologin, som här redovisas på många varierande sätt, kan till och med bygga på interaktion mellan fysisk och materiell verklighet, som t.ex. i krisstrukturerna (se kap. "Rummet/Det bildberättande rummet"). Men den kan även ta sig sådana uttryck, som när Gustaf Trolle upptäcker att hans lille page är av Sturesläkt (1.3). Eftersom Sturarna är Gustafs dödsfiender, framkallar detta en skräck, som utlöser en absurd-komisk kurragömmalek mellan dessa båda personer i pantomimisk form kring ett skrivbord.

Eklektisk spelstil

Generellt kan skådespelarna sägas använda en eklektisk spelstil i samverkan med metafiktionsell form. En i grunden förstärkt realism blandar sig med expressionistiska, retoriska och grotesk-komiska inslag för att ingå i uttrycksformer som pantomim, metaforer och tableaux vivants. I den avslutande Kristinapjäsen tycker jag mig till och med se glidningar in i psykologisk

³⁵⁵ Fredric Jameson, a.a., 1998, s 103.

³⁵⁶ *ibid.*, s 102.

realism. Här blir jag osäker, för även om dessa kontrasteras av tvära förändringar, kan det ha olika bakgrunder. Det kan vara ett medvetet estetiskt val, samtidigt som det kan vara en oavsiktlig konsekvens av att svenska skådespelare utbildas i den Stanislavskitradition, där vi traditionellt skriver in psykologisk realism. Kristinapjäsen har dessutom en i grunden avvikande konstruktion gentemot övriga ingående pjästexter, genom att den inte har utsatts för några större strykningar. Fyra akter har förvandlats till fyra stora scener, men endast mindre sidointriger och roller har plockats bort. Texten sköter sin egen berättelse, och rollfigurernas mellanmänniska relationer och konflikter lyfts fram. Därmed påverkas spelrytmen, och speltempot sjunker märkbart i denna avslutande pjästext. Det är framförallt i samband med att dialogen går i närbild med dramats centrala rollfigur Kristina, som aktionen antar karaktär av psykologisk realism. Detta strider i och för sig inte mot den episka teaterns hållning, utan dess öppna form och medvetna uttryckssätt tillåter faktiskt denna inblandning. Brecht skriver:

Der Widerspruch zwischen Spielen (Demonstrieren) und Erleben (Einfühlen) wird von ungeschulten Köpfen so aufgefasst, als trete in der Arbeit des Schauspielers nur das eine oder das andere auf (oder also werde nach dem "Kleinen Organon" nur gespielt, nach der alten Weise nur erlebt). In Wirklichkeit handelt es sich natürlich um zwei einander feindliche Vorgänge, die sich in der Arbeit des Schauspielers vereinigen (das Auftreten enthält nicht nur ein bisschen von dem und ein bisschen von jenem). Aus dem Kampf und der Spannung der beiden Gegensätze, wie aus ihrer Tiefe, zieht der Schauspieler seine eigentlichen Wirkungen.³⁵⁷

Brecht kunde använda en mycket sammansatt scenisk estetik, och han skulle i sanning kunna sägas arbeta eklektiskt, även om han utgick från aktörs-/karaktärsfunktioner. Han var mottaglig för influenser, samtidigt som han utvecklade ett antal stilar, som han använde i ständigt nya variationer. Det kunde vara influenser från Piscators episka teater, No-traditioner, bibliska motiv, filmkonstruktioner, Shakespearsk berättarform etc.³⁵⁸ Varje influens tycktes svara mot hans egen utveckling i ögonblicket, även om hans val naturligtvis var selektiva. Regissören Ralf Långbacka hävdar att dialektisk teater i sin estetiska utformning kan sorteras in i reteatraliserings- och gycklartraditionen, och att den därmed har tillgång till en betydligt större arsenal av sceniskt konstnärliga uttrycksmedel än psykologisk realism, vars illusion dock kan skapa mer närgången känsla av identifikation.³⁵⁹ Gycklartraditionen

³⁵⁷ Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke 16 – Schriften zum Theater 2*, Frankfurt am Main 1967, s 703.

³⁵⁸ John Willett, a.a., 1977, s 124.

³⁵⁹ Ralf Långbacka, *Bland annat om Brecht - texter om teater*, Stockholm 1982, s 34-60.

ingår intressant nog i den karnevaleska tradition som, i linje med min genusbildning, inbegriper den kontrasterande folkliga komik, som framträder i scenerna med kyrkvaktarparet, svartbröderna och dalafolket.

Strukturerande verktyg

Föreställningen rymmer en genomgripande användning av dialektik, som inte bara får analyserande funktion utan även fungerar som strukturerande verktyg. Dialektiken ligger framförallt till grund för regissörens, scenografens och ljusdesignerns förhållningssätt till det centrala maktemat. Detta kan identifieras genom två pendlande rörelser, av vilka den ena beskriver kampen mellan makt/ickemakt, medan den andra beskriver konflikten mellan offentligt/privat liv. Även skådespelarna använder en dialektik, dvs. grund- och spelfiktion, och spänningen mellan nutid och historisk tid inbegriper en dialektisk rörelse som omfattar sociala relationer. All dialektik står i relation till den föreställningsstruktur, som skulle kunna uttryckas så här:

Sex protagonister avlöser varandra som maktens representanter. Den sjunde, en kvinna, bryter denna ritual genom att avsäga sig makten.

Dialektiken förtydligar det sceniska skeendet med hjälp av kontraster och variationer, och i korrespondens med den gestiska principen kan det motsägelsefulla och klivna i tillvaron och hos människorna avslöjas, och utrymme för frågor och kritik skapas. När överraskningar hämtas ur motsägelser och instabiliteter, som finns i alla våra tillstånd, kan dialektiken till och med utfalla i ren underhållning,

Vasasagan utgör en extremt visualiserande och bildberättande teater, som uppvisar ett visst släktskap med brechtianska berättarstrukturer. Simultan-scenerna i kapitlet "Kroppen/Teatralitet" utgör exempel på sådana influenser i likhet med bildberättandet i kapitlet "Rummet". Min tanke angående släktskapet har hämtat inspiration hos Birringers essä om Pina Bausch och hennes dansteater. Eftersom hon arbetar med sceniska montage, ser han henne som arvtogare till Brecht och dennes "image-making".³⁶⁰ Bausch använder montagen för ett bildberättande, som bl.a. väver samman repetitiva gester/rörelser, vars mekanismer blir självavslöjande.

Brecht var angelägen om skådespelarnas arbete med berättarstrukturer. Han insåg att de aktiverar rummet, och att spatialiserad aktion får betydelse, eftersom den fiktionella världen är mappad på scenrummet. Hans term

³⁶⁰ Johannes Birringer, a.a., 1991. Essäns rubrik är "Pina Bausch: Dancing across Borders", s 133-145. Den citerade termen återfinns på s 134.

Stellung refererar till attityder och fysiska positioner, och McAuley understryker att termen i likhet med *Gestus* har ideologisk laddning.³⁶¹ Brecht definierar:

Das Arrangement, das heisst das Plazieren der Personen, das Festlegen ihrer Stellung zueinander, ihrer Stellungswechsel, ihrer Auftritte und Abgänge. Das Arrangement muss die Geschichte sinnreich erzählen.³⁶²

John Rouse påpekar att "arrangemang" (min övers.) egentligen skulle vara en tydligare beskrivning av, att Brecht var ute efter en absolut fysisk förklaring av fabeln.³⁶³ Det skulle också förtydliga att det är skådespelarnas strukturering och deras användning av *Gestus*, som berättar fabeln för att man ska kunna uppleva skeendet visuellt.

Kritisk hållning

Vad förväntar sig Brecht av sina skådespelare i teaterproduktionen? Även om han förmodas ha detaljstuderat skådespelartekniken, tycks han se på deras arbete utifrån regissörens och dramatikers position. Inför frågan huruvida han prioriterar rollkaraktären i sig eller relationerna mellan dessa i tolkningsprocessen, svarar han: "...was zwischen den Menschen vorgeht, bekommen sie ja alles, was diskutierbar, kritisierbar, änderbar sein kann."³⁶⁴ Brecht fokuserar på det sociologiska istället för det psykologiska, dvs. han koncentrerar sig på människors relationer och motsättningar. Han är inte teoretikern som inemellan regisserar, utan i första hand regissören som utvinner teoretiska insikter ur det praktiska arbetet, och därför kommer hans syn på skådespelaren att förändras under hans liv.³⁶⁵ Brecht är mer intresserad av förutsättningarna för skådespelarens arbete i en given situation än av bakomliggande skådespelarmetoder:

...Stanislawski ist inszenierend hauptsächlich Schauspieler, ich bin inszenierend hauptsächlich Stückschreiber---er geht vom Schauspieler aus.---Andererseits können Sie auch von mir hören, dass alles auf den Schauspieler ankommt, aber ich gehe doch ganz vom Stück aus, seinen Bedürfnissen und Ansprüchen.³⁶⁶

³⁶¹ Gay McAuley, a.a., s 108.

³⁶² Bertolt Brecht, a.a., band 16, 1967, s 755.

³⁶³ John Rouse, "Brecht and the contradictory actor", ur Phillip B. Zarillis (edit.), *Acting (Re)Considered – Theories and practices*, London och New York 2000, s 233.

³⁶⁴ Bertolt Brecht, a.a., band 16, 1967, s 693.

³⁶⁵ Brechts *Liten hjälpreda för teatern* (1966) har också getts tilläggstexter från hans senare verksamma år.

³⁶⁶ Bertolt Brecht, a.a., band 16, 1967, s 865.

Det historiska förhållningssättet är viktigt för Brecht, samtidigt som han vill ge oss insikt om att de gester, som är typiska för samhället i fråga, står i konflikt med varandra. Han tror inte på några sanna gester överhuvudtaget, och han understryker att den episka teaterns enskilda uttrycksmedel i sig inte beskriver något konstnärligt. Enligt Jameson är Brechts berättande förskjutningar tätt förknippade med hans teknik att citera känslor och uttryck i en sorts tredjepersonsfunktion som ett resultat av det frånvarande jaget, eller förverkligande av det vi kallar vårt jag, som utgör objekt för medvetenhet. Jameson fortsätter: "...it is a foreign body within an impersonal consciousness, which we try to manipulate in such a way as to lend some warmth and personalization to the matter".³⁶⁷ Brecht ifrågasätter inte identifikationen, eftersom hans inställning tycks vara att detta fenomen aldrig funnits, skriver Jameson, som dock understryker att Brechts syn bör förknippas med den polemik, som på hans tid hävdade att individualism var ett borgerligt begrepp.

När Brecht kallar sin teater antiaristotelisk, förkastar han det förhållningssätt som Aristoteles definierar i "Poetiken", att tragedins syfte, katharsis, innebär att befria publiken "...från fruktan och medlidande genom efterbildning av handlingar som väcker fruktan och medlidande."³⁶⁸ Hans avståndstagande från kravet på publikens inlevelse i skådespelarens avbildning av känslor och handling, innebär inte att han förkastar känslor, men han tror de kan uppstå utan den sortens utbildningsinlevelse.

Kulturell influens

Carol Martin skriver om Brechts betydelse för feministisk teori och praktik, samtidigt som hon belyser den politiska potentialen hos traditionell kinesisk skådespelarkonst. Den senare hade kvinnliga kinesiska aktörer varit medvetna om långt före Brecht skrev sin berömda essä "Alienation Effects in Chinese Acting" om den distanseringseffekt, som han var säker på att framtidens samhällskritiska teater skulle ha behov av.³⁶⁹ Det var i samband med en vistelse i Moskva 1935 som Brecht hade inspirerats av den kinesiske skådespelaren Mei Lanfangs demonstration av kinesisk skådespelarteknik. När Mei visade transparensen mellan aktör och karaktär, insåg Brecht åskådarens möjlighet till kritisk observation, och han uppskattade även den kinesiska teaterns manipulerande Gestus, vars emblematiske handlingar har stort an-

³⁶⁷ Fredric Jameson, a.a., 1998, s 53-54.

³⁶⁸ Bertolt Brecht, a.a., 1975, s 47.

³⁶⁹ Carol Martin, "Brecht, Feminism, and Chinese Theatre", ur tidskriften *The Drama Review* 43, 4, 1999, s 77.

vändningsområde. Men det var när Mei gestaltade en kvinna utan hjälp av kläder eller ljus, som Brecht insåg att aktören inte behöver identifiera sig med karaktären. Den både kan och måste vara manipulerbar, och det är just denna transparens som ligger till grund för den feministiska forskningens intresse för Brecht. Men eftersom skådespelaren i föreställningen *Vasasagan* har en något annorlunda grundfunktion, har jag valt att hantera det manipulerbara hos titelrollen i *Kristina*, där användningen av genus är mest påtaglig, med hjälp av ett annat teoretiskt tillval (se kap. "Motståndet").

Carol Martin ironiserar över att Mei Lanfang egentligen visar den traditionellt kinesiska skådespelarkonst, där inre och yttre teknik samarbetar. När kinesisk teater förtydligar skådespelarens förflyttning mellan yttre virtuositet och inre betydelse, finns en överensstämmelse med den västerländska realism, som förutsätter en kongruens mellan yttre och inre skådespeleri. Men Brecht hade vid denna tid valt bort den realism och linjära illustration som vår traditionella teater erbjuder, och som feministisk forskning oftast tar avstånd ifrån. Tanken med det kinesiskt moderna teaterexperimentets besök i Moskva hade emellertid helt andra förtecken. Det ingick i en kamp, som hade för avsikt att exploatera en realistisk scenkonvention i 1930-talets Kina. En sådan skulle ge kinesiska kvinnor tillträde till scenen, och därmed innebära frigörelse från det traditionellt förgångna.

B. Performanceaktören

Metafiktioner II

Mina funderingar angående på vilka sätt performance kan prägla denna föreställning, refererar jag i första hand till skådespelarens användning av metafiktion. Denna distanserande dubbla hållning innebär i detta fall att var och en i skådespelarensemblen har flera skiftande rolluppgifter. Förhållandet får kännetecknen av ensembleteater eller ickehierarki, men när skådespelaren leker med fiktionens gränser på detta sätt, bryter hon/han mot den traditionella teaterns konventioner.

Performance är ett öppet formspråk som, i jämförelse med episk teater, inte bygger på någon uttalad metod eller ideologi, även om dess hållning är icke-traditionell och därmed antiauktoritär. Performanceaktören beskrivs som "...en progressiv omdefinition av teaterns mimesis bort från 'karaktär' till 'performance persona', med konsekventa omdefinitioner av performanceaktörens jagfunktion i relation till föreställningen" (min övers.).³⁷⁰ Perfor-

³⁷⁰ Philip Ausländer, a.a., s 6. Eftersom jag finner Ausländers definition vara av central betydelse i sammanhanget återger jag den i original: "...a progressive redefinition of theatrical

manceaktören eftersträvar alltså inte någon karaktär i traditionell mening, utan en performance persona avstår från identifikation för att istället använda sig av olika rollfigurer/metafiktioner som relaterar till föreställningskontexten. Denna definition tycks överensstämma med hur skådespelaren arbetar i *Vasasagan*, där jaget/subjektet varken eftersträvar identifiering eller illusion. Hon/han försöker inte dölja sitt jag eller låta det försvinna in i rollen, och därmed relaterar den figurutveckling jag ser mer till föreställningskontexten än till den ursprungliga författartexten. Elin Diamond belyser detta förhållande, som innebär att performance vill komma bort från att skådespelarens historiska kropp absorberas av den representationens karaktär, vilken definierats av författartexten. Utifrån det bipolära begreppet "orificial/artificial", vilket jag översätter med öppen/artificiell, ifrågasätter hon huruvida performanceaktörens kropp i ett performancestycke framstår som mindre artificiell än en skådespelarkropp i Ibsens *Vildanden*, eftersom båda utgör tecken.³⁷¹ Enligt min reflektion borde denna fundering vid tillfälle ligga till grund för en diskussion angående vilka nackdelar/fördelar som kan uppstå, om rollfigurens utveckling relaterar till föreställningskontexten respektive författartexten. Förutsättningen måste dock vara att det vid sidan om författartexten finns någon form av bearbetning, eller att den sceniska utformningen på ett eller annat sätt frigör sig från författartextens avsikter. Diamond säger sig dock inte vara ute efter att diskutera denna motsättning i ögonblicket, utan hon ser det mer som ett tillfälle att understryka vilken betydelse representationens ideologiska hållning har. Hon påpekar att det är av denna anledning som Brecht återkommande talar om de mystifikationer, som traditionell teater frambringar med sin ickehistoriska illusionism. Han hävdar att teatern som konst, eftersom den bl.a. använder den mänskliga kroppen, måste arbeta med distansering för att vi ska kunna tro på dess avsikter. Därför ställer han också krav på att skådespelarkroppen befrias från alltför personliga kännetecken och sin egen historia, för att kunna övergå i vad han menar med karaktär.

Teater - Performance

Medan olika definitioner angående skillnaden mellan teater och performance har utkämpat sina strider, har det visat sig att korsningar mellan dessa så småningom har genomförts. Diamond erinrar sig att 1970- och 80-talens diskussioner angående relationen mellan teater och performance även kom att

mimesis away from 'character' toward 'performance persona', with consequent redefinitions of the function of the performer's self in relation to performance."

³⁷¹ Elin Diamond, a.a., 1997, s 84-85. Citerad term finns på s 84.

omfatta feministisk inblandning. Västerländsk teater hade sedan sent 1950-tal påverkats starkt av Brecht och Artaud, därefter av semiotik och poststrukturalism, men nu kom kroppen att stå i centrum. Med någon reservation för textdiskussionen, eftersom den relaterar till hur man ser på teater, låter jag Diamond definiera grundläggande skillnader mellan begreppen teater och performance:

Theater is governed by the logos of the playwright's text; actors represent fictional entities of that text to produce a unique temporal and spatial framework or dramatic 'world'. Theater spectators are encouraged in pleasurable narrativity: prompted to identify with the psychological conflicts of individual subjects, to respond to the lure of suspense, reversal, and deferral, to decode gestural and spectacular effects. Performance, on the other hand, dismantles textual authority, illusionism, and the canonical actor in favour of the 'polymorphous thinking body' of the performer, a sexual, permeable, tactile body, a 'semiotic bundle of drives' that scourges audience narrativity. In performance, linear fictional time gives way to spatial intensities or projections of the performer's thought, gesture, movement, and voice.³⁷²

Om jag går närmare problemet, framgår att teater och performance i det närmaste har betraktats som antagonister, eftersom performance kan sägas dekonstruera teaterns centrala kännetecken. Som exempel på sådana synsätt lyfter Ausländer fram Chantal Pontbriand och Josette Féral.³⁷³ Båda hävdar att den splittring och fragmentarisering som vanligtvis finns i performances berättelse även kan återfinnas hos föreställningsrummet, användningen av kroppen och i förhållandet åskådare - föreställning. Medan Pontbriand ser performance som presenterande istället för representerande, menar Féral att den avstår från illusion eftersom den är avmystifierande och dekonstruerande och "...explores the under-side of theatre, giving the audience a glimpse of its inside, its reverse side, its hidden face".³⁷⁴ När det gäller *Vasasagan* finns det gott om avmystifierande processer, och dekonstruerande sådana finner jag såväl i relation till textsammanställningen, som till kroppens/skådespelarnas metafiktioner, rummets palimpsestliknande funktion och utvecklingen av händelseförloppet.

³⁷² Elin Diamond, a.a., 1997, s 84.

³⁷³ Philip Ausländer, a.a., s 54. (Féral 1982:171 och Pontbriand 1982:155).

³⁷⁴ *ibid.*, s 54 (Féral 1982:176).

Att vara och att göra

Férels definition kan knytas till skådespelaren Willem Dafoes syn på sitt arbete i performancegruppen Wooster Group.³⁷⁵ Performanceaktören, som representerar sig själv, påverkas av föreställningstexten och den sceniska kontexten, och gruppens ifrågasättande av konventionell teater innebär bl.a. att skådespelaren kan sägas kritisera sin egen aktion. Detta kan ta sig sådana uttryck som t.ex. att Dafoe i föreställningen *LSD* synligt placerar glycerin i ögonen för att framkalla tårar. Sådana former av avmystifierande skeenden förekommer även i *Vasasagan*, som t.ex. när ett stort, synligt plåtrör sprutar dimma kring Gustav Vasa inför hans dödsscen (2a.5). Denna insvepning uppfattar jag som en redovisning av Gustavs upplevelse av sitt nära-döden-tillstånd, och liknande visualiseringar/avmystifieringar av inre, mentala skeenden finns det gott om i denna föreställning. De i det närmaste ritualiserade övergångarna mellan liv – död kan t.ex. i hög grad ses som kritik av den traditionella teaterns mystifiering. Ett tydligt exempel är det skeende som utspelas kring Gustav II Adolfs död vid Lützen. Där halvspringer eller går soldaterna in på scenen för att lägga sig ner på golvet och i en jämn följd rulla ner i det brinnande dödshålet, där synliga statister fungerar som mottagare (3.3). Konungen kommer stapplande fram till hålet, sätter sig på dess kant, vinkar adjö till sin drottning, och hoppar därefter ner i det brinnande helvetet. Sådana aktioner skulle även kunna ses som Brechtska inte...utan-aktioner, eftersom de tydligt väljer ett uttryckssätt som avviker från det traditionella. De kan naturligtvis även generellt ses som gränsöverskridanden, men Ausländer väljer att benämna dem "dekonstruktion av aktion" (min övers.).³⁷⁶

Utifrån att det problematiska *jaget* är centralt inom performance, finner jag det informativt när Dafoe berättar hur hans grupp arbetar utifrån väldigt skiftande material och stilar, som reflekterar gruppens performanceaktörer. Generellt ser han inte sitt arbetssätt som rolltolkning, eftersom både han och gruppen arbetar med att komma bort från det vi traditionellt kallar karaktärisering. Han talar istället om att *vara* och att *göra* (min kursiv och övers.), när han skapar sin rollperson utifrån den specifika pjäskonstruktion han just medverkar i. Det är inte fråga om att fylla ögonblicket med känslor passande för karaktären, utan performanceaktören undersöker sitt förhållande till uppgiften och helheten. Dafoe betraktar arbetsprocessen som ett återuppförande av redan gjorda överenskommelser, och han säger sig efter-

³⁷⁵ *ibid.*, s 39-45.

³⁷⁶ *ibid.*, s 42.

sträva klarhet och tydlighet för att uppleva och förstå hur rollen förhåller sig till föreställningen i helhet.

Öppen fiktionsetablering

Frågan är med vilken avsikt metafictionella strategier används i *Vasasagan*? När Janek Szatkowski definierar sig kring fenomenet performanceteater, hävdar han att den i första hand har för avsikt att undkomma ordets makt och dess hierarkiska strukturer (obs. att danska forskare i detta sammanhang använder termen *performanceteater*).³⁷⁷ Genom att leka med fiktionens gränser och ständigt utveckla nya metafictionella strategier, försöker den spränga invanda föreställningar. Han finner dock svårigheter med att urskilja om det är den fiktiva personen, privatpersonen eller skådespelaren han ser vid sina möten med performanceteater. Min tidigare beskrivning av hur skådespelarna i *Vasasagan* rör sig in och ut ur roller, som ofta är flera, och hur de kan ingå i olika fiktionslag och t.o.m. använda grundfiktion, bekräftas av Niels Lehmann som kännetecknande för performanceteater.³⁷⁸ I grunden leker den med olika former av konstproduktion, och dess självrefererande estetik kan utvecklas till en ganska högljudd uttrycksform med sin redovisning av konstnärliga verkningsmedel. *Vasasagan* tycks med all tydlighet ha stor släktskap med denna estetik, genom den lek och teatralitet som ingår i den kontrastrika dynamiken mellan skådespelarnas metafictioner och de rörliga väggarnas simultanitet i samverkan med ljuset. Lehmann ser alla nivåer hos performanceestetiken vara präglade av dessa narcissistiska strategier, där rollfiktioner etableras öppet, och där montagens övergångar utgör ett motstånd, som visas i det eventuella händelseförloppet. Oftast utgår föreställningen från en dramatisk text, men spelet kan avbrytas för olika former av fysiska uttryck som saknar relevans gentemot texten. TV-apparater, diaprojektorer och mikrofoner kan både förekomma och ha rollfunktion i likhet med den speakerröst i *Vasasagan*, som skapats med teknikens assistans. Den kan sägas anta rollfunktion, när den efter en längre paus tilltalar publiken direkt med förhoppning om att maten smakat bra, och att de fått sträcka på benen (2a.1). Kanske kan speakerrösten sägas vara en explicit metafictionell strategi, som kopplas samman med implicita verkningsmedel, när den gör en kommentar som relaterar till konstprodukten/föreställningen?

³⁷⁷ Janek Szatkowski, "Monologiske og poetiske træk i performanceteater", ur teatertidskriften *aktuelle problemer* nr 43, Institut for Dramaturgi, Århus 1997, s 48-56.

³⁷⁸ Niels Lehmann, a.a., ur teatertidskriften *aktuelle problemer* nr 43, s 57-68. Både Lehmann och Szatkowski använder termen "performanceteater".

Episk teater - Performance

Eftersom även episk teater använder metafiktio, lyfter Niels Lehmann in denna teaterform i sin argumentation. Han menar att det i första hand är tilliten till tecknet, som skiljer den episka teaterns användning av metafiktio från den postmoderna. Brecht använder tecknet för att avslöja det han kritiserar i samhället, medan postmodern teater är ute efter att avslöja formen för avslöjandet. Skillnaden mellan de två användningssätten ser alltså ut så här: en litar på tecknet och den andre förlitar sig på tecknens oändliga referensspel. Brechts samhällsprojekt tycks kräva en mer seriös inställning än den lek och munterhet, som den oändliga referenslogiken har behov av. Episk teater eftersträvar *blottläggelse*, medan postmodern teaters grundfigur är den *ironi*, som leker med våra behov att förstå vad allt går ut på.³⁷⁹ Det är ingen tillfällighet att båda formerna använder metafiktio, eftersom det finns mer avgörande likheter än skillnader. Båda använder metafiktio med avsikt att kunna avslöja, och därmed utgör de rationella projekt, enligt Lehmann. Om man är ute efter att avslöja naiv epistemologi eller politisk verklighet spelar ingen roll, för metafiktio kan användas för båda dessa avsikter. Den medför dessutom en fördubbling av den distanserade rörelse, som utgör grundläggande krav för rationell tanke.

Även om Lehmann vid tiden för denna artikel hävdar att performancegrupper, som t.ex. Wooster Group, Tin Box och Remote Control Productions, använder metafiktio utan rationell analys, ser han en möjlig utvecklingslinje innanför ramarna av en teleologisk historieuppfattning. När Brecht lanserade sin distanseringseffekt, kunde metafiktio blivit allmän teaterform, och därmed hade postmodern performance kunnat vara ett uttryck för en process, som utvecklats till självständighet. Vår tids användning av metafiktio hade helt enkelt kunnat tolkas som en självständig konstform. Lehmanns slutledning blir att om hans argumentation accepteras, kan självreferentialiteten sägas ha utvecklats till en självklar stil, och performanceteater ses som en konsekvens av en utvecklingskedja precis som naturalismen. Den senare utvecklades från naturvetenskapligt projekt till den självklara stil, som vår mest vanliga teater använder. Hur metafiktioformer används har att göra med olika inställningar till konsten, eftersom verkningsmedel är en avslöjande faktor för synsättet på konstens förhållande till rationaliteten, enligt Lehmann. För att försäkra sig om att metafiktio inte är tänkt att bevisa någon sanning i filosofisk bemärkelse, används den ofta lekfullt och avspänt. När den enbart ingår i den estetiska upplevelsen behövs ingen

³⁷⁹ *ibid.*, s 60.

distans eller reflektion, eftersom leken med metafiktionsella verkningsmedel med all tydlighet kan ge imponerande utdelning.

Vid första påseende kan performanceteater tyckas ha lika lite att göra med konsten i politikens tjänst som postmodern teater, enligt Lehmann. Emellertid har det visat sig att postmodernt tillstånd i och för sig inte omöjliggjort politisk teater, men i likhet med Ausländer hävdar Lehmann, att det krävs ett helt nytt tänkande för detta projekt i vår tid. Enligt mitt synsätt är Holm inte ute efter enbart munterhet när han använder metafiktions, utan jag ser det mer som en positionsbestämning, eller ett sätt att berätta om sin teatersyn. Hans estetiska val berättar något i relation till föreställningskontexten, och han förmodas ha för avsikt att avslöja något med detta rationella projekt, men jag återkommer till detta i min slutdiskussion.

Kroppsbegreppet

I *Vasasagan* presenteras kroppen som grundläggande verkningsmedel redan i den inledande presentationen av skådespelarna. Bilden av kropparna/skådespelarna i det avgränsade rummet blir en redovisning av vilka verktyg man har för avsikt att arbeta med i denna föreställning. Kroppen blir t.ex ett uttrycksmedel för den Gestus, som förtydligar motsättningen makt/ickemakt, och när Gestus ger uttryck för något som övriga kroppar relaterar till, registreras den sociala skillnaden. Ickemakten/folket kan framförallt identifieras i de återkommande anfallsscener, där den/det rusar fram och tillbaka. Vi ser även utsatta kvinnokroppar i tableaux vivants, objektifierade och frusna kroppar, kroppar som marionetter och vi ser hur kvinnor använder stereotyper/klichéer för att kritisera maktförtrycket (se kap. "Motståndet").³⁸⁰

Holm säger sig undersöka texten på scenen tillsammans med skådespelarna för att söka konfrontation med den kontratext, han säger sig vara ute efter. Efter en dekonstruktion av den grundläggande texten öppnar han för denna kroppsliga analys, och hans idé går ut på att texten söker konfrontation med en kontratext som genererar spänning.³⁸¹ Analysen av denna går via gestaltning, och därefter kan den återskapade texten beskrivas. Detta avståndstagande från författarens avsikter innebär en antiauktoritär hållning gentemot traditionen, och den ligger till grund för att kroppen/skådespelaren

³⁸⁰ Suzanna Danuta Walters, *Material Girls - Making sense of Feminist Cultural Theory*, Los Angeles och London 1995, s 42. Stereotyper innebär oftast ett parodiskt synsätt på något specifikt personligt eller på någon gruppidentitet som blivit etablerad sanning. Stereotyp-effekten bygger på att den inte bara ses som felaktig utan som någon form av strukturellt förtryck.

³⁸¹ Staffan Valdemar Holm, a.a., 1992.

i sin undersökning av texten kan ställa andra frågor än den akademiske textkritikern. Kropparna söker specifika kvaliteter, eftersom skådespelarens upplevelse av text antas vara mer fysisk än mental. Kunskapen finns i deras kroppar säger McAuley, och ser det som en förklaring till varför skådespelare ofta har svårt att definiera sina upptäckter.³⁸²

Birringer ser det som en av vår tids mest upplysande ironier att kroppen blivit ett privilegierat objekt.³⁸³ Ironin ligger i att denna kropp, som exponeras av performance och andra konstarter, samtidigt kan utgöra en obscenitet och ge upphov till censurproblem. Det är framförallt den kvinnliga kroppen som hamnat i fokus för en både skarp och sofistikerad kritik, som utvecklats ur film, psykoanalys och massmediala teorier. Kroppen ligger helt enkelt till grund för att avancerade kulturteorier får inblandning av subjektivitet, sexuell identitet, klass och etnicitet.

Inom performanceteorin utgör kroppen ett centralt teoretiskt problem, och Ausländer placerar problematiken hos den agerande kroppen. Han beskriver en spänning mellan den kropp som oundvikligen är ett tecken, samtidigt som den simultant överskrider sin egen funktion. För att förtydliga sitt synsätt lyfter Ausländer fram Augusto Boal och dennes Spect-Actor som exempel på den kropp, i vilken aktören och åskådarens funktioner kombineras. Boals kreationssmyt placerar teaterns ursprung i den förhistoriska havande kvinnan Xua Xuas kropp. När hon föder en son, upplever hon att hon tappar kontrollen över det som varit en del av hennes kropp, och hennes upplevelse knyts till upptäckten av teatern:

...the moment when Xua Xua gave up trying to recover her baby and keep him all for herself, accepted that he was somebody else, and looked at herself, emptied of part of herself. At that moment she was at one and the same time Actor and Spectator. She was Spect-Actor.³⁸⁴

När Spect-Actor ger upphov till ett splittrat subjekt, skapas ett rum för den kritiska distans, som är nödvändig för politisk performance. Spect-Actor blir helt enkelt ett postmodernt begrepp, när subjektets delning blir källa till kritisk distans. Teatern, som utgör en konstform där vi ser på oss själva, börjar alltså i den splittring där Spect-Actor, dvs. självmedvetenheten, producerar

³⁸² Gay McAuley, a.a., s 217.

³⁸³ Johannes Birringer, a.a., 1998, s 237. På baksidan av denna bok informeras om att Birringer som koreograf skapat experiment inom performance, dans, och film/video i USA, Europa och Latinamerika. Han är numera även konstnärligt ansvarig för AlienNation Co., en performancegrupp som experimenterar med multipla medier och kulturkorsande idéer. Birringer står även för föreliggande kapitelns inledande citat.

³⁸⁴ Philip Ausländer, a.a., s 99.

ett subjekt som är delat i ett socialt och ett teatralt jag. Självmedvetenheten är tänkt att fungera som verktyg för att undersöka mellanpersonliga skeenden av ideologisk natur. När Boal skapar sin fysiska bildteater, utgår han från sin ideologiska analys för att befria kroppen från de sociala förvanskningar, som förtryckaren skapat. Dess mekanismer kan exponeras när kroppen utforskas tillsammans med sina vanor. Att befria kroppen från dess sociala mask är nödvändigt för att kunna visa djupare, universella eller undermedvetna nivåer. Enligt Ausländer är det just utforskningen av alternativa möjligheter som skiljer Boals teater från 1970-talets politiska teater. Även om han använder marxistisk terminologi för sin analys, uttalar Boal en önskan om att teater egentligen ska utgöra ett laboratorium för sociala experiment och inte för politiska lösningar. Boal gör teater utifrån ett ideologiskt synsätt, men han blir nutida genom att avstå från prioritering av någon specifik sanning.

Den dubbelkodade kroppen

Relationen mellan ideologi och kropp kan sägas korrespondera med Brechts Gestuskoncept, eftersom människor använder kroppsliga attityder, som får social och historisk betydelse. Med postmodern syn på kroppen blir det än mer intressant, eftersom kroppen enligt denna aldrig undkommer ideologisk inkodning. Kroppen utgör både fysisk närvaro och en riskfylld plats i föreställningen, där ideologiska tecken kan vara svåra att analysera på grund av den dubbla kodning, som innebär att performanceaktörens kropp både är sig själv och representationens förmedlare.³⁸⁵ Inte ens den mest traditionellt mimetiska teater kan uppvisa en skådespelarkropp som tillfullo utgör karaktärens kropp, och ändå eftersträvar psykologisk teater att denna kropp i så hög grad som möjligt måste övergå i karaktärens. Detta förhållningssätt kritiserar Roland Barthes, som påstår att teatern överför en levande men förtryckt kropp in i vad han kallar en fixerad kropp, eftersom den fungerar som artificiellt objekt.³⁸⁶ Han kritiserar Actors' Studio för den självbehärsande återhållsamhet "...som saknar annan betydelse än att bidra till skådespelarens individuella berömmelse..." (min övers.)³⁸⁷

³⁸⁵ *ibid.*, s 90.

³⁸⁶ Roland Barthes, a.a., 1967, s 46. Barthes skriver: "Skådespelarens kropp är till en del en konstprodukt - är artificiell - men på ett sätt som når långt djupare än den dubbelnatur man finner hos de målade kulisserna eller scenens låtsasmöbler; sminket, lånegodset av gester och toner, denna beskådade kropps mottaglighet, allt detta tillhör det artificiella utan att för den skull vara ren inbillning;"

³⁸⁷ Roland Barthes, a.a., 1977, s 75.

Den viktigaste ingrediensen i teaterföreställningen är den fysiska kroppen, dvs. skådespelaren, men att analysera denna kropps ideologiska koder är ingen enkel uppgift. Suzanne Osten, vår svenska regissör som arbetar i avantgardistisk, feministisk och marxistisk tradition, ger uttryck för att teaterupplevelsen ska kunna erbjuda minst två plan. En brechtinfluens framträder, när hon yttrar: "Medan karaktärerna är omedvetna om sina handlingar är skådespelarna hela tiden medvetna om vad karaktärerna gör.", och Tiina Rosenberg kommenterar: "Den dubbelbelysning som uppstår här är inte bara teaterns styrka utan kan också användas till genusteoretiska reflektioner i utomestetiska sammanhang."³⁸⁸

Kroppen utgör det initierande begrepp, utifrån vilket vi kan diskutera de ideologiska aspekter som kan följa på detta. Foucault kommenterar:

Men kroppen är också direkt inlemmad i ett politiskt kraftfält; maktförhållandena äger ett direkt grepp om den; de omger den, etiketterar den, dresserar den, plågar den, tvingar den att arbeta, att delta i ceremonier, att avge vissa tecken.³⁸⁹

Men även om Foucault förtydligar att den sociala diskursen disciplinerar kroppen för att göra den hanterbar, bortser vi vanligtvis från att kroppen redan i utgångsläget är ideologiskt programmerad, och att den postmoderne artisten därmed måste arbeta inne i koderna. Herbert Blau skriver:

There is nothing more coded than the body....The ideological matter amounts to this: we are as much spoken as speaking, inhabited by our language as we speak, even when – as in the theatre of the 60s – we sometimes refused to speak, letting the bodies do it.³⁹⁰

Vårt synsätt på kroppen har förändrats radikalt i västerlandet under de senaste decennierna. Nutida teater förmodas drömma om att få vara presenterande och fysisk istället för att representera och imitera. Diamond utgår ifrån att vår tids skådespelare vill ha en kropp som gör motstånd gentemot social disciplin men äger den tyglade kunskap som Foucault talar om.³⁹¹ Det ställer krav på omprövning av tidigare positioner, och oavsett om vi utgår från filosofiska eller sociologiska aspekter, måste vi konstatera att vi övergett uppfattningen om att hon/han enbart utgör en förnuftsstyrd förvaringsplats. Numera ses kroppen som centrum för ett komplext förhållande till olika synsätt på

³⁸⁸ Tiina Rosenberg, a.a., 2000, s 167.

³⁸⁹ Michel Foucault, a.a., 2003, s 31.

³⁹⁰ Philip Ausländer, a.a., s 91. (Blau 1983: 458).

³⁹¹ Elin Diamond, a.a., 1997, s 38.

människan/individ, och utifrån dessa synsätt får teaterföreställningens teori och praktik sin betydelse.

Det historiska avantgardet krävde avpersonalisering av skådespelaren för att denna kropp skulle ges möjlighet att utveckla ett eget språk. Den sociala hegemonin skulle utmanas, och avantgardistisk teori har därefter strävat efter att på olika sätt befria denna kropp. Meyerhold, som experimenterade med skådespelarkroppen som konstnärligt uttrycksmedel, har tillsammans med Brecht och andra sedan länge kämpat för att omintetgöra borgerlighetens makt och dess splittring av kropp och själ. Artaud attackerade det kulturella etablissemanget och polemiserade mot dess oförmåga att se teaterns verkliga möjligheter. Han insåg att värdet hos teater som konstnärligt uttrycksmedel just är, vad både samhället och vissa utövare tycks värdera minst: den mänskliga kroppens närvaro genom vilken teatern kan stå i kontakt med livet självt och därmed bryta både språkets och andra döda formers alltför stora betydelse:

Aussi bien, quand nous prononçons le mot de vie, faut-il entendre qu'il ne s'agit pas de la vie reconnue par le dehors des faits, mais de cette sorte de fragile et remuant foyer auquel ne touchent pas les formes.³⁹²

Även Jerzy Grotowski utvecklade under 1960-talet sin s.k. fattiga teater utifrån insikten om skådespelarkroppens centrala betydelse, och med sina undersökande processer ville han befria denna kropp från kommersialismens avtryck.³⁹³

Närvaro

Förutom sin användning av metafiktioner tycks Holm motarbeta tanken om karismatisk stjärnteater. För att komma bort från risken att de centrala rollporträtten ska stjäla åskådarens fokus i alltför hög grad, har de mest omfattande maktporträtten brutits ner på olika sätt. De stora rollfigurerna Mäster Olof och Gustav Vasa har delats i två fiktioner, Erik XIV får i hög grad dela centrumplatsen med Göran Persson, och Kristina genomgår en förändringsprocess, som bygger på att hon redan i Strindbergs text spelar olika roller. Att på olika sätt dämpa dominansen hos de största rollerna är ett förhållningssätt, som tangerar ickehierarkisk avsikt, samtidigt som det används för att publiken ska fokusera på föreställningsprocessen. Men det har även koppling till den postmoderna teater som gör motstånd gentemot karismatisk närvaro.

³⁹² Antonin Artaud, a.a., s 18.

³⁹³ Jerzy Grotowski, *Towards a Poor Theatre*, London 1991.

Det finns många olika arenor för att undersöka teaterns närvarobegrepp, och därmed många infallsvinklar till diskussioner angående detta fenomen. För att ge en teoretisk bakgrund till pågående och kommande delkapitel, vill jag nämna ett meningsutbyte, som enligt Ausländer kom att ligga till grund för en möjlig teori för postmodern performance. Detta utbyte blev en konsekvens av att konstkritikern Michael Fried 1967 riktade ett polemiskt angrepp mot minimalistisk konst. Fried kritiserade denna konstriktning och dess verk för att den/de representerar *teatralitet/theatricality* och för deras beroende av *närvaro/presence* (min övers.).³⁹⁴ Hans kritik och begreppsanvändning kom att uppfattas som ett angrepp gentemot den postmoderna performance som just var i vardande, och Fried gav därför upphov till en teoretisk diskussion. Han uppfattade med all tydlighet teatraliteten som ett hot mot modernismen, medan den närvaro, som han såg försvinna in i det minimalistiska konstverket (som önskar en närvarande åskådare), är den närvaro som utgör teaterns *sine qua non*, menar Ausländer.³⁹⁵

Men vad är det för problem med begreppet närvaro? Performance är inte kopplad till den traditionella teaterns kompetens, eftersom den beskriver ett här/nu utan framtid och förflutet. Därmed saknas referent och performance utgör på så sätt egentligen ingen representation. Den använder heller inte fiktionellt linjär tid, utan föreställningen har sin egen interna tid där simultanitet kan ingå. Ausländer menar att performance motarbetar närvaroproblemet genom att motstå projicering mellan publik och performanceaktör. Denne aktör visar helt enkelt ett grundläggande motstånd till närvaro, genom att utgå från sitt jag och avstå från traditionell karaktärisering. När hon/han i sin strävan efter ickekarismatisk hållning på detta sätt underminerar sin egen närvaro, förtydligas att performanceaktören försöker undkomma att bli identifierad som den andre.

Under tidigt 1960-tal inspirerades regissörer som Peter Brook (England och Paris), Jerzy Grotowski (Polen), Richard Schechner (USA) och de i Europa kringresande Judith Malina och Julian Beck av den eldmetafor som hämtats ur Artauds yttrande om att skådespelaren skulle förhålla sig "...like victims burnt at the stake, signalling through the flames".³⁹⁶ Vid denna tid diskuterades närvaro som ett dubbelt nu för artisten, där det ena relaterade till den förkroppsligade berättelsen i nuet, och det andra inbegrep en förhöjd närvarokänsla mellan aktör och åskådare. Inom sekulariserad teater hade dessa två sfärer inte blandats före 1960-talsgenerationen. Dramatisk text hade heller

³⁹⁴ Philip Ausländer, a.a., s 49. Frieds artikel "Art and Objecthood" var införd i *Artforum* 1967.

³⁹⁵ *ibid.*, s 53.

³⁹⁶ Elinor Fuchs, a.a., s 69. Artaud hade skrivit detta cirka trettio år tidigare.

inte setts som fiende till teaterns närvaro, mer än möjligen som verktyg. Med inspiration från Artuds textmotstånd och Grotowskis idéer kom författarens text att i teaterprocessen uppfattas som ett politiskt förtryck med krav på underkastelse gentemot auktoritet. Improviserat tal eller ljud som bubblar upp ur aktörens djup (ex tempore) upplevdes nu som mer pålitligt än det skrivna och främmande ordet. Joseph Chaikin har beskrivit ett projekt från 1968, där man försökte undkomma restriktioner som ställde krav på "vackert" och "naturligt" tal för att komma "...nära det hos sig själv som ännu inte utformats" (min övers.).³⁹⁷ Bakgrunden till diskussionen var att experimenterande teater på 60- och 70-talen såg den levande aktörens närvaro som ett sätt att förmedla befriande känsla till publiken. Hon/han skulle utgöra en förutsättning för teaterns möjligheter att göra politiska och radikala påståenden.³⁹⁸ Detta sätt att betrakta närvarobegreppet anses idag vara förlegat, och den skepsis som finns hos postmodern experimenterande teater angående detta begrepp har kommit ur rädslan för historiens demonstration av samförstånd mellan karismatisk närvaro och repressiv maktstruktur. Den kanadensiske artisten Vera Frenkel använder Hitler som ett extremt men tydligt exempel på hur auktoritet och närvaro kan manipuleras.³⁹⁹ Konsekvensen har blivit att den experimenterande teater som arbetar med motstånd gentemot traditionell teater har kommit att avstå från etablering av karisma. Ausländer menar att vår teatertraditions bästa exempel på detta är Brechts teori och praktik. Förutom sitt krav på distans mellan aktör/karaktär vill han fördjupa den traditionella tanken om närvaro genom att ge aktören, som kan kritisera sin karaktär, större insikt än karaktären. Postmodern teater har mycket att lära av Brecht, men den måste röra sig förbi honom, eftersom han relaterar till en tidsperiod, då överträdelsen enbart var riktad mot den borgerliga teaterns traditioner.

Elinor Fuchs säger sig vara intresserad av närvarobegreppet, eftersom det ligger till grund för hur nutida teater har kommit att tära på den dramatiska formen. Den undergräver inte bara närvaron, utan den lämnar även utrymme för ickeautentisering av det talande subjektet. Hon belyser diskussionen angående närvaro genom att sätta fokus på en annorlunda vinkling, nämligen Derrida och hans attack på västerländsk metafysisk tradition. Fuchs använder Derrida som kulturell indikator, eftersom hans dekonstruktionstanke dök upp i en tid, då metafysiken sedan länge underminerats. Kanske var det en

³⁹⁷ *ibid.*, s 70.

³⁹⁸ Philip Ausländer, a.a., s 62. Chaikin skriver 1972 i *The Presence of the Actor* att det är användningen av aktörens närvaro, som avgör hur ideologin ska avläsas.

³⁹⁹ *ibid.*, s 63-64.

slump att han kom att avslöja och driva på en utveckling, som teoretiskt även skulle öppna för en ny sorts teater i en tid, då uttryck som karaktär och intrig hade tappat sin kraft.

Derrida utmanar diskussionen om teaterns nu, när han hävdar att den mänskliga naturen saknar förmåga att plötsligt inträda i ett nu och bli närvarande för sig själv. För Derrida finns ingen primitiv närvaro, som inte bär spår av den tidigare, och Fuchs citerar:

That the present in general is not primal, but rather, reconstituted, that it is not the absolute, wholly living form which constitutes experience, that there is no purity of the living present...⁴⁰⁰

Temat är ständigt återkommande hos Derrida, vars närläsningar formas utifrån den dekonstruktionsidé vars centrala begrepp skillnad (*différance*), som inbegriper uppskjutande och avvikelse, drabbar både närvaro och/eller helhet. Skillnaderna kan vara både spatiala och temporala, och Fuchs citerar: "Trace-structure, everything always inhabited by the trace of something that is not itself, questions presence-structure"⁴⁰¹ Enligt Fuchs är det användningen av spår och närvaro som utgör Derridas opposition gentemot den västerländska metafysik, som sedan 2500 år byggt sin logocentrisk på dess första princip ordet. Han använder den binära strukturen tal/skrift för att kritisera denna metafysik, men Fuchs avstår just nu från att närmare gå in på hans destabilisering av det hierarkiska tal/skriftförhållande, som traditionell teater imiterar. Hon utnämner istället Derrida till guide för dramats metafysik, och hon utgår från den skrift som förkroppsligas i dramatexten, och som har kommit att innebära att dramat utvecklats som skriftform. Detta är en konsekvens av att den strävat efter att skapa illusion om att den kommer ur spontant tal. Det är alltså fråga om en form av skrift som ställer krav på att talet ska utgöra en direktkontakt med varat. Fuchs konstaterar:

Yet in a curious deconstructive implosion, numerous plays and performance pieces beginning in the 1970s project writing back onto the stage performance in a "literalization" that any previous generation of theater-makers would have rejected as untheatrical.⁴⁰²

En sådan textualisering har visat sig i ett antal former av teaterhändelser, där skrivandet antagit dramatisk struktur och teatral performance. Utvecklingen

⁴⁰⁰ Elinor Fuchs, a.a., s 72.

⁴⁰¹ *ibid.*, s 209. Ur Gayatri Spivaks introd. till Derrida, *Of Grammatology*, (Baltimore, John Hopkins Univ. Press, 1976), s lxix.

⁴⁰² *ibid.*, s 74.

av teatral närvaro har emellertid gjort det svårare för åskådaren, men Fuchs ser det som viktigt att karaktären hos dramat återförsäkrar sin förpsykologiska funktion och betydelse. Bakom denna nutida teater, som Fuchs benämner textualiserad, ligger allmänt sett hela traditionen av novellens och teaterns självreferentiella ironi, och dess förhistoria inbegriper t.ex. Beckett och Brecht. I sådana sammanhang kan t.o.m. författaren visas på scen, enligt Fuchs, vilket ger mig tillfälle att sticka in en information om att Strindberg (spelad av en aktör), vid ett tillfälle i *Vasasagan*, går över scenen i Augustmask (3.6-3.7). Överhuvudtaget finner jag utifrån Fuchs' syn, på att utformningen av textens struktur står i relation till en tänkt teatral performance, en koppling till *Vasasagans* textsammanställning. Karen-Maria Bille beskriver i programbladet hur dramaturgerna medvetet har arbetat med Strindbergs text i relation till Holms formspråk. Här finner jag referenser till Roland Barthes definition av textens betydelse för teatermässigheten:

...teater minus texten, det är en sammansatt förtätning, som genom tecken och sinnesintryck skapas på scenen med handling som utgångspunkt, det är någon sorts ekumenisk förnimmelse av alla de sinnliga konstgrepp, gester, toner, avstånd, substanser, belysningar, som väller över texten och får den att försvinna under en svallvåg av yttre meddelelsemedel. Naturligtvis bör denna teatermässighet infinna sig från begynnelsen, prägla det första skrivna utkastet; den ingår i själva diktandet, tillhör inte den slutgiltiga utformningens process. All stor dramatik förutsätter denna alltuppslukande teatermässighet; hos Aiskylos, hos Shakespeare, hos Brecht är den skrivna texten på förhand prisgiven åt kropparnas, tingens, situationernas yttre gestaltning; ögonblickligen blir ordet substans.⁴⁰³

Teatralitet

Elinor Fuchs understryker teatralitetens centrala plats hos såväl nutida teater som samhälle, när hon gör en omskrivning av Derrida: "Il n'y a pas de hors-théâtral".⁴⁰⁴ Förhållandet kan sägas återspegla sig i *Vasasagan*, denna extremt genomstrukturerade föreställning, där teatraliteten och den performativa leken lyser starkast.⁴⁰⁵ Skådespelarens användning av metafictionell form utgör tillsammans med rumskonstruktionens simultant sceniska principer en teatralitet, som placerar föreställningen långt bortom tanken om verklighets-

⁴⁰³ Roland Barthes, a.a., 1967, s 45. Barthes gör detta uttalande i relation till Baudelaires texter.

⁴⁰⁴ Elinor Fuchs, a.a., s 146. Fuchs gör här en omskrivning av Derrida's berömda uttryck "Il n'y a pas de hors-texte" ur *Of Grammatology*, a.a., Baltimore och London 1976, s 158.

⁴⁰⁵ Richard Schechner, a.a., s 109. Den sceniska leken utfaller i metakommunikativa budskap som säger: "We are playing". Schechner menar att, hur vi än ser på det, är leken fundamentalt performativ.

återgivning. Förutom alla gränsöverskridande visualiseringar av skeenden, som t.ex. övergångar mellan liv/död, finns så mycket bildberättande med varierande former av teatralitet, lek och ironi, att jag tvingas göra vissa urval.

Sceniskt enkla metaforer med central betydelse och koppling till såväl makttemat som genuskonstruktionen, representeras t. ex. av den inledande sierskans entré, Kristina Gyllenstjernas återkomst (1.8), det haltande barnets promenad (2b.7), etableringen av Kristina som sexårig prinsessa (3.4) och Kristinas entré som Pandora (3.7).⁴⁰⁶ Dessa visuella metaforer med överprojicerande funktion och betydelse skulle även kunna uppfattas som filmiska inzoomningar. Enligt Virgil C. Aldrich är metaforen en subjektiv angelägenhet med avsikten "...to force attention to the metaphorical element implicit in the aesthetic experience of seeing something as something else."⁴⁰⁷ Birringer talar återkommande om den sceniska aktionen och konsten som metaforer för livet, och Szatkowski ser det som humanioras kanske viktigaste uppgift att skapa nya spännande metaforer.⁴⁰⁸ Den senare anser även att teaterforskarna kan erbjuda humaniora den "dramaturgical turn", som med hjälp av ett nytt språkspel skulle kunna fungera som experiment med verkligheten.⁴⁰⁹ Om vi vågar föreställa oss att teatralitet är en bild av livet, vågar vi kanske även spetsa hypotesen med påståendet att livet imiterar teatern, skriver Szatkowski. Teaterns förmåga att visa på inbyggd splittring skulle kunna utgöra styrkan i detta språk, och samtidigt påminna om att vårt vara aldrig helt kan infångas.

Simultanscener fungerar här både som berättarstrukturer och teatralitet, och de skapas framförallt med hjälp av rumskonstruktionen. Vid ett tillfälle föregås ett sådant parallellt skeende av en dialog mellan Mäster Olof och kyrkvaktarparet (1.10). När Olofs moder inträder för att vädja till sonen om att han ska överge sin nya tro, stöter han bryskt bort henne och skyndar till sin predikan. Då öppnar sig det inre rummets två vinklade väggar till vertikal position, och ur fondöppningen tränger en enad sjungande folkhop rakt mot oss. En stor vägg tycks i det närmaste pressa folket framåt, och kropparnas rörelse får en väldig kraft genom ett i bilden inbyggt motstånd, som går ut på att folket försöker pressa undan vakter, som bildar kedja för att hålla tillbaka det. In i denna aktion tränger Mäster Olofs ekande predikoröst och vi ser

⁴⁰⁶ Dessa metaforer benämns som enkla i jämförelse med de större s.k. krisstrukturerna, som även kan ses som metaforer (se delkap. "Det bildberättande rummet").

⁴⁰⁷ Virgil C. Aldrich, "Visual Metaphor" ur *The Journal of Aesthetic Education*, vol. 2, nr 1, Urbana, Illinois 1968, s 75. Här belyser Aldrich metaforen inom visuella konstformer.

⁴⁰⁸ Johannes Birringer, a.a., 2000, s 5. - Janek Szatkowski, a.a., 1994, s 118.

⁴⁰⁹ *ibid.*, s 118-120 (Szatkowski).

ryggarna på kyrkvaktarparet som, stående på framscenen, fungerar som publik till skeendet. Plötsligt kommer Olof inrusande på framscenen, och för ett ögonblick ser vi honom med blodig panna, förmodligen förorsakad av den folkets stenkastning som det talas om i dialogen. Under tiden accelererar folkgruppen fram mot cirkelns kant, men där räddas den undan genom att den efterföljande väggen svänger runt den, och så är bilden borta.

En annan form av simultanskeende äger rum på bröllopsfesten under Eriks och Görans dialog (2b.7). De står på det middagsbord, kring vilket gästerna/folket äter och samtalar i pantomimisk slow-motion.⁴¹⁰ Två parallella aktioner med olika rytmisering pågår därmed samtidigt, vilket inte bara ger struktur åt den sceniska aktiviteten, utan även ger publiken möjlighet att urskilja det fokuserade skeendet. Scenbilden rymmer två Brechtmarkörer, av vilka den första just beskriver användning av slowmotioneffekt vid "mechanism of event".⁴¹¹ Den andra synliggörs när Måns Knekt instruerar gästerna om hur de ska hälsa sin konung: "Vivat, vivat...", varefter alla ropar och illustrerar den s.k. vägen, som i vår tid är ett publikt uttryck i samband med olika sportevenemang (2b.7,49).⁴¹²

Vid Lützen ser vi ett simultanskeende med i det närmaste filmisk kvalitet (3.2). Medan dialogen mellan den dödligt sårade Trumpetaren Nils och soldatkamraten Leubelfing utspelas på framscenen ser vi, i bakgrunden djupt inne i passagen, hur soldater paraderar som silhuetter i en horisontell rörelse. De är belysta bakifrån av fem eller sex stora billyktor som, placerade i midje-höjd, är riktade rakt mot publiken, och denna ljussättning ger en omisskännlig filmisk air av krigsfront. När Leubelfing sjunger "Den blomstertid nu kommer..." på framscenen, stannar dessa soldatsilhuetter upp.

Det finns en annan form av teatralitet i den scenbild där konungens rådgivare Lars Siggeson utsätter Mäster Olof för pressande förhör (1.14). Skeendet flankeras och ackompanjeras av två behuvade bödlar som synkront och mekaniskt slipar sina stora svärdsegg. När den upprörde Olof försöker försvara sig, intar bödlarna frusen attackposition med höjda svärd. Sådan

⁴¹⁰ August Strindberg, a.a., Nationaluppl. nr 41, Stockholm 1992, s 526-527. Strindberg skriver i ett brev till regissören Harald Molander strax före premiären 1899, att det är önskvärt med tysta och spöklika gäster. En sådan spöklik drömspelskaraktär påminner om guldmakarbanketten i *Till Damaskus II*.

⁴¹¹ John Willett, a.a., 1977, s 121. Willett ser detta som en ackumulerande effekt.

⁴¹² *ibid.*, s 146-147. Eftersom Brecht var sportintresserad, hämtade han gärna influenser därifrån och lät dem synas i uppsättningarna. Därför ser jag vägeneffekten som ett nutida kulturellt tilltal utifrån samma tanke.

teatralitet kan även ses som visualisering av Mäster Olofs känsla i det ögonblick hans livsgärning ifrågasätts.

Även den mimikry som t.ex. Erik XIV använder vid flera tillfällen, ser jag som teatralitet. I samband med att Derrida kritiserar Platons mimesisbegrepp, understryker han att det finns en ickeimitativ skrift, som därmed saknar original. En sådan radikal skriftmodell, som saknar föregångare och inte imiterar, finner han hos teatern. Det är mimen han avser, och han jämför den med mimikry, som inte heller imiterar.⁴¹³

I denna kritiska föreställningskontext kan teatraliteten även ge uttryck för stark ironisering gentemot profithunger och näringsliv. Det framgår bl.a. i den absurddroteska scenbild där munkarna Nils och Mårten bedriver blasfemisk själshandel kring Mäster Olofs döende moder (1.12). När kvinnan överlämnar sin penningpung, utbryter Mårten i en latinsk rabbelramsa, där ordet "volvo" ingår tillsammans med en cirkelgående gest. Dessa munkars brutala och entydiga aktion påminner om dödgravarna i *Hamlet*.

Teatraliteten, som i första hand använder sig av kroppen, rummet och objektet, förtydligar inte bara teatern som uttrycksmedel utan visar även dess olika nivåer. När teaterkonsten accentueras, synliggörs skådespelarens gest och lek, och Holm talar återkommande om vikten av att använda teatralitet under sin Malmöperiod:

...Det modernistiska angreppet har aldrig riktigt fungerat inom teatern; den totala reduktionen har aldrig varit möjlig. Teatern är till sitt väsen en kulturrest, en anakronism, just genom att människan alltid närvarar; den är "post" till hela sitt väsen. – Vi måste erkänna att vi inte är kompatibla, vi måste odla vår särart, teatraliteten.⁴¹⁴

När Holm understryker nödvändigheten i att använda teatralitet, tycks han mena att teatern ska manifesteras sig med sina egna traditioner. Han säger sig vid denna tid inte vara intresserad av att göra psykologisk, naturalistisk teater av det slag, som varit förhärskande under 1900-talet, och som fortfarande utgör den vanligast förekommande teatern - åtminstone i Sverige.

Traditionens teatralitet

Teatraliteten hos dagens teater uppvisar likhet med vad den danske teaterforskaren Svend Christiansen kallar *tribunens retorik*.⁴¹⁵ Hos den teater som lämnat naturalismen, har den gamla tribunscenen helt enkelt trängt in på

⁴¹³ Elinor Fuchs, a.a., s 148-149.

⁴¹⁴ Jan Arnald, "Två udda som ska dra jämnt", i *DAG Kultur*, 930908.

⁴¹⁵ Svend Christiansen, a.a., 1994, s 18-21.

tittskåpsscenen med ny retorik. Denna härstammar från tribunen, som i antikens Rom utgjorde podium för den talare, som använde olika konstgrepp för att på effektivaste sätt påverka åhöraren. Christiansen menar att dagens teater till stor del använder motsvarande retoriska verkningsmedel, när den försöker gömma sin verkliga betydelse bakom ett uppseendeväckande yttre. Han skriver: "Alt, hvad der på scenen tjener til umiddelbart at vække, fastholde og forstærke opmærksomheden fra salen og derfor alene er tilført forestillingen af hensyn til publikum, kan måske allerbedst betegnes som *retorisk*".⁴¹⁶ Formen har blivit det berättande element, som använder retorikens verkningsmedel, och Christiansen understryker att han med denna retorik inte bara avser yttre konstgrepp utan hela det sceniska konstverk, som med sin effektfulla form har kommit att känneteckna vår tidsålder.

Teaterns teatralisering har sitt ursprung i de förhistoriska händelser, där kollektivets behov låg till grund för kulturellt mimetiska aktioner.⁴¹⁷ Eftersom de enskilda elementen ännu inte hade någon självständig estetik, förenades sång, musik, mim och dans. I tidig grekisk teater berättade kören med sång och dans för kollektivet, och denna presenterande teater innehöll en mängd distanserande effekter. Masker användes för att skapa distans, ord och sång blandades i dramatisk diktning, och dansen utgjorde ett rörelsespråk. Publikens närvaro ingick i strukturen, och den tidiga form och tradition av fars och folklig komedi, som fick sin början här, fortsatte sedan i romersk mim och *commedia dell'arte* fram till Dario Fos farskonst.

Teatralitet är ett komplext begrepp, vars betydelse ändras från tid till tid, samtidigt som det används på varierande sätt. Även om begreppet har funnits sedan teaterns födelse, omtalas det ofta som om det hade fötts tillsammans med det historiska avantgardet. Antagandet hör samman med den starka utveckling av konstnärliga idéfält som skedde vid denna tid. Ordet teatral hade emellertid redan vid realismens genombrott fått en negativ klang, eftersom det uppfattades som överdriven deklamatorisk eller onaturlig stil. Begreppet kom att föraktas av både realismens och naturalismens förespråkare, men en motrörelse såg snabbt dagens ljus: reteatraliseringen.⁴¹⁸ Teoretiker och konstnärliga utövare tog avstånd från teaterns naturalism, och de förespråkade teatralitet som teaterns egen estetik: "theatre is theatre and not life!"⁴¹⁹ Meyerhold blev en tydlig representant för denna reteatralisering genom att förorda form tillsammans med teaterns ursprungliga element:

⁴¹⁶ *ibid.*, s 18-19.

⁴¹⁷ Kurt Aspelin, a.a., s 55.

⁴¹⁸ Ralf Långbacka, a.a., 1982, s 27-29.

⁴¹⁹ Jacqueline Martin och Willmar Sauter, a.a., s 99.

intrig, gest, rörelse och mask, för att därigenom befria teatern från litteraturens grepp.⁴²⁰ De aktörer som kom ur den realistiska skolan hade utvecklats till slavar, enligt Meyerhold. Andra pionjärer blev Max Reinhardt med sin expressionism, Brecht med sin episka teater samt Ionesco och Beckett med absurdismen. Den antinaturalistiska revolten hämtade även inspiration från orientalisk scenkonst med dess kodade teater: Meyerhold inspirerades av japanernas Kabukispel, Artaud hämtade intryck från balinesisk kultur, och Brecht fick idén om distanseringseffekten, när han såg Mei Lanfang framträda.

Det splittrade subjektet

Eftersom subjektet är kopplat till karaktärsbegreppet, uppstår en fråga huruvida den hotade karaktärens sorti kan utgöra nyckel till någon form av ny poetik för teatern. I mitt tidigare kapitel om kroppen framgick att denna numera utgör platsen för ett komplext förhållande till varierande synsätt på människan/individ, utifrån vilka teaterns teori och praktik får sin betydelse. Därmed ser jag det som rimligt att knyta skådespelarnas användning av metafiktioner i *Vasasagan* till denna vår tids diskussion och uppfattning om det splittrade subjektet. Detta subjekt har i likhet med identitetsbegreppet utsatts för en genomgripande revidering i vår tid.⁴²¹ Vårt tidigare synsätt på individen som integrerad och självbestämmande har ersatts av ett sätt att se på individen som ett multipelt subjekt, även beskrivet som splittrat eller fragmenterat.

När Elinor Fuchs undersöker representationen av karaktärsbegreppet inom teaterns föreställningsstrategier, utgår hon från Aristoteles definition angående intrigen och karaktären som primärt och/eller underordnat element hos tragedin.⁴²² Hon hävdar att det outtömliga hos de stora rollerna i den grekiska tragedin ligger i, att dess aktörer söker aktioner istället för psykologisk enhet. Därför bör inte psykologisk realism tillåtas som dramatisk konvention kring det grekiska dramat. Ett sådant förhållningssätt står emellertid i kontrast till Shakespeares karaktärer, som har möjlighet att söka alternativa känslor och dimensioner i relation till texten. Utifrån denne "proto-psykologiske" (min övers.) Shakespeare växte också en psykologi, som cirka två hundra år senare skulle ligga till grund för att teoretikerna inledde undersökningar av

⁴²⁰ James Roose-Evans, *Experimental Theatre from Stanislavsky to Peter Brook*, New York 1984, s 21-23.

⁴²¹ Anne Cranny-Francis, Wendy Waring, Pam Stavropoulos och Joan Kirkby, a.a., s 33.

⁴²² Elinor Fuchs, a.a., s 25. Fuchs granskar karaktärsbegreppets historia i kapitlet "The Rise and Fall of the Character Named Character".

det inåtvända hos karaktären. Härifrån utvecklades nya teorier angående tragedin vid sidan om Shakespearesynteser i koppling till karaktärens och subjektets inre känslvärld. Dessa ledde in i turbulensen kring tysk Sturm- und Drang-rörelse med dess extrema känsloutlevelse, för att därefter vändas till en i det närmaste transcendental tanke. Höjdpunkten kom runt 1820 när Georg W. F. Hegel placerade den enhetliga karaktären som det absoluta och andliga subjektet. Cirka femtio år senare bröt Friedrich Nietzsche denna Hegels koppling, när han i *Tragedins födelse* framhöll att det var estetiken, som utgjorde det absoluta innehållet.⁴²³ Han föraktade representationen av den individualiserade karaktären och menade att detta förhållningssätt hade inletts med Euripides. Ett sådant skapande av det individuella hade inte bara inneburit tragedins död, hävdar Nietzsche, utan det hade även stått för övergången till det borgerliga dramat.

Undermineringen av synen på skådespelarens autonoma karaktär inleds kring den moderna teaterns entré, och Fuchs ser Nietzsche som föregångare till den utveckling, som lett till att teaterns traditionella karaktär varit döende i cirka hundra år. Redan symbolisterna krävde att det subjektiva skulle objektiviseras, vilket influerade teoretiker och pjäsförfattare att kräva avpersonalisering av skådespelaren. Vid denna tid kunde den levande aktören få stå åt sidan för experiment med marionetter, dockor och olika maskarangemang, men experimenten kom aldrig att hota den levande aktören. Däremot kom diskussionerna kring aktören och dennes karaktär att leda till förändringar och experiment, som t.ex. Craigs Übermarionette, Meyerholds biomekanik, Bauhausgruppens abstrakta teater, osv.

När symbolisterna sökte en form för *idén*, stod den levande aktören i vägen med sin karaktär. Den belgiske kritikern och poeten Albert Mockel föreslog därför att *le drame idéal* skulle innefatta två betydelseplan, ett verkligt och ett överkligt, och att karaktären skulle ha ett närvarande och ett frånvarande jag.⁴²⁴ När Strindberg några år senare, efter *Inferno*, återvänder till Sverige från den europeiska kontinenten, skriver han *Till Damaskus I* (1898), där han använder två jag, det individuella och det eviga.⁴²⁵ Men faktum är att Strindberg tidigt visar dubier angående det sammanhållna jaget. Redan i första delen av *Tjänstekvinnans son* (1886) skriver han: "...Var fanns jaget? Som skulle vara karaktären? Det fanns icke på det ena eller andra stället; det var med på båda. Jaget är icke något ett självt; det är en mångfald av reflexer,

⁴²³ *ibid.*, s 29.

⁴²⁴ *ibid.* Mockel presenterar denna idé 1889 i *La Wallonie* i samband med att han skriver om Van Lerberghes kortpjäs *Les Flaireurs*.

⁴²⁵ *ibid.*, s 39.

ett komplex av drifter, begär, somliga undertryckta då, andra lössläppta då!"⁴²⁶ Något senare skriver han i förordet till *Fröken Julie*:

Mina själar (karaktärer) äro konglomerater av förgångna kulturgrader och pågående, bitar ur böcker och tidningar, stycken av människor, avrivna lappar av helgdagskläder, som blivit lumpor, alldeles som själen är hopflikad.⁴²⁷

Att Strindberg ser egot som något heterogent framgår även i förordet till *Ett drömspel* där han skriver: "Personerna klyvas, fördubblas, dubblas, dunsta av, förtätas, flyta ut, samlas."⁴²⁸

Senare gav Brecht skådespelaren ett oberoende liv, när han på scenen skilde aktören från skådespelaren. Den kroppsliga existens, som knyts till den episke skådespelarens användning av Gestus, kan sägas hålla samman det postmoderna splittrade subjektet.⁴²⁹ Efter Brecht var steget kort till den kritik angående närvarobegreppet, som jag belyst tidigare, och den upplösning av skådespelarjaget, som används inom alternativ teater. Szatkowski ser denna utveckling som teaterns stora tillgång, eftersom den visar på vår inbyggda splittring, när verkligheten mer och mer framstår som illusion och världen som iscensatt.⁴³⁰ Han prövar tanken att Platon egentligen inte var ute efter att fördöma teatern, utan att hans angrepp mot fiktionen hade sin grund i, att teatern utgör en påminnelse om att jaget är splittrat, och att den därför måste bannlysas. Han såg teaterns mimesis som mekanisk eller omedveten upprepning av det liv, som endast innebär upprepning av det metafysiska idealet. Szatkowski antar att Platon även oroade sig för att skådespelaren saknar förmåga att styra sin rationella medvetenhet, när hon/han kastar sig ut i aktionen och därmed riskerar att hamna för långt från sanningen.

Uppdatering av Brecht

Skådespelaren i *Vasasagan* rör sig bort från den traditionella karaktär, vars nergång Elinor Fuchs talar om. Ett försvagat intresse för psykologiskt djup och karaktär har mot slutet av 1900-talet lämnat plats för dramaturgier, som genererar olika nivåer av karaktärer.⁴³¹

Det är skådespelarens användning av metafiktioner, som ligger till grund för min jämförelse mellan episk teater och performance. Denna granskning

⁴²⁶ August Strindberg, *Tjänstekvinnans son I*, Stockholm 1962, s 137.

⁴²⁷ August Strindberg, a.a., 1972, s 63.

⁴²⁸ August Strindberg, *Till Damaskus och Ett drömspel*, Stockholm 1971, s 80.

⁴²⁹ Anne Cranny-Francis, Wendy Waring, Pam Stavropoulos och Joan Kirkby, a.a., 2003, s 91.

⁴³⁰ Janek Szatkowski, a.a., 1994.

⁴³¹ Elinor Fuchs, a.a., s 49.

pekar mot att det är en performanceaktör vi möter, eftersom förhållandet grundfiktio­n/spelfiktio­n öppnar för den metafiktio­nella form, som står i överens­stäm­melse med performances etablering av rollfigurer. Det är en förändrad syn på sub­je­tet som återspeglas hos denne performanceaktör, som utifrån sitt jag/subjekt utför handlingar i ett här/nu. En sådan aktör avser inte fylla ögonblicket med karaktärens känslor, utan hon/han använder kroppen till aktio­ner för att undersöka sitt förhållande till uppgiften och helheten.

Det är den episka teaterns politiska bakgrund som utgör den stora skilje­linjen gentemot performance. Men därutöver öppnar båda formerna (det är fråga om textbaserad performance), utifrån en distanserad grundhållning, för användning av grundfiktio­n, metafiktio­n, eklektisk spelstil, teatralitet och redovisning av teknik och övergångar. Båda avstår också från den traditionel­la teaterns karaktär, intrig, tids- och rumsbegrepp och dess realism/illusion. Det finns även överens­stäm­melser mellan konkretisering av inre känsla/ske­enden och den avmystifiering eller öppna redovisning, som både episk form och performance använder. Sådana gränsöverskridanden eller transparens­er, som performance ser som kritik av teaterns traditionella former, och som Ausländer benämner dekonstruktion av aktio­n, finner jag även vara avmysti­fiering/redovisning av konstnärliga verkningsmedel.

Visst finns här likheter med hur Brecht använder skådespelaren i sina Lehrstücke, men metafiktio­nella strategier används på ett enklare och mer nutida sätt här. När Niels Lehmann jämför metafiktio­nsanvändningen hos den episka teatern med vad han kallar performanceteater, konstaterar han att båda är ute efter att avslöja och därför utgör rationella projekt. Därmed kunde metafiktio­n, som fördubblar distansering, legat till grund för en utveckling till självständig konstform. Holm tycks emellertid använda metafiktio­n som självständigt och estetiskt verktyg, men han har kanske anammat Brechts uppmaning att utveckla den episka formen genom att anpassa den till vår tid? Han kan tyckas ta avstamp utifrån den episka teaterns verkningsmedel, men det framgår ganska snart att han tänjer formen mot performance. Det är heller inte den episka teaterns aktör/karaktärsfunktion som ligger till grund för att avslöja politisk verklighet i *Vasasagan*, utan den funktionen tar genus­perspektivet hand om.

Fredric Jameson välkomnar Brecht i postmoderniteten, eftersom han delar många kännetecken med denna riktning; åtminstone med dess experimen­terande gren. Jameson menar att distanseringen, som kan utgöra ett politiskt vapen, öppnar för poststrukturalism,⁴³² och att subjektet/skådespelaren defini-

⁴³² Fredric Jameson, a.a., s 40-41.

tivt inte utgör något problem, eftersom Brecht med sina två nivåer måste sägas ha förberett det nutida subjektbegreppet. Ausländer medger att postmodern teater i och för sig har mycket att lära av Brecht, men att den måste röra sig förbi honom, eftersom han relaterar till en tidsperiod, då överträdelsen enbart var riktad mot den borgerliga teaterns traditioner. Hans-Thies Lehmann understryker att det han kallar postdramatisk teater är postbrechtiansk teater, men han medger att den placerar sig i ett rum som en gång öppnades av brechtianska undersökningar om representationens närvaro och medvetande.⁴³³

⁴³³ Hans-Thies Lehmann, a.a., s 33.

RUMMET

Spatial practice regulates life – it does not create it.
– Henri Lefebvre.⁴³⁴

A. Det rörliga rummet

Inför premiären yttrade scenografen Bente Lykke Møller: "Scenografin och rummet skall vara lika rörliga som skådespelarna. De skall uttrycka en känsla, vara en spegel för den oroliga tid som Vasaepoken är..."⁴³⁵ Här finns också ett rörligt rum, vars väggar i det närmaste fungerar som medaktörer, eftersom de i likhet med skådespelarna både kan visualisera inre drivkrafter och visa preferens i relation till pågående dialektik.

Lykke Møllers rumskonstruktion är förankrad i en dialektik mellan ett yttre, offentligt rum och ett inre, privat rum, och båda har starkt avgränsande karaktär.⁴³⁶ Det yttre rummet är konstant med sina geometriska figurer, svarta träväggar, stora fondöppning och 26 löndörrar. Inne i detta utrymme skapas ett inre rum med hjälp av tre monumentala väggar. Dessa förflyttas ljudlöst med en rörelseförmåga som liknar varuhusens kundvagnar, eftersom de i likhet med övriga scenografiska element, rotunda, bord, stolar och bänkar, är försedda med hjul. Det inre rummet ändrar form inför så gott som varje scenbild och vid några tillfällen även under pågående scenbild. Varje gång rummet fyllt sin funktion, glider väggarna till synes automatiskt isär för att byta placering, alternativt glida in och ut ur fondöppningen, för att därefter forma sig till ett nytt rum, som i samverkan med ljuset avgränsar sig gentemot det yttre rummet.

Det sönderfallande rummets transformering till det uppbyggande ger upphov till en simultan process med en i det närmaste filmisk karaktär. Dessa transparens tycks sköta tidsperspektivet, och de kan uppfattas som läckage av tid, snabbspolning av tid eller sammanlänkning av historisk tid och nutid. Som fenomen har simultaniteten emellertid sin egen tideräkning, och den kan även uppfattas som ett avståndstagande gentemot tankar om tid.

⁴³⁴ Henri Lefebvre, *The Production of Space*, Oxford 1991, s 358. Övers. Donald Nicholson-Smith.

⁴³⁵ Anna-Lena Persson, "Vasasagan skall provocera publiken – Svarta rullande block", *SvD Kultur*, 980318.

⁴³⁶ James Knowlson, *Damned to Fame: the Life of Samuel Beckett*, New York 1996, s 546. Det avgränsade rummet utgör en av Becketts centrala avsikter enligt litteraturkritikern Steven Connor.

Lykke Møllers rörliga väggar tycks ha för avsikt att betvinga teaterns eget scenrum, och med sina släta ytor får de en alldeles egen karaktär, som skapar spänning i relation till övriga konstnärliga uttryck.⁴³⁷ Väggar ser ut som fabriksstillverkade "ready-mades" i lätta nutida material, och de ger intryck av ett utåtvänt rum som saknar psykologiskt inre. De ger heller inget utrymme för fixerad tolkning, utan betydelsen skapas externt i relation till text, kropp eller andra objekt. Därmed kan väggarna sägas vara befriade från teaterns konventioner, för att istället relatera till verklighetens konventioner, och jag finner påtagliga överensstämmelser med vad som brukar kallas minimalistisk konst och skulptur.⁴³⁸ Denna konstriktning har med sina ickefragmenterade, tredimensionella verk setts som en reaktion gentemot det överdåd, som fanns hos efterkrigstidens abstrakta expressionism. Minimalismen kom även att kopplas till maktbegreppet, när konstnärerna transformerade en auktoritär identitet in i former och material för att markera och återge auktoritetens ansikte.⁴³⁹ När objekten försågs med blank yta kom de att utgöra fokus för detta ansikte, som med sin uttryckslösa utsida framstår som dominant och auktoritär.⁴⁴⁰ Som konstriktning använder minimalismen även geometriska former, reducerat färgval och repetitivitet.⁴⁴¹

Det finns fler sceniska utrymmen, som t.ex. den avgrund som uppenbarar sig under cirkeln i scengolvets centrum.⁴⁴² Dit förpassas ett antal personer under föreställningens gång, och inför sådana incidenter blir cirkeln till ett stort lock, som sänks ner under scengolvet. Vid ett unikt tillfälle gör även fyra uniformerade fanbärare med höga stövlar entré ur denna avgrund (3.4). Bakom fondöppningen finns en korridor eller passage, genom vilken skådespelare och scenografiska element gör entréer och sortier. Därutöver finns det externa rumsligheter, som med jämna mellanrum markeras genom utifrån kommande skrik, skottväxlingar och ekoeffekter. I samband med Stockholms

⁴³⁷ Per Arne Tjäder, *Fruktan, medlidande och kritisk distans*, Lund 2000, s 218. Tjäder kommenterar här rummets betydelse i relation till happening och performancekonst.

⁴³⁸ David Bachelor, *Minimalismen*, Malmö 2000. Övers. Maria Ortman.

⁴³⁹ *ibid.*, s 71. Konsthistorikern Anna C. Chave citeras här: "Minimalismens uttryckslösa ansikte kan visa sig vara kapitalets ansikte, auktoritetens ansikte, faderns ansikte."

⁴⁴⁰ James Meyer (edit.), *Minimalism*, London 2000. Här ingår Chaves artikel "Minimalism and the Rhetoric of Power".

⁴⁴¹ David Bachelor, a.a., s 33. På denna sida i boken finns en bild av Dan Flavins väggkonstruktion, och ovanför dörren finns en röd liten lampa, som är identisk med den/de jag ser i *Vasasagan*.

⁴⁴² Cirkeln utgör den form som anses beskriva teaterns källa: både hos den dionysiska dansen - riten och hos den grekiska teaterns orchestra, dvs. den antika teaterns ursprungliga spelplats.

blodbad hör vi t.ex. skriken från män och kvinnor, medan det grymma skeendet äger rum utanför scenen som i ett grekiskt drama (1.2).

Makten är blank och rund

Rumsperspektivet samverkar med makttemat på många olika sätt, men det är framförallt de stora väggarna med sin strukturerande funktion och deterministiskt orubbliga mekanik, som indikerar referens till styrande makt.⁴⁴³ Som jag tidigare påpekat ingår dessa väggar i en grundläggande dialektik, men de visar sig även vara inblandade i dialektiken mellan maktens/ickemaktens rum. Detta förtydligas genom den användning av blanka/matta väggar, som ger dem en klassrelaterande funktion, eftersom de definierar människor som outsiders eller insiders. Blänket hos maktens väggar uppfattar jag som kritik mot maktens försök att göra sig osynlig, samtidigt som detta blänk kan utgöra kritik mot såväl vår tids som maktens tomma estetik. Varje ny rumsformation beskriver därmed som existerande tecken inte bara en ny lokalitet, utan den representerar även förändringar i statushänseende.

Cirkeln utgör det nav, vars absoluta dominans får fysiska och spatialt strukturerande konsekvenser. Till att börja med har väggarnas placeringar, som finns inritade i golvet, en tydlig spatial relation till denna cirkel. Men eftersom maktens representanter konstant placerar sig i eller i relation till denna centrumplats, tvingas även övriga aktörer att förhålla sig till denna.⁴⁴⁴ När sådana spatiala strukturer skapas på teatern motsvarar de inte den konkreta världen, men de kan spegla hur vi strukturerar denna värld.⁴⁴⁵ Cirkelformen återkommer hos det sammanträdesbord, som placeras i cirkeln i

⁴⁴³ Dramaturgerna har berättat hur de, utifrån Strindbergs varierande lokaliteter, förtydligat rumsperspektivet genom att knyta det till utvecklingen av makttemat (se kap. "Med dramaturgi som utgångspunkt").

⁴⁴⁴ Maktrepresentanternas placering har likheter med den paralyserade och blinde protagonistens konstanta krav på att hans hjulförsedda rullstol ska placeras i scenens centrum i Becketts *Slutspel*.

⁴⁴⁵ Christopher Innes, a.a., 1994, s 68. Antonin Artauds användning av visuellt geometriska former var tänkta att samarbeta med annan scenisk rörelse. Han såg geometri som abstrakt återgivning av hur vi upplever vår materiella omgivning. I boken finns ett belysande citat: "The dynamics of these movements have a precise and surprising (in view of Artaud's attacks on rationality) intellectual content. In a very real sense they carry the meaning of the play through symbolism; and in fact Artaud gave an explicit symbolic meaning to the dominant image of the circle, which forms the pattern for the majority of individual and group movements, and culminates in the torture wheel on which Beatrice swings. It directly represents both the 'circular and closed world' that Artaud associated with cruelty, and the force of necessity, the 'gravitational movement' of that world."

likhet med det stora podium, på vilket spelet i spelet framförs i slutpjäsen *Kristina*.⁴⁴⁶

Det yttre rummet är genomgående svart, medan det inre rummets väggar är svarta fram till tredje delens *Kristina*. Där blir väggarna till att börja med rödsvartrandiga (3.4), för att därefter successivt bli helt röda. Endast vid ett enda tillfälle, i räknekammaren, är de tre väggarna både blanka och röda (3.5). Här är maktens blänk förstärkt med genusperspektivets färgkod, och därmed refererar jag detta röda blanka budgetrum till genus kritiska hållning (se kap. "Motståndet").

Väggarnas ironi

Eftersom de rörliga väggarna både föregriper och strukturerar det sceniska förloppet, kan de uppfattas som dramaturgiska verktyg. Scenografen kan därmed sägas ligga bakom såväl visualisering av hur texten kommer lös, som av hur historien bakom texten kommer loss. Men eftersom väggarna inte bara föregriper utan även distanserar och rytmiserar förloppet, blir de en verklig utmaning för skådespelarna. När dessa i ett överenskommet ögonblick tar sig in i det otraditionella rum, som inte bara saknar regelsystem och förflutet, utan även dörrar och fönster i traditionell mening, erbjuder väggarna både hänsynslös exponering och påtagligt motstånd. Skådespelarna, som har för avsikt att berätta en historia, tvingas inte bara att exponera sig utan även lösa sin aktion tillsammans med väggarnas mekanik.

Redan den inledande väggen, som förmodas ha fört in sierskan i makt-sfären (vilket vi inte kan se p.g.a. ljusets riktning), får ironisk kvalitet. Efter första ljusskiftet står den plötsligt där på scenen, och den visar sig dessutom utgöra markering för ett inre rum. När hotet från den danska hären uttalas, pressar sig denna vägg mot aktörerna, vilket både kan vara en exponering av det utifrån kommande hotet och av aktörernas inre känsla (1.1). Överhuvudtaget tycks dessa väggar, vid vissa tillfällen stå på folkets och kvinnornas sida. Vi påminns därigenom om den inblandning av karnevalstraditionen, som innebär att folket använder en subversiv strategi i sin berättelse. Väggarna öppnar sig t.ex. inför Kyrkvakterskans sorti, medan de obönhörligt sluter sig när ärkebiskopen Gustaf Trolle vill följa efter (1.5). När Gustaf kommit till insikt om sina grymma handlingar, öppnar sig dock väggarna villigt, vilket även gör dem moraliskt selektiva. Senare ser vi hur en vägg för den protesterande folkmassan framåt i kampen mot reformationen, och räddar dem undan avgrunden (1.10). (En vägg som fysiskt stödjer kroppar bakifrån, vilket

⁴⁴⁶ Tiina Rosenberg, a.a., 2000, s 39. Spelet i spelet utgör ett arv från antiken.

återkommer flera gånger, inger en känsla av "att ha ryggen mot väggen", dvs. känna stöd.) I samband med att prinsarna Karl och Johan planerar gemensamma intriger, uppvisar väggarna även en förutsägande förmåga (2b.6). Prinsarnas dialog utspelas mellan tre mot publiken vertikalt fritt stående väggar (med gavlarna mot publiken), och denna splittrade positionering tycks förutsäga det svek, som senare visar sig rymmas i deras överenskommelse.⁴⁴⁷

I den avslutande Kristinapjäsen används en skjutdörrsfunktion under ett längre skeende (3.6). En av de rörliga väggarna har placerats i scenrummets

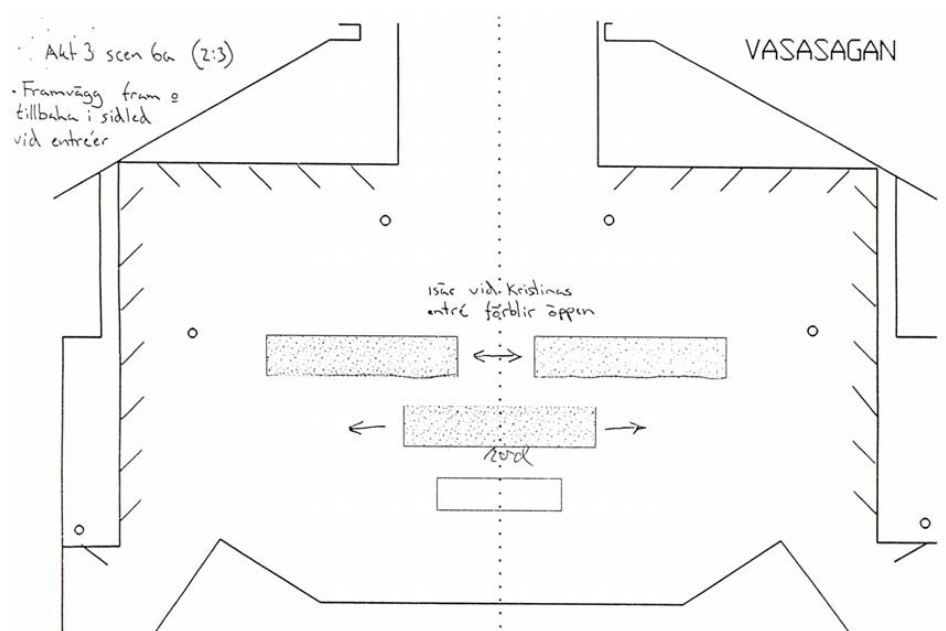


Bild 12. Skiss med rörlig väggkonstruktion.

Från Malmö Dramatiska Teater

centrum för att slussa rollfigurer ut och in. Den kan glida både åt höger och åt vänster, och med sin säkra förmåga att innestänga och utesluta får väggen en karnevalesk karaktär, samtidigt som den representerar osynlig maktstyrning och avlyssning. Här finns tydliga referenser till Strindberg, som tilldelat Kristina repliken "...denna vägg är rörlig...", vilken återfinns i *Vasasagan* (3.7,70). Han har dessutom skrivit "rörlig cloisonvägg" på skissen över sitt tänkta

⁴⁴⁷ Anne Ubersfeld, a.a., s 104. Ubersfeld beskriver hur "...a particular split of space can correspond to a split of the ego...", även om hon här knyter tanken till texter av Claudel och Maeterlinck.

scenrum, som återfinns i hans originalmanuskript.⁴⁴⁸ De rödsvartrandiga väggarna har till och med en viss likhet med den draperibana, dvs. den förenklade dekor med sammetskulisser i varierande röda nyanser, som användes vid urpremiären av *Kristina* på Intima Teatern i Stockholm.⁴⁴⁹ Kanske utgör Strindberg en grundläggande inspiration till den scenografiska idén i *Vasasagan*?

Dialogtextens information "väggarna har öron", som förekommer vid flera tillfällen, tycks synliggöras i samband med att personer gör entré, när de minst väntas, eller att någon plötsligt sträcker ut en hand bakom en vägg och hämtar in någon där stående. Vi ser även hovet spionera på Erik XIV och Göran Persson (2b.1), och dessa två spionerar i sin tur på Karin Månsdotter och hennes vän Max (2b.1). Överhuvudtaget tycks spionage, avlyssning och sammansvärjningar vara lika förekommande som i Shakespeares *Hamlet*.

Traditioner

Att använda yttre - inre rum är en tradition, som sträcker sig bakåt till antiken, och det var framförallt drömsekvenser som löstes på detta sätt.⁴⁵⁰ Öppna rumsförändringar har likheter med den medeltida teaterns s.k. stationsteater,⁴⁵¹ och de var även karaktäristiska för barockens maskinspektakel och förvandlingsmaskineriernas "changemang à vue".⁴⁵² Det rörliga och abstrakta rummet finner vi hos europeiskt modern ickeillusionistisk rumstradition, och en av dess tidiga företrädare var Gordon Craig. Den rörliga dekoren var hans favoritprojekt, och han ägnade större delen av sitt liv åt att experimentera med höga, rörliga skärmar som scenisk dekor i samarbete med ljuset och den rörlige skådespelaren (Übermarionette).⁴⁵³ Ungefär samtidigt, dvs. i början av

⁴⁴⁸ August Strindberg, a.a., Nationaluppl. nr 48, Stockholm 1988, s 312. Förutom att det finns en rumsskiss på angiven sida, skriver Strindberg angående denna scenbild i fjärde akten: "Scenen föreställer det inre af Paviljongen i Lejongården. Till höger är ett kompartimang af cloisonväggar målade i ljusa fält med scener ur Grekiska mytologien."

⁴⁴⁹ August Strindberg, a.a., Nationaluppl. nr 64, Stockholm 1999, s 276. Draperibanan användes vid den första uppsättningen av *Kristina* på Intima Teatern i Stockholm 1908. Strindberg ansåg att denna draperibana, tillsammans med en barriär vid scenens framkant, utgjorde "...ett genombrott för en förenklad scenografi."

⁴⁵⁰ Richard Bark, *Strindbergs drömspelsteknik – i drama och teater*, Lund 1981, s 36-51. Bark uppger på s 36, att redan Aischylos använde scenisk drömfunktion med hjälp av en *inre scen* i sin trilogi *Orestes* (458 f. Kr).

⁴⁵¹ Oscar G Brockett, a.a., s 129-135.

⁴⁵² *ibid.*, s 45-46. Citatet, som även utgör ett citat med denna stavning i boken, återfinns på s 45. Strindberg använder sådana scenförändringar i t.ex. *Till Damaskus II, Ett drömspel* och *Lycko-Pers resa*.

⁴⁵³ Oscar G. Brockett, a.a., s 565-567. "Übermarionetten" avhandlas på s 567.

förra seklet, anslöt sig Meyerhold till det man vanligtvis kallar maskinåldern. Han utvecklade sina konstruktivistiskt scenografiska idéer och sitt biomekaniska system, där skådespelarnas kroppskontroll skulle imitera maskinarbetarens mekaniska rörelser. Vid ett tillfälle använde Meyerhold en scenografi, där jag finner likheter med *Vasasagans* yttre rum, och vid ett annat arbetade han med ceriseröda väggar på hjul.⁴⁵⁴

Kroppen i rummet

Den inledande presentationen av skådespelarna i rummet, och även väggens införande av sierskan strax därefter, ser jag som en etablering av ett påtagligt samarbete mellan kropp och rum. Eftersom rummet i sig inte signifierar någon specifik plats, får det sin identitet genom samverkan med den kropp (även text och objekt kan ha sådan funktion), som numera kommit att benämnas den scenografiske skådespelaren.⁴⁵⁵

Kropparna framträder tydligt i Lykke Møllers nakna rum, där väggarna inte bara utestänger och innesluter, utan även sammanför människor. Foucault definierar:

Disciplinen börjar med att fördela individerna i rummet---Disciplinen kräver ibland en *sluten miljö*, skapandet av en specifik plats som inte har något samband med andra platser och som är sluten om sig själv.⁴⁵⁶

När jag beskriver väggarna som exkluderande och inkluderande i denna föreställning, är det Foucaults avskiljande väggar jag har i åtanke. Hans uppfattning om att rummet egentligen kontrollerar oss, påminner om att minnet av symboliska rum även kan vara i aktion på scenen. Här inleds den disciplinering av kroppen i sluten miljö som Foucault talar om.

Från åskådarplats kan kombinationen av de rörliga väggarna och de belysta skådespelarna även refereras till Foucaults tillämpning av Jeremy Benthams idé *Panopticon*.⁴⁵⁷ Detta arrangemang för maktmekanismer bygger på att en cirkelrund byggnad, formad som en ring, har ett centralt placerat torn, vars stora fönster öppnar sig mot insidan av den ringformade byggnaden.

⁴⁵⁴ *ibid.*, s 615-616. Den första informationen avser Meyerholds scenografi till Gogols *The Inspector General* 1926, s 616. Den andra finner jag hos Gösta M. Bergman, a.a., s 386, och denna uppsättning var en dramatisering av Ilja Ehrenburgs novell *Trust D. E.* och Kellermanns *Der Tunnel*.

⁴⁵⁵ Pamela Howard, a.a., s 87. Howards term är "The Scenographic Actor". Svend Christiansen, a.a., 1999, s 77. Christiansens term "Den scenografiske skuespiller" utgör titel på denna hans bok.

⁴⁵⁶ Michel Foucault, a.a., 2003, s 143.

⁴⁵⁷ *ibid.*, s 201-210.

Den senare är delad i celler, och varje cell har ett fönster inåt mot tornet och ett fönster utåt, varigenom cellen genomträngs av ljuset. Tornet har en övervakare som kan kontrollera varje instängd person som avtecknar sig i cellens motljus, och varje bur blir därigenom en liten teater, som Foucault uttrycker det, där en skådespelare inte bara blir oavbrutet synlig utan även totalt individualiserad.

Det är ett sätt att infoga kropparna i rummet, att fördela individerna i förhållande till varandra, att upprätta en hierarki, att disponera maktcentra och deras kanaler, att definiera maktens verktyg och ingripanden som kan tillämpas i sjukhus, verkstäder, skolor och fängelser. Varje gång man har att göra med en mångfald individer som man måste påtvinga en uppgift eller ett beteende kan det panoptiska schemat användas.⁴⁵⁸

Panoptikon är ett diagram för den disciplinära maktmekanism som det nya klassväldet utvecklade i början av 1800-talet. Men eftersom modellen visar hur maktens förhållande till människor och deras dagliga liv kan definieras, har den kommit att betraktas som allmän. De kulturella rum vi möter på teatern representerar oftast sociala betydelser och system, vilket Michel de Certeau påpekar i en argumentation angående spatialitet: "spatial practices in fact secretly structure the determining conditions of social life" (de Certeau 1984: 96).⁴⁵⁹ Han menar att det räcker med att studera arkitekturen hos teaterbyggnader, för att konstatera att rum kan refereras till social struktur.

Ljus och växlingar

Den visuellt sceniska dramaturgin inbegriper den ljussättning, vars samtrimmade funktion med de rörliga väggarna strukturerar fram textens trettio tre scenbilder inför våra ögon. Ljusdesignern Nicolai Vemming arbetar med helt synliga ljuskällor, som även övertagit ridåns funktion, vilket numera är en vanlig praxis. I likhet med scenografen utgår Vemming från en dubbel dialektik i relation till maktemat, och därigenom får ljussättningen två centrala funktioner.

Den första beskriver ljusets samverkan med förhållandet makt/ickemakt. Maktens blanka väggar/rum ges ett kallt, högt ljus, som kommer rakt uppifrån, medan ickemaktens matta väggar/rum belyses med varmt, lågt ljus, oftast rampbelysning. Det höga, rakt uppifrån riktade kalla ljuset var, i likhet med skugganvändning och reflexer, en ljusfunktion som redan det historiska

⁴⁵⁸ *ibid.*, s 206.

⁴⁵⁹ Julie Holledge och Joanne Tompkins, *Women's Intercultural Performance*, London och New York 2000, s 89. Författarna Holledge och Tompkins citerar här de Certeau.

avantgardet använde.⁴⁶⁰ Därefter har scenisk belysningskonst under det gångna seklet utvecklats till ett självständigt berättarverktyg, och ljusdesignern ingår ofta som här i föreställningens produktionsteam. Vid ett kort samtal yttrar Nicolai Vemming att trion, som står för denna iscensättning, har en gemensam estetik som han definierar "begränsade verkkningsmedel".⁴⁶¹ Han säger sig för egen del ha använt tre färger i sin ljussättning: varm, kall och röd, och han talar om dess centrala egenskaper som färg, riktning och intensitet. Ljuset har även förmåga att skapa strukturförändringar hos väggarna, vilket t.ex. medför att plana väggar vid ett tillfälle får konvex form (1.13-1.14), men det kan även orsaka färgskiftningar hos väggar och kostymer. När de senare i vissa scenbilder uppvisar ljus gröna eller bruna nyanser, har det enligt Vemming att göra med färgtemperatur. Där är tiden intressant, eftersom den relaterar till ögats omställningsförmåga, och han talar om dess "iris" som kroppens fotografiska funktion.

Ljussättningens andra centrala funktion är knuten till offentlig/privat rumskonstruktion. När händelseförloppet pågår simultant i de båda rummen, förtydligas skeendet med hjälp av ljusets dialektik. Funktionen framträder tydligast vid de simultana rumsväxlingar, där ljusets samarbete med väggar, skådespelare och tekniker ingår i det sceniska berättandet (se kap. "Simultanitet och visuella strukturer"). Medan nya rum tar form blandas skådespelare, de som gör entré och de som gör sorti, med tekniker som assisterar väggar och lyfter in/ut objekt. När scenrummet på detta sätt avslöjar sin egen process, får även skådespelarna något av simultan kvalitet medan de förflyttar sig till och från sin aktion. Den fortsatta dialogen och aktionen inleds oftast direkt i det fiktionella ljuset, och om entréer/sortier sker under pågående aktion, öppnar och stänger sig väggarna per automatik, med vissa undantag.

Ljuset svarar även för de abrupta rumsförändringar, som jag benämner filmiska klipp. Sådana sker vid övergången från sierskans inledande profetia till den första scenbilden, och från Lützens slagfält till den sexåriga prinsessan Kristinas entré (3.3-3.4). Ljussättningen inkluderar även användning av silhuetter, skuggor och reflexer för att förstärka ljusupplevelsen. Vid kröningsfesten reflekteras t.ex. rampbelysningen i de blanka väggarna (1.8), men vid bröllopfesten är det röda dukar, som reflekteras i dessa väggar (2b.7).

Simultanprincipen kan användas av såväl episk teater som performance, men frågan är om de redovisade övergångarna kan betraktas som den episka

⁴⁶⁰ Gösta M. Bergman, a.a., 1966, s 32-55.

⁴⁶¹ Samtalet med ljusdesignern Nicolai Vemming ägde rum den 25 mars 1998.

teaterns fjärmningseffekter eller som hörande till performance? Enligt episka normer blir snabba och talrika växlingar till fjärmningseffekter, när de lämnar plats för reflektion och ökad förståelse.⁴⁶² Visst lämnas här plats för reflektion, men hur är det med information som kräver förståelse? Svaret kan nog endast utfalla i likhet med Steve Reichs yttrande angående den minimalistiskt upprepande principen, nämligen att reflektionen förmodas bli mindre passiv när den undslipper traditionell lösning. Men även om det är fråga om illusionsbrott i betydelsen motstånd, ser jag dessa redovisade övergångar och transparensen som teatralitet och simultanitet tillhörande performance.

Icketid och rum

Vad händer med tid och rum, när den mänskliga figuren inte längre utgör föreställningens enda perspektivistiska punkt? Eftersom en teaterföreställning oavsett genre är en fysisk händelse som upptar ett visst rum och en viss tid, måste det spatiotemporala flödet struktureras på något sätt. Detta sker bortsett från vilken tid föreställningen tar, eftersom denna kan sträcka sig genom en hel natt som en *wayang kulit* - föreställning eller pågå under några minuter som Becketts *Not I*.⁴⁶³

Det föreligger en något komplicerad användning av tidsbegreppet i *Vasa-sagan*, eftersom regissören både använder sig av ett här/nu och av spänningen mellan det nuvarande och det förgångna. Om jag till att börja med applicerar den episka teaterns historiserande perspektiv på materialet, kan dess tre tidsplan identifieras. Presenstilltalet (*sceniskt presens*) motsvarar föreställningens här/nu, *historiskt imperfekt* finns både i textmaterialet och hos berättartexten, och *historiskt presens* innebär åskådarens referenser till den egna verkligheten.⁴⁶⁴ Föreställningens här/nu överensstämmer även med det otraditionella rums- och tidsbegrepp som performance använder, för där är tiden verklig i den mening att jag som åskådare befinner mig i samma pågående tid, och rummet får varierande betydelse, eftersom det inte signifierar någon specifik plats, enligt Fischer-Lichte.

Mest utmärkande är emellertid den simultanitet, som ger denna föreställning en alldeles unik karaktär. Dessa transparenta skeenden uppstår både vid scenbildsväxlingar och vid berättande inklippsbilder av olika slag. Det finns även andra distraherande tidsförskjutningar och manipulationer av tid och rum som t.ex. simultana skeenden inne i scenbilder, metaforer/överprojiceringsringar, ljusklipp och tillbakablickar. Kanske kan man till och med tala om en

⁴⁶² Bertolt Brecht, a.a., 1975, s 100.

⁴⁶³ Gay McAuley, a.a., s 126.

⁴⁶⁴ Sven Åke Heed, a.a., 2002, s 82.

sorts "hål i tidsflödet", när performanceaktören redovisar sitt inre med hjälp av röst och gest/rörelse.

Föreställningens sceniska tid tömmer helt enkelt ut sig i det rum, som med sin simultana och metaforiska karaktär svarar för sin egen implicita fiktiva tid. Men inne i materialet finns olika tidsperspektiv, och därmed kan det kanske sägas stå i paritet med Bert O. States' yttrande: "The play imitates the timely in order to remove it from time, to give time a shape."⁴⁶⁵ Detta konglomerat av sceniskt presens har med all tydlighet förlagts i en exil, som uppvisar likheter med det absurda rum, där intet finns utanför scenen.⁴⁶⁶ Eftersom de rörliga väggarna med all tydlighet känner ritualen, upprätthålls en distanserande karaktär, som ger regissören fria händer att förlägga spelfiktionen i detta ingenstans. Den avsaknad av tid och rum som *Vasasagans* här/nu uppvisar i yttre mening, står i överensstämmelse med Strindbergs definition angående detta begrepp i förordet till *Ett drömspel*:

Tid och rum existera icke; på en obetydlig verklighetsgrund spinner inbillningen ut och väver nya mönster: en blandning av minnen, upplevelser, fria påhitt, orimligheter och improvisationer.⁴⁶⁷

Strindberg strävar efter att tid och rum ska skifta utan logik i hans drömspel. Han förmodas blanda det verkliga och det imaginära i sina senare pjäser för att kunna återskapa verkligheten i en subjektiv vision och därigenom finna betydelse i denna obegripliga värld.⁴⁶⁸

Kostym

Vad är det som döljs bakom kostymerna? Makttemat, som kan identifieras hos kroppar, väggar och ljus, kan även avläsas i kostymernas snitt och material/struktur. Varje rollfigurs position i hierarkin är markerad genom kostymen, vilket förtydligar dess relation gentemot föreställningskontexten, även om den inte erbjuder någon psykologisk tolkning. Ljuskodens varma, kalla och röda färg återkommer som korrespondenser hos kostymerna, där vit, svart och röd färg dominerar tillsammans med gråskalan.

⁴⁶⁵ Bert O. States, a.a., s 50.

⁴⁶⁶ Jytte Wiingaard, *Teaterforestillingen - Om forestillingsanalyse*, Næstved, Danmark 1980, s 73. Wiingaard citerar Alain Robbe-Grillet för att illustrera den absurda teaterns metafysiska aspekt: "...På teatret er der intet uden for scenen, der sker intet uden for scenen...", ur *På vej mod en ny roman* (1964).

⁴⁶⁷ August Strindberg, *Till Damaskus och Ett drömspel*, Stockholm 1971, s 80. Detta hans förord är försett med rubriken "Erinran".

⁴⁶⁸ Oscar G. Brockett, a.a., s 568.

Även om kostymerna beskriver en blandning av historisk tid, tidlöshet och modernt snitt, dominerar det medeltida och renässansbetonade inslaget. Det historiska inslaget framträder tydligast hos vasaättens representanter, eftersom deras renässansinspirerade kostymer syfts upp i ett mönstrat, batikliknande tyg. Gustav Vasa bär en sådan kostym i svartvit färgskala, som består av ett undre plagg med knälång kjol och stora puffärmar, ett övre plagg i form av en stor, vid knälång väst och bentråk. Drottning Margareta bär kostym/klänning i identiskt mönster och färgskala med mörkt vinröda infällningar. Hennes historiska snitt innebär åtsittande liv, generösa ärmar med puffkaraktär och rynkad, lång kjol.

Som prins bär Erik en vit, tidlös och hellång rock, och som konung bär han röd historisk vasakostym, medan Göran Persson genomgående är klädd i tidlös, lång och svart skinnrock. Karin Månsdotter visar en statusförändring, som avspeglar sig i att hon före giftermålet är klädd i ett enkelt och långt grått linne och svarta långbyxor, medan hon som drottning bär varmt röd sidenkostymering i historiskt snitt. Prins Johans tidlösa, svarta långrock och kalott återkommer hos biskop Brask eftersom båda är katoliker, och prins Karl har vasamönstrad kostym i mellangrå nyanser. Gustav II Adolf bär vasamönstrad kavaj i mörkt grå färgskala, mörka byxor och en enfärgad ytterrock med klassisk barockkrage. Av de maktrepresentanter som inte tillhör vasaätten är Gustaf Trolle klädd i historisk kostym, som består av en svartgrå lång rock i tunt tyg med klockad nederdel, skärp och harnesk, medan Mäster Olof genomgående bär svart långrock med renässanskrage.

Kristina har inledningsvis, både som prinsessa och drottning, en rödlila, vasamönstrad och franskinspirerad 1600-tals barockklänning med renässanskrage och kjol med ställning. Modern Maria Eleonora är klädd i historisk vasakostym i svartgrå nyanser, medan alla herrar genomgående bär frack i denna slutpjäs. Till vardags är Kristina iklädd en svart, enkel och tidlös ämbetsdräkt med renässansinslag: åtsittande liv, långa ärmar med puff och halvlång, vid kjol tillsammans med höga stövlar. Som Pandora bär hon en nutida enkel ärm- och axelbandslös varmt röd klänning i siden.

Folket är klädda i enkla kostymer, vars material utgörs av begagnade militärtält.⁴⁶⁹ Det mellangrå bomullstyget har patinerats med stärkelse och därigenom fått en skrynklad, ganska styv och grov karaktär. Kvinnorna bär ofta hättor eller hucklen som tillsammans med männens svarta hattar tillför något av historisk kvalitet. Mätta Dyre, Kristina Gyllenstjerna, Mäster Olofs mor och Kyrkvakterskan har enkla grundkostymer/klänningar i grått eller

⁴⁶⁹ Scenografen informerade om detta vid kollationen.



Bild 13. Kostymskisser av Bente Lykke Møller.

svart, som kompletterats med t.ex. ytterplagg, förkläden och huvudbonader. Rådgivare och andra underställda med koppling till maktsfären, t.ex. Lars Siggesson, medlemmar av sturesläkten och Fogden, har enkla kostymer i svart eller grått med renässansinslag.

Kostymer, som bärs av maktens representanter, är sydda i följsamma material, ibland blanka, med generösa och profilerade skärningar i djupa färgskalor eller rena färger i skalan mellan svart, vitt och rött. Folkets och ickemaktens material är grova och glansbefriade med enkla skärningar i mel-langrå eller svarta färgnyanser. Den röda färgen, som sorterar in i genusdiskursen, visar sig först som infällningar i drottning Margaretas klädedräkt, för att senare återkomma i Erik XIV:s vasakostym, Karins bröllopskostymering, Kristinas rödlila barockkostymering och hennes varmt röda Pandorakostym.

Peruker och starka sminkningar har undvikits, men det finns undantag: Mätta Dyre har peruk med spretigt gråvitt hår, och Kokerskan och Krogmadamen har identiska karnevalsinspirerade stora, vita peruker (se bild 8).

Objekt

Den ensamma Ramlösaflaskan på sammanträdesbordet i det för övrigt nakna rummet blir en markering för något/någon, som inte låter sig tyglas. Samtidigt blir den tecken för ett komplicerat tidsförhållande i likhet med sådana nutida inslag som avantgardistisk rockmusik, spritpennor, plastflaskor, Aspebodrap, filmreferenser och filmteknik (inzoomning, montage, klippteknik och flashbacks).⁴⁷⁰

Synliga objekt i det sceniska rummet förutsätts inte bara ha en funktion utan även en central betydelse. I *Vasasagan* förekommer objekt mycket sparsamt men tydligt, och eftersom rummet inte anger fiktionell plats, kan objektet befrias och ge upphov till kreativa funktioner. Även definitionen av rummet kan påverkas, som t.ex. när Ramlösan står på det runda bordet i cirkeln, och vi förmodas tänka makt/sammanträde (1.9), eller när dockan Blinda Blodlös ligger på golvet, och vi associerar till barnkammare eller barnet i sig (2b.4). Objektet kan även berätta något om sin användare, och så gott som varje maktrepresentant är kopplad till ett specifikt sådant: Sten Sture med svart kista, Gustaf Trolle med blodig huvudkudde, Mäster Olof med prästkrage, Gustav Vasa med hammare, Erik XIV med sopptallrik, och Kristina med Pandoras ask. Dessa objekt kan även utgöra personlig signatur som i Tjehovs

⁴⁷⁰ August Strindberg, a.a., Nationaluppl. nr 41, Stockholm 1992. Även Strindberg använde anakronismer i sina historiska dramer. Både *Gustav Vasa* (s 150) och *Erik XIV* (s 322) inleds som följer: "De anakronismer som förekomma i denna pjäs äro nödvändiga offer åt Dramats teknik."

dramer, strindbergskt allegoriska objekt eller den episka teaterns realistiska objekt.⁴⁷¹ Men även om objekten kan relateras till olika traditioner, kan jag inte se annat än att de, i likhet med några av de inledande, nutida inslagen, framstår som rena klichéer i detta fall.

Sceniska objekt avslöjar att teater inbegriper en form med många nivåer, även om de från början signalerar sin egen status som konkret teatralt tecken. När de hanteras av en aktör, kan de transformeras till en ny funktion och refereras till den sceniska kontexten på olika sätt. Den döda fisken, som Erik XIV kastar på Max, kan t.ex. i likhet med den döda fisken i Holms *Hamlet*, vara en interreferens till filmen *Gudfadern*, eftersom det döda djuret visar sig vara en förutsägelse om kommande död. Röda objekt, som små lampor, röd ögonbindel, röda väggar, vallmokransar, röd matta, röd prästkappa och röda kostymer, signalerar genus. De får kontrasterande och emblematiske funktion i likhet med t.ex. de dalahästar, som hanteras av kvinnor och barn hemma hos familjen Nilsson i Dalarna (2a.1) och utomhus på midsommarafton (2a.4).

Ett föremål på scenen blir objekt, när aktören ser på det, talar om det, rör eller manipulerar det på något sätt. Objekt kan informera om rollkaraktär, tid, status, social kontext osv., eller utgöra kritik angående vår tids fetisivering av ägodelar. Jean Baudrillard kommenterar hur vi i dagens samhälle omger oss med en massa objekt, som vi ersätter med jämna mellanrum. De objekt vi väljer, köper och omger oss med avslöjar inte bara våra materiella bakgrunder, utan de kan även vara tecken för något annat: "The object can go beyond its primary function and attain a secondary function, can become an element of combination, calculation or play in a universal system of signs".⁴⁷²

Det episka rummet

Frågan är om det föreligger något släktskap mellan den episka teaterns rum och *Vasasagens* rum, och hur det i så fall ser ut. Det episka rummet är en i det närmaste tom scen, där ett staket, en dörr eller en gatlykta kan tjäna som realistiskt inslag. Visualitet och avmystifiering eftersträvas med all tydlighet, eftersom man inte bara använder en vit, genomskinlig halvridå vid scenväxlingar utan även redovisar belysningsutrustning och annan teknik som t.ex. projektorer och rullband. Willet skriver angående scenografen Caspar Neher's scen:

⁴⁷¹ Gay McAuley, a.a., s 181-205. McAuley skriver om Tjechovs och Brechts användning av objekt. Christopher Innes, a.a., s 36. Innes skriver om Strindbergs förslag angående allegoriska objekt.

⁴⁷² *ibid.*, s 174.

...its firm, rough, well-worn details and subdued greyish colours, was very congenial to Brecht's idea of visual beauty. This idea seemed sometimes to verge (like Brecht's own clothes) on the merely drab: the dustbin romanticism of his youth, with its beggars and tarts and melancholy waste spaces.⁴⁷³

Walter Benjamin, som ser Neher's projektioner mer som plakat än som dekor, påpekar att Neher använder den "litterariserade" teaterns uttrycksmedel.⁴⁷⁴ Tanken med denna litterarisering, som återfinns på plakat, i formuleringar och titlar, är att teatern ska ges möjligheter att gå i dialog med andra intellektuella verksamheter. Benjamin framhåller även den höga tekniska nivån som hos Brecht's episka teater svarar mot nya former som radio och film. Fascinationen inför det mekaniska och det maskinella, som Brecht kallar elektrifiering, ligger helt enkelt i tiden.⁴⁷⁵ Intresset för maskinen hade funnits hos de italienska futuristerna redan före kriget, och det fanns även en koppling till ryska revolutionen och företrädare för konstruktivismen. Genom dadaisternas tolkning kom rysk influens att betraktas som proletär konst i Tyskland, och därmed fick den representera ny teknologi och politisk revolution.

Bert O. States understryker att Brecht föddes mellan de två stilar, naturalism och expressionism, som kom att leva sida vid sida, och som kunde stjäla av varandra intill oskiljaktighet.⁴⁷⁶ Brecht, som ville avslöja samhällets nätverk, kunde varken acceptera expressionismens symbolistiskt förvrängda perspektiv av världen eller naturalismens kopiering av verkligheten. Han ville heller inte ha för mycket möbler eller för tättstående väggar på scenen, eftersom sådant skulle ge intryck av en värld som inte går att förändra. Men States ser ändå något expressionistiskt hos bilder från Brecht's produktioner, framförallt hos stiliserade element som schablonhus, plakat och synlig belysning. Det gällde överhuvudtaget alltings provisoriska kvalitet som varken kunde utgöra illusion om miljö eller vara uttryck för någon karaktärpsykologi.⁴⁷⁷ Men Brecht försvarar sig med att scenografin ska komma ur en idé och inte växa som en fiktionell värld ur pjäsen, eftersom verkligheten ska förstås och inte bara kännas igen.

Brecht's strävan efter enkelhet har genomgått ytterligare reducering hos Lykke Møllers rum, även om hon skapat den utifrån en grundläggande idé. Men det finns en gemensam nämnare mellan dessa båda konstnärer, och det är den gamla tribuntraditionen, som jag presenterat tidigare.

⁴⁷³ John Willett, a.a., 1986, s 157.

⁴⁷⁴ Walter Benjamin, a.a., 1971, s 12-13.

⁴⁷⁵ John Willett, a.a., 1986, s 110-111.

⁴⁷⁶ Bert O. States, a.a., s 89-90.

⁴⁷⁷ *ibid.*, s 90-91.

Tribunscenen

Brecht återinförde tribunscenen, och därmed gick han tillbaka till den gamla teatern, enligt Svend Christiansen.⁴⁷⁸ Tribunen försöker aldrig dölja att den är teater, utan den lyfter istället fram de teatrala dragen, den s.k. retoriken. När skådespelarna så småningom tagit sig ut genom den fjärde väggen (naturalismen), återstår ett tribunens fantasirum. Ett sådant låter sig inte definieras som ett tomt rum i största allmänhet, för då skulle skådespelarna och deras mäktige koordinator till regissör ta över. Tribunscenen erbjuder heller inte någon miljö att försvinna in i och inget att gömma sig bakom, utan här ställs skådespelaren ut till beskådande. Denna scen förknippas med ett direkt utspel, och ett sådant beskriver ett formelement inom episk teater. Brecht ville inte att något skulle kamoufleras på teaterscenen, utan allt skulle vara synligt som på "...det 'gode gammeldags', det klassiske eller evige teater, som det har været spillet til alle tider".⁴⁷⁹ Skådespelaren och scenen får aldrig bli ett, eftersom det är dialektiken dem emellan som ger upphov till den starka effekten. Scenografin ska heller inte bara utgöra ett rum för fiktionens representation eller aktion, utan den ska vara en integrerande aktionspartner, vilket kan sägas vara fallet i *Vasasagan*.⁴⁸⁰ Brecht avstår inte helt från dekorationer, men han väljer att skissera dem. Elinor Fuchs citerar det yttrande han fällde för mer än sextio år sedan: "Some exercise in complex seeing is needed", och hon menar att detta verkligen kan appliceras på nutida experimenterande teater.⁴⁸¹

Christiansen belyser några exempel på tribunteater i vår tid, och bland dessa lyfter han fram Holm/Møllers iscensättning av *Fröken Julie* på Nyt Skandinavisk Forsøgsteater i Köpenhamn 1992. Spelplatsen utgjordes där av en reliefscen med en vit kakelvägg som fond, och rekvisitan levererades från en högt placerad mekanisk lucka. Christiansen återger föreställningen som en sorts live-show, där skådespelarna använde Madonnakoreografi och mimade psykologin. Vid ett seminarium yttrade Holm:

...Jeg vil gerne fremhæve ritualet: både det seksuelle ritual og dødsritualet. Derfor er det vigtigt at rollerne spilles af nogle skuespillere, der rent teknisk er i stand til at bevæge sig mellem de to planer som jeg arbejder med i forestillingen. Selvfølgelig

⁴⁷⁸ Svend Christiansen, a.a., 1994, s 114-116.

⁴⁷⁹ *ibid.*, s 53. Citat är hämtat ur ett längre sådant, relaterat till Brechts *Den goda människan från Sezuan*, av den danske teaterkritikern Harald Engberg.

⁴⁸⁰ Gay McAuley, a.a., s 82. McAuley tycks citera Brecht när hon använder termen "fellow-actor".

⁴⁸¹ Elinor Fuchs, a.a., s 75.

er der også en psykologi her, men den bliver ind imellem brugt helt fetischistisk, når figurerne distancerer sig.⁴⁸²

Tribunscenens egentliga ursprung är Shakespearescenen, och dess ännu äldre anor utgörs av Plautus' och Terentius' romerska scen och dessförinnan Menanders scen i Grekland.⁴⁸³ Denna scen försvann successivt efter renässansens införande av den perspektivscen, som långsamt utvecklades fram mot tittskåpsscenen och naturalismens miljöspel. Reteatraliseringens förgrundsfigurer Gordon Craig och Adolph Appia tömde detta scenrum för att lämna plats för tribunens återetablering. Därefter har pionjärer som Meyerhold, Brecht, Grotowski, Artaud, Brook, Peter Handke och Heiner Müller tagit in tribunen och dess mekanismer på olika sätt. Man har helt enkelt velat förnya teatern genom att studera den gamla.

Det postmoderna rummet

När den socialrealistiska scenbilden successivt överlämnats till film- och TV-skärmen, har teaterns scenografer mer och mer kommit att förhålla sig till sinnlighet och estetik.⁴⁸⁴ Rummet har befriats från teaterns konventioner, och dess ickekaraktär ligger därigenom till grund för en föreställningskonst, vars betydelser kan relateras till verklighetens konventioner. Ett sådant rum kan läsas in i performancetanken och skapa spänning i förhållande till det konstnärliga uttrycket. Lykke Møllers väggar ger upphov till ett rum, som med ett ljusklipp kan bli till en sakristia, ett fabulerande rum, eller till ett mentalt rum osv. Denna förmåga kan jag se som teaterns motsvarighet till de rumsförändringar som Hotel Pro Forma, den danska performancegruppen, kan skapa med hjälp av videoteknik. Utifrån ett öppet betydelsespel med odefinierade rum och kroppar i långsam rörelse har gruppen även plockat in text, utan att ord och bild enbart ska förklara varandra.⁴⁸⁵

Scenografen Timo Heinonen hävdar att "...den konkreta närvarons logik, ytornas onödiga objektivitet, ofta försökt ersätta den närvarons och frånvarons förförande dialektik, som är teaterns särmärke."⁴⁸⁶ Heinonen ser postmodern scenografi som en räddning bort från representationens utplåning av sig

⁴⁸² Svend Christiansen, a.a., 1994, s 10.

⁴⁸³ *ibid.*, s 52.

⁴⁸⁴ Jytte Wiingaard, a.a., 1995, s 9.

⁴⁸⁵ *Dansk Teaterhistorie 2*, a.a., s 309. Texten informerar med all tydlighet om definitioner som uttalats av gruppens konstnärlige ledare Kirsten Dehlholm.

⁴⁸⁶ Timo Heinonen, "Det förlorade rummets rentré – Teoretiska problemställningar i samtida scenografi", ur *Det andra rummet - en nordisk antologi om scenografisk konst* av Ingamaj Beck och Claus Lyng (red.), Stockholm 1997, s 51. Detta citat inleder även min avhandlingstext.

själv. Som tecken cirkulerar den i teckenekonomin och förändras till något annat utan att förlora sin integritet eller sitt förflutna. Relationen till historien försvinner inte, men den blir "...radikalt ny: medveten, ironisk – rentav schizofren."⁴⁸⁷ När han talar om ironi, är det inte pastischens ironi han avser, utan en formbaserad ironi - en ironisk strukturering av element. Existerande tecken ger upphov till nya betydelser, och epistemologiska glidningar lämnar plats för subversiva och politiserande tolkningar. Här finner jag intressanta överensstämmelser med Lykke Møllers väggar, som förutom att de erövrar en lekfull och ironisk relation till helheten, slår ut det traditionellt spatiotemporalala flödet, och på så sätt blir existerande tecken som hela tiden får nya betydelser. Teatern kan på olika sätt problematisera och manipulera förhållandet hos polariteten mellan fiktion och verklighet. Dess rum kan till exempel vara både mimetiska och mentalt fiktiva, men det är scenografen som ger upphov till det första, medan det andra föds i åskådarens fantasi.

Eftersom fiktionskontraktet, dvs. relationen mellan scen och salong, ständigt kan omdefinieras, har jag valt att befria *Vasasagens* rum från alla tankar om imitation. Det öppnar för en metaforisk värld, som inbegriper både teatervärlden och transparensen mellan fiktion och verklighet. Att starta utifrån en sådan kortslutning, ställer inte bara krav på åskådaren utan även på att det sceniska skeendet erbjuder nya sammanställningar och konsekvenser. När man tidigare ansåg att plats och funktion skulle ligga till grund för scenografins form, bortsåg man från den betydelse som redan låg i formen. Men eftersom postmodern tanke beskriver en reaktion gentemot visuellt illustrerande konst, utgör formen numera en konsekvens av relationen mellan syfte och verkningsmedel, vilket kan tillämpas i relation till Lykke Møllers scenografi. Dekonstruktionen har omintetgjort sådana sammanställningar som vi vant oss vid, men den har gett oss nya metaforbegrepp, som kan vara komplexa, men i gengäld ge upphov till fria associationer. Sådana är viktiga i vår tid, och scenografen John-Kristian Alsaker understryker att "Den viktigaste scenbilden finns i publikens fantasi."⁴⁸⁸ Inne i varje åskådare sker ett medskapande eller kanske en helt ny iscensättning under en föreställning. Scenografen bör vara ett aktiverande frågetecken, som fungerar lika dynamiskt som skådespelaren och texten, eftersom teatern alltid bär en potential inom sig, som skulle kunna vara en metafor. Den möjligheten till abstraktion lämnar dessutom spelrum för att nå långt bortom ren naturalism, enligt Alsaker.

⁴⁸⁷ *ibid.*

⁴⁸⁸ Hans Rossiné, "Scenografi som frågetecken och rörelse", ur a.a. av Ingamaj Beck och Claus Lyng (red.), Stockholm 1997, s 138.

När medeltidens estetiska principer lånas in i postmodernt scenografiskt tänkande, föregrips vår tids virtualteknologiska frågor. Båda strävar efter transcendens, och därmed finns likheter med det tid-rumsbegrepp, som återkommer i synsättet på dialogen mellan mottagare-objekt. Men var kommer medeltidens fenomenologi in? På medeltiden upplevde man inte bara kyrkan som en kyrka, utan den erbjöd möjlighet till extas bortom verkligheten. Arkitekturen förenade sig med sinnena, och kyrkan utgjorde en modell av universum, en allegori, om vilken det postmoderna teaterrummet påminner.

Enligt Foucault har rummet en historia, som kan sägas utgå från det medeltida rum, som utgjordes av ett antal hierarkiskt ordnade platser (heliga, profana, öppna).⁴⁸⁹ Men det medeltida rummet kom att upplösas in i utsträckningens rum, vilket Foucault ser som Galilei Galileos största insats: att han öppnade det medeltida hierarkiska rummet mot det oändliga rummet. Centralperspektivet blev därefter den europeiska urbild som präglade utformningen av teaterrummet. Det utvecklades parallellt med målarkonsten till den barockscen, som dominerades av bilden, och magin kring centralperspektivet släppte inte förrän tittskåpsscenen infördes.

Intresset för rummet är lika stort i dag som under tidigt 1600-tal, med den skillnaden att vi befinner oss i simultanitetsens tid, där vi ställer sida-vid-sida (juxtaposition). Eftersom rum kan vara oförenliga, är teatern en plats som kan visa hur rummen avlöser varandra. Det medeltida rummet, som blev till utsträckningens rum, har blivit en plats eller ett nätverk, som "...binder samman punkter och korsas med sin egen härva."⁴⁹⁰

Från bildkonst till scenografi

Den grundläggande rumsstrukturen i *Vasasagan* kan sägas rymma en konflikt mellan det offentliga och det privata rummet, som utfaller i en omskrivning av individens förhållande till samhället. Därmed intar scenografen en position, som innebär att hennes syfte och konstnärliga verktygsmedel ligger i linje med regissörens uttalade avsikt.

Rumsstrukturen är ett mycket effektivt berättarverktyg i denna föreställning. De rörliga väggarna representerar liv i så hög grad, att de i det närmaste beskriver en befriad fantasi. Därmed kan teaterupplevelsen i ögonblicket nå bortom det traditionella teaterrummet, och vid föreställningens krisstrukturer kan vi till och med bevittna hur det inre, mentala rummet

⁴⁸⁹ Michel Foucault, "Andra rum", ur teatertidskriften *Visslingar & Rop*, nr 10, Stockholm 2000, s 68-69. Övers. Paula Didong. I denna text belyser Foucault även tankar om offentligt/privat och inre/yttre rum.

⁴⁹⁰ *ibid.*, s 67.

sprängs sönder. När det som utspelas där synliggörs inför våra ögon, finns likheter mellan detta sceniska rum och det rum som inramar min upplevelse.

Scenografen Bente Lykke Møller är från början utbildad i grafisk design, och hon ser detta vara orsaken till att hon inledningsvis skapade rum, som enbart bestod av en vägg. Hon berättar om sina svårigheter med att ställa bilden upp i samband med att hon övergick från bildkonst till att arbeta med scenografi.⁴⁹¹ Den tidigare nämnda kakelväggen i *Fröken Julie* var ett typiskt exempel på just detta.

Lykke Møller skapar sina scenografiska rum utifrån en personlig läsning av pjästexten. Därur växer den grundskiss, som helst ska chockera eller åtminstone överraska hennes ständige samarbetspartner Staffan, eftersom hon vet att motstånd ger upphov till hans bästa kreativitet.⁴⁹² Han har förmåga att se vad som ryms i hennes scenografier, och han använder dem optimalt.⁴⁹³ Sin egen arbetsprocess startar Bente Lykke Møller utifrån ett fritt idéflöde, som innebär att hon oavbrutet stjäl tankar och material från alla möjliga håll. Därefter kommer den svåra processen: att välja och arrangera idéer och material som visar sig vara användbara för det aktuella sammanhanget. Hon tycks förlita sig på att rummet och dess betydelser redan finns inkodade hos åskådaren, men att det är återanvändningen av dem i nya sammanställningar som kan vara intressant.

Lykke Møllers scenografier utgör ofta stora, exponerande rum, som tydligt markerar platsen för den sceniska berättelsen. De har definierats som nakna eller tomma, men själv understryker hon deras avgränsande egenskaper. Tomma rum är tröttande, menar Lykke Møller, som gärna placerar höga väggar nära människorna för att ge upphov till en klaustrofobisk tanke. Avsikten är att rumskonstruktionerna ska utgöra anslag och helst fungera som "...nyckel till förståelsen".⁴⁹⁴ Rummen kan däremot vara rörliga, t.ex. hopfällbara eller mekaniskt avklippande, de kan vara cirkelformade, utgöra ram till en stor trappa, etc. "Att arbeta med rörliga rum är utvecklande, osäkert och nervöst," säger Lykke Møller, som "med avsikt vill försöka undvika det rum,

⁴⁹¹ Ur en intervju som ägde rum när Bente Lykke Møller var officiell gäst hos Skånes konstförening den 7 maj 2003. Intervjuare var föreningens dåvarande chef Lennart Alves.

⁴⁹² Betty Skawonius, "Motstånd flyttar gränserna", DN 960929.

⁴⁹³ Lisbeth Larsson, "Tom - rummets rikedom", *Expr. Kultur* 970111. Här citeras maken Staffan: "Jag förälskade mig i hennes scenografier innan jag visste hur hon såg ut..."

⁴⁹⁴ Bente Lykke Møller, Staffan Valdemar Holm, Ulf Peter Hallberg, "Dörren - Scenografins utväg", ur *Teater-Liv - Utkast till en teaterkonst*, av Ulf Peter Hallberg (red.), Stockholm 2003, s 316. Citatet är hämtat ur det kapitel där Bente Lykke Møller intervjuas av Staffan Valdemar Holm och Ulf Peter Hallberg.

som automatiskt vill umgås med skådespelarna”.⁴⁹⁵ Här glider samtalet över på skapandet av kostymer, vilket hon ser som en mycket tillfredsställande aktivitet. När Lykke Møller talar om sitt arbete med ”skådespelarna och deras kroppar”, använder hon termen *kroppsscenografi*, dvs. kostymen som ”...en scenografi för skådespelarens kropp...”⁴⁹⁶ En synlig skådespelare är centralt viktig för henne, eftersom ”...teater handlar om människor”, och tanken med de stora klaustrofobiska rummen är, att de ska berätta något om hennes syn på vad det innebär att vara människa.⁴⁹⁷ Även om paret Holm/Møllers teater pekar på människans fruktansvärda villkor, ser hon den som optimistisk, eftersom den ställer krav på förändring.

Teaterns bildrum

Utväxlingen mellan bildkonst och scenografi har blivit alltmer påtaglig, och den beror förmodligen på att scenografin fått större betydelse i teaterföreställningen.⁴⁹⁸ Men det finns också bakgrunder som pekar mot att den gamla tittskåpsteatern, med sin realistiska ram kring skådespelare och text, mer och mer har ersatts av visuella koncept, och att bildkonsten arbetat sig bort från kravet att konstverket ska vara ett avgränsat objekt. Därmed begränsas inte uttrycksmöjligheterna till skulptur och måleri, utan alla medier kan dras in i konstverket. Bildkonstnärerna har intagit utställningsrummet och gett det ett fokus genom installationskonst och miljöer. Denna sprängning av bildkonstens ramar har medfört att utställningsrummet i sig fungerar som ram, och att publikens upplevelse av denna installationskonst har likheter med teaterupplevelsen.

Scenrummet närmar sig bildkonsten, när den visuellt sett svarar för sin självständiga installation. Ljus, diabilder och videos kan skapa rumsliga tablåer, där skådespelarna tillsammans med rekvisita blir sceniskt skulpturala objekt. I vidare bemärkelse kan scenografi uppfattas som en tableau vivant eller en tavla, som med sin fiktionsgräns påminner om att blicken kan vandra mellan målningens yta och dess djup- och rumsvision.⁴⁹⁹ Det scenografiska rummet kan även betraktas som en hybrid mellan en tredimensionalitet, som man kan gå in i, och en föreställande bild. Den blir passage mellan två- och

⁴⁹⁵ Bente Lykke Møller berättar så här vid ett samtal den 30 maj 2003.

⁴⁹⁶ Citaten är hämtade ur Stellan Larssons intervju med Bente Lykke Møller i programbladet till *Jeppé '96*.

⁴⁹⁷ Lisbeth Larsson, a.a., 970111.

⁴⁹⁸ Tine Vindfeld, a.a., 1999.

⁴⁹⁹ Carsten Thau, ”Kroppen inside out – kroppens projektioner, arkitekturens och scenografins anatomi”, ur a.a. av Ingamaj Beck och Claus Lyng (red.), Sockholm 1997, s 14.

tredimensionalitet; ett illusionistiskt kvasirum dit endast fantasin och skådespelarna får tillträde. Därmed skiljer den sig från människors möte med arkitektur, i vilken de fysiskt kan inträda med sina sinnen och uppfatta en form av balansering mellan sitt inre rum och det rum hon/han rör sig i.

Teater och bildkonst har alltid inspirerat varandra, men under 1900-talet har förnyarna av teaterscenografin kommit från bildkonsten.⁵⁰⁰ Konstnärerna har fört in en förskjutning i scenbilden, samtidigt som bilden har erövat samma nivå som ordet i föreställningen. Bilden har t.o.m. kommit att ersätta texten, när expressionism, dadaism, konstruktivism och surrealism återvänt allegori och metafor för att motverka textens entydighet. Men ordet/texten och bilden fungerar olika: ordet ligger oftast till grund för betydelse och logik, medan bilden kan ge upphov till ett kontextuellt rum. Under romantik och nyklassik var relationen annorlunda, för då skulle bilden vara pregnant och utgöra en förutsättning för det verbala. Går vi ytterligare bakåt till barock, renässans och medeltid, var bilden och allegorin föreställningens primära uttryck. Den scenografiska bilden skulle vara fantastisk, samtidigt som den skulle utgöra en tolkning av texten.

När det historiska avantgardet föddes kring förra sekelskiftet, medförde det för teaterns del att den sceniska processen hamnade i centrum istället för texten. Scenen, som visat sig vara en plats där man kan pröva nya insikter, fick förnyade möjligheter när nya tecken och former introducerades. Med modernismen följde *abstraktionen*, som blev utgångspunkten för den förändring, som fick konstnärerna att profilera sig.⁵⁰¹ Även vetenskapliga upptäckter, som t.ex. Einsteins relativitetsteori och Freuds drömteori, fick avgörande inverkan på de riktningar, som scenkonsten tog under åren 1900-1930. Konstspråken blev fristående resurser, och bilden i scenspråket erövrade samma nivå som scenisk handling. Man refererade till formprinciper och idériktningar, och den abstrakta principen kom att ligga till grund för mångtydiga referenser. Konstverkets uttryck blev en egenskap som gav identitet, dvs. skapandet gav upphov till en på förhand icke definierad identitet. Grunden lades för en poetik, vars koder avvek från normen, och abstraktionen medförde stegrad kodifiering.

⁵⁰⁰ Claus Lyngé, "Bildanvändning och ordförtätning", ur a.a. av Ingamaj Beck och Claus Lyngé (red.), Stockholm 1997, s 45-49.

⁵⁰¹ *ibid.*, s 45.

B. Det bildberättande rummet

Privata och offentliga maktkriser

När kvinnorna protesterar mot maktrepresentanternas framfart (ombytta roller mellan Kristina/Claes Tott), vänds den pendlande rörelsen mellan privat och offentligt liv till kollisioner. De "suveräna" maktrepresentanterna, som format sin omvärld likt en lerklump, blir till slut offer för sin egen mekanism.⁵⁰² Dessa dramatiska höjdpunkter visar hur allt bryter samman för protagonisterna i det ögonblick de kommer till insikt om sina icke acceptabla handlingar. Krisstrukturerna uppvisar stora variationer, eftersom de relaterar till respektive maktpersons levnadsförlopp.

Utifrån min läsning är det folket som "bryter" sig in i maktsfären och konfronterar protagonisterna med sitt karnevaleska bildberättande, där oftast övergången mellan liv - död ingår. Inbrytningarna, som tycks nå in i de mentala rummen, framstår som ironisk-groteska erbjudanden om katarsisk rening som sluteffekt på dessa förtryckares respektive livscyklar. Några kan uppfattas som absurd-komiska, men eftersom de förskjuter perspektiven och flyttar åskådaren mellan olika upplevelseplan, framstår de även som groteska.⁵⁰³

När den berättande texten skiftar till ett metaforiskt bildspråk, visar den sceniska berättelsen en specifik uttrycksnivå, som utfaller i mer teatralitet än psykologi. För även om den senare finns där visualiserad och mimad, saknas de psykologiska tolkningsramarna. Teatraliteten ställer krav på skådespelarnas kroppsliga satsning och samarbete med de simultana väggarna, och dessa bildkonstruktioner ingår i den sceniskt dramaturgiska modellen.

Kyrkvakterskan utlöser den första krisen i samband med att hon ska byta bandage på det djävulshål, som Trolle har i pannan. Hon rycker brutalt i det blodiga bandaget, och han vrålar högljutt och primitivt:

Kyrkvakterskan: Är han pjåsker – vad ska han ut slåss för, då? – Det vet hela stan att han skriker i sömnen – för han har nattmaran! Och det är onda samvetet – för blodbadet – ja det är det! – Han vanmäktas tror jag!

Gustaf Trolle: Hjälpl! jag sjunker!⁵⁰⁴ Stoln sjunker ju – och golvet med! – Har du vatten?

Några repliker senare fortsätter Kyrkvakterskan:

⁵⁰² Jan Kott, a.a., s 60. Kott säger sig vara förbluffad över Shakespeares förmåga att infånga det ögonblick, då den stora Mekanismen blir starkare än maktrepresentanten.

⁵⁰³ Gösta M. Bergman, a.a., s 335.

⁵⁰⁴ Kort intertext till Indras dotters replik "Jag sjunker!" ur August Strindbergs *Ett drömspel*, a.a., Nationaluppl. nr 46, Stockholm 1988, s 164. Det är ett återkommande fenomen hos Strindberg att han citerar sina egna texter.

...du har tagit livet av min yngsta son, och du har skymfat min dotter;⁵⁰⁵ du har slaktat biskopar och herrar och lät föra liken tunntals till bålet; du lät gräva opp den ädla Sturen, du gravplundrare, likskändare, halva riket går i svart, i sorg, barn reser sig mot föräldrar och föräldrar mot barn, jag har två söner som du gjort till förrädare, det finns inte en att lita på, jag sover med köksyxan under sängen för min egen mans skull ...

Gustaf ber om vatten och säger sig vara brinnande, när musiktemat "Fire slowly dies" indikerar ett simultant skeende i det yttre rummet. Kyrkvakterskan refererar:

...Där går de till gravarna, änkor och faderlösa – Vasar, Sturar, Brahe, Gyllenstjerner – ja, sök ditt svärd, du bödel, rep ska du få... (1.5,24-25)

Inför Kyrkvakterskans sorti särar väggarna villigt på sig, men när Gustaf vill rusa efter, sluter de sig obönhörligt. Instängd och krälände som i en klaustrofobisk mardröm möter han sig själv i ett avskräckande porträtt och utbrister: "Är det någon här?" (1.5,26). Fadern Erik Trolle inkommer och uppmanar sin panikslagne son till flykt eftersom ingen annan utväg finns. Han informerar även om att Gustav Eriksson Vasa är i annalkande, och att Guds hand är med denne. När fadern fått sonen att inse sina oförlåtliga gärningar, särar väggarna villigt på sig, och fadern kan leda ut sonen.

Gustaf Trolle: Följ mig då, fader!

Erik Trolle: Är du mörkrädd?

Gustaf Trolle: Ja, jag är så rädd! så rädd!

Erik Trolle: Jag ska följa mitt mörkrädda barn! Han gråter i handen Mitt stora, gamla förlorade barn! (1.5,29)

Gustafs kris får strax härefter sitt avslut efter en anfallsscen, som förlängts med två replikskiften:

Gustaf: Vart skall man fly?

Mätta: Vart skall jag gå för din anda, vart skall jag fly för ditt ansikte? Toge jag morgonrodnadens vingar och flöge mot solens uppgång, så är Du efter mig, bäddade jag åt mig i helvetet så har Du mig fatt!⁵⁰⁶

Gustaf: Vart skall jag fly?

Mätta: Det är likgiltigt (enahanda) vart du flyr, från dig själv blir du aldrig fri (lös)! (1.6,40-41)

⁵⁰⁵ Här spottar Kyrkvakterskan rakt i ansiktet på Gustaf Trolle.

⁵⁰⁶ Här spottar Mätta på Gustaf.

Gustaf försöker kravla sig undan men blir nerstucken med en kniv i ryggen av okända män i ett tumult.

Mäster Olof drabbas hårt av sin katolska moders förbannelse. När han därefter anklagar sin konung för tillåtelse av avguderi, och dessutom misstänks vara inblandad i en sammansvärjning mot denne, döms han till döden. Iförd handbojor och utan prästkrage ligger han på knä vid det öppna cirkelhålet, medan Lars Siggesson håller ett pressande förhör (1.14). Göran Dyrssen, som från början presenterat Olof som en kompromisslös ung idealist, visar nu ett återhållet men intensivt fysiskt utspel. Hans inre smärta konkretiseras genom en påtagligt skakande högerhand och hans ansikte är förvridet av förödmjukelse. Ett antal av folkets representanter är närvarande, när Siggesson avger den maktens tånjbara definition, som utgör villkor för nåd:

Konungen förlåter er för er ungdoms skull, men fordrar som garanti för er frihet en avbön där ni återtar vad ni handlat över och mot hans befallningar (1.14,85)

Olofs insikt, som måste relateras till valet mellan liv och död, får honom att uttala det "ja", som leder till en omvändelse. Hans kropp blir nu stilla, och han säger: "Innan jag lämnar detta rum låt mig vara ensam ett ögonblick med min Gud! jag kan behöva det!..." (1.14,87). Folket lämnar honom med hänfulla glåpor, och därefter tar han kontakt uppåt. Här inträder tre mjukt visslande kvinnor bakom den "uppståndne" Mäster Olof, och jag finner denna bild mångtydbar. Visslingen ser jag som ett uttryck för Olofs trots allt lättade inre, medan kvinnorna kan vara företrädare för såväl de tre Mariorna/mödrarna kring Jesu' uppståndelse som för en förlåtande Gud Fader.⁵⁰⁷ Men precis innan ljuset släcks, ser vi Mäster Olof ta det ödesdigra steget in i maktens cirkel.

En prövad, åldrande Gustav Vasa anförtror sig åt gamle vännen Herman Israel:

Min maka, min älskade Margareta...vänder sig bort, då jag vill kyssa hennes rena panna, och – kan du tänka (drömma) det! – i går, vid middagsbordet satt hon och betraktade min hand, på ett sätt som om hon sett blod på den! – Jag ångrar inte min handling, får inte ångra den, ty jag hade rätt, vid Gud jag hade rätt! – men likafullt – min frid är ute! (2a.3,17)

Hustruns avståndstagande drabbar Gustav, och när hotande Dackeuppror och Hermans svek tillstöter, vänder han sig till Mäster Olof, som nu är hans närmaste man (2a.5). Olofs gamla styrka blixtrar till, och han anklagar Gustav för felaktiga beslut och handlingar. Konungen blir totalt överrumplad, eftersom deras styrkeförhållande plötsligt blir jämnstarkt. Han inser dock sin

⁵⁰⁷ *Bibeln* eller *Den heliga skrift*, a.a. De tre Mariorna återfinns i Johannesevangeliet (19:25).

skuld, men när han vill fly avvärjer Olof detta i samma ögonblick som det rapporteras, att berusade dalkarlar håller på att ta sig in i slottet. Plötsligt åker maktrummet blanka väggar isär, för nu utlöses Gustavs kris. Ur fondöppningen kommer en kröningsrepris i grotesk version utan konung och med vulgariserade flickor. Gustav vrålar, kanonskott avfyras, väggarna åker samman, grotesken försvinner, och det hela övergår i en anfallsscen, där den på Gustavs befallning avrättade Måns Nilssons hustru och dotter Barbro ingår i dialogen. När väggarna åter sårar på sig, sitter en gammal Gustav, iförd krona, på en enkel stol i cirkeln. Ett synligt tjockt plåtrör sprutar vit dimma kring honom, och detta uppfattar jag som en visualisering av hans inre tillstånd. När han uttalar: "Alltså: kom död!", rapporteras att dalkarlarna tagit sig in i slottet (2a.5,42). Gustav hörs nu räkna upp namnen på de fem dalkarlar han låtit avliva, och han tillägger: "...Gud är rättvis!" (2a.5,43) När en inkommande och berusad Engelbrekt meddelar att dalkarlarna ämnar gå mot Dacke, hörs mjuka visslingar från osynliga kvinnoröster, och en lättad Gustav kan glida ner i cirkelhålet. Det finns dock en liten tidsspricka i denna övergång från liv till död, som visar en kort absurd-komisk pantomim. Dronningen och sönerna Erik och Johan står bakom Gustav, när hans huvud först trillar åt Johans håll. När denne griper girigt efter kronan, rullar huvudet över till den andra sidan, där arvprinsen står. Med säker gest tar Erik kronan och placerar den på sitt huvud, men den faller ner över hans ögon, och under detta ritualens omen åker gamle Gustav ner i avgrunden.

När Karin Månsdotter får veta att hennes vän Max mördats, utgår hon ifrån att Erik ligger bakom dådet. Änkedronningen erbjuder henne följa med till Hörningsholm (Sturarnas näste), och Karin tar Sigrid med sig och gör så. När Erik upptäcker att de lämnat honom, inleds hans kris. Han hotar mörda hovdamen om hon inte berättar vart de rest, och när hon gör det, misshandlar han ändå henne fysiskt:

*Erik: Till Hörningsholm, Sturarnas örnanäste...---Det var således Änkedronningen,
Sturehyndan, som lockade min Karin ifrån mig! Och skön Karin gick...gathora! –
Men de tog mina barn också, Sturarna! Det förlåter jag aldrig!... Aldrig! Aldrig!
(2b.4,30)*

Rådgivaren Göran, som är närvarande under denna händelse, hävdar att Sturarna därmed är förrädare och kan dömas till döden, och han ger Welamson i uppdrag att omedelbart slå ihjäl de Sturar, som hålls fångna i slottskällaren. Här får Erik syn på dockan Blinda Blodlös i det för övrigt tomma rummet och utbrister:

...Var är mina barn? Vem har vågat röra björnens ungar. Det är vildsvinet! Men då skall björnen riva vildsvinets ungar igen! Det är logik! (2b.4,31)

Erik rusar iväg till slottskällaren men är strax tillbaka med både underarm och värja doppade i blod. När Göran frågar om han varit i källaren, yttrar han förvirrat: "Inte alls! Men det värsta var när Welamson (korpraln) stack ut ögat på Nils... - Och så stack han Svante vildsvin och de andra gökarna..." (2b.4,32-33).

Det finns mycken ond, bråd död i denna föreställning, men det är endast vid detta tillfälle vi ser blod på någons händer (se Gustav Vasas tidigare replik). Eftersom Erik utgår från att Sturarna avser sära på honom och hans familj, försöker han efter inblandningen i Sturemorden besvärja verkligheten genom att resolut hämta hem Karin. Han ställer till bröllop, och på festen ser vi Karin och Erik i varmt röd sidenkostymering. När röda bordsdukar dessutom speglar sig i de svarta, blanka väggarna, tycks den röda färgen i det närmaste dominera rummet. Folket är bröllopgäster, och kring middagsbordet hörs gatans språk, obsceniteter och svordomar, vilket blir ett inslag helt i karnevalens tradition.⁵⁰⁸ Enligt Martin Lamm har bröllopsmiddagen generellt likheter med "...en pöbelaktig orgie i stil med guldmakarbanketten i andra delen av Till Damaskus."⁵⁰⁹

Erik begår två stora misstag: det ena är löftet till Johan om Katarina, och det andra är hans försök att reda ut anklagelseakten angående Johan och Stureproblemet. När han före bröllopfesten informerar Göran om att han förklarar de avrättade som oskyldiga, framgår att Göran under tiden fått ständerna att döma dem som skyldiga.

Göran: Satan (Åh, Herre Jesus Kristus), då är vi förlorade! Ja, Erik, allt vad du tar i, går baklänges åt helvete (galet)!

Erik: Kan du inte reda ut detta, Göran?

Göran: Nej, nu kan jag inte längre reda ut dina härvoor! Allt vad jag bygger upp river du ner (2b.7,42-43).

Prinsarna Johan och Karl uteblir från bröllopet, och under bröllopsmiddagen utspinner sig ett statusamtal mellan Erik och Göran. Båda står på bordet, och det tycks råda balans i deras förhållande, när Erik kommer till insikt.

Göran: Vet du vad hertigarnas uteblivande betyder?

Erik: Att de är suggor!

⁵⁰⁸ Michail Bachtin, a.a., s 44.

⁵⁰⁹ Martin Lamm, a.a., s 274.

Göran: *Att vi är dömda till döden! Det finner jag helt enkelt och klart!*
 Erik: *Döden? Ja, naturligtvis! Det har du rätt i! Vet du vad mitt största fel var?*
 Göran: *Nej, jag vet numera ingenting; förstår ingenting, och därför är jag slut. –
 Drömde en gång att jag var en statsklok, och tänkte jag hade en uppgift; att
 försvara din krona, tagen i arv efter din store fader. Men jag har väl (måtte ha)
 misstagit mig. (2b.7,45)*

Strax därefter skriker någon att hertigarna överraskat slottet och att konungen är fängslad. Nu utropas livet för konung Johan III, och när rummet plötsligt intages av Johan och Karl, framgår att Johan sviker löftet till sin broder angående delning av makten (2b.7). En barnaröst utbrister: "Är det inte slut snart, mamma?" och Karl replikerar: "Nej mitt barn, livets strider ta aldrig slut!" (2b.7,52) Denna slutreplik i Strindbergs pjästext får här en påbyggnad, där kulmen på Eriks kris exponeras genom en tableau vivant, en kort pantomim och en övergång liv-död.

Ett ljusklipp låter en strålkastare fånga upp ett haltande barn, som passerar över scenen till musiktemat "Fire slowly dies", medan bröllopgästerna bildar en sorts tablå på båda sidor av rummet. Vi ser att det är Sigrid, och när hon faller till golvet omhändertags hon av tillskyndande föräldrar. Samtidigt som hon blir ett av ritualens offer, utgör hon ett omen inför sin faders/det skadade barnets förestående död. Som metafor motsvarar hon Barthes' *tredje mening*, och därmed tillförs analysen en extra dimension, som tillhör mottagarens subjektiva och privata konnotation.⁵¹⁰ Barthes placerar ett sådant poetiskt grepp på karnevalens sida, och det finner sin överensstämmelse hos Bachtin: "...barnen som den universella symbolen för livets ständiga död och pånyttfödelse."⁵¹¹ Skeendet sammanfaller i och för sig med folkets avsikt att degradera upphöjd makt, men även om detta inklipp blir något av en fritagning gentemot det övriga, har konstnären full rätt att ta ett sådant olydigt grepp.

Tablån följs av en absurd-komisk pantomim, där Erik går fram till Johan, som servilt kysser honom på båda kinderna och överränner en sopptallrik. Erik vänder sig ut mot publiken och börjar äta, medan han långsamt glider ner i cirkelhålet. När hans huvud passerar Johans händer, rycker dessa kronan "...från den levande härskarens huvud".⁵¹² Johan placerar kronan på sitt eget huvud med samma självklara gest, som Erik tidigare setts göra, för att därefter tilldela Eriks huvud en spark, innan detta försvinner ner i avgrunden.

⁵¹⁰ Roland Barthes, a.a., 1977, s 52-55.

⁵¹¹ Michail Bachtin, a.a., s 251. Citatet är knutet till ett yttrande av Goethe, som enligt Bachtin visar förståelse för karnevalessk bildsammanställning.

⁵¹² Jan Kott, a.a., s 158. Detta citat har förekommit tidigare i texten.

Den unge Trumpetarens död tycks utlösa någon sorts kris hos Gustav II Adolf (3.2). Konungen uttrycker strax efteråt att även han vill gå hem, och han avstår från att bära harnesk inför den kommande striden. Hans sista ord blir: "...Hästarna, hästarna!" (3.3,10), och denna replik utgör intertext till Shakespeares *Rikard III*. Den senares replik tolkas av Jan Kott som att Richard genom sin förflyttning från slagfält till slagfält känner sig jagad, trött och svag, att verkligheten hunnit ikapp honom, och att han i ögonblicket värderar en häst mer än hela kungariket.⁵¹³ Nu kan han bara rädda sitt liv – men vill han det? Denna tolkning kan relateras till Gustav II Adolfs situation, som också dör samma kväll före slaget vid Lützen (3.3). Även kring denne konungs död utspelas en absurd-komisk pantomim, där ritualen med övergång mellan liv och död visualiseras (se kap. "Kroppen/Att vara och att göra").

Med en vallmoblomma i sin hand gör Kristina entré som Pandora för att tillsammans med Claes Tott framföra den mytologiska berättelsen *Pandoras ask*, som här utgör spelet i spelet.⁵¹⁴ Totts uppvaktning har framstått som svärmisk och ickekrävande, men hans beundran har helt tydligt befriat Kristina. Därför har hon nu för avsikt att undersöka den erotiska inblandningen i deras relation, och när Tott gör entré, fylls det röda rummet med ett intensivt rött ljus. Deras retoriskt distanserade utspel står i överensstämmelse med berättelsens arkaiserande språk, och det hela framstår som en pastisch i enlighet med Fredric Jamesons definition:

Pastiche is, like parody, the imitation of a peculiar or unique style, the wearing of a stylistic mask, speech in a dead language: but it is a neutral practice of mimicry, without parody's ulterior motive, without the satirical impulse, without laughter, without that still latent feeling that there exists something *normal* compared to which what is being imitated is rather comic. Pastiche is blank parody, parody that has lost its humor.⁵¹⁵

⁵¹³ *ibid.*, s 60.

⁵¹⁴ Ola Kindstedt, *Strindbergs Kristina: historiegestaltning och kärleksstrategier-studier i dramats skapelseprocess*, Uppsala 1988, s 203. Kindstedt utgår från att Strindberg fått idén till att använda Pandoramotivet i *Kristina* från Péladans trilogi *La Prométhéide*. Pandoramyten finns invävd i dess första del, och även om Pandora enligt sagan skapats som straff för människors olydnad, förvandlar Prometheus henne till välsignelse genom att göra henne till maka och moder.

⁵¹⁵ Judith Butler, a.a., 1999, s 176. Här citerar Butler ur Fredric Jameson's "Postmodernism and Consumer Society" ur *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, ed. Hal Foster (Port Townsend, WA.: Bay Press, 1983), p. 114.



Bild 14 och 15. Pandora/Kristina och Claes Tott.

Från TV-versionen

Tott tycks inte kunna hantera de komplicerade nivåer, som tonar fram i deras relation, och varje gång kropparna kommer i närkontakt, kan en stigande oro märkas. Privata känslor tränger sig in i deras utspel, som avbryts gång på gång. Dialogen ackompanjeras av repetitiva, enkla treklanger från osynliga röster, som gör uppehåll varje gång fiktionen bryts.⁵¹⁶ Plötsligt stegras röststyrkan, fondväggen delar sig, och där står folket - öga mot öga med sin drottning i hennes högst privata rum. Kristina skriker inför denna folkets oväntade och starka protest, och Tott förlorar all fattning och kallar henne plötsligt "hora":

- Kristina:* Ja, denna gång var det jag som älskade! tar honom i armarna. *Gå inte ifrån mig...gå inte!* – Skälvande i hela kroppen.
- Tott:* Jag måste...*du har dragit in (infört) mig i en virvel av okända begär...du har lett mina tankar in i banor dit de inte får gå...Och för att avbryta förbindelsen med dessa lägre regioner måste jag döda min kropp och släppa ut anden i renare lufter.*
- Kristina:* Låt mig följa dig! ut, upp!
- Tott:* Nej, det är (var) dig jag måste fly!--Pandora!
- Kristina:* Åh! Ge mig min kappa! Jag är ju naken! Min kappa!
- Tott:* (Denna skymfliga förtrolighet...Nej, jag kan inte stanna...) *Farväl min brud, min enda, stora kärlek! mitt hjärtas drottning!...Farväl! – För evigt! (3.7,77)*

Efter Totts sorti avfyras ett pistolskott utanför, Kristina sjunker samman, och när Steinberg viskar att Tott skjutit sig, inser hon att krisen är ett faktum (här utlöses krisen av en man). En statist gör tecken, ljuset skiftar till presentationellt, och tekniker kommer nu in från olika håll, för att inför Kristinas ögon demontera hela hennes projekt, dvs. hennes röda rum och kärleksrede.

När folket/det offentliga rummet avbryter sin berättelse, för att avslöja maktens inre/privata rum, dekonstruerar de samtidigt denna, enligt min läsning. De bryter den repetitiva händelsekedjan för att låta Kristina kliva ur dess "spillror" som representant för en ny möjlighet. Den avslutande scenbildens/den sceniska berättelsens sista sekvens utspelas härefter i det offentliga rum, där berättelsen inleddes. Vi möter en lugn och samlad Kristina, som står fast vid sitt beslut att avstå från makten, medan tronföljaren kusin Karl-Gustav visar en totalt förändrad attityd:

- Karl-Gustav:* *Du har behandlat Sverige som fiendeland; plundrat, mördat; framförallt plundrat...du har skövat Stockholms slott ända in på tapeterna...*
- Kristina:* *Ja, för (ty) ni har plundrat mitt land, du var också med...*

⁵¹⁶ August Strindberg, a.a., Nationaluppl. nr 48, Stockholm 1988, s 125. Strindbergs instruktion är: Stråk – oktett enbart (med kontrabasar); endast modulationer, inga tydliga melodier.

Karl-Gustav: Mitt land?

Kristina: Ja, mitt! ty jag är tyska som min mor! Jag har aldrig känt mig som svenska, och jag har hatat Sverige som min mor har gjort det! Jag ville ha slut på det trettioåriga kriget, för (ty) jag insåg att Sverige inte hade därute att göra – och om femtio år, tro mig, så äger ni inte (skall ni inte äga) en sten mer i Tyskland...därför sökte jag bilda denna råa nation och väcka dess intressen för annat än krig!---...en gång tänkte jag t.o.m. gifta mig med (den store) kurfurstens – av Brandenburg – för att---få vara det jag är...för (ty) där vid Spree ligger framtiden – och inte vid Stockholms ström!---(3.7,80-81)

Kristina avger här vad hon själv benämner nemeses, och när Karl-Gustav frågar vad hon har för planer, svarar hon skarpt: "Det angår inte dig (kommer dig inte vid)! Och ingen annan dödlig heller!...Är det mera?" (3.7,81) Oxenstierna frågar om det är sant, att hon övergått till den katolska läran, men hon förnekar detta med tillägget att det kan komma att bli så.

Oxenstierna: Skulle det vara möjligt att Gustav Adolfs dotter...avföll från sina fäders tro?

Kristina: Det är mycket möjligt att hon återgick till sina fäders tro, till Erik Heligs, Engelbrekts, Stures och första Vasarnas tro – som ni förrätt (från vilken ni är avfällingar)! Har ni något att tillägga?

Oxenstierna: Nej! - - (3.7,83)

Kristina överlämnar Pandoras ask till Karl-Gustav, och när han öppnar den, uppenbarar sig maktens symbol: den kungliga kronan. Han sätter den omedelbart och nöjt på sitt huvud och avlägsnar sig, och under tiden har en av de mattsvarta väggarna glidit in i scenens mitt.

Kristina: Då säger vi bara (endast) – Farväl!

Oxenstierna: Farväl! - - (3.7,83)

Väggen lotsar Kristina ut genom fondöppningen, och hon ledsagas dessutom av Bachs violinkonsert. Under hennes sorti öppnas de 26 dörrarna, och där står folket som silhuetter och höjer en hand precis som i inledningen. När Kristina passerar dem, glider hennes svarta kappa av, som om hon hade ömsat skinn. Hennes röda klänningsrygg försvinner ut genom fondöppningen, ut i Europa, medan vi andra är kvar i det oförändrade mörker, där röda små lampor påminner om vår historia.

Metafor och närbild

Krisstrukturerna utvecklas till metaforer eller bildmässiga troper, som i sig utgör varierande sammanställningar av tableaux vivants, anfallsscener, kröningsrepriser, absurd-komiska pantomimer och simultaninslag. Som sceniska

verkningsmedel har de sina rötter hos den medeltida teatern eller ännu längre bakåt i teaterns traditioner.

Även om jag i första hand knyter bildberättandet till den karnevaleska traditionen, kan jag se vissa referenser till brechtianska berättarstrukturer och till den absurda teaterns bilder.⁵¹⁷ Men det finns en direkt koppling till det bildskapande som Elin Andersson knyter till feministisk regi.⁵¹⁸ Med utgångspunkt från det utbyte som performanceteater (obs. hennes term/Andersson är dansk teaterforskare) visar mellan teater och bildkonst, ställer hon frågan: "Hur långt kan vi lämpligen driva analogier mellan bildkonstens estetik och bildverkningar på teaterscenen vad beträffar rumsillusioner, objektrelationer och tablå?"⁵¹⁹ Hon konstaterar att postavantgardistisk experimenterande teater hämtar inspiration från den performancekonst, som blivit en sorts fristående område, utifrån vilket olika konstnärskategorier hämtar idéer från varierande medier (dans, teater, musik, bild, film). Eftersom performancekonst undersöker relationen mellan kropp, rum och tid, ses den vanligen som en hybridform, som rör sig i gränsområden. Därför måste åskådaren vara beredd att söka betydelser bortom de etablerade, eftersom ingen sammanhängande berättelse, teaterillusion eller psykologiskt konstruerad karaktär eftersträvas. Men vad händer när skådespelaren inspireras av performanceaktören och den bildkonstnär som ser sig själv som objekt? Elin Andersson förmodar att det är den reducerade karaktären hos performancekonst som attraherar experimenterande teater. Man ser inte berättelsen som bärande tradition och man ser heller inte på det mänskliga subjektet på ett traditionellt sätt. Performanceaktören utforskar kroppen och distanserar den som vore den ett objekt, eftersom kroppen inte är kropp i existentiell mening. Rummet är heller inte någon plats för illusion, utan kroppen sätter rummet i rörelse och passerar det utan att "...slå sig ner..."⁵²⁰

Performance sägs vara bildstark och fokusera på överträdande metaforer och förskjutningar. Eftersom den brukar betraktas som en utveckling av happeningstraditionen, kan den förmodligen även knytas till det bildmässiga berättande, som utvecklades redan under 1960-70-talen. Svend Christiansen beskriver den bomb som kreverade i teatervärlden 1970, när regissören Peter

⁵¹⁷ Becketts teaterproduktion har gett oss starka bilder: två män instängda i ett torn, två män väntande vid ett träd, en kvinna nästan begravd i sand, tre huvuden i urnor, föräldrar i sop-tunnor etc.

⁵¹⁸ Elin Andersson, "Bildmakeri i feministisk regi", ur *Kvinnovetenskaplig tidskrift* nr 2, Uppsala 1997, s 143-153. Övers. Ingrid Windisch.

⁵¹⁹ *ibid.*, s 143.

⁵²⁰ *ibid.*, s 143.

Brook iscensatte Shakespeares *En midsommarnattsdröm* i cirkusmiljö.⁵²¹ Scenrummet utgjordes av tre enkla vita väggar, innanför vilka hängande trapetsor blandade sig med jonglerande skådespelare. Den magiska saft, som driver spelet, visualiserades av en snurrande tallrik som balanserades på en vertikal stav. Var kom dessa idéer från? Jo, Brook hade redan 1964 tillsammans med några skådespelare startat experiment utifrån de Artaudska idéer, som vid den tiden hade plockats upp av amerikansk happening och den polske teatermannen Jerzy Grotowski. När Christiansen beskriver vad han kallar Artaudinspirerade hieroglyfer, relaterar han fenomenet till den nutida teaterns användning av samarbetet skådespelare – scenografi, som jag nämnt tidigare. Detta utfaller i ett slags metaforer, som kan refereras till Artauds teater, där det visuella teaterspråkets innehåll av rörelse, gest och motstånd antingen blir till tecken eller utgör verkliga hieroglyfer. Artaud fick stort inflytande på teaterutvecklingen i USA under 1960-talet, och därefter kunde man iaktta, hur olika teatergrupper använde sig av en sorts bildkombinationer, som inte hade setts förut. Artaud skriver:

C'est-à-dire qu'au lieu d'en revenir à des textes considérés comme définitifs et comme sacrés, il importe avant tout de rompre l'assujettissement du théâtre au texte, et de retrouver la notion d'une sorte de langage unique à mi-chemin entre le geste et la pensée. ---C'est ici qu'intervient, en dehors du langage auditif des sons, le langage visuel des objets, des mouvements, des attitudes, des gestes, mais à condition qu'on prolonge leur sens, leur physionomie, leurs assemblages jusqu'aux signes³, en faisant de ses signes une manière d'alphabet. Ayant pris conscience de ce langage dans l'espace, langage de sons, de cris, de lumières, d'onomatopées, le théâtre se doit de l'organiser en faisant avec les personnages et les objets de véritables⁴ hiéroglyphes, et en se servant de leur symbolisme et de leurs correspondances par rapport tous les organes et sur tous les plans.⁵²²

Förutsättningen för att hieroglyferna ska komma till sin rätt och ha djupverkan är ett tomt fantasirum och ett djupstudium av texten, för därur ska hieroglyfen förlösas. Dessa ickerealistiska bildflöden kan utgöra små anekdotiska förlopp, som kan bli provocerande för en traditionell teaterpublik, eftersom konstruktionerna ofta blir grotesk-komiska. Men bildräckorna kan erbjuda långt fler möjligheter till betydelser, än vad dialogen kan medföra, och Christiansen ger en närbild av några regissörer som han kallar hieroglyfkonstruörer: Robert Wilson, Peter Brook, Staffan Valdemar Holm och Peter Langdal.

Även den sceniska tablån är ett verktyg som egentligen sammanlänkar teater och bildkonst. Elin Andersson belyser även detta begrepp, och hon

⁵²¹ Svend Christiansen, a.a., 1999, s 9.

⁵²² Antonin Artaud, a.a., s 106-107. Ur kapitel "Le Théâtre de la Cruauté".

knyter tablån till arvet efter Denis Diderot, eftersom denne både teoretiskt och praktiskt såg identifikationen mellan den bildmässiga tablån och teater-scenen. Tablån beskriver ett utskuret segment, en tydlig enhet som beskriver en koncentrerad händelse. Även Roland Barthes utgår från Diderots estetik, när han diskuterar teater och film som bildmässiga uttrycksmedel. Med utgångspunkt från geometrin hävdar han att den utskurna rektangeln beskriver en scenbild eller tagning, som utgör en grundläggande möjlighet för att förstå teater, film, litteratur och bildkonst.⁵²³ Han använder Brechts episka scenbilder och Eisensteins tagningar som exempel på en räkka tablåer. Hos den episka teatern finns betydelsen hos varje scenbild, men det finns ingen utveckling hos pjäsen, vilket heller inte är fallet hos Eisenstein, när han skapar en räkka perfekta ögonblick.

Elin Andersson menar att Barthes' läsning av tablån är underordnad texten, men att tablån får en annan funktion och betydelse hos postavantgardistisk teater, eftersom dess bilder är mångtydiga och därmed ger utrymme för åskådarens subjektivitet. *Vasasagens* bildstrukturer blir just sådana pregnanta ögonblick under pågående aktion, och de beskriver sådana avbrott i berättelsen, som ger plats för åskådarens egna associationer. Den överprojicering som Holm använder kan utifrån ett bildtänkande även uppfattas som en sorts inzoomning eller close-up.⁵²⁴ Walter Benjamins tanke om att rummet töjer sig i anslutning till filmens användning av förstoring, skulle kunna tillämpas här.⁵²⁵ Teaterns användning av överprojicering har kommenterats av pjäsförfattaren Ivan Goll, som Brecht för övrigt såg som en tillgång, eftersom han hävdade att vi glömt att teatern ska vara en magisk spegel.⁵²⁶ Enligt Goll har dramat vetat detta sedan grekerna gick på koturner, och Shakespeare gick i dialog med de dödas jätteandar. Teatermasken symboliserar teaterns lag, som säger att det ickerealistiska är ett faktum. Det mest banala kan i ett givet ögonblick bli gudomligt, och det är här den stora sanningen ligger. Den finns inte i förnuftet utan hos poeten, och scenen ska visa det som finns bakom det som visas.

⁵²³ Roland Barthes, a.a., 1977, s 70.

⁵²⁴ Här ser jag även överensstämmelser med t.ex. Salvador Dalis bilder, där han tycks se olika motiv på olika avstånd.

⁵²⁵ Walter Benjamin, *Bild och dialektik* - Essayer i urval och översättning av Carl-Henning Wijkmark, Stockholm/Skåne 1991, s 81. Ur essän "Konstverket i reproduktionsåldern".

⁵²⁶ John Willett, a.a., 1977, s 108. Här uttalar sig Brecht angående Goll. – Martin Esslin, a.a., s 362. Esslin presenterar Goll som författare till en sorts superdramer i stil med Appollinaires "drame surréaliste".

MOTSTÅNDET

...where politics begins is where imitation ceases. – Roland Barthes.⁵²⁷

Genus och färgkod

Innan jag går i närkamp med Kristinafiguren, vill jag förtydliga några fenomen som ligger till grund för det genusperspektiv, som framträder tydligt i denna sista pjästext.

Genusperspektivet representeras av den subversiva strategi som folket använder för sin maktkritik, och som tar ett accelererande grepp om föreställningen (här ingår kvinnor i manskläder och kvinnor i mansroller). Perspektivet utvecklas parallellt med den röda färgkod, som från början representeras av markörer som t.ex. röda lampor, ögonbindel, vallmoblommor, prästkappa, röd matta, dalahästar och röda infällningar i kostymer. Från och med Erik XIV:s entré i röd vasakostym, noterar jag att en viss könsproblematisering inleds parallellt med att användningen av röd färg eskalerar. Berättelsens första och andra del domineras av manliga maktrepresentanter, även om jag kan följa folkets och kvinnorollernas små men viktiga insatser (detta återkommer jag till). Det "snitslade" genusspåret förstärks med andra delens siste protagonist Erik XIV och den röda färgens påtagliga inblandning i samband med bröllopfesten. Spåret utvecklas därefter via tredje delens inledande monolog (den tyska Mjölnerskan), varigenom det internationella perspektivet lyfts in, och det fortsätter med Trumpetaren Nils (förklädd kvinna) in i *Kristina*. Där gör både prinsessa och drottning entré i rödlila kostymering i ett rum med rödsvartrandiga väggar (även väggarna har sin process). I den avslutande scenbilden klär sig Kristina till Pandora i en varmt röd och nutida klänning i ett rum, där väggar och ljussättning har samma röda färg. På detta sätt utvecklas det röda snitslade spåret/markörerna till en genomträngande signal i sagans avslutande Kristinapjä.

Vad står då den röda färgen för? Förutom att den representerar genus i detta sammanhang, kan den enligt konventionen uppfattas som kärlek, politik, blod, hjärta, själens insida i Ingmar Bergmans film *Viskningar och rop*, etc. Vanligtvis är betydelsen avhängig kontexten, men i detta fall kan färgen innebära såväl kritik som sympati inför olika fenomen, men dess betydelser tillkommer åskådarens egen tolkning.

⁵²⁷ Roland Barthes, *Roland Barthes by Roland Barthes*, Los Angeles 1994, s 154. Övers. Richard Howard.

Den tysta kroppen

Vi möter den sista protagonisten, som är en kvinna, och även denna rollfigur är delad mellan två skådespelare. Såväl barnet/prinsessan som drottningen Kristina inleder sin sceniska aktion med en pantomimisk sekvens. Därigenom blir båda till en *mimos*, dvs. en utlöpare av den antika mimens användning av den tysta kvinnokropp, som simultant skapar och ändrar karaktäristiken på representationen.⁵²⁸ Kvinnliga kroppar fick varken tillgång till professionella teatrar eller texter i det klassiska Grekland och Rom, men de fick framträda som mimkonstnärer på gator och marknadsplatser. Därmed kom kroppen att utgöra texten hos denna icke litterära teaterform, som hade mycket lågt anseende vid denna tid.⁵²⁹ Det var alltså denna kvinnliga mimkonst, som startade gatuteatern för folket; dvs. en populärteater i ett alternativt föreställningsrum, och därför har den också kommit att ligga till grund för den undersökning av rummet, som lett till sammankopplingen kropp - rum.

Presentationen lämnar plats för reflektion angående en omorientering, dvs. det hela inbjuder till att betraktas ur en annan infallsvinkel. Eftersom Kristina etableras i ett dubbelperspektiv, utgör hon från början den historiserande performanceaktörens kropp. Barnet i relation till drottningen utfaller i en redovisning av en förändring, som samtidigt blir nyckel till Brechts historiserande begrepp.

För den som historiserar har människan något tvetydigt, något oavslutat över sig. Hon visar sig i mer än en gestalt; hon är visserligen sådan som hon är när det finns tillräckliga orsaker för det i tiden, men hon är, i den mån tiden format henne, också samtidigt en annan, nämligen om man bortser från tiden, tänker sig henne skapad under en annan tid.⁵³⁰

Den inledande historiseringen utgör även en dialektik, samtidigt som hela arrangemanget utfaller i en extrem distansering. Relationen mellan barnet och den vuxna drottningen kan även ses som en form av det mimetiska tänkande, som Walter Benjamin (Brechts kritiker och vän) använder. För feministisk teori har denne blivit intressant på grund av sin analys av konsumtion och masskultur.⁵³¹ Benjamins dialektiska bilder innebär att tänka i likheter,

⁵²⁸ Elin Diamond, a.a., 1997, s 38.

⁵²⁹ Sue-Ellen Case, a.a., s 29-30. Om man frågar sig vad dessa mimiska pjäser tillfört teaterhistorien, hävdar forskare att de använde satirens form i relation till tidens händelser, populära versioner av myter och lokalt kända personligheter. Men tyvärr har det inte funnits någon inspelningsteknik för denna ordlösa tradition, och förmodligen var Beckett en av de första dramatikererna, som skapade skriven text utan formellt tal.

⁵³⁰ Bertolt Brecht, a.a., 1975, s 119.

⁵³¹ Elin Diamond, a.a., 1997, s 145-148.

och när nuet och det förgångna kommer samman i en konstellation, igenkänner vi inte bara objektet, utan vi påminns om, att det inte skett någon utveckling under kapitalismen, som Diamond uttrycker det. Historisering innebär dock inte bara att placera in det förgångna, utan framförallt att notera differenser mellan det gångna och det nuvarande, åtminstone för Brechtåskådaren. Den inledande minnesbilden av barnet Kristina utgör emellertid inte någon reproducerande bild, utan hon utgör en levande kropp med den aura, som enligt Benjamin innebär stark närvaro eller hög autenticitet.⁵³²

Diamond ser feministisk performances överföring av föreställningstid till temporalitet som en utmaning. Hon betraktar sådan temporalitet som en skiftande tidskänsla, som både relaterar till det närvarande skeendet och den historiskt mimetiska erfarenheten. När det spatials rummet ser ut som i *Vasasagan*, där inget döljs och allt avslöjas, kan temporaliteten utvecklas till troper av nuupplevelse och historia. Bilden av barnet Kristina utgör en parentesliknande metafor, som kan kallas "space-of-time-trop", eftersom upplevelsen i nuet placeras ovanpå den historiska definitionen.⁵³³ Begreppet har myntats av Gertrude Stein och undersökts av ideologikritiska feminister i relation till historiskt berättande med ingående patriarkala maktrelationer. Förmodligen kan även bildberättandet kring protagonisternas krisstrukturer betraktas som space-of-time-troper, eftersom deras innehåll refererar till respektive levnads-historia.

'Mimesis goes wild'⁵³⁴

När den Messeniska smädeskriften dyker upp, avslöjas inte bara att folket är Kristinas fiender, utan den är även en grov anklagelse mot henne för bristande ekonomiskt ansvar.⁵³⁵ Men eftersom avsändaren heter kusin Karl-Gustav, visar sig skriften även fungera som verktyg för att avslöja pågående intriger. Kristina inser att hennes position är allvarligt hotad, och hon bestämmer sig för att försvara den. Med hjälp av alla de varierande roller, som Strindberg tilldelat denna Kristina, plockar hon fram sin mest manipulativa förmåga för att styra utvecklingen i ny riktning.

⁵³² Walter Benjamin, a.a., 1991.

⁵³³ Elin Diamond, a.a., 1997, s 142-148. Diamond belyser här temporalitetsbegreppet.

⁵³⁴ *ibid.*, s 37. Titeln utgör en travesti på ett begrepp som Diamond återger: "mimesis gone wild", vilket innebär att mimesis skapar en realism utan sanning.

⁵³⁵ Ola Kindstedt, a.a., s 140. Arnold Johan Messenius och hans son anklagades för att ha författat denna smädeskrift, som var riktad mot högadeln och Kristina med syfte att göra Karl-Gustav till regent. Efter rättegången dömdes båda Messenierna till döden och avrättades.

Kristina manifesterar sig som maktens representant omgiven av patriarkatet, men eftersom hennes användning av maktens Gestus är starkt projicerad, hamnar hennes alienation som kvinna i fokus. När hon inleder sin konstruktion av sitt kvinnliga subjekt, använder hon ett antal jag, masker och improvisationssätt, vilket pekar mot att hon är på väg bort från sin tidigare positionering.



Bild 16. Kristina och Magnus Gabriel de la Gardie. Foto: Anders Mattson

I en svart, strikt ämbetsklänning framstår Kristina i det närmaste som manligt kodad, när hon intar dominant position för att granska Oxenstierna. Med taktisk och listig förmåga läser hon högt för honom ur smädeskriften, eftersom han förnekar all kännedom om dess innehåll. Publiken ges emellertid möjlighet att känna igen formuleringar, som han använt inför de la

Gardie före drottningens entré. Den har även informerats om att såväl Oxenstierna som kusin Karl-Gustav är inblandade i pågående intriger och sammansvärjningar, som avser finna en ny tronföljare. Oxenstierna återtar dominansen genom att påpassligt efterlysa de försvunna fem miljoner, som landet erhållit vid Westfaliska freden. Kristina drabbas av hans strategi, även om hon genomskådar den.⁵³⁶ Smädeskriften informerar dessutom publiken om Kristinas stora och dyra intresse för kultur, och härefter kan vi följa hur hon iscensätter sitt liv som en sorts teater både till vardags och till fest.

Det är en uppsluppen men målmedveten Kristina som med hjälp av en röd, rörlig vägg slussar personer ut ur och in i scenens centrum. Skeendet äger rum i hennes högst privata och personliga rum, och när den röda väggen glider fram och tillbaka, kan vi se in i ett yttre innerrum med två rödsvart-randiga väggar som fond. I detta yttre innerrum, där kostymprovningar pågår inför Kristinas planerade balettafton, ser vi dansöser/provdockor i frusna positioner. Flera av de män, som vanligtvis uppehåller sig runt drottningen, avlägger återkommande visiter i detta rum. Både sömmerskor och dansöser/provdockor blir till marionetter, när de i samband med olika skeenden intar identiskt relaterade positioner. I detta yttre innerrum ses även en återkommande frusen hovman med pistol, som tycks vara fokuserad på Kristina. Dessa på olika sätt marionettliknande och frusna kroppar berättar om ett pågående maktförtryck, och de frusna dansöserna framstår som Pina Bausch-influerade kvinnliga offer i en mansdominerad maktsfär.

I sina möten med olika personer exponerar Kristina inte bara kyla och arrogans, utan även list, ömsinnet, undergivenhet och pubertala attityder. Vid påtryckningar blixtrar hennes maktfullkomlighet till, och när hon yrkar på att smädeskrivarna ska avrättas utan process, avslöjas hennes machiavelliska hållning. Mellan dessa aktioner provar hon den Pandoraklänning, som är avsedd för hennes balettafton. Hon försöker lansera den unge Claes Tott som partner och efterträdare genom att utnämna honom till riksråd. Hon spelar hänsynsfull, när hon avvisar Karl-Gustavs frieri, för att mot löfte om kronan istället be honom om ekonomisk hjälp. Oxenstierna erbjuder en hertig-titel, men med kännedom om hans prestige räknar Kristina med hans nej, och därmed kommer titeln att kunna ges åt Tott. Dennes svärmerier och pubertalt bekymmerslösa uppvaktning tycks göra Kristina mycket tillfreds, men leken börjar övergå i något allvarligare.

Tott: *När gudarna sände dig, sin dotter, hit ner, så släckte de ut ditt minne...*

⁵³⁶ Kristina erkänner senare att hon "...delvis efterskänkt, delvis 'disponerat'..." dessa pengar (3.6,58).

Kristina: Din kärlek är den största och den första, som jag mött, och du är den största ande jag råkat! (3.6,52)

Folkets missnöje har ökat genom offentliggörandet av den Messeniska skriften, och det utestängda folkets "stämma" tränger in i det sceniska skeendet vid fyra tillfällen.⁵³⁷ Dessa korta ljudsvep från deras protester nonchaleras i det närmaste av Kristina, men de la Gardie varnar henne för att leken är slut, och att hon måste ställa in sin balett, eftersom folket är i uppror. Kristina har en ganska intim dialog med de la Gardie vid detta tillfälle, och när han lyckönskar henne till den nya kärleken, provar hon ett kroppsuttryck, som skulle kunna uppfattas som "segraren kvinnan":

Med denna kärlek är Drottningen död; nu börjar kvinman! - - Turnerar. - Fy vad jag skäms! - - Hör du! (3.6,56)

Inför Oxenstiernas informationer om att Sverige är i krig, uppför Kristina sig pubertalt genom att nonchalant och demonstrativt lägga sig på bordet med armarna under huvudet. Han försöker tala henne till rätta genom att använda patriarkal generositet:

Kristina, lilla barn (stig upp!)- - Jag skall hjälpa dig, - Ser du, för att styra rikens, så måste man vara en vardagsmänniska (alldagsmänniska). - Du ser ju borgare och bönder i riksdan! - men (och) du är en ovanlig människa. Du är så lik en konstnär, en artist - - lika slarvig, lika sorglös, lättsinnig...och det här - ligger inte för dig! (3.6,60)

Även om Oxenstierna avslöjar en nedsättande uppfattning om både Kristina och konstnärskapet vid detta tillfälle, tycks hon just nu distansera sig från rikskanslern, för att istället informera om sina planer på att abdikera. Oxenstierna försöker väluppfostrat dämpa hennes utspel och ber henne ställa in den planerade baletten, vilket hon irriterat går med på. Men Kristina inviterar istället Tott till en romersk fest i Lejonkulans paviljong, och hon arrangerar ett möte med modern. Inför henne intar Kristina barnrollen genom att krypa samman i fosterställning, och hon manipulerar modern att avslöja både sig själv och ett antal män i hovets släktled som renegater. Kristinas insikt och tanke visualiseras omedelbart genom ett inklipp av en fjärde anfallsscenen. För fjärde gången ser vi folket rusa fram och tillbaka över scenen, och fogden skriker ut sina repliker, medan generalerna Wrangel och Horn sköter sin del

⁵³⁷ August Strindberg, a.a., Nationaluppl. nr 48, Stockholm 1988. Strindberg anger dessa "stämmor" vid några tillfällen. De noteras som scenanvisningar i hans pjästext, och han benämner dem "Hurraskrän utanför" (s 70), och "Skrik från gatan" (s 97). Termen "stämman" förekommer även i pjäsmanuskriptet *Vasasagan* (t.ex. på s 3.6,38).

av dialogen i elegant stil. Därefter gör Strindberg entré iförd Augustmask, och med händerna på ryggen passerar han över scenen, som om han inspekterar pågående hantering av sitt material. Han kastar blickar in i scenrummet, och även en trevande sådan ut mot publiken, för att därefter snabbt avlägsna sig. Inklippet kan ses som ett performanceinslag av den explicit fysiska sort som Niels Lehmann nämner, eller svara mot den självrefererande ironi, som Fuchs talar om. Strindberg, som verkligen kan betraktas som en referent till detta evenemang, kan både vara en manligt inspekterande blick, samtidigt som han blir ett objekt i sin utsatta "to-be-looked-at-ness".⁵³⁸

Kristinas lek har övergått i en förälskelse, och när de la Gardie frågar om hon älskar Tott, svarar hon: "Ja, jag älskar honom; älskar för första gången i mitt liv. Han ensam kan lyfta mig ur denna dy!" (3.6,55) Hon lämnar nu makens Gestus, för att undersöka den mest hotfulla rollen: kvinnorollen.

Kristina/Pandora gör entré på en rotunda, som kommer glidande ur fondöppningen för att placera sig i scenens mittcirkel, medan två mattroda väggar glider samman och bildar fond (3.7). Det är en förändrad Kristina vi ser i en enkel, varmt röd och lång sidenklänning med bara axlar. Hennes blonda hår är utslaget, och i famnen bär hon ett svart skrin: Pandoras ask.⁵³⁹ När Kristina avser exponera sina begär, blir hennes röda klänning till kärlek och sexualitet, och ett hav av röd chiffong omger henne (se bild 14 och 15). Bilden frammanar en symbolik av kärleksrede, men den kan även associeras till *Venus' födelse* av Botticelli.⁵⁴⁰ Sömmerskor och tekniker ägnar sig åt avslutande förberedelser, och de la Gardie är på plats:

Magnus: Kristina! – Så skön! Så! som jag aldrig fick se dig!

Kristina: Den mig älskar, ser mig! – Var och en har den Kristina han förtjänar!

Magnus: Vad bär du i skrinet! Pandora?

Kristina: Alla världens olyckor, inneslutna i en! (3.7,66)

(forts. i kap. "Det bildberättande rummet")

⁵³⁸ Walters, Suzanna Danuta, a.a., s 62. Termen refererar till det kvinnliga objektet, men jag ser det i detta fall med ironisk blick.

⁵³⁹ August Strindberg, a.a., Nationaluppl. nr 48, Stockholm 1988, s 342. Pandora är den första kvinnan enligt grekisk mytologi (enligt Hesiodos). Hon är utrustad med alla kvinnliga företäden, och gudarna sänder henne till jorden med en ask innehållande alla olyckor och sjukdomar. Trots Prometheus varningar gifter sig Epimetheus med henne, men när nyfikenheten får henne att öppna asken, flyger olyckorna och sjukdomarna ut över världen.

⁵⁴⁰ Horst W. Janson, a.a., s 441.

Butlers performativitet

Den genusidentitet, som skapas inför våra ögon, konstrueras performativt, vilket innebär att något som inte funnits förut skapas här och nu. Performativitet innebär i detta fall inte en enskild handling utan en repetition eller ritual, och när genus representerar och relaterar till våra dominerande uppfattningar finns likheter med Brechts sociala Gestus.⁵⁴¹

Den repetitiva genushierarkin i *Vasasagan* ligger till grund för att skapa ett subjekt, dvs. ett jag, eftersom genus är en sorts imitation, som saknar referent. Etableringen av Kristina kan definieras utifrån *den heterosexuella matris*, som är avgörande för vad som socialt sett är godkänt eller ickegodkänt.⁵⁴² Matrisen förtydligar genus med hjälp av att kulturellt begripliga kroppar bildar modell utifrån stabila och "...identifierbara kön/genus: ett kvinnligt/feminint och ett manligt/maskulint."⁵⁴³ Begreppet är ett av Judith Butlers mest etablerade, och hennes performativa idé samarbetar här med Brechtperspektivet kring Kristina. En identitet har återopats, och därefter skapas ett subjekt utifrån en framställning, som kan uppfattas som regelstyrd och genererad i en upprepan process:

Gender ought not to be construed as a stable identity or locus of agency from which various acts follow; rather, gender is an identity tenuously constituted in time, instituted in an exterior space through a *stylized repetition of acts*. The effect of gender is produced through the stylization of the body and, hence, must be understood as the mundane way in which bodily gestures, movements, and styles of various kinds constitute the illusion of an abiding gendered self.⁵⁴⁴

Skeendet kan ge intryck av att genus försöker dölja sin konstruktion, men Butler ser det som viktigt att inte idealisera genusuttryck för att inte ge upphov till nya exklusioner och hierarkier. Den upprepan processen innebär att olika handlingar ligger till grund för idén, och utan dessa handlingar finns inget subjekt. Identifikationen som eftersträvas bör i kroppslig betydelse vara sammanhängande, och dess inre substans synliggörs utanpå kroppen genom ord, aktion och begär:

...through the play of signifying absences that suggest, but never reveal, the organizing principle of identity as a cause. Such acts, gestures, enactments, generally construed, are *performative* in the sense that the essence or identity that they

⁵⁴¹ Tiina Rosenberg, a.a., 2000, s 16.

⁵⁴² Tiina Rosenberg, a.a., 2005, s 10.

⁵⁴³ *ibid.*

⁵⁴⁴ Judith Butler, a.a., 1999, s 179.

otherwise purport to express are *fabrications* manufactured and sustained through corporeal signs and other discursive means.⁵⁴⁵

Det finns ett samband mellan denna performativa handling, som skapas här och nu och som krävs för att denna upprepande process ska ge upphov till ett subjekt, och termen *diskurs*, vars användning oftast relateras till Foucault.⁵⁴⁶ För honom har termen en betydelse av regelstyrd framställning av begrepp, utsagor och teorier, som tillsammans beskriver en räckta artikulerade uppfattningar angående något fenomen. Denna kontrollprincip "...fixerar gränserna för diskursen genom spelet med en identitet vars form är en ständig reaktualisering av reglerna."⁵⁴⁷ Ett exempel på en sådan diskurs är den heterosexuella matris jag nämnt tidigare.

Butler talar i *Psychic Life of Power* om *underkastelsen* som en förutsättning för den process, som leder till de stiliserade performativa aktioner det är fråga om.⁵⁴⁸ Hon medger att det låter paradoxalt, men underkastelse är en ingrediens i ett maktförhållande, eftersom underkastelse/beroende innebär att vara formad av makten. Här finns överensstämmelser med Foucaults definition angående makt som styrkeförhållande, när han hävdar att makten formar subjektet, eftersom makt inte bara är något vi opponerar oss mot, utan något vi är beroende av. Men hur kan beroendet ändras? Subjektet konstitueras utifrån dess underkastelse, och ingen individ blir subjekt utan att först undergå "subjectivation", dvs. de performativa handlingar som innebär att en uppsättning tillstånd föregår subjektet (övers. av det franska *assujettissement*).⁵⁴⁹ Feministisk teori utgår ifrån att det finns en identitet, kvinna, som inte bara initierar feministiska intressen och avsikter utan även konstituerar ett subjekt.⁵⁵⁰ Frågan angående subjektet är politiskt avgörande, och de som kritiserar feministiska ståndpunkter borde inse, att detta subjekt - kvinnan - både hindras och skapas av de maktstrukturer ur vilka de söker emancipation.

Den olydiga kroppen

Den kvinnliga kroppen exponerar den ideologiska diskurs som producerat den, och därför blir den en plats för central diskussion. När jag uttalar att Kristina manifesterar kvinnan som kropp, menar jag inte bara den mänskligt konkreta kroppen med individuell historia och specifika kvaliteter, utan även

⁵⁴⁵ *ibid.*, s 173.

⁵⁴⁶ Michel Foucault, *Diskursens ordning*, Stockholm 1993.

⁵⁴⁷ *ibid.*, s 25-26.

⁵⁴⁸ Judith Butler, *The Psychic Life of Power*, Stanford Univ. Press, Californien 1997, s 1-2.

⁵⁴⁹ *ibid.*, s 11.

⁵⁵⁰ Judith Butler, a.a., 1999, s 3.

den kropp som är inskriven i den sociala representationen av etnicitet, klass och genus.⁵⁵¹ Den feministiska artist som arbetar med performativa uttryck problematiserar sin relation till dessa kategorier.⁵⁵²

Kristinas inledande scen visar kroppen både som historisk situation och som politisk arena.

When the Brechtian-feminist performer 'alienates' her/his own gendered, racial, or ethnic history, when that body is 'historicized', spectators are invited to move through and beyond imaginary identifications, to rethink their own differences and contradictions.⁵⁵³

Det finns en undertext, eller kanske kontratext, i Kristinapjäsen, som synliggör hennes strävan efter autonomi, dvs. en befrielse från den makt som utestänger henne från det levande. Eftersom hon växt upp under mycket speciella villkor, blir hennes uttråkade desperation och val att abdikera ett ämne för analys. Hon utgör helt enkelt en revolt mot den patriarkala hierarki, gentemot vilken hon spelar ut sitt maktbehov, när hon förnedrar och leker med människor som dockor. Genuspresentationen lämnar utrymme för att undersöka Kristinas demonstration av hur den omgivande manliga kulturen har skrivit in sina koder på hennes kropp.⁵⁵⁴ Att vara dominerad av en makt utanför sig själv är en plågsam form som makten kan ta, men att upptäcka att ens jag inte bara är beroende, utan att det är format av denna makt är något annat. Kristina tycks inse denna sin situation, när hon i den inledande scenbilden ger uttryck för att hon känner sig dominerad av en sådan makt. När de la Gardie försöker dämpa hennes framfart, utbrister hon: "...alla dessa stora döda (och halvdöda) trycker mig (och snörar mig)...Den store Gustav Vasa, Erik, Johan, Sigismund, Karl IX (Oxenstierna, den store Banér, den store Torstenson, den store Wrangel)...", och när hon tillägger "...för att inte tala om alla dessa halvdöda...", tycks hon mena de närvarande (3.4,21).

Kristinas inledande maktdemonstration relaterar till den maskulint repetitiva maktutövning som föregår henne, och som ligger till grund för hennes kommande performance. När sådan performance ansetts stå i opposition till traditionell teater, har feministisk kritik intagit en mer öppen position i förhållande till denna fråga.⁵⁵⁵ Den har valt att undersöka hur performance

⁵⁵¹ Johannes Birringer, a.a., 1991, s 133.

⁵⁵² Tiina Rosenberg, a.a, 2000, s 120. Texten relaterar till ett uttalande av den amerikanske teaterforskaren Rebecca Schneider.

⁵⁵³ Elin Diamond, a.a., 1997, s xiv.

⁵⁵⁴ Sue-Ellen Case, a.a., s 60.

⁵⁵⁵ Elin Diamond, *Performance & Cultural Politics*, London och New York 1996, s 3-4.

förhåller sig till teatertraditionen, i likhet med hur Brecht insåg att teatern med sin representationsapparat kan fungera som laboratorium för genus- och klassförtryck. Feminister vet att personlig performance, förutom sin koncentration på kroppen, intresserar sig för gränsöverskridanden, kulturskillnader, etnicitets- och genusgränser och sexuella begär. Därför har performanceaktörer och teoretiker, som vill stärka sitt politiska medvetande och/eller njuta sina överskridande begär, kommit att använda detta förhållningssätt.

To study performance is not to focus on completed forms, but to become aware of performance as itself a contested space, where meanings and desires are generated, occluded, and of course multiply interpreted.⁵⁵⁶

Diamond ser performance som ett undersökande verktyg för gömda genuskonventioner, men feministisk performance är viktig för "demaskeringen av den kulturella kategorin 'kvinna'".⁵⁵⁷ Det som känns nytt och genomgripande är att det står en kvinna på scenen, som talar och ställer krav.

Kvinnors performance är starkt förknippad med kropp och kön, och termen "speaking the body" har fått en stark position för att "...find new pathways for women's creativity, reclaiming the female body as a site of pleasure for women."⁵⁵⁸ När kvinnor utforskar nya förhållningssätt för kroppen använder de även sina röster, och en sådan kroppslighet/teatralitet ingår i *Vasasagan*.⁵⁵⁹ Kvinnorna etablerar en mjuk vissling när de flanerar på midsommarafton med röda vallmokransar i håret (1.8). Eftersom visslingen används tillsammans med ett harmoniskt kroppsspråk, tycks den konkretisera inre harmoni/känsla. Senare blir kvinnornas vissling uttryck för inre känsla hos protagonisterna, som när tre mjukt visslande kvinnor inträder bakom Mäster Olof efter hans avbön (1.14), eller när denna mjuka vissling hörs utanför scenen i samband med att Gustav Vasa får tillfredsställande information i livets slutminut (2a.5). Visslingen etableras av kvinnor, men den används senare av både män och kvinnor för att t.ex. kamouflera avlyssning gentemot pågående dialog (2a.4). I samband med Kristinas hovritual använder fanbärarna unisona röster, hovet kamouflerar även avlyssning på detta sätt, och vid ett tillfälle använder de sviktande röster för att visualisera psykologisk obalans i rummet (3.4). Men kanske blir ändå de osynliga röster, som ackompanjerar och konkretiserar obalansen mellan Kristina och Claes Tott i Pandorascenen, mest påtagliga (3.7).

⁵⁵⁶ *ibid.*, s 4.

⁵⁵⁷ Tiina Rosenberg, a.a., 2000, s 124.

⁵⁵⁸ Elaine Aston, a.a., s 68.

⁵⁵⁹ Sue-Ellen Case, a.a., s 56.

Visualiseringen av Kristina och hennes Gestus synliggör inte bara hennes position, utan den förtydligar hur hennes extrema maktutövning deformerar människorna i hennes omgivning. Dessa blir till reducerade karaktärer, marionetter och frusna stereotyper som bugar djupt, ligger på knä, backar ut ur rummet av underdånighet eller blir uniformerade fanbärare i höga stövlar. Teater kan vara ett effektivt sätt att synliggöra förtryck, och med användning av genustänkandet kan förtrycket visas fram och nermonteras för att därefter återuppbyggas, som Case uttrycker det.⁵⁶⁰ Teatern kan även skapa ett subjekt, såvida detta subjekt befrias från gammalt förtryck, för att kunna staka ut en ny tid för kvinnor och män.

Genus och sexualitet innebär inga inre egenskaper eller metafysiska substanser, utan de utgör definierade maktdiskurser som upprätthålls med hjälp av diskriminering och upprepning, enligt Butler. Hon ser genus som en kulturell konstruktion, och när Simone de Beauvoir skriver "Man föds inte till kvinna, man blir det", förmodas hon inte bara mena att genus är konstruerat, utan även att agenten skulle kunna anta ett annat genus.⁵⁶¹ Butler, som utgår från att Beauvoir anser att man blir kvinna genom kulturellt tvång, menar att denna konstruktion ger upphov till kontroverser, eftersom den bygger på filosofisk polaritet mellan determinism och fri vilja.

Kristinas röda rum

Kristina bygger sitt subjekt i takt med det inre röda rummets tillblivelse. Det sceniska berättandet och den maktutövning, som under föreställningens två första delar utspelats i det inre/yttre svarta rummet, är i den avslutande pjästexten definitivt flyttat till Kristinas privata rum, långt från folkets offentliga utrymme. Detta rum, där Kristinas process och aktion utspelas, kan samtidigt betraktas som hennes kropp. Julie Holledge och Joanne Tompkins, som gjort en studie angående identitet och identitetsrum för att pröva dessa begrepp, lyfter fram *genus* som en av identitetsrummets centrala komponenter.⁵⁶² Eftersom subjektet ständigt befinner sig i process, är identiteten aldrig komplett, och därmed kan heller inte identitetsrummet ses som något avslutat. Holledge och Tompkins ser en ironi i att rum som generellt strukturerats för att utesluta kvinnor kommit att associeras med kvinnor. Rummet förknippas med den kreativa potentialen hos det reproducerande rummet i kvinnans kropp, dvs. hennes livmoder/hystera. Sue Best förklarar metaforen:

⁵⁶⁰ *ibid.*, s 132.

⁵⁶¹ De Beauvoir, Simone, *Det andra könet*, Stockholm 1974, andra tryckn., s 162. Svensk övers. av Inger Bjurström (första delen) och Anna Pyk (andra delen), 1968.

⁵⁶² Julie Holledge och Joanne Tompkins, a.a., 2000, s 106.

The female body delivers a conception of bounded mappable space, space which can still be understood as a totality even if it is internally fractured or carved up. Recourse to the female body in this example seems to deliver and secure the idea of space as still a bounded entity, still a sort of container.⁵⁶³

Teaterrummet innesluter i likhet med den moderliga kroppen, och därför kan detta rum som identifieras med kvinnor kombineras och smälta samman med det sceniska rummet. *Vasasagans* rörliga rum beskriver dessutom liv i så hög grad, att det t.o.m. getts förmåga att gestalta. Men varför plockar jag in livmoder/hysterabegreppet?⁵⁶⁴ Jo, för det knyter Kristina till såväl rummet som till teatern, och jag finner referenser för båda i denna föreställning. Motiverar Kristinas hystera alla hennes utspel? I så fall motiverar hennes hystera-diskurs även trycket från fadern, hennes nonchalans gentemot folket, alla hennes rollspel och manipulationer av omgivningen, och hennes kyla gentemot modern och Messenierna. Kristina går sin väg i likhet med Ibsens Nora, men där finns kanske mer överensstämmelser med hans Hedda Gabler? Hedda befinner sig, i likhet med Kristina, så gott som oavbrutet i scenens centrum, och därmed kan båda sägas positionera sig som det "...Ptolemaic universe, – that is, a world whose center is *here*, will remain here, and the elsewhere will revolve obediently around it", som Bert O. States talar om.⁵⁶⁵ Citatet kommenteras av Diamond i relation till att Hedda utgör "...the centripetal center, and her hysteria – like the peripatetic Galenic womb – wanders into every corner of the play's perimeter, imitating the discourse of her interlocutors...".⁵⁶⁶

Strindberg och Ibsen kan betraktas som skapare av det moderna drama, som kännetecknas av realism och psykologisk karaktärisering.⁵⁶⁷ Fuchs menar att det är hög tid att avklassifiera den modernt klassiska dramatik, som företräds av dessa två dramatiker. Den förtjänar att hållas vid liv genom användning av den stora uppsättning perspektiv och möjligheter som postmodern/poststrukturalistisk kritik erbjuder. Diamond undersöker Ibsens "literature of hysteria" och finner att han skriver om Hedda i relation till

⁵⁶³ *ibid.*, s 90 (Best 1995:184).

⁵⁶⁴ Elin Diamond, a.a., 1997, s 8. Den hysteriska kvinnan har betraktats som en fallen kvinna sedan gamla grekiska fysiker benämnde hennes livmoder (hysteron) en sjukdom. Sedan dess har kvinnan betraktats som skyldig till sexuell avvikelse, till undergrävande av sin roll i familjen, till depressioner, okontrollerade skratt och gråt, hosta, stumhet, kräkningar, darrningar och andra oförklarliga symptom.

⁵⁶⁵ Bert O. States, a.a., s 62.

⁵⁶⁶ Elin Diamond, a.a., 1997, s 26.

⁵⁶⁷ Elinor Fuchs, a.a., s 52-66.

hystera.⁵⁶⁸ Hennes bundenhet till fadern lyfter fram diskussionen om hur ett starkt falliskt förtryck kan producera hysteriska symptom. Ibsen har tillskrivit Hedda ett konkret inre rum, och när Diamond beskriver Heddas rum som både hennes hystera och hennes handling, finner jag överensstämmelsen med hur Kristinas röda rum växer fram parallellt med hennes subjektiveringsprocess. Även Kristina är bunden till fadern, och när hon tar på sin Pandoraklänning är det visserligen en eftergift åt konventionen, i likhet med när Hedda klär sig i svart sorgdräkt, men Kristina är vid detta tillfälle en "speaking body" med något helt annat i sikte än Hedda, som går ett annat öde till mötes.

Förutom att de rödsvartrandiga väggarna successivt blir helt röda i *Kristina*, återfinns denna färg bland de kostymer, som ger upphov till frågor angående kvinnlig/manlig representation. Kristina bär historisk kostym från början (rödlila), i likhet med modern, vilket gör dem till representativa förpackningar. Även balettflickornas lätta klädsel förstärker bilden av kvinnor, som ska visas upp i en manligt dominerad värld. Som Pandora bär Kristina en nutida röd klänning i det röda rummet, eftersom hon vid detta tillfälle undersöker visionen om att kunna bli ett befriat kvinnligt subjekt. Männen bär genomgående svart frack i denna avslutande pjästext, en tidlös kostymring som kan refereras till patriarkatets eller auktoritetens position både i pågående och i historisk tid.

Grottallegorin

Kopplingen mellan Kristinas inre rum och teatern kan refereras till Luce Irigarays dekonstruktion av Platons grottallegori (*Staten*, sjunde boken).⁵⁶⁹ Irigaray hämtar sin intertext från den allegori där projekterade bilder på en grottvägg blir Platons metafor för den illusion, som undanhåller sanna former, dvs. det osynliga idealet, från människan. Enligt Platon är grottan identisk med den aktiva teater som, enligt konventionellt mimetisk tradition, producerar illusion för att fördunkla den verkliga processen. Ett antal symboliskt kedjade män, som befinner sig i grottan, upptäcker inte sanningen förrän de lämnar denna. De ser bilderna på väggen, men de kan inte se att dessa skapas bakom dem, där en eld belyser en rad objektbärande, viskande män, som rör sig i en pågående riktning i likhet med konventionell teater.

⁵⁶⁸ Elin Diamond, a.a., 1997. Denna litteratur diskuteras i kap. "Realism's hystera", s 3-39. Den citerade termen finns på s 3.

⁵⁶⁹ *ibid.*, s x-xiii. Diamond återger Irigarays dekonstruktion ganska utförligt och genomför en diskussion kring denna.

Irigaray upptäcker en inbyggd födelsemetafor i denna allegori, och hon frilägger den genom att byta metafor till metonymi. Därmed blir grottan till en inneslutande livmoder/hystera i den kvinnliga kroppen, och när hon låter denna aktiva teater (enligt Platon) bli en spegel, ett inre rum för reflektion, öppnar den sig och levererar "den falska avkomman" (min övers.).⁵⁷⁰ Spegeln transformeras till det politiska vapen, som hon kallar "mimesis imposed" (ung. införd mimesis - min övers.), och därmed släpps mimikry fri.⁵⁷¹ Med detta skämthus får vi ett mimetiskt system av Irigaray, som ljuger om modellens ursprung helt i överensstämmelse med, att de kedjade männen upplever det som ursprung som redan är mimikry. Konklusionen blir att mimesis saknar sann referent, och att Irigaray, med denna återskapade livmoderteater, konfirmerar Platons rädsla för kvinnligt dubbelspel och teater. Om han glömt sin ursprungskälla, blir han påmind om den när han ger illusionen kvinnligt ursprung och därmed upptäcker att modern är teatern. Även om Platon och Irigaray rör sig i två olika världar, uppmanar Irigaray denna fräcka teater att använda mimesis som mimikry för att sätta patriarkatets strukturer i rörelse. När en teaters mimetiska system inte kan refereras till en modell där sanning dominerar, får den betydelse för feministisk teori och föreställning, eftersom den underminerar det logosideal som utgör grunden för västerländskt tänkande och dess mimesisteori ända sedan Platon.

"Kvinnen er et vakkert onde..."

Vilken betydelse kan spelet i spelet sägas medföra? Vid tiden för Kristinapjäsens tillkomst är Strindberg starkt dragen till den ockulta rörelse, som drar till sig den europeiskt intellektuella eliten runt 1890-talet.⁵⁷² Enligt Ola Kindstedt är det framförallt författaren Joséphin Péladan, vid sidan om Maurice Maeterlinck, som Strindberg beundrar under sina sista femton år.⁵⁷³ Péladan förordar den själarnas gemenskap, som bygger på osinnlig kärlek, och Strindberg visar intresse för dessa tankar eftersom han, enligt Kindstedt och andra forskare, oroar sig för sin sexualitet vid denna tid. Strindberg brottas dessutom med sin relation till den unga skådespelerskan Harriet Bosse, och för henne skriver han rollen Kristina. När han utformar sitt erotiska motiv i Pandorascenen, förmodas han se den dramatiska användbarheten hos Péladans idéer. Vi finner t.o.m. spår av hans ifrågasättande av sexualiteten hos denna scen i *Vasasagan*.

⁵⁷⁰ *ibid.*, s xii. "...fake offspring." är Irigarays uttryck.

⁵⁷¹ *ibid.*, s xi. Mimikry definieras här som en sorts "representation av repetition" (min övers.).

⁵⁷² Elinor Fuchs, a.a., s 36-38.

⁵⁷³ Ola Kindstedt, a.a., s 189-190.

När förälskelse uppstår mellan Kristina och Claes Tott, blir Kristina den kvinna som representerar sexualiteten, medan Tott blir representant för den osinnliga kärleken. Han visas fram som en oerhört skör, förälskad och rädd ung pojke, som omger Kristina med beundran och lyriska ordtirader. Men när en ny koncentrerad Pandora i förklädnad visar sitt kvinnliga begär, blir hennes kropp en hotande och krävande sexualitet. Margaretha Fahlgren skriver att Totts dyrkan av Kristina i det närmaste framstår som en kvinnlig tillbedjan, när han yttrar: "Nej, jag är intet, jag är en liten griffeltavla som du skriver på; jag var intet förrän jag såg dig, nu är allt genom dig!"⁵⁷⁴ Disharmonin tränger in i samspelet, och när folket plötsligt står i rummet, rämnar allt som genom ett knivhugg. Kristinas skrik tycks förlösa både henne själv och Tott, som blir brutal och lämnar henne med förklaringen att han måste avbryta förbindelsen med dessa lägre regioner. Det var helt tydligt inte kroppslig sexualitet han sökte, men hans kärlek hjälpte Kristina att finna sin kärlek och våga visa den. Denna kärlek orsakar en förändring hos Kristina, men när Tott lämnar henne blir hon varse sin utsatthet/nakenhet. Hennes kris blir vändpunkten – inte bara för Kristina utan för hela föreställningen.

Det pistolskott, som indikerar att Tott skjutit sig, är en regikonstruktion som inte finns inskriven i Strindbergs text. Det sceniska skeendet utfaller därmed i en koppling mellan sexualitet och död, och mötet mellan dessa två plan ingick även i paret Holm/Møllers iscensättning av *Fröken Julie*, en föreställning jag refererat till tidigare.⁵⁷⁵ Den norska filosofen Vigdis Songe-Möller skriver i arikeln "Pandoramyten. En ulykke kommer sjelden alene." om denna myts betydelse för kvinnosynen i västerländsk kultur.⁵⁷⁶ I Hesiodos' *Theogonien* berättas att grekerna såg världen som enkönad, och att människorna levde i harmoni med gudarna. När Prometheus tog elden från gudarna och gav den till människorna, fick dessa en frihet som Zevs försökte ta ifrån dem, genom att låta Hefaistos skapa en kvinna ur en lerklump. När hon görs till en sexuell varelse, som bjuder ut sig åt männen, är mänsklighetens öde avgjort. Med Pandora är sexualiteten och döden införd i världen, och därmed är även paradiset över. Songe-Möller menar att vår kultur är genomsyrad av Hesio-

⁵⁷⁴ Margareta Fahlgren, *Kvinnans ekvation – Kön, makt och rationalitet i Strindbergs författarskap*, Stockholm 1994, s 172.

⁵⁷⁵ Svend Christiansen, a.a., 1994, s 10. Jag har tidigare citerat ett yttrande av Holm i kapitel "Rummet/Tribunteatern", där han talar om sin användning av den sexuella ritualen och dödsritualen i uppsättningen *Fröken Julie*.

⁵⁷⁶ Margareta Fahlgren, a.a., s 170.

dos formulering: "Kvinnen er et vakkert onde, som gir nytelse til mannen idet han omfavner sin egen – död."⁵⁷⁷

"Idioten" Kristina

Regissören tycks vilja rensa textfältet kring Kristinafiguren, när han tar bort textinslag som "kvinnohatare", att hon fostrats "till karl" och liknande.⁵⁷⁸ Orden är Strindbergs, men han skrev rollen för sin kärlek Harriet Bosse, och jag förmodar att Holm i detta fall vill undvika att lämna plats för sådana tolkningar som varit knutna till Kristinas kön och sexualitet under det gångna seklet. Däremot gör han omstuvningar, som kan relateras till könsproblematisering (som när Trumpetaren spelas av kvinna), när han utifrån tre manliga roller i originaltexten (Tavernaren, Allerts och Bonden) skapar Kokerskan och Krogmadamen. Även denna texts Provare och Pressare blir Sömmerska 1 och Sömmerska 2, och två av fyra fanbärare är kvinnor. Kristina är dock den definitivt centrala kvinnofiguren, medan övriga kvinnoroller har små och svaga positioner.

Kristinas komplexitet finns inskriven i Strindbergs text, men han låter henne genomgå en förändring, och han låter henne gå. Även *Vasasagan* visar denna Kristina, som kommer till insikt och avstår från makten, men kontexten är annorlunda. I denna genushierarkiskt upprepande presentation, där Kristina utgör det enda kvinnliga inslaget bland protagonisterna, blir hon idékonceptets ironiskt självrefererande och kritiska ingrediens, samtidigt som hon avslöjar både dess form och formen för avslöjandet.

Den position som regissören Holm ger Kristina i detta maktkoncept innebär inte bara en avvikande presentation, utan hon får en annan betydelse som kvinna i jämförelse med den som Strindberg ger henne. Den senare kommenterar sin Kristinapiäs så här:

Kristina. En kvinna uppfostrad till man, kämpande för sin självexistens, mot sin kvinnliga natur och dukande under för den samma. - Kristina var så genuin kvinna att hon var kvinnohatare. I sina mémoires säger hon rent ut att kvinnor aldrig borde få regera. Att hon icke ville gifta sig finner jag naturligt; och att hon som lekt med kärleken blir fast i sina egna garn är ju högst dramatiskt.⁵⁷⁹

⁵⁷⁷ *ibid.*, s 170. Citatets avslutande ord "död" är skrivet på svenska i Fahlgrens text.

⁵⁷⁸ August Strindberg, a.a., Nationaluppl. nr 48, Stockholm 1988. "Kvinnohatare!" återfinns i texten på s 77, och "...så uppfostrades du till karl!", på s 111.

⁵⁷⁹ August Strindberg, a.a., Nationaluppl. nr 64, Stockholm 1999. Citatet är hämtat ur "Öppna brev till Intima Teatern", s 203-204.

Enligt Strindbergs definition dukar Kristina under, dvs. hon förlorar, men i *Vasasagan* framstår hon som segraren, även om hon lotsas ut ur maktsfären i slutbilden. Att jag uppfattar Kristina som segrare kan knytas till den utvecklingslinje som inleds med att denna drottning/kvinna, efter alla groteska och maktgalna manliga protagonister, presenteras som den kanske grävsta människoförtryckaren. Men när hennes personliga maktsfär hotas, blir hon medveten om sin verklighet, och hon väljer att dekonstruera sin narcissism för att därefter avsäga sig makten. Strindbergs avsikt att visa en människa istället för ett historiskt porträtt används av Holm, men den senare väljer därutöver att förtydliga maktpersonen Kristina och hennes kamp för att befria sig från beroendet. Här skapar hon sitt subjekt, och även om Tott sviker, och väggen visar vägen ut ur patriarkatets maktsfär, framstår inte Kristina som någon förlorare. Kanske lämnar denna förskjutning utrymme för att vi ska upptäcka att våra synsätt trots allt har förändrats, och att någon liten förändring har skett under de gångna cirka hundra åren.

Holm kritiserar Strindberg för hans syn på Kristina och menar, att han tveklöst ljugit mest om henne i jämförelse med övriga porträtt i de historiska pjäserna. Överhuvudtaget beskriver vasaepoken en låg kulturell nivå, hävdar Holm.⁵⁸⁰ Det politiska program, som Gustav Vasa stod för, där allt utländskt förkastades, var kulturellt sett en katastrof. Reformationen var, åtminstone på ett tidigt stadium, helt ikonoklastisk om man betänker hanteringen av kyrkans bilder och skulpturer. Kyrkklockorna smältes t.ex. ner för att krigsskulden till Lübeck skulle betalas, och denna hårda behandling av kultur fördes, enligt Holm, vidare av de andra konungarna fram till Kristina.⁵⁸¹ Även Oxenstierna är av den gamla stammen, när han på olika sätt menar att Kristina slösar pengar på kulturen. Holm fortsätter:

Märkligt nog lägger Strindberg sina sympatier hos Oxenstierna. Han tecknar Kristina som en ekonomisk idiot, som inte ens kan uttala ordet obligation. Vad är statsobligater, säger hon i pjäsen. Hon som har ett någorlunda modernt politiskt pro-

⁵⁸⁰ Anna Lena Persson, a.a., *SvD* 980318.

⁵⁸¹ Peter Englund, *Silvermasken – en kort biografi över drottning Kristina*, Stockholm 2006. Englunds bok handlar till stor del om Kristinas insatser för att göra Sverige till ett kulturland. Han lyfter fram hennes kulturella initiativ under såväl hennes tid i Sverige som under hennes senare liv på kontinenten. I samband med utgivningen av denna bok yttrade Englund i en intervju, att Kristina är "...en av historiens mest baktalade kvinnor...", men att tiden kanske äntligen är mogen för en sannare bild av denna drottning. (Jenny Aschenbrenner, "Drottning Kristina fick Sveriges teaterliv att blomstra", *DN* 062802).

gram och ansåg att det här landet skulle vinna ära på något annat än krig. Hon försökte bilda denna råa nation med kunskapslyft.⁵⁸²

Strindbergs syn på Kristina är något konfunderande, eftersom han själv var konstnär och livnärde sig på kultur, menar Holm. Förmodligen beror det på att hon är kvinna, för enbart tanken "...att det funnits en klok, insiktsfull kvinnlig regent i det här landet måste ha retat honom till vansinne," säger han med ett skratt.⁵⁸³ Holm, som kommit att uppfattas som företrädare för nutida läsningar och tolkningsramar kring Strindberg, menar att vi ibland får bortse från Strindbergs kvinnoosyn, eftersom det just är motsägelsefullheten hos denne dramatiker, som gör honom intressant för teatern.⁵⁸⁴ Hans texter bär på den moderna tidens idéer, även om de ibland tycks ha tillkommit i rent raseri och genomströmmas av lånade idéer och citat alltifrån Shakespeare till Goethe och Schiller.

Materialistisk feminism

Kristinapjäsen inleds med en extrem distansering, och därefter möter vi som tidigare redovisade rumsskiften, inklipp, fiktionsbrott och varierande spelstilar (den manligt auktoritära berättarrösten ingår endast i den inledande scenbilden).⁵⁸⁵ Det var i denna pjästext jag tyckte mig se att skådespelarens distanserade hållning blandades med en psykologisk spelstil, i samband med att personliga relationer ställer krav på emotionell dynamik. Enligt Gillian Hanna accepterar materialistisk feminism ett sådant spelsätt, framförallt i samband med konflikter mellan kvinnor och män, eftersom denna teori kombinerar det personliga och det politiska.⁵⁸⁶ (Detta förhållningssätt kan även vara kopplat till performanceaktören.) Enligt mitt synsätt kan texten ligga till grund för en sådan kombination av spelsätt eller förhållningssätt i detta fall, vilket jag förklarat tidigare. Kristina ingår inte bara i ett antal dialoger med olika personer, utan hon skiftar attityder gentemot dessa. Case förklarar att materialistisk position, som har sin grund i den historiska materialismen, företrädesvis används för marxistisk och socialistisk feminism, men att den kan användas som paraplybegrepp för flera positioner.⁵⁸⁷ Eftersom den beto-

⁵⁸² Anna Lena Persson, a.a., *SvD* 980318.

⁵⁸³ *ibid.*

⁵⁸⁴ Lars Ring, a.a., *SvD* 970823.

⁵⁸⁵ Elin Diamond, a.a., 1997, s 85. Diamond understryker distanseringens grundläggande betydelse för feminism.

⁵⁸⁶ Sue-Ellen Case, a.a., s 92-93. Gillian Hanna uttalar sig här om möjligheter att koppla feministiska pjäser till Brechts sceniska tradition.

⁵⁸⁷ *ibid.*, s 82.

nar historia och klassperspektiv i relation till kvinnoförtryck, kan klassperspektivet i *Vasasagan* knytas till denna materialistiska feministposition och till människors situation i ett kapitalistiskt samhälle.⁵⁸⁸

Som kvinna tillhör Kristina en extremt privilegierad klass, och i hennes maktsfär finns ingen dialog mellan henne och de små kvinnorollerna (med undantag för modern). Klassförtrycket förtydligas genom att folket, förutom en inklippt anfallsscen, är så gott som osynligt, även om deras röster återkommande hörs utifrån. Förtrycket förmodas leda till att folket/det offentliga rummet gör intrång i Kristinas privata rum. Deras avslöjande av detta makts rum utfaller i en protest mot krympningen av det offentliga rummet, och därmed kan aktionen som politisk referens även relateras till vår egen tid. Kopplingen materialism-feminism kan vara svårhanterlig, enligt Case, men när det gäller dess influenser på teatern, vilket framförallt är en europeisk företeelse, finns många exempel både på tillämpning och intressanta problemställningar. Tiina Rosenberg hävdar att en materialistisk inriktning både ifrågasätter genus och scenkonst på ett mer grundläggande sätt.⁵⁸⁹

Kropparnas motstånd

När folket berättar sin historia/saga visar det sin utsatthet, samtidigt som det presenterar ett fysiskt motstånd gentemot makten och dess företrädare. Men när maktsfären blir helt röd i Pandorascenen, dvs. invaderas av den begärande kvinnan, punkterar folket sitt arrangemang, varefter Kristina avgår. Därmed utgör folket och dess små kvinnoroller inte bara en så gott som osynlig "spricka i verkets fasad...", utan även "...ett till synes obetydligt sår som i själva verket genomblöder hela textkroppen." (se kap. "Teoretiska förutsättningar") Dessa aktioner ger folket en dekonstruerande funktion, och på så sätt blir de berättelsens centrala gestalter. Kroppars förmåga till motstånd definieras av Ausländer:

⁵⁸⁸ Tiina Rosenberg, a.a., ur *Svenska Teaterhändelser 1946-1996*, Stockholm 1996, av Lena Hammergren, Karin Helander och Willmar Sauter (red.), s 331-332. Liberal feminism motarbetar diskriminering av kön, medan radikal och materialistisk feminism undersöker kulturprodukter som t.ex. hur teater fungerar i olika relations- och maktsystem. Det finns gemensamma avsikter hos de tre, men eftersom materialistisk position studerar genus som något socialt konstruerat, sammanfaller genus med dominerande relationer i samhället.

⁵⁸⁹ Tiina Rosenberg, a.a., 2004, s 127.

A body that is understood to be discursively produced and ideologically encoded can also be seen as a site of resistance where hegemonic discourses and codings can be exposed, deconstructed, and, perhaps, rewritten.⁵⁹⁰

I *Vasasagan* används kroppar för att synliggöra förtryck, och dessa aktioner svarar mot kvinnlig tradition. Vid ett antal tillfällen använder kvinnorna stereotyper och klichébetenden, sådana som tillmätts dem genom historien, för att synliggöra pågående förtryck och markera motstånd. Genusdiskursen lämnar utrymme för dessa ironiskt naturliga tillstånd med avsikt att kritisera det samhälle, där kvinnor hänvisats till att enbart utgöra ett klokt och kvinnligt, socialt ansvar.⁵⁹¹ Redan i sin inledande profetia etablerar Mätta Dyre en översinnlig förmåga, som hon utnyttjar när hon senare befinner sig bland änkorna i Gustaf Trolles gisslan. Hon tillåts obehindrat "låtsas söka skatter" i väggarna, eftersom Trolle betraktar henne som tokig och därmed ofarlig. I själva verket söker Mätta en flyktväg, och hon finner den, men det visar sig vara för sent. Hon lyckas dock rädda både sig själv och barnbarnet Svante Sture, som blir page på slottet. Mätta, som är en detroniserad maktrepresenterant, visar aggressivitet mot maktens företrädare redan i första scenbilden, och därefter lierar hon sig med folket. Kyrkvakterskan står för den mest bländande aggressionsuttömningen, och hon till och med spottar Gustaf Trolle rakt i ansiktet, medan hon konfronterar honom med hans extrema grymheter (1.5). Kristina Gyllenstjerna dånar vid sin återkomst från dansk fångenskap (1.8), det haltande barnet dånar (2b.7), Kokerskan och Krogmadamen skvallrar (3.4), sömmerskorna skvallrar och kamouflerar sitt skvaller genom en mimikrybesläktad imitation av mössens sång ur Walt Disney's filmatisering *Askungen*: "Vi ska sy och vi ska klippa..." (3.6). Även drottning Kristina kan sägas använda kroppens motstånd när hon, före Pandorascenen, visar aggressivitet, stampar och svär, inför att saker och ting inte utvecklar sig som hon avsett. Sak samma med Erik XIV:s återkommande koleriska utbrott och hans användning av mimikry. Han tar sig även för att spotta, men mot Gyllenstierna, när denne vägrar mörda greven av Leicester.

Folket flyttas successivt bort från händelsernas centrum, men de gör sig påminda på olika sätt. De visar framförallt motstånd med det karnevaleska berättande, som inte bara exponerar kvinnor och barn som offer, utan även utsätter protagonisterna för mardrömsliknande bildräckor i samband deras kriser. Folkets användning av karnevalens former har koppling till det genusperspektiv, som lämnar utrymme för reflektioner av estetisk/politisk karak-

⁵⁹⁰ Philip Ausländer, a.a., s 140.

⁵⁹¹ *ibid.*, s 125.

tär. Deras inbrytning i Kristinas privata rum blir den vändpunkt, som leder till föreställningens öppna slut.

Överallt där makt finns, finns det motstånd, hävdar Foucault med utgångspunkt från att

...de mångfaldiga styrkeförhållanden som bildas och verkar i produktionsapparaterna, familjerna, smågrupperna och institutionerna bildar underlag för breda klyvningseffekter, som löper genom hela samhällskroppen.⁵⁹²

Foucault belyser maktförhållandets relationella karaktär, som existerar tack vare att det finns en mångfald motstånd i maktnätet. Han syftar inte på revolutionens centrala revolt, utan han avser de motstånd som kan vara nödvändiga, osannolika, våldsamma och oförsonliga, samtidigt som de inkluderar en beredskap att offra något. De finns i maktrelationernas fält utan att förden skull utgöra en passiv baksida, och de utgör heller inga löften eller lockbeten. Motståndet finns bara där som okuvlig motpart, och i detta material är det folket och de små kvinnorollerna som representerar en sådan motpart.

I *Gustav Vasa* och *Erik XIV* levereras kvinnor som objekt, och i *Kristinapjäsen*, där det mest extrema förtrycket råder, visas män och kvinnor återkommande som marionetter eller frusna bilder. Att berätta om/med kroppar på detta sätt, och framförallt kvinnors kroppar, har likheter med det bildskapande som Pina Bausch använder i sina dansteaterföreställningar. Birringer kallar det brechtianskt bildskapande, eftersom han menar att Bausch använder brechtiansk didaktik för att visa kvinnan som samhällets offer i sina montage.⁵⁹³ När Bausch skapar sina repetitiva serier av socialt igenkännbara betyden och gester, ser Birringer det brechtska arvet. Han hävdar att Brecht, denne skapare av parabler, ville väcka kritik och medvetenhet om kvinnan som offer genom t.ex. dubbelrollen *Anna I/Anna II* i *De sju dödssynderna*.⁵⁹⁴ Brecht ger kapitalismen skulden för att kvinnan väljer att framstå som sexuell vara, eftersom den intalar henne att dödssynder kan innebära möjligheter att skaffa sig högre standard, skriver Birringer.

Sedan 1960-talets happenings och gränsöverskridande performance har feministiska artister använt sina kroppar för att exponera vår kulturs syn på kvinnokroppen. Feministisk teaterhistoria och dramaturgi arbetar närmare personlig erfarenhet och kropp än den teater, som låtit sig påverkas av aristoteliska principer. För att kunna problematisera t.ex. kön/genus, etnicitet och samhällsklass används kroppen performativt av den feministiska artisten,

⁵⁹² Michel Foucault, a.a., 2004, s 104.

⁵⁹³ Johannes Birringer, a.a., 1991, s 134-136.

⁵⁹⁴ *ibid.*, s 134.

varigenom denna teaterns kropp kan sägas vara explicit, enligt Rebecca Schneider.⁵⁹⁵

Den röde Erik

Det finns vissa överensstämmelser mellan Erik XIV och Kristina i denna föreställning. Till att börja med finns det ett barnperspektiv kring båda dessa porträtt, även om de tar sig mycket varierande uttryck. Båda tycks dessutom vara på kollisionskurs med sin patriarkala fostran redan från början, och inplaceringen av Erik och Kristina blir överhuvudtaget till avvikelser gentemot den angivna normativiteten. De delar en kritisk hållning gentemot det dominerande, och de tycks sakna ambition att leva upp till det som konventionellt förväntas av dem. Det som däremot skiljer dessa båda kungligheter är, att Erik fastnar i beroendet gentemot sin omgivning, medan Kristina tar sig ur sitt beroende och skapar sitt eget subjekt.

Eftersom genus i detta fall arbetar med subversiva ingredienser, blir Erik XIV:s röda vasakostym provocerande. Kostymen ser dessutom i det närmaste ut som en klänning, eftersom han inte bär någon yttre, stor väst i likhet med övriga vasakostymer. Klädkoden pekar mot en tillhörighet, men frågan är hur den motsvarande beteendekoden ser ut? Kring detta maktporträtt ser vi kammartjänare, som inte bara har en något skruvad spelstil, utan de uppvisar även ett kroppsspråk, som avslöjar ständig risk för fysiska angrepp. Förutom det spänningsförhållande som utvecklas mellan Erik, Karin och Göran, finns ett starkt beroende mellan Erik och Göran. Från den senare tonar en kärlek fram, som rymmer både ömhet och sorg, och även om det rör sig om mycket små nyanser, som tar sig uttryck i avbrutna kroppsimpulser, ett huvudkast eller ett stråk i rösten, blir denne för övrigt totalt illusionslösa person mycket gripande. Det är nyanser och signaler man kan uppfatta eller gå förbi, men de finns där, enligt mitt sätt att se. Erik, som är medveten om sitt beroende av Göran, förmår inte eller vågar inte svara känslomässigt, men kanske är denna kärlek den enda han törs lita på. Här finns tveklöst en genusambiguitet, men eftersom nämnda signaler endast finns hos protagonistens partner, blir de samtidigt en ironisk vink om att vi konventionellt sett tenderar att referera och överflytta våra funderingar på protagonisten.⁵⁹⁶ (Samma funktion fanns i Holm/Møllers uppsättning av *Hamlet* under deras Malmöperiod, då en skribent förtjust utropade att Hamlet var bisexuell. Enligt min minnesbild förhöll

⁵⁹⁵ Tiina Rosenberg, a.a., 2000, s 120.

⁵⁹⁶ *ibid.*, s 165. Enligt Rosenberg suddar genusambiguitet ut gränser och ger upphov till många tolkningar p.g.a. genus- eller identitetsförvirring. Här informeras även om att genusambivalens innebär tvåkönad status.

det sig så, att de signaler som kunde tolkas i denna riktning fanns hos Hamlets vän Horatius.)

Men jag har en annan reflektion angående Eriks röda kostym, som kan knytas till genusfärgen som kritisk markör. Erik är en oerhört grym och hänsynslös maktperson, vilket framförallt drabbar Karin. Han förnedrar henne oavbrutet, kallar henne återkommande för hora, tilldelar henne blåtiror och utnyttjar hennes socialt svaga bakgrund på olika sätt. Vi får även bevittna hur Erik fysiskt misshandlar en oskyldig kammartjänarinna, och han är den ende protagonisten i hela denna föreställning som konkret uppvisar blod på händerna.

Kristina

Maktbegreppet och dess mekanismer artikuleras genom upprepning, och när kvinnlig och manlig ikonografi läggs in i detta, riktas uppmärksamheten på genusskillnaden. Holm använder kvinnan/Kristina som flaggskepp, och när detta perspektiv möter rums- och färgkoden, ackompanjerar dessa tre fenomen varandras respektive konstnärliga uttryck för att i slutänden samspela kring en ideologisk inkodning.

Konstruktionen av Kristinafiguren kan tolkas inom en genusteoretisk ram, men hur konstrueras detta genus i social och kulturell bemärkelse, dvs. vad händer med kvinnan och kvinnobilden? Kristina är kvinnan i maktens centrum, som från början etableras enbart som maktmänniska. Hon kräver att allt ska vara på hennes villkor, men efter sin subjektiveringsprocess lämnar hon denna maktperson, som en konsekvens av frigörelsen från beroendet.

Kärleken till Claes Tott blir den utlösande faktorn, eftersom hans uppvaktnings väcker något slumrande hos Kristina: hennes kvinna och hennes kvinnlighet. Tott framstår som annorlunda, och hon tror att han älskar henne för den hon är. Men han visar sig representera en osinlighet, som underordnar sig kvinnan på ett märkligt sätt. Det är han som väcker henne erotiskt, men när hon riktar sin sexualitet och sina begär mot honom, skrämmer det bokstavligen livet ur honom, och därmed blir Tott något av en avvikare gentemot det heteronormativa fältet.

Även i relation till Kristina finns utrymme för reflektioner angående genusambiguitet eller kanske genusambivalens. Tanken uppstår på grund av att hon håller en stor röd vallmoblomma (tvåkönad) i sin hand vid tre av sina fyra entréer (som liten prinsessa, som inledande drottning och som Pandora). Vallmoblomman tillför en dimension, vars tolkning tillfaller åskådarens subjektiva konnotation. Kristina tycks i det närmaste vara kodad med denna blomma, som tidigt utgör kvinnornas kransar kring midsommar. Karin säljer

dessutom vallmoblommor till Erik, som nyförälskad bär en sådan i likhet med Claes Tott, som bär en vallmoblomma inför sitt möte med Kristina.

I likhet med övriga protagonister kommer Kristina till insikt, men hon hämtar den ur sin subjektiveringsprocess. Resten kan kärleken sägas ombesörja, för oavsett hur Kristina gestaltas, blir kärleken det förlösande verktyget i Strindbergs text, enligt Fahlgren. Och om det är så att Strindberg framhäver kärleken, följer Holm detta hans budskap, även om han stakar ut egna vägar.

Kristina lämnar landet, och folket står i sina dörrar och höjer en hand till avsked. Hur kan deras perspektiv tänkas se ut? När de tidigare plötsligt stod i drottningens privata rum, kunde det för ett ögonblick se ut som deras seger, men när Kristina avsäger sig kronan förtydligas något annat. Hon bryter det upprepande mönstret och framstår därmed som folkets hopp och vision om en möjlig förändring. Eftersom den kollektiva tanken inbegriper det kvinnliga subjektet i detta fall, kan kanske Kristina sägas representera det mänskliga centrum som motsvarar förhållandet individ-samhälle i linje med regissörens inledande avsikt.

Kristina inser inte bara sin skuld gentemot folket, utan hon inser även att hennes frigörelse från den patriarkala ordningens strukturering och programmering av kön gör henne till ett omöjligt subjekt/kvinna i männens maktsfär. Hon blir helt enkelt för mycket kärlek på sina egna villkor, och hon bestämmer sig för att ta konsekvenserna. När väggen likt en *deus ex machina* lotsar Kristina ut ur maktsfären, är hon redo för ett annat liv på den europeiska kontinenten.

Som representant för teater och kultur bryter Kristina det traditionella maktmönstret (svart färg) och visar på alternativet kvinnan. Hennes aktion utfaller därmed i en kritik av traditionen, och hennes val att gå i exil pekar på en möjlighet till förändring. Hon blir metafor för en icketraditionell kultursyn (röd färg), och hennes aktion förtydligar att genuskritiken i detta fall används som kulturkritik.

SLUTDISKUSSION

Form och formspråk

Spel med öppna betydelser

Föreställningen *Vasasagan* kan förmodligen uppfattas både som episk berättartateater, genuskonstruktion, medeltida moralitet, Brechtianskt Lehrstück, eller varför inte en Meyerholdsk grotesk? För inte kan väl detta upprepande skeende, där folket i sin cyberrymd synliggör sin utsatthet och maktens absurditet, vara annat än groteskt? Med all säkerhet finns det fler tolkningsmöjligheter, eftersom regissörens mise en scène inte erbjuder någon slutlig tolkning. Föreställningen inbjuder helt enkelt till olika perspektiv, eftersom tanken med ett öppet slut är att åskådaren ska ges möjlighet till reflektion och att ställa frågor till sig själv och andra. Följande diskussion bygger på mina reflektioner utifrån det analysperspektiv jag valt.

När den nutida experimenterande teatern berättar med sceniska former ger den uttryck för ett förändrat synsätt. Teatern har numera inte bara refererande funktion utan även en performativ sådan. Den vänder sig bort från den traditionella realism som söker överenskommen verklighet, för att söka nya berättarnivåer genom att problematisera och överskrida gränser i en differentierad värld.

Holm presenterar sin kulturkritik genom att placera en maktkritik i en könskritisk exponering. Med repetitivitet som estetiskt verktyg förlägger han ett genomstrukturerat maktmaskineri i en upprepande struktur, som i slutminuten kritiserar sin egen konstruktion. Mekaniken beskriver en irreversibel kedja av upprepande strukturer och teman, vars förskjutningar och skillnader ligger till grund för meningsproduktion. Den repetitiva strukturen utgör även en formbaserad ironi, som i det sceniska skeendet utfaller i en absurdkomisk och stundtals grotesk lek, som uppmanar till reflektion.

Regissören serverar publiken ett stycke ur deras egen historia, för att där- efter gå i konfrontation med såväl materialet som publiken genom att problematisera. När Kristina bryter med patriarkatets tradition, dvs. den tradition som Holm/Møller förmodas jämställa med kulturens och teaterns stängda, deterministiska ordning, får hennes aktion en självrefererande kvalitet, dvs. föreställningens eller regissörens/scenografens självreferentialitet. Att förloppet vänder sig in mot sig självt och avslöjar sin egen form för att kunna kritiserar, är ett centralt kännetecken hos performance.

Visuellt representeras mekaniken av de rörliga väggar, som i sin grymhet blir metaforer för dominerande strukturer i samhället. Jag ser dessa maktens styrmekanismer obönhörligt exkludera och inkludera människor, som försöker undkomma den stora mekanism, vars existens är avhängig förmågan att göra människor till sådana fogliga individer, som Foucault talar om. För det är vi, var och en av oss, som utgör kugghjul i detta cykliska skeende, i trappmetaforen, i våldet, den fysiska grymheten och i det moraliska helvete, vars förtryck till och med kan avläsas på våra kroppar.

Teamet Holm, Møller och Vemming arbetar med konstnärliga verkningsmedel, och deras reducerade estetik bygger på kroppen, rummet och ljuset. Deras respektive konstnärliga verkningsmedel är i utgångsläget autonomt, dvs. inget uttrycksmedel domineras av de andra. De är självständiga aktörer, som med reducerade medel och dialektisk metod arbetar in mot det centrala makttemat. Att utgå från de konstituerande elementens självständighet var en tanke som redan fanns hos Brecht, men den finns även hos den skillnadens teater, som Fuchs återkommande talar om.⁵⁹⁷ Varje ingående element utgör, i likhet med intrig och karaktär, i viss utsträckning en oberoende aktör.

Min analys av föreställningens formspråk, där konstnärlig och politisk position ingår, förtydligas av Timo Heinonens syn på postmodern teater som en konsekvens av relationen mellan syfte och verkningsmedel. Här kommer även Hutcheons argument väl till pass, när hon hävdar att det inte är av nostalgiska skäl som det förflutna upprepas i parodisk form utan av kritiska skäl, och att det är strukturering och förskjutningar som ger ideologiska konsekvenser. Även Heinonens syn på det postmoderna rummets förhållande till kontexten är jämförbar med den nutida teaterns förhållande till traditionell realism, för även om *Vasasagan* i traditionell mening inte beskriver verkligheten, försvinner inte dess relation till denna verklighet eller till historien, men relationen ser annorlunda ut.

Men *Vasasagan* är också en allegorisk berättelse, som utifrån de reducerande verkningsmedlen (kropp, rum, ljus, musik), utvecklar en scenisk fantasi med lek och humor. Förutom att den är perforerad med citat, intertexter, klichéer och ekon av olika slag, finner jag ett antal övertoner av absurd/Bec-kettsk karaktär. Men denna visuella och teatrala föreställning ekar samtidigt ner i sen medeltid/vasatid, och Holm placerar in det historiska spåret på ett otraditionellt sätt. De gargantuanska väggarna, som representerar såväl folklig svärta som den blanka auktoritetens ansikte, skapar en spänning, gent-

⁵⁹⁷ Elinor Fuchs, a.a., s 17. Inom performance, som inte organiseras utifrån motstående värderingssystem, har skillnadsbegreppet blivit en konsekvens av ett flerspårigt tänkande.

emot vilken rollfigurerna utgör tydliga kontraster i sina mer eller mindre medeltidsinspirerade kostymer. Dessutom finns referenser till sådana senmedeltida traditioner som simultanitet, tribunscen, tableaux vivants, pantomim, stationsteater/rörliga vagnar, karnevalstradition, metafor och allegori, för att inte tala om performanceaktörens likhet med vad Fuchs kallar den förpsykologiske skådespelaren.⁵⁹⁸

Även Strindberg ingår i detta historiespår, eftersom han använder det medeltida stationsdramat och utvecklar episeringen genom att låta formen sammanfalla med innehållet.⁵⁹⁹ Ett sådant konstgrepp kunde utformas till sjutton stationer, som Den Okände måste passera (*Till Damaskus I*), samtidigt som det kunde utgöra en musikalisk struktur (symmetrisk dubbelfuga), där Strindberg lyckades få in flikar av sitt liv. På ett nästan identiskt sätt finns överensstämmelser mellan *Vasasagens* upprepande modell med sju maktporträtt och ett stationsdrama. Strukturer och teman hålls samman i ett konstgrepp, där regissören och scenografen både citerar sig själv och ger uttryck för sina konstnärliga preferenser. Denna struktur skulle, åtminstone i allegorisk mening, kunna betraktas som en fuga med variationer.⁶⁰⁰ Dess avslutande storkadens kan som konsekvens svara mot Kristinas abdikation, och den får lämpligt ackompanjemang av den gentemot det övriga musikvalet avvikande violinkonserten av fugans mästare Bach.

⁵⁹⁸ Oscar G. Brockett, a.a., s 127. Under sen medeltid kom oftast teatens aktörer ur lokalbefolkningen ute på den europeiska kontinenten. Det var i huvudsak manliga aktörer som dubblade roller och även delade på roller, om dessa beskrev olika åldrar. – Elinor Fuchs, a.a., s 74.

⁵⁹⁹ Fritz Paul, a.a., ur *Strindbergs förvandlingar* av Ulf Olsson (red.), Stockholm 1999, s 138-139. Att låta form och innehåll sammanfalla hade aldrig förekommit i det öppna dramat före Strindberg.

⁶⁰⁰ *Sohlmans musiklexikon*, nr 3, s 13, andra rev. och utvidgade upplagan, Stockholm 1976. – "Fugan (av lat. *fuga*, flykt; it. *fuga*, eng. o fr. *fugue*, ty. *Fuge*) anses vara den högst utvecklade och mest organiska av alla polyfona former. Dess mest utmärkande egenskaper är att den arbetar med ett konstant antal reella och fullt likaberättigade stämmor, att den oftast är entematisk, att den inom en enhetlig, dynamisk formgivning bygger på successiva stämsatser efter stränga imitationsprinciper omväxlande med friare kontrapunktiska mellanspel samt att hela fugan har en planmässig harmonisk *storkadens. Som fugans fulländare och största mästare framstår alltså J. S. Bach". - Förklaring angående storkadens finner jag i *Sohlmans musiklexikon* nr 5, utg. 1979, s 487. Termen betyder "...följden av och förhållandena mellan de tonarter, som det görs utvikningar till inom en komp. S. ger alltså en sammanfattning av hela *modulationsförloppet i ett verk eller ett längre avsnitt".

Korsande diskurser

Teatern efter Beckett måste inse att det inte längre finns något "out there" eller någon "in here" att representera, skriver Fuchs.⁶⁰¹ Scenen har vänt sig in mot sig själv, och den suddar i begreppen mellan världen och självet genom att inte representera den omgivande världen utan istället utveckla en performancekonst om performance. När kroppen hamnade i fokus och dekonstruktionen öppnade för motstående möjligheter, öppnades för korsande diskurser.

Alla sceniska verkningsmedel i denna föreställning (kropp, rum, ljus) arbetar in mot föreställningskontexten.⁶⁰² Denna bygger i sin tur på textsammansättningen *Vasasagan*, vars dekonstruerade text representerar den befrielse från författartexten, som utgör ett grundläggande villkor för att arbeta med genus och experimenterande performance. Även den koppling mellan textualisering och teatralitet, som är knuten till formspråket, förutsätter befrielse från författartexten.

Genuskonstruktionen tar ett accelererande grepp kring föreställningen, och den står för problematiseringen (materialets problematisering till skillnad från min) av berättelsen. Folkets motståndsstrategi låter autonoma kvinnor rama in den berättelse, som motsvarar övergångsritens tre delar, och vars liminalitet motsvaras av det successivt förstärkta genusspåret. Sex manliga protagonister exponerar den repetitivt dominerande kulturen, medan den sjunde, en kvinna, bryter maktmönstret. Med hjälp av performativitet skiljer hon sig från sitt tidigare objekt för att skapa sitt nya subjekt, och när tecknet töms blir gesten politisk, enligt Barthes. (När folket avbryter sin berättelse, öppnar de för den förändring, som både kan knytas till den kollektiva tanken och till det kvinnliga subjektet.)

Interaktionen mellan kroppen och rummet, de grundläggande verktygen för min analys, visar sig ha central funktion inom såväl genus- som performancekursen. När jag utifrån skådespelarens användning av meta-fiktioner gör en jämförelse mellan episk teater och performance, pekar även denna mot att det är fråga om en sorts performance. Denna samarbetar dessutom med den Kristinas performance,⁶⁰³ som använder performativitet

⁶⁰¹ Elinor Fuchs, a.a., s 170.

⁶⁰² Hans-Thies Lehmann, a.a., s 109. Lehmann skriver att eftersom den sceniska berättelsen är viktig i postdramatisk teater, skiljer sig dess episering från den episka teatern, även om den kan uppvisa likheter med denna form.

⁶⁰³ Richard Schechner, a.a., 2002, s 137. Jag har tidigare påpekat att när det gäller performancekonst, som använder performativitetsteorier, är det mestadels fråga om sådana som ägnar sig åt identitetskonstruktioner som "the personal is the political".

och utvecklar en egen riktning med avtryck från kvinnors historia och erfarenheter, där kroppen, rösten och en exponering av psykologin innebär konkretisering.⁶⁰⁴ Sådana sceniska uttryck ingår även i den subversiva strategi, som blöder genom berättelsens två första delar men framträder tydligt i dess tredje del. För den feministiskt inriktade erbjuder teatern en ny poetik med aktivitet och teoretisk praxis, men när det kvinnliga subjektet gör entré på scenen, måste hennes image, röst och sexualitet dramatiseras inom dominerande kultur.

Den metafiktionsanvändning som skådespelarna använder står i överensstämmelse med performances öppna etablering av rollfigurer. Men även om performanceaktören representerar en vändning bort från karaktärsbegreppet, framstår inte skådespelarna i detta fall som karaktärsbefriade. Deras etablering av olika rollfigurer ger dem istället möjligheter att använda sina sammansatta identiteter. Det låter inte bara nutida, utan det finns ironiskt nog i detta sammanhang en likhet med den sena medeltida teaterns enkla arrangemang av rollfigurer. Hur vi än ifrågasätter denne karaktär/skådespelare, tycks hon/han bli kvar i centrum, eftersom den levande kroppen inte bara fascinerar, utan den utgör en förutsättning för att det ska kallas teater.

Simultaniteten och det oscillerande rummet i *Vasasagan* slår ut traditionellt rums- och tidsbegrepp. De rörliga väggarnas samarbete med ljuset beskriver en simultanitet, som läcker så mycket tids- och rums känsla, att de i det närmaste utgör en demonstration mot traditionell realism. Rummets icke-illustrerande karaktär indikerar sådan performance, som tagit över arvet efter den happening, vars förutsättning just var det odefinierade rummet.⁶⁰⁵

Holm/Møller undersöker många nivåer i gränslandet mellan fiktion och verklighet, där experimenterande teater gärna arbetar. Skådespelaren, rummet, ljuset och musiken växlas simultant in i performance, när de gemensamt överskrider gränser. Metafiktions strategier blir en bärvåg in mot simultana former i de metaforiska och bildberättande inklippen, och mötet mellan kropp-rum beskriver en performativitet i utveckling. Dominerar väggarna gentemot skådespelarna? Ja, snudd på, om man uttrycker det så, men eftersom föreställningen kritiserar det den visar, undkommer regissören denna kritik.

Men vart har den episka formen tagit vägen? Den finns onekligen inne i detta nätverk, även om dess verknytningsmedel i hög grad tycks ha övertagits av performance. När jag använder termen uppdaterad Brechtteater, menar jag

⁶⁰⁴ Sue-Ellen Case, a.a., s 132.

⁶⁰⁵ Per Arne Tjäder, a.a., s 218.

att den episka formen, eller rättare sagt dess sceniska estetik, sugits upp av den experimenterande tradition, vars nuvarande representant kallas performance. Den sociala gest jag kallar Gestus kan förmodligen betraktas som performativ, dialektiken, som förtydligar makttemat och installationen av genus, kan ersättas med skillnader, och den historiserande tanken antas infinna sig automatiskt hos åskådaren i detta fall, eftersom det handlar om vår egen historia. Distansering används av såväl episk teater som performance, och *fetischeringen* av psykologin skulle i grunden kunna sägas vara brechtiansk.⁶⁰⁶ *Vasasagens* moraliska resa får onekligen drag av Lehrstückes moral/etik, dessa Brechtexperiment som inte bara utgör abstraktioner utan även rymmer allegori och en minimalism mer asiatisk än Becketts.⁶⁰⁷ Även Kristinas brytning med maktens mönster skulle kunna uppfattas som en brechtiansk världsförbättrartanke, eftersom den moraliska avsikten finns där, även om moraliserandet saknas.⁶⁰⁸

Estetik som motstånd

Förutom den kritiska hållning som finns hos performance och genus, finner jag en motståndsstrategi som ligger till grund för hur estetiken och ideologin samverkar i denna föreställning/analys. Både Ausländer och Niels Lehmann understryker att det ställs krav på nya synsätt, nya strategier och nytt innehåll för att teater numera ska kallas politisk. Det kan uppstå problem med representationen, eftersom den inte manifesterar sig sceniskt via texten på det sätt, som den gjort tidigare. Detta sker heller inte i *Vasasagan*, utan avgörande betydelser finns hos former, strukturer och korsande diskurser.

Paret Holm/Møller talade återkommande om det *kreativa motståndet* i samtal, intervjuer och diskussioner under Malmöperioden. Kanske är det mot den bakgrunden jag är observant på just detta fenomen. Det är inte bara fråga om det *fysiska* motstånd jag ser hos folket och kvinnorna, utan det motstånd som representerar icketraditionell hållning, dvs. motståndet till den västerländska teaterns borgerligt realistiska tradition. Eftersom paret Holm/Møllers estetiska val med all tydlighet visar ett avståndstagande gentemot denna tradition, vill jag belysa Ausländers artikulering av det motstånd, som ingår i diskussionen om nutida politisk teater. Teoretiker och kritiker har diskuterat

⁶⁰⁶ Svend Christiansen, a.a., 1994, s 10. Termen ingår i Holms uttalande angående hanteringen av psykologin i uppsättningen av *Fröken Julie* på Nyt Skandinavisk Forsøgsteater i Köpenhamn 1992. Även om han använde andra sceniska verktyg för att genomföra fetischeringen vid det tillfället, finner jag uttrycket vara relevant i relation till detta fenomen i *Vasasagan*.

⁶⁰⁷ Fredric Jameson, a.a., 1998, s 60.

⁶⁰⁸ John Willett, 2001, s 75-76. Den episka teaterns didaktiska tendenser finns även hos medeltida mysterier, jesuitteater och klassisk spansk teater.

frågan huruvida performance/postmodern teater kan vara politisk. Tidigare har den politiska teatern vanligtvis refererats till den vänsterteater, som startade med Piscator och Brecht för att fortsätta med Boal och senare med den kontroversielle Heiner Müller. Med teoriexplosion och globalisering har en destabilisering ägt rum inom denna tradition, och såväl Ausländer som Niels Lehmann hävdar att 1970-talets former är förbrukade. I denna senmoderna tid måste vi ompröva det projekt, som vi benämner politisk konst för att finna nya strategier och begrepp. Intressant nog yttrar även dramaturgerna Nadja Gabay och Per Arne Tjäder att politisk teater idag, i jämförelse med 70-talets textmanifestationer, mer handlar om formexperiment med andra utgångspunkter och en annan hållning gentemot text och rollkaraktär.⁶⁰⁹ I en tid då kulturen och kapitalet samverkar, sägs konsten gå miste om den distans och sanna reflektion som krävs för att den ska kunna vara kritisk. Ändå intar paret Holm/Møller, på en statligt och kommunalt subventionerad institution, en sådan distanserad och kritisk position för sin kulturkritik.

Ausländer söker ickehegemoniska diskurser för sin motståndsstrategi, men hävdar att motståndet hos postmodern teater måste exponera samförstånd mellan auktoritet och närvaro, eftersom grunden för vad vi menar med nutida politisk teater börjar där. Han lyfter fram att Fredric Jameson accepterar Wooster Groups självmedvetna användning av dekonstruktion av närvaro som beskrivning för politisk teater av postmodernt snitt. Jameson tycks mena att om vi positionerar oss politiskt, måste vi vara beredda att kämpa, inte bara mot den politikens varumarknad som vill utplåna diskurser och dölja skillnader, utan mot den dominerande ideologins medier, som vill radera det mothegegoniska.⁶¹⁰

Även Hal Foster citeras av Ausländer, eftersom han hävdar att avantgardets överskridande position kräver kulturella gränser, vilket multinationell kapitalism med sin gränslösa horisont inte uppvisar. Av denna anledning föreslår Foster, att politisk konst ska utgöra ett motstånd istället för att vara överskridande. Den ska inte presentera givna representationer utan undersöka vilka processer som kontrollerar dem. Vem håller i kontrollen av representationen?⁶¹¹ Foster menar att denna motståndets teater inte bara går emot

⁶⁰⁹ Texten refererar till Nadja Gabays och Per Arne Tjäders inlägg i teatertidskriften *Visslingar & Rop*, #12/13, Stockholm 2002.

⁶¹⁰ Philip Ausländer, a.a., s 70.

⁶¹¹ *ibid.*, s 60. Foster (1985:153) menar att övergång från överskridande till motstånd inte bara utgör en teori, utan att liknande övergångar tidigare skett inom teaterns historia i samband med 1920-talets agit-prop-teaters övergång till 1960-talets politiska gruppteater och därefter till postmodernismens Wooster Group, Richard Foreman, Robert Wilson etc.

den officiellt moderna kulturen, utan även mot vad han benämner reaktionär postmodernism. Det intressanta med Fosters inlägg är, att han ser möjligheter för att denna utövning av motståndets estetik/politik inte bara kan användas för att avslöja tendenser, som går mot hegemonin inom dominerande diskurs. I likhet med *Vasasagan* kan den även ge förslag till en utopisk eller begärlig vision, som samtidigt dekonstruerar den kulturella kontrollens processer. Fosters utläggning står som synes helt i överensstämmelse med *Vasasagens* uppläggning och Kristinafiguren, när han beskriver hur den politiske artisten måste positionera sitt subjekt inom en dominerande diskurs för att kunna erbjuda strategier av mothegemoniskt motstånd. Det kan genomföras på så sätt, att man exponerar den rådande kulturens processer för att samtidigt understryka spåren av ickehegemoniska diskurser inom denna, utan krav på att överskrida dess termer.⁶¹² När Foster ställer krav på en ny text, kan *Vasasagens* textsammanställning accepteras i ljuset av Derridas avsikt att ursprungliga problem ska upprepas i en ny uppbyggnad, för att det som önskas ska kunna stärkas och befästas.

Civilisationskritik

När Holm låter Strindbergs texter gå i dialog med vår samtid, är han med all tydlighet inte enbart ute efter spektakel, pastisch eller parodi. Han använder vår egen historia för att belysa problem i vårt samhälle och i vår västerländska civilisation, när han dukar upp en förrädisk form och mekanik, som med hjälp av sitt formspråk kritiserar sig själv och avslöjar skaparnas prioritering. Holm visar sig här vara en dekonstruerande och politisk regissör, som riktar sitt fokus mot sina egna referenter, nätverk och ställningstaganden gentemot civilisationen. Han tycks röra sig bort från manlig retorik, eftersom han använder en tradition som kritiserar den maskulina, västerländska berättartraditionen.

Vasasagan berättar den grymma historien om våld, mord och hämnd, i likhet med hur Aiskylos gick till väga en gång vid teaterns och dramats födelse. Problemen ställs på scenen för att publiken ska kunna reflektera och ifrågasätta sina värdesystem. För att aktualisera och förtydliga placerar regissören även in ett nuperspektiv, när han plockar in sociala/etiska/politiska klichéer och markörer. Därigenom lyfter han fram generationskonflikter, kvinnoförtryck, barnens utsatthet, invandringsfientlighet, åsiktsförtryck, fascismens närvaro, nationalismens symboler, profiten, masskonsumtionen, uteliggare etc. Utifrån tanken att ett modernt samhälle måste bryta med det gamla, påminner det sceniska skeendet oss om den ständigt pågående ond-

⁶¹² *ibid.*, s 61.

skans tyranni, som med jämna mellanrum kommer in i våra rum (Ceaușescu, Hitler, Mao, Arafat, Saddam Hussein, Stalin etc). Våldet och terrorn är vår tids problem, och med sina verksamma vapen och extrema aktioner lämnar de oss i en känsla av vanmakt. När problemen exponeras som här, i en uppreparande struktur, förtydligas våldstematiken, och det historiska perspektivet ställs mot det nutida, för att åskådaren ska kunna göra sina värderingar. Som abstrakt begrepp sitter makten i mekaniken; dvs. den makt som dödar som om den hade ett högre syfte.

Den sceniska berättelsen kan lura oss att tro, att skeendet enbart handlar om ironi, distansering och lek. Men när regissören skruvar berättandet och går nära det moraliska dilemmat utan att moralisera, utgår han helt tydligt från att vi vill konfrontera våra invanda tänkesätt. Det sveper en förförande nostalgi över scen och salong, när den nykrönte vasakonungen på midsommarafton rullas in på sin tribun och det vallmoprydda folket sjunger "Den blomstertid nu kommer..." a-capella i stämmor; men ordet nationalism uttalas aldrig. Holm går nära en problematik där vi ofta saknar strategi, eftersom en diskussion skulle kräva mer än ett socialt accepterat alibi. Djupet får dimensioner när det inte längre handlar om vad som är sant eller falskt.

Holm känner suget från precisa marschsteg och fanor som sänks och höjs i takt – han glider upp intill den fascistiska estetiken och just när han fått publikens hjärtan att vidgas med sina tricks, gör han helt om och punkterar den nationella upprymdheten med ett precist, nästan ömsint knivhugg. Han låter Gustav Vasa vråla order som en nyfascistisk huligan, och när han avslöjar vilken svaghet som döljs därbakom stannar han inte där, utan först när också svagheten har fått djup och mänskliga dimensioner. Sådant gör ett samtal möjligt.⁶¹³

När Holm i samband med kollationeringen talar om att rikta ett moraliskt dilemma direkt till känslan, ligger denna tanke nära Kotts moraliska helvete, och jag förmodar att den ligger till grund för Holms avsikt att visa hur vår civilisation sitter fast i den våldets mekanik, som är knuten till makttemat. Här finns en associerande tanke angående en diskussion, som skulle kunna inledas med den omdiskuterade sekvensen i Brechts *Kritcirkeln*, där den "goda" Grusche tvekar ett ögonblick innan hon tar upp barnet, för att leda fram till den diskussion om *ondskan*, som just nu (2006) pågår.⁶¹⁴ I freudiansk mening kan ondskan uppfattas som ett resultat av förtryck och ett starkt överjag, men när den attackerar den goda viljan, eller begäret undermineras

⁶¹³ Ingegerd Waaranperä, "'Vasasagan' en lysande bragd", DN 980322.

⁶¹⁴ Fredric Jameson, a.a., 1998, s 173-174. Jameson belyser Brechts avsikter med Grusches tvekan.

av starka krafter, kan olika diskussioner om förhållandet mellan ondska och godhet uppstå. Det moraliska dilemmat finns genomgående i den politiskt grymma och absurda värld, som här visas fram. Dessutom sker ett antal halsuggningar och beställningsmord som åskådaren aldrig ser under föreställningens lopp, eftersom de sker utanför scenen som i det grekiska dramat. Det svarta hålet symboliserar den deterministiska ondskan, eller sisyfostanken, eller ett urklipp av ett ännu större identiskt slutet system, vilket inte bara kommenteras av Artaud, utan även kan associeras till det stängda samhälle, som filosofen Karl Popper kritiserar.⁶¹⁵ Därmed är vi tillbaka till ruta ett, dvs. det handlar om individen i samhället och om att ställa frågor angående våra liv. Regissören talade även vid kollationeringen om, att det var hans avsikt att vi skulle ställa oss den etiska frågan, angående vad vi är villiga att offra för att åstadkomma en förändring. Hur ska vi ha det med varandra? Vill vi egentligen ändra på något?

Kan då *Vasasagan* betraktas som politisk teater? En sådan kan skapas på olika grunder (etisk, social, partipolitisk), och enligt vissa röster kan motståndets teater betraktas som politisk, eller åtminstone vara ett steg mot politisk teater. Men även om denna strategi framstår som alltför passiv, sitter *Vasasagan* med ett trumfkort på hand: när Kristina skapar sitt subjekt, politiserar föreställningen.

Regissör och scenograf

När paret Holm/Møller avser gå nära tidens frågor, söker de sig bort från invanda föreställningar. Med utgångspunkt från kroppen och rummet skapar de sitt gemensamma formspråk, där estetik och ideologiskt perspektiv samarbetar. Det mest signifikativa kännetecknet för *Vasasagan* är det metaforiska bildberättande, där skådespelarens metafiktioner tillsammans med det simultana rummet konkretiserar den fetischerade psykologi, som utvecklar sig till performances dekonstruktion av aktion. Kanske kan det befriade rummet sägas ha en motsvarighet hos en "befriad" kropp/skådespelare, eftersom denne i hög grad undkommer metodiska läsningar genom sin användning av metafiktioner? Bakgrunden till denne performanceaktör har Fuchs gett oss med sin beskrivning av karaktärens nedgång från det tidiga avantgardets försök att befria skådespelaren via den episka teaterns aktör/karaktär fram till den polymorfa kroppen.

Holm/Møller söker undkomma hierarkiska strukturer genom alternativ läsning och bearbetning av författartexten. Därmed kan de "spränga" tradi-

⁶¹⁵ Karl R. Popper, *Det öppna samhället och dess fiender*, del 1 "Platons tjuskraft", Stockholm 1980. Övers. Andrew Casson.

tionellt rums- och tidsbegrepp och öppna för nya former och verkningsmedel. De eftersträvar ingen enhetlig estetik i konventionell betydelse, utan de gör andra val. Utifrån undersökningar av olika gränsområden tycks de vara på jakt efter perspektiv och infallsvinklar, som i nya kombinationer kan ge upphov till andra betydelsenivåer. Deras vasasaga känns nutida i sin sammanställning, även om de enskilda verkningsmedlen återfinns hos gammal "go" teater. Holm/Møller tar in många inspiratörer men rör sig sedan vidare. Parets destabilisering av traditionell teater speglar vår tids experimenterande former. De leker med våra förväntningar på berättelsen, och de leker med formen utan att tappa temat, samtidigt som de underminerar våra invanda förståelsemodeller. Denna teater börjar inte från noll, eftersom den utgår från att vi vet en hel del, och att vi vill bli utmanade.

Det skapande paret kom från Danmark till Sverige under tidigt 1990-tal och presenterade en postmodern politisk teater. För sin återkommande civilisationskritik använde de ett formspråk, där reducerade verkningsmedel låg till grund för en sammansatt och djärv scenisk estetik. Den kritiska konstruktionen fanns redan i den inledande våldsrevyn *Mamma, pappa, barn*, och den avslutande *Vasasagan*, där makt- och våldstemat ingår, ser jag framförallt som en kulturkritik. Om jag ser tillbaka på recensionsklippen från deras inledande iscensättningar ("*Vasasagan* i tid och rum"), tycks uttrycksformerna vara ganska identiska. Utifrån en stram form fylls stora, konkreta och även rörliga rum med skådespelare, som med ickepsykologisk spelstil blandar lek, groteskeri, teatralitet och absurda inslag. Mot de stora kontrasterande rummen stod en fantasifull blandning av kostymer, som kunde andas lika mycket subkultur som deras musikval, vilket framförallt talade till en ung publik. Samma estetik kunde tyckas ingå i deras iscensättningar, men urvalet skiftade i relation till det tema som för tillfället placerats i fokus. Återkommande teman var t.ex. barnet, kvinnan, familjen, våldet, sexualiteten och makten. Familjevåldet med utsatta kvinnor och barn ingick t.ex. i *Mamma, pappa, barn*, kriget och blodshämnden i *Schroffenstein*, kvinnan och sexualiteten i *Lulu*, de ungas vilshenhet och utsatthet i *Hamlet*, och den "lilla utsatta människan" i *Jeppe '96* och i *Folkmord*.

Föreställningen *Vasasagan* fick även en retrospektiv karaktär genom regissörens och scenografens lek med citat från deras tidigare iscensättningar under Malmöperioden.⁶¹⁶ Det rörliga rummet hade tidigare använts i *Jeppe '96* och i *Lulu*, det svarta rummet med ett antal dörrar i *Kärlekens förbindelser*,

⁶¹⁶ Marlene Lövgren, a.a., *KvP* 980320. I denna artikel citeras Holms uttalande angående retrospektiv inblandning.

inre/yttra rum i *Mamma, pappa, barn*, cirkelformen i *Kärlekens triumf* och *Lulu*, rökringen i *Hamlet* och den inledande kistan i *Schroffenstein*.

Kristinas avslutande sorti skulle med en lätt omskrivning kunna vara Holm/Møllers sorti från Malmöskulturen. Det finns många sätt att berätta med teaterns uttrycksmedel; några känner vi, andra har vi ännu inte uppfunnit. Våra uttrycksätt påverkas av förändringar i samhället, och när vi vill framställa en människa, bör vi kanske inte endast visa vad hon är, utan även vad hon skulle kunna vara, för att inte överlämna åskådaren till enbart empati och identifikation.

Intresset för den svarta, reduktionistiska och hårt drivna teater, som är Holms ideal, är stort i vissa kretsar, men publikt begränsat, skriver Lisbeth Larsson, när paret lämnar Malmö. Men tillsammans med scenografen Bente Lykke Møller har han förnyat det sceniska teaterutrymmet och dess uttrycksformer. Hans smala, tydliga och tidsbundna koncept har varit framgångsrikt, men kanske mindre lyckat när han som teaterchef i det närmaste lät samma koncept styra en hel repertoar. Larsson erinrar sig hur stadens borgerliga etablisseman, åtminstone under de första åren, minglade i Hipps foajéer i "full galautstyrsel i en ohelig men fast allians tillsammans med den unga svartklädda kultureliten", trots att Holm drog deras ideal i smutsen.⁶¹⁷

⁶¹⁷ Lisbeth Larsson, "Tiljan till makt. Lisbeth Larsson summerar Staffan Valdemar Holms tid som teaterchef i Malmö", *Expr.* 971119.

SUMMARY

My PhD dissertation, *The Great Mechanism in Holm/Møller's Vasasagan*, is based on the production of *Vasasagan* which was performed at the Malmö Dramatic Theatre in the spring of 1998. Staffan Valdemar Holm, the director, Bente Lykke Møller, the scenographer, and Nicolai Vemming, the lighting designer were responsible for this production, which was based on August Strindberg's Vasa dynasty plays which deal with Sweden in the period 1520-1654.

As my dissertation focuses on the key agents of body and space, the collaboration between the director and the scenographer is also explored. The Holm/Møller couple appeared suddenly on the Swedish theatre scene at the beginning of the 1980s and their post-modernistic theatre, with its critique of civilisation, was to constitute a break with the Swedish textual and acting traditions. By exploding traditional concepts of space and time, they opened the way for new forms and agents. A strict form was often used as the basis for a bold and complex aesthetics in which large, minimalist spaces were filled with actors who, rejecting psychological characterisation, mixed stylisation with playfulness, grotesqueness and elements of the absurd. The imaginative mix of costumes, which reflected subcultures just as effectively as the careful choice of music, was in marked contrast to the clearly defined spaces.

My aim is to study the scenic aesthetics of this production and in so doing expose undercurrents of artistic and political context. My method employs an analysis, from a gender perspective, of the performance in terms of two key agents body and space.

In the introductory chapter, I present my aims, methods, and the arrangement of my dissertation. Then the first chapter illuminates the social and cultural spaces that surrounded the performance. The second chapter presents the theoretical framework that enables an analysis of my material. Here I give an account of the post-structuralist theories and gender perspectives that open the way for an understanding of the textual adaptation and changed perceptions of body/character and space that are represented in *Vasasagan*. Chapter three describes the dramaturgical treatment of the Strindberg text that underlies the scenic context.

The fourth chapter, titled "Power", presents the performance itself, in which the aesthetics of repetition imbues structures and themes. The scenic narrative is shaped by ritual (three parts) and, with a gender perspective having been established, we are presented with seven portraits of power (six

men and one woman) which are exposed to a feminist critique. Not only are we confronted by complex characters and their exercise of power, which is characterised by violence and cruelty, but we also meet some of the victims.

In the fifth chapter, I examine the performance in more detail through a study of the body as a tool. Since the actors make use of meta-fictional strategies, I compare the role of the epic actor with that of the performer in order to show that it in this performance we are faced with a performer. This represents a shift in the perspective of the subject away from the traditional idea of character. There has clearly been a decline in interest in psychological depth in the theatre in the latter part of the 20th century and this has provided opportunities for dramaturgic models which generate different levels of character.

In the sixth chapter, my close examination of the performance is through a study of the other key agent, that of space. The performance employs flexible spaces constituted by three enormous walls on wheels (each one has a surface area of 5 square metres and is one metre wide). These mobile walls predetermine and structure the course of events by changing position and creating new spaces for each scene. These changes and transformations are intricately coordinated with the lighting, and this overt representation gives rise to the simultaneity that invests the performance with its unique quality. Space here does not signify another place, but, rather, has an oscillating function, almost as a co-actor in the performance. On the other hand, these walls/spaces can be seen as representing the dominant structures of society which relentlessly exclude and include those who attempt to escape from "the great mechanism."

Body and space interact throughout this performance, but their most extreme qualities appear at the dramatic climaxes of the plot. These are tied to the conflict between the exercise of private and public power which affects each portrait of power. When the spheres collide, the narrative shifts into picture-story structures which generate a nightmarish process. These conflicts lead to the death of the male representatives, while the last, female portrait of power diverges from this pattern.

In chapter seven, titled "Resistance," I explore the gender perspective that emerges so clearly at the end of the scenic context and which problematises and questions it. Queen Christina is presented as an almost monstrous representative of power as her repressive regime humiliates people, forcing them to bow deeply, bend the knee, retire backwards from the room or become standard-bearers dressed in uniform and wearing high boots. When the language of power is invested in a woman in this manner, men become

the obvious victims and tools. In this way, the manner in which gender is represented is investigated. However, a queen that prefers theatre and cultural interests to warfare awakens forces that wish to see her removed. As she uses all the means in her power to combat these intrigues, she gains an insight into the circumstances that have shaped her and her life. She undergoes a gradual change, a so-called process of subjectification, and when she is confronted with the conflict between public and private power she abdicates in order to live her life as an intellectual on the continent of Europe.

Given that the performance offers no sense of closure, I devote my final and eighth chapter to a wider discussion where I clarify my own perception of the scenic aesthetics and its artistic and political implications as seen through my choice of analytical perspective.

Since, in this performance, Christina represents theatre and culture, her break with the repeated pattern/tradition, i.e. the accepted patriarchal tradition, can be equated with a break with the closed, deterministic order of culture and the traditional theatre. In this way she becomes a metaphor for a non-traditional cultural perspective and her actions confirm that gender criticism is used here as a critique of culture.

This performance is increasingly embraced by a gender construction and the scenic context is underwritten by a deconstructed authorial text. Since all scenic agents work towards this scenic context, I can reach no other conclusion than that the production is conceived in terms of a performance/gender performance. Holm/Møller explore many levels in the borderland between fiction and reality, which is the abode of current experimental theatre. In addition to the interaction between body and space, which is part of gender and performance discourse, simultaneity is also present. Actors, space and light are simultaneously introduced into the performance where together they break the boundaries of convention. When, in the final scene, Christina halts the repeated structures, her action has a self-referential quality, i.e. it constitutes the self-referentiality of the performance or the director/scenographer. The performance quite simply turns in on itself and reveals its own scenic aesthetics in order to criticise them. This, too, is a key quality in performance as such.

Holm, the director, introduces a cultural critique by exposing his critique of power to gender criticism. In employing repetition as an aesthetic tool, he places a carefully-ordered power machine into a repeated structure and this, in the final scene, is used as a critique of its own construction. The mechanism articulates an irreversible chain of repeated structures and themes whose shifts and differences form the basis for the production of meaning. The

repetitive structure also constitutes an aesthetics-based irony which in the scenic action results in an absurdly comic and, at times grotesque, game which encourages reflection.

In this play, the team of Holm, Møller och Vemming works with the artistic agents of body, space and light. To begin with, these are autonomous, i.e. they are independent actors who, with limited means and dialectic methods, approach the central theme of power.

To create a subject is to engage in a political act, but the director also introduces a current perspective by adding social/ethical/political clichés and markers to further address and clarify his critical position. The scenic action is also a reminder of the constant tyranny of evil that violence and terror are problems of our time and those who actively use weapons and execute extreme deeds leave us with a feeling of impotency.

However, *Vasagan* is also an allegoric tale, which, with the use of pared down tools, develops a scenic fantasy with play and humour. In addition to the fact that it is perforated with quotations, inter-textual references, clichés and echoes of various sorts, I also find overtones of the qualities of the theatre of the absurd. But these visual and theatrical representations also create echoes of the late medieval/Vasa period, and Holm introduces this historical dimension in an unconventional manner. The minimalistic walls create a tension against which the performers, with their costumes which are more or less inspired by medieval models, are clearly contrasted. Additionally, there are references to such medieval traditions as simultaneity, tableaux vivants, pantomime, pageant wagons, the carnival tradition, metaphor and allegory, not to mention the similarity of the performers to the so called pre-psychological actor.

When current experimental theatre chooses to narrate in scenic aesthetics it gives voice to an altered perspective. The theatre takes on not only a referential function, but also a performative one. In this process it abandons traditional realism, which seeks agreement with reality, and instead seeks new levels of narrative by problematising its own scenic aesthetics and by exceeding accepted boundaries in a differentiated world.

LITTERATUR OCH ANDRA KÄLLOR

- Aldrich, Virgil C., "Visual Metaphor" ur *The Journal of Aesthetic Education*, vol. 2, nr 1, Urbana, Illinois 1968.
- Alvesson, Mats och Sköldbberg, Kaj, *Tolkning och reflektion-Vetenskapsfilosofi och kvalitativ metod*, Lund 1994.
- Andersson, Danjel, "Vi måste utsätta oss" ur teatertidskriften *Visslingar och Rop*, nr 1, Stockholm 1996.
- Andersson, Danjel, "Performanceinluerad scenkonst på ingång", *Teaterårsboken 2000*, red. Agneta Köhler-Granström, Riksteatern, Norsborg 2001.
- Andersson, Danjel, "Forced Entertainment: Tim Etchells om tid" ur teatertidskriften *Visslingar och rop*, nr 15, Stockholm 2003.
- Andersson, Elin, "Bildmakeri i feministisk regi", ur *Kvinnovetenskaplig tidskrift* nr 2, 1997. Utges av Föreningen Kvinnovetenskaplig tidskrift, Uppsala. Övers. Ingrid Windisch.
- Andersson, Ylva M., "Malmö stadsteater hotar rämna-En dinosaurie på lerfötter", *GP* 900318.
- Andréason, Sverker, "När teatern skakar om - Våldets historia skrivs på scenen i Malmö", *GP* 930929.
- Andréason, Sverker, "En resa in i vintern - Kleist som samtidsdrama på nya Hipp i Malmö", *GP* 940116.
- Arnald, Jan, "Två udda som ska dra jämnt", *iDAG Kultur* 930908.
- Artaud, Antonin, *Oeuvres completes*, tome IV, Lagny-sur-Marne, Frankrike 1964. Här ingår "Le Théâtre et son double", "Le théâtre de Seraphin" och "Les Cenci".
- Aschenbrenner, Jenny, "Drottning Kristina fick Sveriges teaterliv att blomstra", *DN* 062802.
- Aspelin, Kurt, *Teaterarbete - Texter för teori och praxis*, Stockholm 1977.
- Aston, Elaine, *An Introduction to Feminism and Theatre*, London och New York 1995.
- Ausländer, Philip, *From Acting to Performance-Essays in Modernism and Postmodernism*, London 1997.
- Bachelor, David, *Minimalismen*, Malmö 2000. Övers. Maria Ortman.
- Bachtin, Michail, *Rabelais och skrattets historia*, andra uppl. Uddevalla 1991. Övers. Lars Fyhr.
- Bair, Deirdre, *Beckett, Samuel - Biography*, London 1978.
- Bark, Richard, *Strindbergs drömspelsteknik - i drama och teater*, Lund 1981.
- Barthes, Roland, *Kritiska essäer*, Lund 1967. Övers. Malou Höjer.
- Barthes, Roland, *Image Music Text - Essays selected and translated by Stephen Heath*, London 1977.
- Barthes, Roland, *Roland Barthes by Roland Barthes*, Los Angeles 1994. Övers. Richard Howard.
- Beck, Ingamaj och Lyngé, Claus (red.), *Det andra rummet - en nordisk antologi om scenografisk konst*, Stockholm 1997.
- Beckett, Samuel, *Lyckans dar Ord och musik*, Stockholm 1969. Övers. Göran O. Eriksson.
- Beckett, Samuel, *Slutspel - Akt utan ord*, Stockholm 1969. Övers. Lill-Inger och Göran O. Eriksson.
- Benjamin, Walter, *Essayer om Brecht*, Lund 1971. Övers. Carl-Henning Wijkmark.
- Benjamin, Walter, *Bild och dialektik - essayer i urval och översättning av Carl-Henning Wijkmark*, Stockholm 1991.
- Bergman, Gösta M., *Den moderna teaterns genombrott 1890-1925*, Stockholm 1966.
- Billgren, Ola, "Ett tack till den anstötliga Kleist", *SDS* 940115.

- Birringer, Johannes, *Theatre, Theory, Postmodernism*, Bloomington och Indianapolis 1991.
- Birringer, Johannes, *Media & Performance - Along the Border*, Baltimore och London 1998.
- Birringer, Johannes, *Performance on the edge: transformations of culture*, London 2000.
- Björkstén, Ingmar, "Spännande version av Fadren", *SvD* 881003.
- Brecht, Bertolt, *Liten hjälpreda för teatern och andra skrifter i samma ämne*, Stockholm 1966. Urval och övers. Herbert Grevenius.
- Brecht, Bertolt, *Gesammelte Werke 16 - Schriften zum Theater 2*, Frankfurt am Main 1967.
- Brecht, Bertolt, *Om teater*, texter i urval av Leif Zern, Stockholm 1975. Övers. Brita Edfelt.
- Brecht, Bertolt, *Die Stücke von Bertolt Brecht in einem Band*, sjunde uppl., Frankfurt am Main 1992.
- Brockett, Oscar G., *History of the Theatre*, Univ. of Texas at Austin 1987.
- Brovik, Ingela, "Den gamla Hippodromen i Malmö blir ny teaterscen - Restaureras med varsam hand", *HD* 930504.
- Butler, Judith, *The Psychic Life of Power*, Stanford Univ. Press, California 1997.
- Butler, Judith, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York och London 1999.
- Camus, Albert, *Myten om Sisyfos*, Bonniers 1987, andra uppl. Övers. Gunnar Brandell & Bengt John. Efterskrift av Thure Stenström.
- Carlson, Harry G., *Strindberg och myterna*, Stockholm 1979. Förord av Olof Lagercrantz. Övers. Sven Erik Täckmark.
- Carlson, Marvin, "Psychic Polyphony", ur tidskriften *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, Kansas, USA 1986.
- Carlsson, Larsolof, "Ett uppvaknande på Hipp-Teatern som konst markeras på nya dramascenen", *HD* 940116.
- Case, Sue-Ellen, *Feminism and Theatre*, London 1988.
- Chaikin, Joseph, *The Presence of the Actor*, New York 1992.
- Christiansen, Svend, *Teaterförvandlingar - tribunen og dens retorik*, Köpenhamn 1994.
- Christiansen, Svend, *Den scenografiske skuespiller*, utg. av Statens Humanistiske Forskningsråd och av Litteraturrådet, Danmark 1999.
- Cranny-Francis, Anne; Waring, Wendy; Stavropoulos, Pam och Kirkby, Joan, *Gender Studies - Terms and Debates*, New York 2003.
- Dauidsen, Nina, "Malmø-Sarajevo retur", *Information* 940117.
- De Beauvoir, Simone, *Det andra könet*, Stockholm 1974, andra tryckn. Svensk övers. av Inger Bjurström (första delen) och Anna Pyk (andra delen) 1968.
- Dekker, Rudolf och Van de Pol, Lotte, *Kvinnor i manskläder - En avvikande tradition. Europa 1500-1800*, Stockholm 1995. Övers. Joakim Sundström, förord av Peter Burke.
- De Lauretis, Teresa, *Alice Doesn't! - Feminism, Semiotics, Cinema*, London och Basingstoke, 1984.
- Derrida, Jacques, *Of Grammatology*, Baltimore och London 1976. Övers. Gayatri Chakravorty Spivak.
- Derrida, Jacques, "The Theater of Cruelty and the Closure of Representation", ur *Writing and difference*, Chicago 1978. Övers. Alan Bass.
- Derrida, Jacques, "Struktur, tecken och spel i humanvetenskapernas diskurs" ur *Modern litteraturteori - Från rysk formalism till dekonstruktion* av Claes Entzenberg och Cecilia Hansson (red.), del 2, andra uppl., Lund 1993. Övers. Mikael van Reis och Cristine Sarrimo.
- Diamond, Elin, *Performance & Cultural Politics*, London och New York 1996.

- Diamond, Elin, *Unmaking Mimesis - Essays on feminism and theater*, London och New York 1997.
- Edström, Maria, "Dags för dramatiker och skådespelare att träda fram ur kulisserna i regissörernas experimentverkstad", *Teaterårsboken 95*, red. Claes Englund, Riksteatern, Norsborg 1995.
- Ekmanner, Agneta; Forser, Tomas; Zern, Leif; Florin, Magnus och Holm, Staffan Valdemar, *Försök om teater*, Smedjebacken 1998.
- Engel, Per G., Janzon, Leif, *Sju decennier - Svensk teater under 1900-talet*, Lund 1974.
- Englund, Peter, *Silvermasken - en kort biografi över drottning Kristina*, Stockholm 2006.
- Engzell, Stig, "Nya seriösa Hipp invigs - Det blir aldrig mer glättigt som förr i tiden", *SkD* 931218.
- Ersgård, Stefan, "Jag tillåter mig tro att skåningarna är begåvade", *Arb.* 931230.
- Esslin, Martin, *The Theatre of the Absurd*, London 1968.
- Fahlgren, Margareta, *Kvinnans ekvation - Kön, makt och rationalitet i Strindbergs författarskap*, Stockholm 1994.
- Ferm, Peter, "Så ska Strindberg spelas", *DN* 860612.
- Fischer-Lichte, Erika, "Performance Art and Ritual: Bodies in Performance" ur *Theatre Research International*, vol. 22, nr 1.
- Foucault, Michel, *Diskursens ordning*, Stockholm 1993. Övers. Mats Rosengren.
- Foucault, Michel, "Andra rum", ur teatertidskriften *Visslingar & Rop*, nr 10, Stockholm 2000. Övers. Paula Didong.
- Foucault, Michel, *Övervakning och straff - Fängelsets födelse*, fjärde uppl., Lund 2003. Övers. C. G. Bjurström.
- Foucault, Michel, *Sexualitetens historia*, band 1: "Viljan att veta", andra tryckn., Göteborg 2004. Övers. Britta Gröndahl, bearb. och fackgranskad av Per Magnus Johansson. Förord Per Magnus Johansson.
- Friedan, Betty, *The Feminine Mystique*, New York 1963.
- Fuchs, Elinor, *The Death of Character - Perspectives on Theater after Modernism*, Bloomington and Indianapolis, USA 1996.
- Gabay, Nadja och Tjäder, Per Arne, ett textinlägg (utan rubrik) i temanumret "Politisk teater" ur teatertidskriften *Visslingar & Rop*, #12/13, Stockholm 2002.
- Garsdal, Lise, "Ud med mannequinerne", *Politiken* 971016.
- Garsdal, Lise, "Konsekvent teater", *Det Fri Aktuellt* 940117.
- Gentele, Jeanette och Hedqvist, Hedvig, "Hipp ger glans åt kultursatsningen", *SvD* 940108.
- Gentele, Jeanette, "Fullsatt nya trenden på teatrar", *SvD* 940108.
- Gertten, Fredrik, "Äntligen slår Hipp upp portarna. Det ser lovande ut, trots gnället", *Arb.* 940114.
- Gertten, Fredrik, "Börje - gemensam nämnare", *KvP* 010610.
- Gislén, Ylva, "Staffan Valdemar Holm", ur teatertidsskriften *entré*, nr 1 1997.
- Grotowski, Jerzy, *Towards a Poor Theatre*, London 1991. Eugenio Barba (edit.) och förord av Peter Brook.
- Gummesson, Ola, "Hipp åter i full glans", *SvD* 930915.
- Hallberg, Ulf Peter (red.), *Teater-Liv - Utkast till en teaterkonst*, Stockholm 2003.
- Hammergren, Lena; Helander, Karin och Sauter, Willmar (red.), *Svenska Teaterhändelser 1946 - 1996*, Stockholm 1996.
- Hauser, Arnold, *The Social History of Art*, vol. 2, New York 1985. Övers. Stanley Godman i samarbete med författaren.

- Heed, Sven Åke, *Teaterns tecken*, Lund 2002.
- Heinonen, Timo, "Det förlorade rummets rentré - Teoretiska problemställningar i samtida scenografi" ur *Det andra rummet - en nordisk antologi om scenografisk konst* av Ingamaj Beck och Claus Lyngge (red.), Stockholm 1997.
- Holledge, Julie och Tompkins, Joanne, *Women's Intercultural Performance*, London och New York 2000.
- Holm, Staffan Valdemar, "Anteckning om ordet och köttet", ur *Tidskrift för litteraturvetenskap* nr 1, 1992.
- Howard, Pamela, *What is scenography?*, London och New York 2002.
- Hutcheon, Linda, *The Politics of Postmodernism*, London 1989.
- Håkansson, Jan S., "Groteskt om meningslöst våld - Hipps första premiär kräver mycket av publiken", *Hallandsposten* 940119.
- Hörnqvist, Magnus, *Foucaults maktanalys*, Stockholm 1996.
- Innes, Christopher, *Avant Garde Theatre 1892-1992*, London och New York 1994.
- Iser, Wolfgang, *The Act of Reading - A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore och London 1994.
- Janson, Horst W., *Konsten*, Stockholm 1992, Tredje utgåvan, utökad och bearbetad av Anthony F. Janson. Övers. Ulf G. Johnsson, Bengt Söderberg, Göran Sörbom, Marian Ullén och Elsie Dickson.
- Jameson, Fredric, "Postmodernismen eller Senkapitalismens kulturella logik", ur *Postmoderna tider?* av Mikael Löfgren och Anders Molander (red.), Stockholm 1986.
- Jameson, Fredric, *Brecht and Method*, London och New York 2000.
- Josephson, Ragnar (red.), *Världens bästa dramer i urval*, Stockholm MCMLXI.
- Kindstedt, Ola, *Strindbergs Kristina: historiegestaltning och kärleksstrategier: studier i dramats skapelseprocess*, Uppsala 1988.
- Kistrup, Jens, "Stor og lille", *Weekendavisen* 940121.
- Kittang, Atle, "Text och tolkning", ur *En introduktion till den moderna litteraturteorin* av Atle Kittang, Arild Linneberg, Arne Melberg och Hans H. Skei, Stockholm 1997. Övers. Sixten Johansson.
- Knowlson, James, *Damned to Fame - the Life of Samuel Beckett*, New York 1996.
- Kott, Jan, *Shakespeare - vår samtida*, Stockholm 1965. Övers. Jan Kunicki och Carin Leche.
- Kristoffersson, Birgitta, "malmö/geniala introduktioner och arga insändare", ur tidskriften *dramat*, nr 94 - 01.
- Kvam, Kela, (red.), *Strindberg's Post-Inferno Plays*, Köpenhamn 1994. Lectures given at The 11. International Strindberg Conference, University of Copenhagen 1992.
- Lamm, Martin, *August Strindberg*, Stockholm 1961.
- Larsén, Carlhåkan, "Familjär grymhet med iskall distans", *SDS* 930927.
- Larsson, Lisbeth, "Mödrar som mördar", *Expr.* 930928.
- Larsson, Lisbeth, "Mördande logik", *Expr.* 940115.
- Larsson, Lisbeth, "Tom - rummets rikedom", *Expr. Kultur* 970111.
- Larsson, Lisbeth, "Tiljan till makt. Lisbeth Larsson summerar Staffan Valdemar Holms tid som teaterchef i Malmö", *Expr.* 971119.
- Lefebvre, Henri, *The Production of Space*, Oxford 1991. Övers. Donald Nicholson-Smith.
- Lehmann, Niels, "Stilfærdig dramaturgi-Om metafiktin i sanselighedens tjeneste", ur tidskriften *aktuelle problemer* nr 43, Institut for Dramaturgi, Århus 1997.
- Lehmann, Hans-Thies, *Postdramatic Theatre*, London och New York 2006. Övers. och introd. av Karen Jürs-Munby.
- Linder, Lars, "I Strindbergs egen anda", *DN* 881003.

- Lund, Me, "Teatret ud af IKEA-trygheden", *Berl. Tidende* 930925.
- Lund, Me, "Døden mellem tvillingebjergene", *Berl. Tidende* 940116.
- Lundin, Bo, "Vad händer när de slutar leka?", *iDAG Kultur* 930926.
- Lundin, Bo, "På hög lina över pekoraleet", *iDAG Kultur* 940115.
- Lynge, Claus, "Bildanvändning och ordförtätning-Om överflyttningen av en betydelsestrategi från ett verbalt och logiskt universum till ett visuellt och symboliskt", ur *Det andra rummet - en nordisk antologi om scenografisk konst*, av Ingamaj Beck och Claus Lynge (red.), Stockholm 1997.
- Lyotard, Jean-François, *Viden og det postmoderne samfund*, Slagmark 1996, Danmark Övers. Finn Frandsen.
- Långbacka, Ralf, *Bland annat om Brecht - texter om teater*, Stockholm 1982.
- Långbacka, Ralf, "Går ensembleteatern mot sin undergång?", tidskriften *entré*, nr 7, 1997.
- Löfgren, Mikael och Molander, Anders (red.), *Postmoderna tider?*, Stockholm 1986.
- Lövgren, Marlene, "Den sista föreställningen", *KvP* 980320.
- Machiavelli, Niccolò, *Fursten*, Eslöv 1988. Övers. Karin Hybinette och efterskrift av Erik Lönnroth.
- Marowitz, Charles, "Brave New World", ur tidskriften *entré*, nr 1, 1989.
- Martin, Carol, "Brecht, Feminism, and Chinese Theatre", ur *The Drama Review* 43, 4, 1999.
- Martin, Jacqueline och Sauter, Willmar, *Understanding Theatre - Performance Analysis in Theory and Practice*, Stockholm 1995.
- Martin, Jacqueline, "Fröken Julie - en postkolonial utmaning", ur *Strindbergiana*, 14:e saml., red. Birgitta Steene, utg. av Strindbergssällskapet, Stockholm 1999.
- McAuley, Gay, *Space in performance: making meaning in the theatre*, Ann Arbor, Univ. of Michigan Press, USA 1999.
- Meidal, Björn, "Punk- och plockepinn-teater? - Thorsten Flincks uppsättning av *Fadren och Paria*", ur *Strindbergiana*, 16:e saml., red. Birgitta Steene, utg. av Strindbergssällskapet, Stockholm 2001.
- Melberg, Arne, "Poststrukturalism och dekonstruktion", ur *En introduktion till den moderna litteraturteorin* av Atle Kittang, Arild Linneberg, Arne Melberg och Hans H. Skei, Stockholm 1997. Övers. Sixten Johansson.
- Melberg, Arne, "Barbaren i Paris", ur *Strindbergs förvandlingar* av Ulf Olsson (red.), Stockholm 1999.
- Meyer, James (edit.), *Minimalism*, London 2000. Här ingår Anna C. Chaves kapitel "Minimalism and the Rhetoric of Power" (1990).
- Müller, Heiner, *Samlade misstag - Samtal och intervjuer 1975-1993*, Stockholm 1994. Urval och översättning: Lars Bjurman.
- Nietzsche, Friedrich, "Tragedins födelse" ur *Samlade skrifter*, band 1, Stockholm 2000. Red. av Thomas H. Bröbjer, Ulf I Eriksson, Peter Handberg och Hans Ruin. Övers. Martin Tegen och Joachim Retzlaff.
- Nordmark, Dag, *Bildspråkets betydelser - Ett bidrag till filmteorins historia*, Stockholm 1976.
- Ollén, Gunnar, *Strindbergs dramatik*, Stockholm 1982.
- Olofgörs, Gunnar, *Scenografi och kostym: Gunilla Palmstierna - Weiss*, Stockholm 1995.
- Olsson, Ulf (red.), *Strindbergs förvandlingar*, Stockholm 1999.
- Palmqvist, Bertil, "Ett magnifikt misslyckande", *Arb.* 940116.
- Paul, Fritz, "Strindbergs antimimetiska teater", ur *Strindbergs förvandlingar* av Ulf Olsson (red.), Stockholm 1999.

- Persson, Anna Lena, "Strindbergs danska teaterförsök återupplivas av svensk regissör", *SvD* 890122.
- Persson, Anna Lena, "Vasasagan skall provocera publiken", *SvD* 980318.
- Popper, Karl R., *Det öppna samhället och dess fiender*, del 1 "Platons tjuskraft", Stockholm 1980. Övers. Andrew Casson.
- Rabkin, Gerald, "The Play of Misreading - Text/Theatre/Deconstruction", ur tidskriften *Performing Arts Journal* 19, New York 1983.
- Richter, Jan (textred.), *Hipp - Cirkusen som blev teater, som blev kyrka, som blev teater*, Malmö 1993. Bildred. Lennart Holmgren, Jan Richter.
- Richter, Jan, "Sorry Hipp!", *SDS* 930314.
- Ring, Lars, "Uppiggande med uppkäftig Julie", *SvD* 930317.
- Ring, Lars, "Serlös resa med tron på teatern som forum - Leken med form förtar inte temat-familjemord", *SvD* 930927.
- Ring, Lars, "Den grandiose gnällspiken", *SvD* 970823.
- Ring, Lars, "Strindberg utan tillräcklig eld", *SvD* 970907.
- Ring, Lars, "Återhämtning i krisens dystra skugga teater", *SvD* 971231.
- Ring, Lars, "Regissören gör konsten", *Teaterårsboken* 96, red. Claes Englund, Riksteatern, Norsborg 1997.
- Ring, Lars, "Den mångfasetterade svenska teatern", ur *Teaterårsboken* 2000, red. Agneta Köhler-Granström, Riksteatern, Norsborg 2001.
- Ringby, Per, *Författarens dröm på scenen - Harald Molanders regi och författarskap*, Umeå 1987.
- Rinman, Sven, "Sekelskiftets historiska dramer" ur kapitel "Strindberg" i *Ny illustrerad svensk litteraturhistoria*, del 4, Stockholm 1957.
- Risum, Janne, "Angsten for det tomme rum", ur teatertidskriften *Teater Et* nr 89 juli 1998.
- Roose-Evans, James, *Experimental Theatre from Stanislavsky to Peter Brook*, New York 1984.
- Rosenberg, Tiina, *En regissörs estetik - Ludvig Josephson och den tidiga teaterregin*, Stockholms univ. 1993.
- Rosenberg, Tiina, "Transvestism och maskerad - Några nedslag i feministisk teori och teater", ur *Svenska Teaterhändelser 1946-1996* av Lena Hamnergren, Karin Helander och Willmar Sauter (red.), Stockholm 1996.
- Rosenberg, Tiina, *Byxbegär*, Göteborg 2000.
- Rosenberg, Tiina, *Queerfeministisk agenda*, Stockholm 2002.
- Rosenberg, Tiina, *Besvärliga människor - Kommunikation till varje pris! Teatersamtal med Suzanne Osten*, Stockholm 2004.
- Rosenberg, Tiina, *Könet brinner! Judith Butler - Texter i urval* av Tiina Rosenberg, Stockholm 2005. Övers. Karin Lindeqvist.
- Rossiné, Hans, "Scenografi som frågetecken och rörelse" ur *Det andra rummet - en nordisk antologi om scenografisk konst*, av Ingamaj Beck och Claus Lyngge (red.), Stockholm 1997.
- Rothstein, Eva, "Väldsam start på Intiman", *SDS* 930917.
- Rouse, John, "Brecht and the contradictory actor", ur *Acting (Re)Considered - Theories and practices* av Phillip B. Zarilli (edit.), London och New York 2000.
- Schechner, Richard, *Environmental Theater*, New York och London 1994.
- Schechner, Richard, *Performance Studies*, London och New York 2002.
- Schönström, Rikard, "Stenarna börjar tala. Gester, citat och ordspråk i Bertolt Brechts dramatik", *Tidskrift för litteraturvetenskap*, nr 1, 2002.
- Seaver, Richard W. (edit.), *Samuel Beckett - I can't go on, I'll go on*, New York 1977. Ett urval av Becketts arbete introd. av Richard W. Seaver.

- Simms, Brian R., *Music of the Twentieth Century - Style and Structure*, New York och London 1986.
- Sjögren, Henrik, *Konst & Nöje – Malmö Stadsteater 1944-1994*, Höganäs 1994.
- Skawonius, Betty, "Motstånd flyttar gränserna", DN 960929.
- States, Bert O., *Great Reckonings in Little Rooms - On the Phenomenology of Theater*, Univ. of California Press, USA 1985.
- Strindberg, August, *Hemsöborna*, Stockholm 1955.
- Strindberg, August, *Tjänstekvinnans son I*, Stockholm 1962.
- Strindberg, August, *Svarta fanor*, Stockholm 1962.
- Strindberg, August, *Till Damaskus och Ett drömspel*, Stockholm 1971.
- Strindberg, August, *Fröken Julie*, Stockholm 1972.
- Strindberg, August, *Ett drömspel*, Nationaluppl. nr 46, Stockholm 1988. Red. och komm. Gunnar Ollén.
- Strindberg, August, *Kristina Gustav III*, Nationaluppl. nr 48, Stockholm 1988. Red. och komm. av Gunnar Ollén.
- Strindberg, August, *Siste Riddaren Riksföreståndaren Bjälbo-Jarlen*, Nationaluppl. nr 61, Stockholm 1988. Red. och komm. av Björn Sundberg.
- Strindberg, August, *Folkungasagan Gustav Vasa Erik XIV*, Nationaluppl. nr 41, Stockholm 1992. Red. och komm. av Gunnar Ollén.
- Strindberg, August, *Abu Casems tofflor Stora landsvägen*, Nationaluppl. nr 62, Stockholm 1992. Red. och komm. av Gunnar Ollén.
- Strindberg, August, *Mäster Olof*, Nationaluppl. nr 5, Stockholm 1994. Red. och komm. av Hans Sandberg.
- Strindberg, August, *Gustav Adolf*, Nationaluppl. nr 42, Stockholm 1998. Red. och komm. av Claes Rosenqvist.
- Strindberg, August, *Teater och Intima Teatern*, Nationaluppl. nr 64, Stockholm 1999. Red. och komm. av Per Stam.
- Svensson, Per, "Teatercheferna - Det finns de som kallar dem slaktarna på Malmö stadsteater", ur *Månadsjournalen* nr 3, 1993.
- Szalczar, Eszter, "Strindberg - vår text", ur *Ju, må han leva! - 22 kvinnor om August Strindberg* av Anita Persson och Barbara Lide (red.), Stockholm 2001.
- Szatkowski, Janek, "Et dramaturgisk vende-Perspektiv for teatervidenskapen dramaturgiske modeller og forestillingsanalyse", ur tidskriften *Teatervitenskapelige grunnlagsproblemer*, red. Live Hov, univ. i Oslo 1994.
- Szatkowski, Janek, "Monologiske og poetiske træk i performanceteater", ur tidskriften *aktuelle teaterproblemer*, nr 43, utg. av Institut for Dramaturgi, Århus 1997.
- Sørensen, Viggo, "Det store, uudgrundelige drama", *Jyllandsposten* 940116.
- Thau, Carsten, "Kroppen inside out - kroppens projektioner, arkitekturens och scenografins anatomi" ur *Det andra rummet - en nordisk antologi om scenografisk konst*, av Ingamaj Beck och Claus Lynge (red.), Stockholm 1997.
- Theil, Per och Garsdal, Lise, *Hvem der? Scener fra 90erne*, Köpenhamn 2000.
- Tjäder, Per Arne, *Fruktan, medlidande och kritisk distans*, Lund 2000.
- Törnqvist, Egil, *Strindbergian Drama – Themes and Structures*, Stockholm 1982.
- Törnqvist, Egil, "Strindbergs dramatik i Sveriges Radio 1925-2000", ur *Strindbergiana*, 17:e saml., red. Egil Törnqvist, utg. av Strindbergssällskapet, Stockholm 2002.
- Ubersfeld, Anne, *Reading Theatre*, Univ. of Toronto Press, USA 1999. Övers. Frank Collins.

- Vindfeld, Tine, "Scenografi & Billedkunst - et krydsfelt", ur teatertidskriften *Teater Et*, nr 94, juni 1999.
- Waaranderä, Ingegärd, "'Vasasagan' en lysande bragd", DN 980322.
- Walters, Suzanna Danuta, *Material Girls-Making sense of Feminist Cultural Theory*, Los Angeles och London 1995.
- Westling, Barbro, "Väldet sett med barnets ögon", AB 930927.
- Westling, Barbro, "Ny tilltro till texten", ur *Teaterårsboken 97*, red. Claes Englund, Riksteatern, Norsborg 1997.
- Whitmore, Jon, *Directing Postmodern Theatre*, Univ. of Michigan Press, USA 1994.
- Whittall, Arnold, *Musical Composition in the Twentieth Century*, New York 1999.
- Wiingård, Jytte, *Teaterforestillingen - Om forestillingsanalyse*, Næstved, Danmark 1980.
- Wiingård, Jytte, *Dansk teater efter Artaud - en essäsamling om dansk teater*, Köpenhamn 1995.
- Willett, John, *The Theatre of Bertolt Brecht - A study from eight aspects*, London 1977.
- Willett, John, *Brecht in Context - Comparative Approaches*, London 1998.
- Willett, John (edit.), *Brecht on Theatre - The Development of an Aesthetic*, London 2001. Övers. John Willett.
- Zarilli, Phillip, B. (edit.), *Acting (Re)Considered - Theories and practices*, London och New York 2000.
- Zern, Leif, "Ett blad vänds i svensk teater - Kavalkad utan motstycke ger kropp och röst åt våldets historia", DN 930927.
- Zern, Leif, "Blodig tragedi utan överraskning", DN 940116.
- Zern, Leif, "Hatet mot teatern. Lång tradition. Teatern har alltid tvingats hävda sig i ett hav av förbud och fördömanden", DN 970719.
- Zern, Leif, "Pesten i teaterns kropp", DN 970720.
- Zern, Leif, "Svensk teaterpolitik i et paradigmeskifte", ur teatertidskriften *Teater Et* nr 87, 1997.
- Zern, Leif, "Rösterna höjs men samtalen dör", DN 000113.
- Zern, Leif, "Dramaten får ny ledare-Hans insats kan bli betydande", DN 011208.
- Zern, Leif, "Scenografiska betraktelser", ur *Försök om teater* av Agneta Ekmanner, Tomas Forser, Leif Zern, Magnus Florin och Staffan Valdemar Holm, Smedjebacken 1998.
- Zetterfalk, Per (red.), *Bilden av Beckett - Från text till scen*, Stockholm 1997.
- Zillén, Karin, "Han skakar om svenskt teaterliv - Teaterchefen i Malmö får både kritik och beröm", HD, 941031.

Ref./Tidskrifter

- Mattias Andersson intervjuas i tidskriften *Teatertidningen* nr 2, Stockholm 2001. Red. Rikard Hoogland.
- Malin Lagerlöfs pjäs *Olof Palmes leende* ingår i tidskriften *Teatertidningen* nr 1, Stockholm 2001, red. Rikard Hoogland.
- Sofia Fredén intervjuas i teatertidskriften *entrée* nr 2, Riksteatern, Norsborg 1997. Red. Claes Englund.
- Klas Abrahamsson intervjuas och hans pjäs *Född fel*, tragedi i fem akter, ingår i tidskriften *Teatertidningen* nr 1, Stockholm 1999. Red. Rikard Hoogland.
- Mats Kjelbyes pjäs *Klister* ingår i tidskriften *Teatertidningen* nr 4, Stockholm 2001. Red. Rikard Hoogland.

Annan referenslitteratur:

Artforum 1967

Teaterhistorie 2. Folkets teater, Köpenhamn 1992.

The Rolling Stone encyclopedia of rock & roll, London 2001, tredje utg., ed. by Holly George-Warren.

Rock - the rough guide, ed. by Jonathan Buckley and Mark Ellingham, London 1996.

Nationalencyklopedin, band 14, Höganäs 1994.

Nationalencyklopedin, band 13, Höganäs 1994.

Nationalencyklopedin, band 5, Höganäs 1991.

Nationalencyklopedin, band 9, Höganäs 1992.

Sohlmans musiklexikon, nr 3, andra rev. och utv. uppl., Stockholm 1976.

Sohlmans musiklexikon, nr 5, andra rev. och utv. uppl., Stockholm 1979.

Den svenska psalmboken, Stockholm 1954.

Bibeln eller *Den heliga skrift*, London 1951.

Programblad till *Schroffenstein*.

Programblad till *Jeppe '96*

Programblad till *Vasasagan*

Otryckta källor

Handskrivna noteringar av August Strindberg ur Kungliga bibliotekets Strindbergsarkiv (SsNM 2.)

Kasettband från kollationeringen inför *Vasasagan* 980108 med Staffan Valdemar Holm, Bente Lykke Møller, Karen-Maria Bille och Stellan Larsson.

Kasettband från föreläsning med Staffan Valdemar Holm på Hippodromteaterns spegelsal 980309.

Kasettband från föreläsning med Karen-Maria Bille och Stellan Larsson på Hippodromteaterns spegelsal 980223.

Anteckningar från samtal med Bente Lykke Møller den 30 maj 2003.

Anteckningar från samtal med Nicolai Vemming den 25 mars 1998.

Tidningar

Berl. Tid. = Berlingske Tidende

KvP = Kvällsposten

SvD = Svenska Dagbladet

DN = Dagens Nyheter

SDS = Sydsvenska Dagbladet Snällposten

AB = Aftonbladet

Expr. = Expressen

HD = Helsingborgs Dagblad

GP=Cöteborgsposten

iDAG Kultur

SkD=Skånska Dagbladet

Jyllandsposten

Information

Det Fri Aktuelt

Weekendavisen

PRODUKTIONSDATA

Efter August Strindberg

Bearbetning och dramaturgi: Karen-Maria Bille & Stellan Larsson

Regi: Staffan Valdemar Holm

Scenografi och kostym: Bente Lykke Møller

Ljus: Nicolai Vemming

I rollerna:

DEL 1

| | |
|---|---|
| Mätta Dyre, Sten Stures styvmor | Monica Stenbeck |
| Kristina Gyllenstjerna, Sten Stures änka | Veronica Dahlström |
| Magnus Gren | Tom Ahlsell |
| Hemming Gad, biskop | Lars Passgård |
| Gustaf Trolle, ärkebiskop | Lars-Göran Ragnarsson |
| Erik Trolle, Gustaf Trolles fader | Pär Ericson |
| Svante Sture, page, son till Sten Sture | Daniel Götschenhjelm |
| Fogden | Clas Göran Söllgård |
| Cecilia Eka, Gustav Vasas moder | Annika Lundgren |
| Märta, Gustav Vasas syster | Paula Svensson/Josefin Ringdahl* |
| Hans Brask, biskop | Kenneth Milldoff |
| Kyrkvakterskan | Birgitta Sanderberg |
| Gustav (Eriksson) Vasa | Fredrik Gunnarson |
| Lars Siggesson Sparre, sedan marsk | Håkan Paaske |
| Måns Nilsson, bergsman från Dalarna | Hans-Peter Edh |
| Anders Persson, bergsman från Dalarna | Tom Ahlsell |
| Herman Israel, ombud för fria riksstaden Lübeck | Sven Ahlström |
| Kontorist hos Herman Israel | Roland Chantre* |
| Olaus Petri, präst | Göran Dyrssen |
| Windrank | Björn Åkesson |
| Flickor vid Gustav Vasas kröningsfest | Nina Togner-Fex, Sofia Berg-Böhm |
| Hovman | Johan Lundin* |
| Kyrkvaktaren | Tom Ahlsell |
| Olaus Petris moder | Annika Lundgren |
| Mårten, munk | Hans-Peter Edh |
| Nils, munk | Lars Passgård |
| Timmermän, soldater, dalkarlar, nunnor, folk | Roland Chantre, Johan Lundin |
| | Magnus Lövgren, Kari Hamfors, Silvia Harasti, |
| | Åsa Lindholm, Josefin Ringdahl/Paula Svensson* plus ensemblen |

DEL 2

| | |
|--|---|
| Måns Nilsson, bergsman från Dalarna..... | Pär Ericson |
| Fru Nilsson..... | Birgitta Sanderberg |
| Barbro, paret Nilssons dotter..... | Nina Togner-Fex |
| Anders Persson, bergsman från Dalarna | Björn Åkesson |
| Olaus Petri, konungens sekreterare | Tom Ahlsell |
| Herman Israel, ombud för fria riksstaden Lübeck..... | Kenneth Milldoff |
| Prins Erik, sedan Erik XIV..... | Sven Ahlström |
| Göran Persson, sekreterare – sedan prokurator – hos Erik | Göran Dyrssen |
| Prins Johan, sedan hertig Johan, sedan Johan III | Fredrik Gunnarson |
| Stenbock, anförare för konungens vakt..... | Lars Passgård |
| Drottning Margareta Leijonhufvud, sedan änkedrottning..... | Monica Stenbeck |
| Gustav Vasa | Clas Göran Söllgård |
| Hovman hos Gustav Vasa..... | Johan Lundin* |
| Karin Månsdotter, blomsterflicka, sedan drottning | Sofia Berg-Böhm |
| Kontorist hos Herman Israel..... | Roland Chantre* |
| Flickor vid midsommarfest..... | Veronica Dahlström, Annika Lundgren |
| Engelbrecht, bergsman från Dalarna | Håkan Paaske |
| Max, fänrik | Daniel Götschenhjelm |
| Nigels Guldsmed..... | Johan Lundin* |
| Hovdam hos Erik XIV..... | Veronica Dahlström |
| Hovman hos Erik XIV..... | Tom Ahlsell |
| Svante Sture | Lars Passgård |
| Nils Sture, Svante Stures son | Håkan Paaske |
| Nils Gyllenstierna..... | Hans-Peter Edh |
| Peder Welamson, knekt..... | Björn Åkesson |
| En adelsman..... | Magnus Lövgren* |
| Sigrid, dotter till Erik XIV och Karin Månsdotter | Selma Tura/Astrid Turesson Da Costa |
| | Maya* |
| Måns Knekt, Karin Månsdotters fader..... | Pär Ericson |
| Hertig Karl..... | Lars-Göran Ragnarsson |
| Dalfolk, soldater, uteliggare, bröllopgäster, barn, folk..... | Roland Chantre, Johan Lundin, |
| | Magnus Lövgren, Kari Hamfors, Silvia Harasti, Åsa Lindholm, |
| | Josefin Ringdahl/Paula Svensson/Selma Tura/Astrid Turesson Da Costa Maya* plus ens. |

DEL 3

| | |
|---|---|
| Mjölnerskan..... | Monica Stenbeck |
| Trumpetaren, en kvinna förklädd till man | Sofia Berg-Böhm |
| Leubelfing..... | Clas Göran Söllgård |
| Gustav II Adolf..... | Pär Ericson |
| Drottningen, sedan änkedrottning Maria Eleonora | Birgitta Sanderberg |
| Smeden | Björn Åkesson |
| Officer 1 | Göran Dyrssen |
| Officer 2 | Fredrik Gunnarson |
| Prästen | Sven Ahlström |
| Kristina som liten | Selma Tura/Astrid Turesson Da Costa Maya* |

Drottning Kristina Nina Togner-Fex
 Claes Tott, Erik XIV:s dottersonson Daniel Götschenhjelm
 Magnus Gabriel de la Gardie, riksskattmästare Kenneth Milldoff
 Axel Oxenstierna, rikskansler Pär Ericson
 Anton Steinberg, hovstallmästare Hans-Peter Edh
 Pimentelli, spanske ambassadören Lars-Göran Ragnarsson
 Kurir Åsa Lindholm*
 Karl Gustav, prins, sedan Karl X Gustav Tom Ahlsell
 Johan Holm, hovskräddare Björn Åkesson
 Kokerskan Annika Lundgren
 Krogmadamen Monica Stenbeck
 Carl Gustav Wrangel, general Lars Passgård
 Gustaf Horn, general Håkan Paaske
 Hovman Sven Ahlström
 Sömmerska 1 Veronica Dahlström
 Sömmerska 2 Sofia Berg-Böhm
 Mannekänger Kari Hamfors, Silvia Harasti*
 Soldater, fanbärare, tjänstefolk, folk Roland Chantre, Johan Lundin,
 Magnus Lövgren, Kari Hamfors, Silvia Harasti, Åsa Lindholm* plus ensemblen
 Speaker, efter text av Karen-Maria Bille & Stellan Larsson Hans Villius

*statister

Premiär på Hipp 20 mars 1998 * Föreställningens längd: ca 5 tim 45 min inkl. 30 resp. 20 min paus

Inspicient: Kalle Rosander ▪ Producent: Ingrid Fransson ▪ Scenmästare: Pontus Karlsson/PO Rappholdt ▪ Scenteknik: Mikael Axner, Lars Berglund, Ricard Hagerman, Gert Irgren, Arne Jacobsson, Anders Johansson, Bo Larsen, Karl-Johan Magnusson, Fredrik Nilstorp, Jouko Räsänen, Andreas Sävström, Hans Wendel ▪ Belysningsmästare: Börje Nilsson ▪ Ljusteknik: Samir Benchemsi, Thomas Eskilsson, Daniel Kullman, Jan-Erik Lövgren ▪ Sufflöser: Therése Hammar, Ulla Spångberg ▪ Rekvisitörer: Jenny Ljungberg, Karin Ragnarsson, Marie Wenander ▪ Mask och peruk: Eva Andersson, Åke "Älgen" Möller, Siv Nyholm ▪ Mask- och perukelev: Josephine Stackbom ▪ Kostymateljé: Gyöngyi Balazs, Ulrika Dahlström-Franke, Christina Holmgren, Karin Larsson, Marlène Larsson, Maria Ohlsson, Brita Olsson, Berit Sörensen ▪ Tygdesign: Maiken Charlotte Bang ▪ Patinering: Yvonne Ström ▪ Körinstudering: Sven-Inge Frisk ▪ Regiassistenter: José Luiz Barbosa, Kattis Blanking, Anna Sjövall ▪ Observatör: Birgitta Smiding

Dramaturgiat/Redaktion: Karen-Maria Bille, Stellan Larsson ▪ Press och information: Birgitta Aurell ▪ Marknadsföring: Magnus Thure Nilsson ▪ Grafisk form: Nina Martinsson ▪ Affisch: Bente Lykke Møller ▪ Fotograf: Anders Mattson ▪ Verkstadschef: Lars Jönsson ▪ Ateljéchef: Berti Jönsson ▪ Scenchef: Christer Hansson ▪ Belysningschef: Sven-Erik Andersson ▪ Ljudchef: Bengt Frienholt ▪ Rekvisitachef: Karin Ragnarsson ▪ Damskrädderichef: Brita Olsson ▪ Herrskrädderichef: Catharina Tivar, Isabella Casland ▪ Chefsassistent: Louise Nessim ▪ Producent och vice VD: Nicolai Vemming ▪ Ansvarig utgivare och teaterchef: Staffan Valdemar Holm.

PERSONREGISTER

- Abrahamsson, Klas 48
Aischylos 11, 31, 150, 165, 228
Aldrich, Virgil C. 151
Alsaker, John-Kristian 178
Alvesson, Mats 53
Andersson, Danjel 22, 29, 32
Andersson, Elin 193, 194, 195
Andersson, Kent 48
Andersson, Mattias 48
Andersson, Ylva M. 34
Andréason, Sverker 30
Antoine, André 29
Appia, Adolph 177
Appollinaire 195
Aristoteles 18, 60, 79, 135, 155
Arnald, Jan 153
Artaud, Antonin 54, 81, 82, 124, 138, 146,
147, 148, 155, 162, 177, 194, 230
Aschenbrenner, Jenny 213
Aspelin, Kurt 86, 154
Aston, Elaine 19, 206
Ausländer, Philip 26, 53, 54, 55, 56, 81, 137,
138, 143, 144, 145, 147, 148, 158, 159, 216,
226, 227
Austin, John L. 56, 57
Bach, Johann, S. 123, 126, 192, 223
Bachelor, David 161
Bachtin, Michail 90, 91, 99, 187, 188
Bark, Richard 165
Barthes, Roland 57, 77, 82, 83, 85, 130, 144,
145, 150, 188, 195, 196, 225
Bass, Alan 54
Baudrillard, Jean 24, 174
Bausch, Pina 23, 133, 216
Bazin, André 86
Beaumarchais 48
Beck, Ingamaj 177, 178, 181, 182
Beck, Julian 147
Beckett, Samuel 80, 100, 116, 122, 124, 125,
150, 155, 160, 162, 169, 193, 197, 198, 224,
226
Bengt-Pålsson, Johan 35
Benjamin, Walter 61, 130, 175, 195, 197, 198
Bentham, Jeremy 166
Berggren, Tommy 40
Berglund-Gottfridsson, Cristina 33
Bergman, Ellen 38
Bergman, Gösta M. 71, 166, 168, 183
Bergman, Ingmar 33, 46, 196
Best, Sue 207
Bille, Karen Maria 14, 26, 66, 150
Billgren, Ola 36
Birkeland, Erlend 38
Birringer, Johannes 26, 52, 56, 57, 86, 104,
127, 133, 143, 151, 205, 216
Bizet, Georges 33
Bjarke, Kim 122
Bjurström, Inger 207
Björkstén, Ingmar 40
Bjørnvad, Camilla 38
Blau, Herbert 51, 145
Blok, Alexander 97
Boal, Augusto 143, 144, 227
Botticelli, Sandro 202
Brandell, Gunnar 80
Bratt, Bengt 48
Brecht, Bertolt 15, 19, 22, 27, 33, 47, 48, 59,
61, 62, 63, 64, 65, 72, 83, 103, 113, 124, 128,
129, 130, 132, 133, 134, 135, 136, 138, 141,
144, 146, 148, 150, 151, 152, 155, 157, 158,
159, 169, 174, 175, 176, 177, 195, 197, 198,
203, 214, 216, 222, 226, 227, 229, 230
Brockett, Oscar G. 113, 165, 170, 223
Brook, Peter 42, 83, 147, 155, 177, 223
Brovik, Ingela 28, 35
Buckley, Jonathan 126
Butcher, S. H., 79
Butler, Judith 27, 58, 59, 189, 203, 204, 207
Cage, John 57, 124
Camus, Albert 80
Carlberg, Anders 14
Carlson, Harry G. 75
Carlson, Marvin 19, 77
Carlsson, Larsolof 37
Case, Sue-Ellen 58, 60, 197, 205, 206, 207,
214, 225
Casson, Andrew 230
Castorf, Frank 22, 39
Chaikin, Joseph 148

Chave, Anna C. 161
 Christiansen, Svend 26, 27, 40, 81, 92, 97,
 122, 153, 154, 166, 176, 177, 193, 194, 211,
 226
 Collins, Frank 76
 Connor, Steven 160
 Craig, Gordon 81, 156, 165, 177
 Cranny-Francis, Anne 18, 21, 27, 59, 155,
 157
 Cunningham, Merce 57
 Dafoe, Willem 139, 140
 Dali, Salvador 195
 Davidsen, Nina 37
 De Beauvoir, Simone 207
 De Certeau, Michel 167
 Dehlholm, Kirsten 23, 177
 Dekker, Rudolf 106
 De Beauvoir, Simone 202
 De Lauretis, Teresa 63
 De Marinis, Marco 77
 De Marivaux, Pierre C. Chamblin 33
 De Musset, Alfred 33
 Derrida, Jacques 53, 54, 82, 148, 149, 150,
 153, 228
 Diamond, Elin 27, 51, 54, 55, 59, 60, 61, 62,
 64, 65, 104, 128, 137, 138, 145, 197, 198, 205,
 208, 209, 214
 Dickson, Elsie 107
 Diderot, Denis 195
 Didong, Paula 179
 Duras, Marguerite 80
 Edfelt, Brita 22
 Edström, Maria 46
 Einstein, Albert 182
 Eisenstein, Sergej 86, 195
 Ekblad, Stina 46
 Ekmanner, Agneta 33
 Ellingham, Mark 126
 Engberg, Harald 176
 Engel, Per G. 34, 38
 Englin, Birgitta 50
 Englund, Claes 38, 39, 44, 45
 Englund, Peter 213
 Engqvist, Lars 28
 Engzell, Stig 35
 Enquist, Per Olov 40
 Ersgård, Stefan 36
 Entzenberg, Claes 54
 Eriksson, Göran O. 86
 Esslin, Martin 116, 195
 Euripides 156
 Fabre, Jan 22
 Fahlgren, Margaretha 211, 212, 220
 Fassbinder, Rainer Werner 46
 Feigenberg, Emmet 45
 Féral, Josette 138
 Fergusson, Francis 79
 Ferm, Peter 40
 Fischer-Lichte, Erika 57, 169
 Flavin, Dan 161
 Flinck, Thorsten 40, 46, 50
 Florin, Magnus 33
 Fo, Dario 48, 154
 Foreman, Richard 22, 228
 Forsberg, Bo G. 34
 Forser, Tomas 33
 Foster, Hal 189, 227, 228
 Foucault, Michel 97, 101, 145, 166, 167, 179,
 204, 216, 222
 Frandsen, Finn 52
 Fredén, Sofia 48
 Frenkel, Vera 148
 Freud, Sigmund 118, 182
 Fried, Michael 147
 Friedan, Betty 110
 Friedländer, Christian 38
 Frisk, Sven-Inge 123
 Fröhling, Ewa 40
 Fuchs, Elinor 18, 19, 26, 51, 60, 75, 79, 96,
 122, 129, 147, 148, 149, 150, 153, 155, 156,
 157, 176, 202, 208, 210, 222, 223, 224
 Fyhr, Lars 90
 Gabay, Nadja 48, 49, 227
 Galileo, Galilei 179
 Garsdal, Lise 23, 37, 38, 42, 43, 45
 Geber, Maria 38
 Genet, Jean 54
 Gentele, Jeanette 28
 George-Warren, Holly 126
 Gertten, Fredrik 28, 31
 Gislén, Ylva 30, 37, 38
 Glaser, Etienne 23, 50
 Glass, Philip 123, 124
 Godman, Stanley 118

Goethe, Johann W. 188, 214
 Gogol, Nikolaj 166
 Goll, Ivan 195
 Grevenius, Herbert 22
 Grotowski, Jerzy 83, 146, 147, 148, 177, 194
 Gröndahl, Britta 97
 Gummesson, Ola 34
 Günther, Richard 34, 45, 46
 Göthe, Staffan 50
 Hagberg, Carl August 42
 Hallberg, Ulf Peter 180
 Hammergren, Lena 50, 60, 90, 215
 Handke, Peter 177
 Hanna, Gillian 214
 Hansen, Emil 38
 Hansson, Cecilia 54
 Hauser, Arnold 118
 Heath, Stephen 77
 Hedqvist, Hedvig 28
 Heed, Sven Åke 20, 169
 Hegel, G. F. 18, 156
 Heidegger, Martin 54
 Heinonen, Timo 5, 177, 222
 Helander, Karin 50, 60, 90, 215
 Hellwig, Hilda 34, 50
 Hemmel, Jan 14
 Hjelms, Keve 38
 Hjulström, Lennart 46, 49
 Hoffmeyer, Klaus 34
 Holberg, Ludvig 12, 34
 Holledge, Julie 167, 207
 Holm, Staffan Valdemar 11, 12, 13, 14, 24,
 25, 28, 29, 30, 32, 33, 35, 37, 38, 39, 40, 42,
 45, 46, 60, 66, 74, 76, 78, 103, 113, 117, 126,
 142, 146, 150, 153, 158, 174, 176, 180, 181,
 194, 211, 212, 213, 214, 215, 219, 220, 222,
 225, 226, 227, 228, 231, 232
 Holmgren, Lennart 34
 Hov, Live 24
 Howard, Pamela 21, 166
 Howard, Richard 196
 Husserl, Edmund 54
 Hutcheon, Linda 52, 54, 55, 222
 Hybinette, Karin 97
 Håkansson, Jan S. 36
 Hörnqvist, Magnus 97, 101
 Ibsen, Henrik 137, 208, 209
 Innes, Christopher 91, 124, 162, 174
 Ionesco, Eugène 103, 155
 Irigaray, Luce 104, 209, 210
 Iser, Wolfgang 77
 Jameson, Fredric 15, 52, 55, 130, 131, 135,
 158, 189, 226, 227, 230
 Janson, Horst W. 107, 202
 Janzon, Leif 34, 38
 Johansson, Per Magnus 97
 Johansson, Sixten 53, 82
 John, Bengt 80
 Johnsson, Ulf G 107
 Josephson, Ludwig 70
 Josephson, Ragnar 42
 Joyce, James 54
 Jürs-Munby, Karen 13
 Jäderlund, Ann 46
 Kafka, Franz 54
 Kalmér, Åsa 46, 50
 Kantor, Tadeuz 22
 Kindstedt, Ola 189, 198, 210
 Kirkby, Joan 18, 21, 27, 59, 155, 157
 Kistrup, Jens 37
 Kittang, Atle 53, 82
 Kjelbye, Mats 48
 Knowlson, James 160
 Kolmodin, Israel 88, 123
 Koltès, Bernard Marie 11
 Korf-Hansen, Emil 45
 Kott, Jan 118, 119, 183, 188, 229
 Krejca, Otomar 33
 Kristoffersson, Birgitta 35
 Kunicki, Jan 118
 Kvam, Kela 74
 Köhler-Granström, Agneta 22, 50
 Lagerkrantz, Olof 39, 75
 Lagerlöf, Malin 48
 Lamm, Martin 67, 99, 187
 Lanfang, Mei 135, 136, 155
 Langdal, Peter 42, 45, 194
 Larsén, Carlhåkan 31
 Larsson, Lisbeth 31, 36, 37, 180, 181, 232
 Larsson, Stellan 14, 30, 66, 68, 69, 81, 181
 Leche, Karin 118
 Lefebvre, Henri 160
 Lehmann, Hans-Thies 13, 96, 159, 224
 Lehmann, Niels 86, 140, 141, 158, 202, 226

Lepage, Robert 39, 43
 Lessing, Gotthold, Ephraim 130
 Levi, Primo 23
 Lévy, Bernard-Henri 49
 Lide, Barbara 39
 Lindberg, August 66
 Lindeqvist, Karin 58
 Linder, Lars 40
 Linneberg, Arild 53, 82
 Ljunggren, Gustaf 72
 Lugn, Kristina 50
 Lund, Me 29, 37
 Lundin, Bo 30, 36, 37
 Lundquist, Peter 38
 Lykke Møller, Bente 11, 12, 14, 21, 24, 25,
 30, 31, 32, 33, 37, 38, 40, 45, 46, 50, 160, 161,
 166, 172, 175, 176, 177, 178, 180, 181, 211,
 215, 220, 222, 225, 226, 227, 231, 232
 Lyng, Claus 177, 178, 181, 182
 Lyotard, Jean-François 52
 Långbacka, Ralf 42, 48, 132, 154
 Löfgren, Mikael 52
 Lönnroth, Erik 97
 Lövgren, Marlene 13, 232
 Machiavelli, Niccolò 97, 100, 117, 118
 Maeterlinck, Maurice 210
 Malina, Judith 147
 Marowitz, Charles 41
 Martin, Carol 135, 136
 Martin, Jacqueline 25, 40, 44, 76, 154
 Marx, Karl 118
 McAuley, Gay 20, 21, 25, 26, 27, 77, 79, 80,
 83, 93, 134, 143, 169, 174, 176
 Meidal, Björn 40
 Melberg, Arne 53, 54, 74, 75, 82
 Menander 177
 Meyer, James 161
 Meyerhold, Vsevolod 83, 97, 146, 154, 155,
 156, 166, 177
 Mockel, Albert 156
 Molander, Anders 52
 Molander, Harald 52, 113, 152
 Mozart, Wolfgang, A. 33
 Mulvey, Laura 62
 Mutter, Ann-Sofi 123
 Müller, Heiner 177, 227
 Neher, Caspar 33, 174, 175
 Nicholson-Smith, Donald 160
 Nietzsche, Friedrich 18, 118, 156
 Nilsson, Gunnel 38
 Nilsson, Magnus 50
 Nilsson, Malin 38
 Nilsson, Sven 28
 Nittve, Lars 28
 Nordgren, Sune 28
 Nordmark, Dag 86
 Norén, Lars 11, 23, 31, 50
 Ollén, Gunnar 66, 71, 74
 Olofgörs, Gunnar 33
 Olsen, Charles 57
 Olsson, Ulf 74, 120, 223
 O'Neill, Eugene 31
 Orff, Carl 33
 Ortman, Maria 161
 Osborne, John 48
 Oskarson, Peter 45, 49
 Osten, Susanne 49, 50, 145
 Owens, Craig 60
 Palmer, Robert 123
 Palmqvist, Bertil 36
 Palmstierna-Weiss, Gunilla 33
 Paul, Fritz 120, 223
 Paulin, Anders 38
 Péladan, Josephin 210
 Persson, Anita 39
 Persson, Anna Lena 29, 160, 213, 214
 Piscator, Erwin 48, 227
 Platon 60, 153, 157, 177, 209, 210
 Plautus 177
 Pontbriand, Chantal 138
 Popper, Karl R. 230
 Pyk, Anna 207
 Qvortrup, Lars 43
 Rabkin, Gerald 51, 81, 82, 83
 Rauschenberg, Robert 57
 Ravenhill, Mark 48
 Reich, Steve 124, 169
 Reinhardt, Max 155
 Richards, Mary Caroline 57
 Richter, Jan 34, 35
 Ring, Lars 30, 31, 39, 40, 41, 45, 50, 214
 Ringby, Per 113
 Rinman, Sven 71
 Robbe-Grillet, Alain 170

Roose-Evans, James 155
 Rosenberg, Tiina 50, 58, 59, 60, 65, 66, 77,
 90, 106, 145, 163, 203, 205, 206, 215, 218
 Rossiné, Hans 178
 Rothstein, Eva 30, 31
 Rouse, John 134
 Rudolfsson, Lars 28, 29
 Sarrimo, Cristine 54
 Sauter, Willmar 25, 44, 50, 60, 76, 90, 154,
 215
 Schechner, Richard 20, 22, 56, 58, 59, 81,
 147, 150, 225
 Schiller, Friedrich von 214
 Schneider, Rebecca 205
 Schwab, Verner 34
 Schönström, Rikard 129
 Scribe, Eugène 67
 Seaver, Richard, W. 125
 Selimovic, Jasenko 50
 Shakespeare, William 14, 18, 33, 35, 41, 42,
 46, 95, 118, 119, 150, 177, 195
 Shaw, Georg Bernard 48
 Simms, Bryan R. 123, 124
 Singer, Milton 57
 Sjöberg, Alf 48
 Sjögren, Henrik 28
 Skawonius, Betty 180
 Skei, Hans H. 53, 82
 Šklovskij, Viktor 127
 Sköldberg, Kaj 53
 Songe-Möller, Vigdis 211
 Spivak, Gayatri 149
 Stanislavskij, Konstantin 132, 134, 155
 States, Bert O. 80, 170, 175, 208
 Stavropoulos, Pam 18, 21, 27, 59, 155, 157
 Steene, Birgitta 40
 Stein, Gertrude 198
 Stenström, Sture 80
 Stinnerbom, Leif 45
 Strindberg, August 12, 13, 14, 15, 19, 26,
 29, 32, 33, 38, 39, 40, 41, 45, 59, 66, 67, 68,
 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 86, 88, 89, 99, 101,
 102, 103, 104, 106, 108, 111, 113, 116, 118,
 120, 121, 122, 123, 128, 146, 150, 152, 156,
 157, 161, 162, 163, 164, 165, 170, 173, 174,
 183, 189, 191, 198, 201, 202, 210, 212, 213,
 214, 220, 223, 228
 Sundberg, Björn 67
 Sundström, Joakim 106
 Svensson, Per 28, 33
 Svoboda, Josef 33
 Szalczner, Eszter 39
 Szatkowski, Janek 23, 24, 140, 151, 157
 Söderberg, Bengt 107
 Söllgård, Clas Göran 38
 Sörbom, Göran 107
 Sørensen, Viggo 37
 Tandberg, Ole Anders 38
 Terentius 177
 Thau, Karsten 181
 Theil, Per 23, 42, 43, 45
 Ther, Alexa 45
 Tjechov, Anton 46, 48, 174
 Tjäder, Per Arne 48, 49, 161, 225, 227
 Tompkins, Joanne 167, 207
 Tudor, David 57
 Tunström, Göran 47
 Tunström, Linus 34, 46
 Turner, Victor 90
 Täckmark, Sven Erik 75
 Törnqvist, Egil 41, 73
 Ubersfeld, Ann 76, 164
 Ullén, Marianne 107
 Van de Pol, Lotte 106
 Van Reis, Mikael 54
 Velázquez, Diego 107
 Vemming, Nicolai 14, 24, 167, 168, 222
 Villius, Hans 85
 Vindfeld, Tine 20, 181
 Viredius, Lena 38
 Von Bahr, Gunilla 28
 Von Kleist, Heinrich 33, 35, 36
 Waaranperä, Ingegärd 229
 Wagner, Richard 48, 57
 Walcott, Derek 47
 Walters, Susanna Danuta 142, 202
 Warhol, Andy 23, 52, 126
 Waring, Wendy 18, 21, 27, 59, 155, 157
 Watts, Jay 57
 Wedekind, Frank 33, 46
 Weigel, Helene 65
 Weiss, Peter 23, 50
 Westerlund, Nanny 38
 Westling, Barbro 44, 46, 47

Whitmore, Jon 78
Whittall, Arnold 123, 124
Widerberg, Bo 40
Wiingaard, Jytte 30, 47, 170, 177
Wijkmark, Carl-Henning 130, 195
Willett, John 15, 22, 113, 124, 127, 128, 132,
152, 174, 175, 195, 226
Wilson, Robert 22, 23, 39, 43, 44, 194, 228
Windisch, Ingrid 193
Young, La Monte 124
Zarilli, Phillip, B. 134
Zern, Leif 22, 30, 32, 33, 36, 42, 49
Zillén, Karin 29

