



På Strindbergsmuseet visade konstnären Acke Oldenburg
11 september–11 november 2001 en retrospektiv
utställning med namnet *Omkring Strindberg*.
Konstnärens arbete med teaterscenografin till
Alf Sjöbergs uppsättning av August Strindbergs
kungadrama *Erik XIV* på Dramaten 1977 dominerade.
I utställningen visades scenmodeller,
dräktskisser och fonddekorer.
Bilden visar en kostymskiss för Göran Persson.

STRINDBERGIANA

SJUTTONDE SAMLINGEN
UTGIVEN AV
STRINDBERGSSÄLLSKAPET

REDAKTÖR: *Egil Törnqvist*

ATLANTIS

REDAKTIONSKOMMITTÉ:

Margareta Brundin

Björn Meidal

Boel Westin

Atlantis, Stockholm

© Strindbergssällskapet 2002

Omslagsbild av Einar Nerman

ur tidskriften Fram, augusti 1910.

Omslagstypografi av Pelle Lindberg

Tryck: Wallin & Dalholm Boktryckeri AB, Lund 2002

ISBN 91-7486-601-X

ISSN 0282-8006

Förord · 7

En Strindbergsdröm inscenerad · 11

av FREDDIE ROKEM

Att resa baklänges · 27

Scenisk funktion och progression i Oväder

av ANNE-CHARLOTTE HANES HARVEY

Den borgerliga familjens tragiska fattighet · 40

av GIORGIO STREHLER

Giorgio Strehlers *Temporale (Oväder)* · 45

av MASSIMO CIARAVOLO

Drömmar vid Piccolo Teatro · 51

Luca Ronconi och Strindbergs dramaturgi

av FEDERICA MAZZOCCHI

Blåskägg, jungfrun och brodern · 59

av KARST WOODSTRA

Brött och brött och Påsk · 66

Ingmar Bergman regisserar Strindberg för Radioteatern

av MAGNUS FLORIN

när den äntligen tänds, kunna bli till förnuftets enda, om än begränsade ljus, ett slags blindlykta. Förnuftet kunde kanske bli det som hjälper människan att gå mindre vilse när mörkret faller.

Säger Herrn i slutet av pjäsen något som verkligen kan tolkas så? Eller, oavsett orden som ändå finns där och som väger tungt, är det bara fråga om min envisa och desperata vilja att tro på detta värde trots allt och till varje pris? Mitt svar är att var och en får läsa diktarna som han kan och förmår och alla läsningar är giltiga förutsatt att de inte är godtyckliga utan ett resultat av en djupt känd tolkning.

Just så har vår tolkning av *Oväder* varit. Vi har försökt att göra [...] pjäsens poetiska plan och implikationer levande och förståeliga. Vi har försökt att återge åtminstone något av Strindbergs explosiva blandning, av hans nitroglycerin, så att publiken därigenom kan känna och förstå livet bättre, oavsett den rent konstnärliga upplevelsen som givetvis förblir konstens och teaterns grundval.

*Ovanstående utgör större delen av den artikel
som ingår i Piccolo Teatros program till Tempore.
Översättning från italienskan av Massimo Ciaravolo*

Giorgio Strehlers Tempore (Oväder)

MASSIMO CIARAVOLO

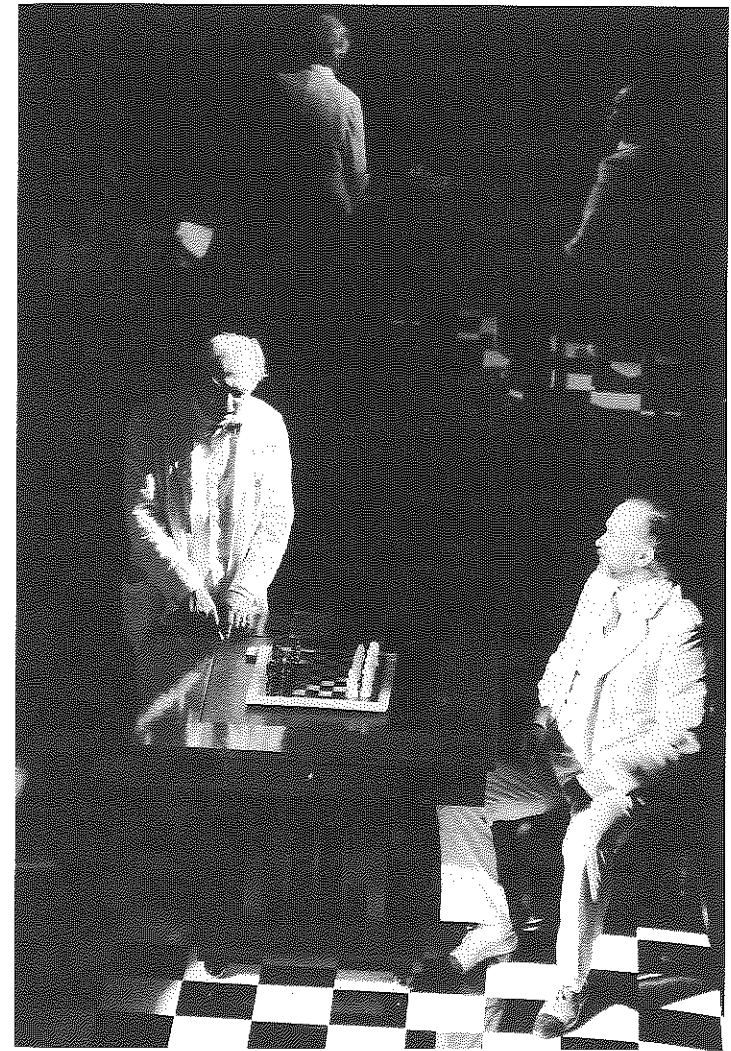
I EN INTERVJU 1980, kort före premiären på hans berömda uppsättning av *Oväder* (*Tempore*) vid Piccolo Teatro i Milano, påpekade Giorgio Strehler att Strindbergs dramatik fram till dess ganska sällan iscensatts i Italien. Således var *Oväder* då i det närmaste ospelat, så när som på en iscensättning av en experimentell teatergrupp från Bologna och en TV-utsändning 1973.¹ *Tempore* var inte bara Strehlers första – och sista – Strindbergsuppsättning. Det var också den första Strindbergspjäsa Piccolo Teatro tog sig an.²

Scenografin till Strehlers iscensättning, signerad Ezio Frigerio, var mycket frappant. Fonden utgjordes av en snedställd lång grå vägg av plexiglas, med hjälp av ljuseffekter växelvis speglade och genomskinlig. Väggen föreställde den strindbergska husfasaden, bakom vilken man ibland skymtade 'interiörer' i form av rutor som schematiskt föreställde husets våningsplan och rum och som kunde ge associationer till fängelsegaller. Därinne rörde sig silhuetter och skuggor. Samtidigt fungerade väggen som speglande yta för rummet och människorna framför det, på prosce-niet, som föreställde både husets exteriör, gatan, och Herrns interiör, hans lägenhet. På denna framskjutna del av scenen utspelades huvuddelen av handlingen. Mittemot husfasaden stod en bänk med baksidan vänd mot publiken. I början av pjäsen satt Brodern och Konditorn på den, medan Herrn och Louise vagt skymtades inomhus, på andra sidan väggen. Från husfasaden

gick en stentrappa ned till gatunivån. Tre steg längre ned, till höger, befann sig Herrns lägenhet. Därifrån sköt scenen ut mot parketten, vars första fyra rader tagits bort för att ge plats. Spelplatsen till höger hade ett schackspelsartat svart-vitt-rutigt golv, ett litet svart bord med fyra svarta stolar, ett piano och några få andra möbler och föremål. På bordet stod, i Akt II, det av Strindberg föreskrivna schackspelet, i vitt och blått. Det väsentliga i denna scenografi var att Herrns interiör fördubblades. Den befann sig inte bara bakom husfasaden – som hos Strindberg – utan också framför den, mycket nära publiken. Denna scenlösning åskådliggjordes tydligt för publiken redan i början när Louise för första gången visade sig. Man såg då två skådespelerskor agera synkront, den ena, den 'riktiga', på proseniet till höger, den andra bakom den genomskinliga väggen.

Den dominerande färgkontrasten, svart och vitt, gällde också personernas kostymer. Alla var klädda i vita sommarkostymer utom Gerda, som var helt i svart (jfr färgkontrasten i Fagerviksscenen i Ingmar Bergmans inscenering av *Ett drömspel* 1970). Särskilt vit och blek var Louise, som för det mesta handskades med vitt linne eller satt vid bordet och sydde. Hon var, skrev Roberto De Monticelli »vit och lugn, dödens söta mjölk«. ³ I husets källarvåning, dit man kom via ytterligare några trappsteg från den svart-vit-rutiga nivån till höger låg konditoriet. Konditorns syltning illuderades av glödröda reflexer från bakugnen, som syntes genom den öppna dörren. Renzo Tian ⁴ ville se en kontrast mellan flammornas röda färg – livets slit och bekymmer – och »Louises vita, aseptiska frånvaro« näst intill.

Förutom spegeleffekterna och färgkontrasterna spelade ljus och ljudeffekter en viktig roll. Den dominerande belysningen var skarpt blåaktig. Interiören bakom husfasaden genomkorsades ibland av ett plötsligt, grått ljus – de av Strindberg föreskriv-



Herrn (Tino Carraro) t.v. och Brodern (Franco Graziosi) t.h.
speglade på och vid schackbrädet
i Strehlers iscensättning av *Temporale* (*Ovåder*) 1981.
Foto: Luigi Ciminaghi.

na kornblixtna. Övervåningen, där Gerda och Fischer bor, var från början rödtonad. Oroväckande ljud hördes: steg, skratt, ångestskrik, den onaturligt förstärkta ringningen från Herrns telefon (på proseniet). Dessa ljus- och ljudeffekter ingav publiken, som flera recensenter underströk, en permanent känsla av annalkande katastrof, synkront med det hotande ovädet. De Monticelli talade i detta sammanhang om en rytmisk scenföljd liknande den i en musikalisk komposition, en »symfoni« som utvecklades genom sju avsnitt, »sju bländaröppningar i mörkret«, en hänsyftning på att vart och ett av dessa avsnitt öppnade med en magnesiumblixtna, en expressionistisk effekt.

Gastone Geron⁵ och Roberto De Monticelli reflekterade över det samspel mellan inom- och utomhus som finns redan i Strindbergs text men som förstärktes i Strehlers uppsättning. De Monticelli påpekade att Herrn satt på bänken och såg på sitt hus utifrån samtidigt som hans minnen, spöken och gengångare tog gestalt i den lägenhet där han befann sig.

Flera recensenter poängterade att det mot publiken utskjutande proseniet innebar en för Piccolo Teatro ny teknisk lösning, mycket funktionell med tanke både på Strindbergs idé om kammerspel som intim teater och på Piccolo Teatros intima karaktär. En naturalistisk detalj som uppmärksammades var den 'riktiga' regnskur som föll över scenen när Brodern och Gerda bestämde sig för att leta efter Agnes och Fischer. Om balansgången mellan naturalismen och dimensionen bortom skrev Guido Davico Bonino⁶: »Strehler har förstått att man måste översätta hela tvetydigheten i denna skakande text, som ständigt balanserar mellan det sannolika och det överkliga, utan att vare sig naturalismen eller abstraktionen någonsin tar över.«

I de intervjuer som åtföljde iscensättningen berättade skåde-

spelarna om hur intressant och spännande de fann Strehlers öppna och ändå noggranna arbetsmetod, där betydelseerna omprövas gång på gång utan att någon definitiv tolkning ges. Flera av dem underströk Herrns problem, hans livströtthet, hans brist på motivation, hans ensamhet som »ett lopp mot döden«. Francesca Benedetti, som spelade Gerda, talade om den slutliga frid som Herrn längtar efter. Tino Carraro, Strehlers Herrn, påpekade att denna frid bara är en from förhoppning, i själva verket ett omöjligt projekt eftersom livet alltid involverar, detta i enlighet med hans sätt att i sin rolltolkning understryka Herrns livsvilja.

Samtliga recensenter lovordade Tino Carraros rollgestaltning. Han lyckades förena dämpad självkontroll med en bitter, ibland aggressiv kverulantism. De Monticelli talade om Herrns »förtvivlade och fixerade inre liv«. Mauro Manciotti⁷ menade att den »förnuftets lykta« som Strehler slutligen försvarade inte var annat än en medvetenhet om lidandet. Tino Carraro, summerade han, »har gjort huvudpersonens frivilliga, självpåtvungade ålderdom fysiskt och psykologiskt påtaglig, genom de emotionella trauman som denne upplever, genom det kverulantiska och futtiga klagandet, som han ställer emot sanningen medan denna allt tydligare profilerar sig: sanningen om att han genom sitt avsked från livet utför en extrem manipulation av sig själv«.

Intervjuad av Renato Palazzi⁸ tangerade Strehler vad han framhåvt i sin essä i teaterprogrammet: »I mitt försök att ta itu med Strindberg [...] har jag velat finna en svår förbindelse mellan det som alltför ofta betecknas som 'flykt' mot det irrationella och det som jag envisas med att kalla förnuftets styrka. Det är en ytterst tunn tråd, det är den smärtsammaste och farligaste vägen, det är jag helt medveten om: människans, människornas förnuft besegrar tomrummets förmenta värde, även mitt i känslornas grymhet och gentemot en omänskligt envis ensamhet [...]. Strind-

berg var allt annat än 'galen', som man velat få oss att tro. Han var konsekvent, ytterst medveten, en humanist.«

NOTER

1. Gunnar Ollén, *Strindbergs dramatik* (Stockholm: Sveriges Radio, 1982) s. 508.
2. *Temporale*, övers. Bruno Argenziano och Lucia Codignola, i *Teatro da camera*, Milano: Adelphi, 1980.
3. *Il Corriere della Sera* 21/6 1980.
4. *Il Messaggero* 21/6 1980.
5. *Il Giornale Nuovo* 21/6 1980.
6. *La Stampa* 21/6 1980.
7. *Il Secolo XIX* 21/6 1980.
8. *Il Corriere della Sera* 20/6 1980.

Drömmar vid Piccolo Teatro *Luca Ronconi och Strindbergs dramaturgi*

FEDERICA MAZZOCCHI

DET LIGGER TJUGO år mellan de sällsynta men minnesvärda mötena mellan Strindbergs dramer och Piccolo Teatro i Milano: Giorgio Strehlers *Oväder* (*Temporale*, 1980) och Luca Ronconis *Ett drömspel* (*Il sogno*, 2000). Strehler närmade sig Strindberg sent, mer än trettio år efter det att Piccolo Teatro hade etablerats 1947. Ronconi, å andra sidan, hade just utnämnts till konstnärlig ledare 1999 för denna teater när han iscensatte *Il sogno*, tillsammans med Calderóns mästerverk *La vida es sueño* (*Livet en dröm*). I och med att det rörde sig om en av Strehlers sista regiuppgifter och om Ronconis andra inscenering på Piccolo, bildar Strindbergs uppsättningar viktiga vägskalet i denna teaters utveckling.

Temporale kan tyckas ha föga att göra med Piccolos spelstil och med det sociala och politiska engagemang som genomsyrar Strehlers teaterarbeten. Men Strindbergs kammerspel intresserade honom av flera skäl, främst den 'invokation' till förnuftets ljus som avslutar dramat.

Tanken att vägen till kunskap är smärtsam – temat i *Ett drömspel* – passade Ronconis sätt att närma sig texten. Hans första uppsättning av dramat gjordes med seniorstudenter från Roms *Accademia d'Arte Drammatica* 1983. I detta första möte med *Ett drömspel* använde han sig av några av de sceniska grepp som skulle komma att användas i den mycket mer komplicerade iscensättningen tjugo år senare, en iscensättning som undviker det banala, som har föga rekvisita, sparsam utsmyckning och som framför allt ge-

nom att undvika lättköpta oneiriska, drömlika, grepp antyder Ronconis regiuppfattning. Den scenografi han använde 1983 – den i luften hängande gudomen, det i form av ett kors förlängda scengolvvet på vilket skådespelarna rörde sig, få men väsentliga föremål på scenen, avslutningens metaforiska bål – återkom till stora delar i uppsättningen sjutton år senare. Hans regi var sig med andra ord påfallande lik trots att iscensättningsförhållandena var så radikalt annorlunda: i det första fallet ett examensarbete vid en teaterskola, i det senare en fullskalig iscensättning vid den berömda Piccolo Teatro.

Som konstnärlig ledare för denna teater lanserade Ronconi ett omfattande *Progetto Sogno* (drömsprojekt) som kulminerade med iscensättningen av Strindbergs drama. Ett av Ronconis huvudmål var att befria pjäsen från de begränsande och överlagrade tolkningar som den blivit föremål för. Ronconi avvisade lösningar som tenderar att reducera textens komplexitet till populära synsätt, till exempel den existentiella idén om stängda dörrar och premissen att helvetet är de andra. Åskådarna måste, menar han, låta dylika fördomar fara och i stället ta till sig det strindbergiska textflödet.

I sin berömda »Erinran« skriver Strindberg att han har »sökt härma drömmens osammanhängande men skenbart logiska form« där, utgående från små verklighetsfragment, »allt är möjligt och sannolikt«. Strindbergs på sätt och vis ganska täta struktur och enhetliga tematik ersattes hos Ronconi av »en blandning av minnen, erfarenheter, improvisationer och absurditeter«. Personerna »klyvas, fördubblas, dubbleras, dunsta av, förtätas, flyta ut, samlas«, heter det i »Erinran«. Ronconi fascinerades av blandningen av ohämmad fantasi och spår av verklighetsförankring: »Strindbergs text föds ur hans obundna återskapande av små bitar ur verkligheten.«¹ Men detta lämnar inget rum för lek-



Scenbild till Luca Ronconis uppsättning av *Il sogno* (Ett drömspel) på Piccolo Teatro i Milano 2000.

fulla biografiska referenser och anekdotiska läsningar av dramat. Genom att hålla den autentiska grunden för *Ett drömspel* i minnet kan man dra upp linjerna för den »djupa realism« som utgör drivkraften i pjäsen. »Den approach vi har försökt följa«, säger Ronconi, »har varit att, med all den frihet och det lätta handlag som är typiskt för drömbilder, ge uttryck åt drömmars kärva *naturalism*«. Om man bortser från transformationer och allusioner, är texten rå och pjäsen befolkad av »figurer som framställer ändrade tillstånd«, kroppar uttröttade av den smärtsamma resa som människolivet var för Strindberg. Ronconis regi syftade till att »återskapa drömmens våldsamma fysikalitet«; »protagonisterna i *Ett drömspel*«, heter det, »är bräddfulla av fysikalitet«² – i den mån sömn och dröm är fysiska aktiviteter – men de bibehåller ändå sin karaktär av mentala bilder, av hjärnsnöen.

Vad som ytterligare stimulerat Ronconis kreativitet är den styrka och det djup med vilka Strindberg tar sig an identitetsproblematiken. Frågan vilka vi människor är förbinder *Ett drömspel* med Calderóns *Livet en dröm*, som iscensattes samma spelår. Strindbergs drama visar fram en mångfaldig verklighet i vilken människorna, vilkas identitet inte längre är solid och varaktig, vittrar sönder. Som »flytande gestalter« är de inte konventionellt utformade; de är snarare delar av »en närvaroström«.³ Enligt Ronconi är det möjligt att finna en »generativ matris för det system som reglerar förhållandet mellan personerna i *Ett drömspel*«: Officern, Advokaten, Diktaren »som projektioner av författarjaget [...] är till syvende och sist tre olika bilder av en enda gestalt som i scen efter scen inkarneras«.⁴ De är drömmarens-författarens tre ansikten, han som förlorar och finner sig själv i pjäsens mängd av gestalter.

År 1986 valde Ingmar Bergman att låta Indras dotter spelas av en ung flicka, en mogen kvinna och en äldre kvinna, tre sta-

dier på livsvägen. Också Ronconi lät tre olika skådespelerskor skapa denna roll.⁵ Genom att klyva den kunde han skapa en spegelsymmetri mellan de manliga protagonisterna och den kvinnliga – Dottern – för att ge teatralt uttryck åt »det dialektiska mönstret av förlust och återvinnande av ens identitet, vilket utgör dramats kärna«.⁶ Till följd härav rubbades pjäsens damaturgiska rollfördelning. Indras dotter var inte längre föreställningens protagonist; hon representerade snarare drömmens innehåll. Den sanne protagonisten var dramatikern, dold bakom Officern, Advokaten och Diktaren. En annan determinerande faktor var Ronconis val av unga aktörer, åldersmässigt i skarp kontrast till de roller de skapade. I drömmens fria värld, menade regissören, är det yttre sannolikhetskravet betydelselöst. De unga aktörerna provocerade publikens känslor, tycktes »sannare och mera gripande«⁷ på sin plågsamma väg mot kunskap än de skulle ha gjort om de i yttre mening varit lierade med sina roller.

Ronconis spelplats, Teatro Studio di Milano, tidigare använd av Strehler som workshop för dramastudenterna vid Piccolo, erbjuder många gestaltningsmöjligheter. Dess viktigaste karaktistikum är den stimulerande obalansen mellan scen och salong. Scenen dominerar och sträcker sig utöver prosceniet, vilket skapar en elliptisk yta. Publiken å andra sidan 'pressas' mot teaterns ovala omkrets eller uppåt mot de fyra raderna. Scenen kan exploateras till fullo, för enligt Ronconi »är det omöjligt att i Teaterstudion finna en central punkt«; Studion »kräver ändlösa rumstransformationer, ett slags 'kinematografiskt' berättande, ett slags montage«.⁸

I *Drömspel*-uppsättningens inledning fanns det inte, som i texten, någon antydning om moln eller ruiner. Scenografen, Margherita Palli, bortsåg från författarens fantasifulla men invecklade scenanvisningar och satsade i stället allt på ett samspel mellan

mobila så kallade catwalks, smala och osmyckade. Härigenom skapades ett ständigt växlande scenlandskap. Rörelse blev insceneringens hallstämpel. Omgivet av ett mörker lika djupt som den nattlige drömmarens, arrangerades scengolvet som rörliga dominobrickor – som om de återskapade Strindbergs skrivflöde. Dekor och rekvisita – bord, pulpeter, dörren med fyrklövern etc. – dök långsamt upp på scenen som om de var evokationer, för att försvinna igen när de inte längre behövdes. Detta, påpekar Ronconi, »är mycket kinematografiskt, eftersom filmen, i motsats till teatern, kan fokusera på något i det ögonblick det behövs».⁹ Att närma sig *Ett drömspel* filmiskt var inte bara ett utmärkt grepp; det speglade också textens djupstruktur. Det rörde sig, skrev Tessari, om »flytande situationer som korsar varandra, fortsätter in i varandra och oupphörligt överlappar», visualiserade i en »flytande dekor, bara en antydning om böljande rymd, färdig att ändras med varje energiskt andetag».¹⁰ Gestalter och situationer visades momentant på scenen och fördes så tillbaka in bland skuggorna, en handgriplig teatral motsvarighet till den livsöverblick som Strindberg inspirerats till av visionären Emanuel Swedenborg. Hos Ronconi flöt scenbryggor genom rummet likt hängbroar; ett tjockt lager av lera och jord invaderade Studios elliptiska orkesterdike; och en svart tyllslöja dolde åskådarna för varandra, så att de kunde koncentrera hela sin uppmärksamhet på skådespelarna, »i enlighet med den för oneirisk aktivitet typiska solipsismen».¹¹

Bryggornas horisontella rörelse kombinerades ofta med stora vertikala konstruktioner: en imponerande vit vägg; Cala della Vergognas fyrkantiga, spöklika sanatorium fullt av patienter; Advokatens överraskande men realistiska rum, byggt mitt på scenen och endast synligt för publiken genom väggarnas fönster. Kristin gick omkring och ropade »Jag klistrar, jag klistrar!» medan

hon lidelsefullt försökte täta hålen i den torftiga bostaden med pappersremсор. Medan detta skedde höjdes väggarna och visade en grön dekor, den färg som kom att beledsaga det plågsamma äktenskapet mellan Dottern och Advokaten.

I öppningsscenen sjönk Indras dotter från sin himmelska höjd nedåt via en enkel spiraltrappa. Belyst av en spotlight var hon i färd med att lämna sin Fader, som regissören valde att visa i stället för att, som i texten, bara låta oss höra hans röst. Väl anländ till jorden utsätts Dottern för olika påfrestningar som sammantagna markerar människornas hårda lott. Regissören underströk denna aspekt. När en av personerna vid ett tillfälle kom fram på förscenen med öppna armar, som om han vore Den korsfäste, för att kort därpå falla platt till marken föreföll transcendensens ovisshet att visualiseras.

Slutet präglades av flammorna från något tusental stearinljus på scenen, små ljus omgivna av mörker. Med eldens hjälp beredde sig Dottern att återgå till sin Fader. Hon kastade sina jordtyngda skor i luckor som öppnade sig i scengolvet. En del av de människor man tidigare sett återkom – i enlighet med Strindbergs anvisningar – för att bränna de attribut som plågat dem. Dottern kysste Diktaren farväl på pannan. När hon tog avsked av människorna och människolivet låg Diktaren ännu kvar på golvet – medan ljusen fortsatte att brinna i mörkret.

NOTER

1. Intervju med Luca Ronconi av Claudio Longhi, i programbladet till *Il Sogno*, s. 52.
2. Ibid.
3. Roberto Tessari i *Alle origine della drammaturgia moderna. Ibsen, Strindberg, Pirandello* (Genua: Costa & Nolan, 1987) s. 117.
4. Intervju med Ronconi, s. 54.
5. Däremot valde han att stryka hårnålssekvensen som för Bergman framstår som en av de centrala partierna i dramat.
6. Intervju med Ronconi, s. 56.
7. Ibid. s. 57.
8. Ronconi i *Avvenire* 30/9 1999.
9. Ronconi i *L'Unità* 30/9 1999.
10. Tessari, s. 117.
11. Ronconi i *La Repubblica* 4/2 2000.