DOKUMENTERAT

Bulletin från Musik- och teaterbiblioteket vid Statens musikverk

44

August Strindberg

Utges av Arkiv-, raritets- och dokumentationsavdelningen
på Musik- och teaterbiblioteket vid Statens musikverk

Postadress: Box 16326, 103 26 Stockholm
Besöksadress: Torsgatan 21, Stockholm

Telefon: 08 - 519 554 18 Överbibliotekarie
08 - 519 554 17 Arkiv
08 - 519 554 30 Bibliografi
08 - 519 554 15 Rariteter
08 - 519 554 47 Teater

E-post: inger.enquist@muslib.se, rikard.larsson@muslib.se

ISSN 1404 - 9899
Dokumenterat 44, red. Inger Enquist och Rikard Larsson,
november 2012

Omslag: August Strindbergs oljemålning *Underlandet*, 1894,
Nationalmuseum, foto: Erik Cornelius/Nationalmuseum
Grafisk form: Tuula Rinne

Introduktion 4
Rikard Larsson

Strindberg och Stenhammar 5
Stefan Bohman

Växelspel mellan måleri och scenografi i några av Strindbergs dramatiska verk 8
Göran Söderström

Ett drömspel på Teater 9 – Portvakterskans minnen 17
Karin Helander

Strindberg och Beethovengubbarna 25
Sten Dahlstedt

Folkungasagan på Musik- och teaterbiblioteket 31
Magnus Blomkvist

Introduktion

Rikard Larsson [1]

Apropå en förfrågan om att författa ett förord svarar August Strindberg i ett brev till vännen Carl Larsson: ”Jag kan ej posera eller grimasera framför ett lifsfragment, och jag har skrifvit och fått på nosen för så många dumma, fräcka förord att jag lofvat hålla frid. Nöjer mig skildra menskoöden!” [2] Trots vissheten om denna illavarslande erfarenhet tänkte jag våga mig på ett smärre försök att introducera detta Strindbergnummer av *Dokumenterat*. Bortsett från den olycksbådande andemeningen, så är ju citatet rätt intressant såtillvida som det visar på det dramatiska allvaret i Strindbergs natur. Hans är knappast halvmesyren, eller det halvljumma, utan han har aptit på det mesta och vill omfamna allt med frenesi och intensitet. Detta visar sig också i hans lika vidsträckta som stora begåvning, en begåvning som sträcker sig över flera olika områden - från litteratur och dramatik, språk och vetenskap, till konst och musik. Med denna spännvidd som ledstjärna har vi nu, under detta så kallade Strindbergsår, försökt att sätta samman ett nummer som omfattar flera av dessa olika aspekter av hans författar- och konstnärskap.

Tillsammans med sin äldre bror Carl Axel anordnade Strindberg återkommande musikaliska aftnar, och i hans dramatik finns i flera verk instruktioner om vilken musik som ska spelas, och i vilket sammanhang. Några av de mer kända, vilka Sten Dahlstedt nämner i sin text, är bland andra uppmaningarna att spela Beethoven i *Spöksonaten* (op.31:2) och i *Till Damaskus* (op.10:3). Men också i exempelvis *Påsk* fyller musiken en central funktion. Där ska enligt Strindbergs anvisning olika satser ur Joseph Haydns *Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze* spelas innan de skilda akterna tar sin början. Emellertid inte i sina originalversioner utan det Strindberg hänvisar till är en stråkkvartettversion från 1787. Att Strindberg ansåg denna musikaliska dimension för viktig vittnar han själv om när han omtalar att hela atmosfären, själva stämningen, i *Påsk* är tagen just från detta Haydn-stycke. [3]

Även bildkonsten kommunicerar på sinnrika vägar med Strindbergs dramatik. När det dramatiska textförfattandet väl är avklarat vidtar ju arbetet med att gestalta den aktuella texten för att skapa en genuin och till densamma tillräckligt trogen iscensättning. Som Göran Söderström visar i sitt bidrag kunde Strindberg ha mycket bestämda uppfattningar om detta och Söderström visar också på samspelet mellan flera av Strindbergs målningar och de dekorskisser och scenografilösningar som till slut användes i olika uppsättningar.

Förstås är det omöjligt att så här på några rader sammanfatta ett konstnärstemperament så komplext och mångfacetterat som Strindbergs, men låt oss likväl avsluta denna introduktion på samma sätt som den inleddes – genom att ge ordet till Strindberg själv. Här pratar han om måleri, men nog skulle samma ord också kunna användas om en hel del av hans dramatik*:* ”Arbeta som naturen, icke efter naturen. /.../ Så målar jag! Derför kunna inte mina tavlor kopieras (och svårligen säljas!)” [4] Som historien utvisat fick Strindberg endast delvis rätt. Originalet står fortfarande unikt och i ensamt majestät, men populariteten och värdet av hans konst och dramatik fortsätter snarast att öka.

---

1 Rikard Larsson är bibliotekarie vid Musik- och teaterbiblioteket.

2 *August Strindbergs brev 14 : 1901 – mars 1904* Stockholm, 1974 s.150.

3 Se Gunnar Ollén i kommentar till August Strindberg, *Påsk*, Stockholm, 1992 s.368.

4 Citerad ur Gunnel Sylvans ”Symbolisten Strindberg” i *Strindberg som målare och modell*, Stockholm 1949 s.17.

Strindberg och Stenhammar

Stefan Bohman[1]

August Strindberg och Wilhelm Stenhammar, foto Musik- och teaterbibliotekets samlingar.

August Strindberg var, förstås, en del av den svenska kultureliten vid förra sekelskiftet. Denna var inte större än att de flesta kände varandra. Som vänner eller fiender, vilka kanske tidigare varit fiender eller vänner. Bland musiker i Strindbergs närhet kan nämnas Tor Aulin, en nära vän, Ture Rangström, brodern Axel m.fl. Strindberg brevväxlade med Peterson-Berger och hade visst samarbete med Sibelius. Folkmusiksamlaren Nils Andersson tillhörde också den närmaste vänkretsen. Wilhelm Stenhammar var ingen vän, men fanns med i den yttre kretsen runt Strindberg vilket jag här ska beskriva.

Stenhammar var viktig för det svenska musiklivet på flera sätt. Naturligtvis som tonsättare, men också som aktiv musiker, bl.a. när det gällde musikaliska festivaler. En sådan ägde rum i Ystad 1909, där också Stenhammars och Strindbergs vägar korsades. Programmet bestod främst av Beethoven, men även av svensk musik och Brahms. Tor Aulin spelade också. Strindberg blev tillfrågad om att skriva en prolog till festivalen vilket han gjorde. Strindberg ville dock inte låta trycka denna enkla tillfällighetstext, men den finns återgiven i Moses Pergaments bok *Svenska tonsättare*. Här några rader:

Vi väntade våren vid Mälarstrand
Med väntan och längtan och vaka
Han kom ej till Påsk, ej till Pingst
Då blev längtan för lång
Och vi drogo mot Söder och Sol
För att möta.
Och vi drogo mot Solen
Till landet var slut
...
Här fanns blomster och blad
Här fanns vänner och värme och vin!

1 Stefan Bohman är chef för Strindbergsmuseet och fil. dr. med avhandlingen *Arbetarkulturen och kultiverade arbetare: en studie av arbetarrörelsens musik,* 1985.

Strindberg och Stenhammar var på lite olika sätt en del av svenskt kulturliv, där som sagt nästan alla kände varandra. Intressant är deras respektive relation till Verner von Heidenstam, relationer som faktiskt berörde varandra. Strindberg och Heidenstam hade tidigare varit nära vänner, men Strindberg kom inpå 1900-talet att häftigt ta avstånd från den forna vännen. Stenhammar samarbetade med Heidenstam inför tonsättandet av diktcykeln "Ett folk" runt sekelskiftet 1900.

Stenhammars arbete flöt på bra till en början, men med bl.a. följande rader i cykeln fick Stenhammar problem och bad författaren att skriva om dem, vilket denne vägrade att göra:

Det är bättre af en hämnare nås
Än till intet se åren förrinna
Det är bättre att hela vårt folk förgås
Och gårdar och städer brinna
...
Ej vill jag tigga om soliga år
Om skördar och guld utan ände.
Barmhärtiga öde, tänd blixten som slår
Ett folk med år av elände.
Ja drif oss samman med gisselslag
Och blåaste vår ska knoppas

Bakgrunden är förstås den starkt växande nationalismen och militarismen, som inte minst Heidenstam kom att företräda. Men Strindberg var en utpräglad antinationalist och antimilitarist. Detta ger perspektiv på Strindbergs senare aversion mot Heidenstam, vilken ibland tolkas som bara ren avund och gallsprängdhet från Strindbergs sida. Under arbetarrörelsens kamp och t.ex. storstrejken 1909 kom både Strindberg och Stenhammar att lägga sina sympatier på arbetarrörelsens sida, till skillnad från Heidenstam.

Det är möjligt att denna värdegemenskap påverkade det enda dokumenterade mötet mellan Strindberg och Stenhammar. Två personer med respekt för varandra möts i samband med att Aulinkvartetten ger konsert på Intima teatern 1909, med Stenhammar som pianist, återberättat av teaterdirektören August Falk. En lite rörande historia:

> Denna kväll möttes August Strindberg och Wilhelm Stenhammar för första gången. Det var alldeles tyst bakom scenen. Musikerna gingo var för sig och viskade lågt i ett hörn. Strindberg kom direkt in med ytterkläderna på. Han och Stenhammar hälsade på varandra. Sedan stodo de tysta och vägde lite, sågo sig omkring, visste inte vad de skulle säga. Båda voro generade, bara ett vänligt leende över deras ansikten förrådde deras högaktning för varandra. Slutligen tog Strindberg mod till sig, strök lite lätt med handen på sitt pälsuppslag och sade:
>
> – Jag har fått en ny päls ....
>
> Stenhammar svarade ingenting, nickade endast förstående. Så stod de och tryckte ännu en lång stund. Tiden för konserten började närma sig, och Stenhammar tog upp sin klocka för att se om tiden var inne. När han sett på klockan ett ögonblick fann han också ord och sade lågt:
>
> – Jag har fått en ny guldklocka...
>
> Då smålog de mot varandra igen och räckte varandra handen.

> Strindberg gick och hängde av sig sina kläder och slog sig ned bakom kulisserna medan Stenhammar och kvartetten gick in och började Beethovens e-mollkvartett.
> ....
> Kvartetten (och Stenhammar) spelade denna kväll på ett alldeles oförglömligt sätt, och Strindbergs ögon strålade av hänförelse där han satt inklämd i det trånga utrymmet mellan kulissen och scenväggen.
> När konserten var slut bjöd han på whisky och rökverk och i lugn och ro fördjupade sig han och musikerna i några av musikens problem.

Strindberg och Stenhammar möttes förmodligen inte mer personligen, men deras vägar korsades indirekt flera gånger. Den 10 januari 1910 uruppfördes Stenhammars 4:e kvartett i a-moll på Intima teatern, med Aulinkvartetten. Vi vet alltså inte om Strindbergs var närvarande, men det var på hans egen teater.

Stenhammar hade tidigt planer på att tonsätta flera dikter av Strindberg. Det finns skisser till tonsättning av ”Ballad”. Varför de inte genomfördes vet vi inte. Stenhammar kom senare att skriva teatermusik till några av Strindbergs dramer. Där sällade han sig till raden av andra tonsättare, t.ex. Jean Sibelius och Tor Aulin som också skrev musik till Strindbergs dramer. Stenhammar själv ska ha varit mycket nöjd med sin teatermusik till *Ett drömspel*, uruppfört 1916. Det är dock en musik som mycket sällan spelas idag, trots att Hilding Rosenberg gjort en orkesterfantasi över delar av partituret. Förmodligen därför att musiken är så nära knuten till texten. Men Stenhammars biografiskrivare Bo Wallner konstaterar att kompositören varit inne i en depression: ”I denna situation får dikten en förlösande verkan på hans fantasi. Och han kan också iaktta hos sig själv hur Strindbergs text inspirerar honom att söka andra uttrycksvägar än tidigare.” Senare började Stenhammar skriva musik till Strindbergs skådespel *Folkungasagan*, men det projektet fullföljdes aldrig.

Det typiska med denna lilla historia är nog konstaterandet hur litet det svenska kulturlivet ändå var. Större målare, författare eller musiker kände nästan alla varandra. I Strindbergs närmaste krets ingick också konstnärer som Rikard Berg, Carl Eldh m.fl. Anders Zorn och Albert Engström hade också varit gäster i Strindbergs hem. Sympatier och antipatier blandades friskt. Både Strindberg och Stenhammar var en del av detta kulturkotteri.

Litteratur

Bohman, Stefan. *Musiken i politiken: konstmusik som kulturarv.* Stockholm, 2003.
Hellqvist, Per-Anders. *En sjungande August.* Bromma, 1997.
Wallner, Bo. *Stenhammar och hans tid,* 1-3. Stockholm, 1991.

Växelspel mellan måleri och scenografi i några av Strindbergs dramatiska verk

Göran Söderström [1]

Strindbergs numera välkända måleri är i påfallande ringa utsträckning litterärt präglat och har sällan någon direkt anknytning till hans författarskap. Ändå finns naturligt nog en del intressanta kopplingar, särskilt till hans sena scenografier. Eftersom hans författarskap är starkt visuellt präglat ägnade han mycket uppmärksamhet åt de scenografier där hans skådespel utspelar sig – scenografierna är en viktig del av dramat, vilket tyvärr många av dagens regissörer väljer att helt bortse ifrån. Strindberg såg dramat i sin inre syn innan han skrivit ner en enda replik. Det är också karaktäristiskt att de scenografiska lösningarna i allmänhet ligger före själva den nedskrivna texten. Flera gånger skissade han upp scenografin till ett skådespel som i skriftlig form aldrig kom längre än till en person- och aktförteckning. Några motiv som först framträder i måleriet kom att senare dyka upp i scenografierna och får där en viktig och betydelsebärande roll.

Golgata

Den stora mörka målningen Golgata från 1894, som till sin uppbyggnad tillhör Vita Märrngruppen [2], intar på sätt och vis en särställning genom sitt läsbara litterära innehåll: en man i fladdrande kappa står på en klippa i stormen och ser de tre vita masterna av ett skepp som sjunker i havet, tre master som ser ut som korsen på Golgata (till höger).

År 1894, när Strindberg i stormmålningen finner att en fläck bildar konturen av en man som ser ut över det upprörda havet, minns han episoden och låter mannen se mot de tre vita masterna av en strandad, halvt sjunken bark. ”De tre masterna med mersarna tvärs öfver ser ut som Golgatha, eller tre grafkors och kan vara en trimurti, men det beror på smak.” [3] Vid närmare analys visar sig mannen med kappan bara vara en färgfläcks tillfälliga kontur; masterna har tillkommit för att ge den slumpmässigt tillkomna figuren något att betrakta ute på havet. Strindberg har själv 1912 bekräftat oavsiktligheten i mannens tillkomst, den enda människa som förekommer på någon av Strindbergs bevarade målningar. De tre masterna är en minnesbild från Strindbergs Sandhamnsvistelse senhösten 1873, första gången återgiven litterärt i berättelsen ”Markus Larsson advokat” 1874: en avtacklad tremastare vars master sticker upp bakom en udde som tre kors. Man får, trots titeln, vid den här tiden inte ta motivet alltför allvarligt; det är markant att Strindberg även under Infernotiden fäste mest vikt vid det i molnformationerna mycket svårurskiljbara Rembrandthuvud, som han omnämner i en kommentar till målningen. Motivet återkommer dock i *Till Damaskus*, den tredje scenbilden i akt IV, där de tre korsen/masterna tolkas allvarligt religiöst.

Strindberg skildrar själva verklighetsbakgrunden litterärt i berättelsen ”Markus Larsson advokat”: *När jag vaknade på Trälhavet, hade jag huvudvärk, ty mössan hade fallit av. Jag yrade och såg i månskenet Kristus på korset mellan de båda rövarna avteckna sig över skogen och var fullt övertygad om verkligheten av synen, tills man senare förklarade den helt enkelt vara en avtacklad tremastare, vilken lagt sig i vinterläger vid en strand.*

---

1 Göran Söderström är docent i konstvetenskap och har skrivit de grundläggande böckerna om Strindbergs måleri: Strindberg och bildkonsten (1972; 1990) och Strindbergs måleri (1972).

2 Vita Märrn var ett sjömärke på en hög klippa vid Kanholmsfjärden, ett sjömärke som kunde tolkas som ett vitt hästskelett. Motivet med den höga klippan återkommer gång på gång hos Strindberg, ibland utan själva sjömärket.

3 I brev till Leopold Littmansson 31 juli 1894.

August Strindberg, *Golgata*, oljemålning Dornach 1894, Albert Bonniers förlag, foto Strindbergsmuseet.

1898 låter Strindberg själva målningen bli en förebild för en scenbild i *Till Damaskus:* ”Havet ligger blåsvart; i horisonten torna sig moln i former av jättehuven. I fjärran synas de tre vita avtacklade masterna av ett förlist skepp, liknande tre vita kors.” I dramat får Den Okände och Damen inta den spejande mannens plats:

> Den Okände vänd mot havet: Ja, det mörknar och molnen hopa sig.
> Damen: Se icke på molnen.
> Den Okände: Och därunder? Vad är det?
> Damen: Det är bara ett sjunket skepp!
> Den Okände viskar: Tre kors! – vilket nytt Golgatha förestår oss nu?
> Damen: Men de äro vita: det betyder gott!

Lövgrottan

Konstnären Per Ekström (modell till Sellén i Röda Rummet) kom på 1870-talet att bli Strindbergs intima vän och den som gav honom den enda handledning som målare han någonsin fick. År 1891 gav Ekström Strindberg den relativt konventionella målningen *Franskt vårlandskap vid slottet St. Germain-en-Laye*, målad cirka 1888; tunga gröna trädkronor under vilka man ser ett blått vatten och gröna fält under en blå och lätt rosa himmel.

Trots att Strindberg sålde den nästan omedelbart kom den att bilda den första utgångspunkten för ett av Strindbergs mest karaktäristiska konstnärliga motiv: Underlandet – lövverksgrottan. Motivtypen, som är mycket vanlig hos Ekström, kommer ursprungligen från Barbizonskolan liksom förebilden till ett annat vanligt Ekströms-motiv, ljuset genom de höga träden. Det senare motivet renodlar Ekström i slutet på 80-talet i sina mest radikala studier till ett nästan nonfigurativt mönster.

August Strindberg, *Underlandet*, oljemålning Dornach 1894, Nationalmuseum, foto Erik Cornelius/Nationalmuseum.

I sin essä ”Slumpen i det konstnärliga skapandet”, skriven på franska 1894, berättar Strindberg om den diffusa vision som föresvävade honom när han började måla den första målningen i grottserien: ”en beskuggad skogsinteriör, varifrån man ser havet i solnedgången”. I denna första målning, Underlandet 1894, växer grönskan ihop till en tät ram kring en utsikt mot ett obestämt, fantastiskt landskap. I den samtidigt i Dornach i Österrike utförda varianten blir håligheten snarare en källa i tät grönska; Passyvarianten (målad i Paris samma år) har Strindberg själv kallat ”kolvassen med näckrosorna”,

blommor vid en skogstjärn. Med undantag för de delvis utförda blommorna är emellertid motivet nästan helt nonfigurativt och ger avsiktligt betraktaren alla tolkningsmöjligheter.

Delvis förledda av en felöversättning av den franska texten i essän (”skamliga väsen” i stället för ”obestämbara” som svävar/slingrar ned i vattnet/grottan) har psykoanalytiskt inriktade forskare velat se grottmotivet som en sexualsymbol (”Venusgrottan”). Målningarna ger naturligtvis betraktaren även denna tolkningsmöjlighet, även om den inte torde ha varit särskilt aktuell för Strindberg när tavlan målades.

När Strindberg efter *Inferno* återvänder till realismen tecknar han i ett utkast till *Folkungasagan* i början av år 1899 en diffus lövskogsinteriör kring en källa. Året därpå, i samband med uppsättningen av *Till Damaskus* på Dramatiska teatern, får han emellertid på ett säreget sätt en anknytning till det ursprungliga motivet: en utsikt genom ett grönskande lövvalv. Strindberg utformade tillsammans med Emil Grandinson uruppsättningen.

Till Damaskus fordrar snabba scenväxlingar: scenbilder som hastigt övergår i varandra. Strindberg hade först tänkt sig att fonderna skulle projiceras med skioptikon för att glida över i varandra; praktiska prov visade emellertid att detta med då tillgänglig apparatur inte var genomförbart. Dramats form av modernt mysteriespel eller moralitet fick honom att i stället pröva olika lösningar som stod passionsspelen nära. Man stannade i stället för en lösning med traditionell teknik: bakom en fast stående målad arkitektonisk ram överväxt med grönska växlades fonder ljudlöst under mörker i salongen. Lösningen är visserligen inspirerad av passionsspelsscenen i Oberammergau, men grönskan kring valvöppningen ger förbindelsen till målningarnas lövgrotta. Det förefaller som om Strindberg prövade Carl Grabows originalskiss till valvbågen på sin egen miniatyrteater, en leksaksteater köpt på varuhuset Leja. Den länge som försvunnen betraktade skissen kunde jag 1970 återfinna, tillsammans med en fond till denna tyvärr förlorade (men numera på Strindbergsmuseet återskapade) modellteater, bland Strindbergs okatalogiserade kvarlåtenskap i Strindbergsarkivet på Nordiska museet.

Scenbild från Dramatens uppsättning av *Till Damaskus*, 1900. Regi: Emil Grandinson. Den okände: August Palme, Damen: Harriet Bosse.

August Strindberg, *Barnets första vagga*, oljemålning 1901, privat ägo, foto Strindbergsmuseet.

Som bekant ledde uruppsättningen av skådespelet till att Strindberg friade till den kvinnliga huvudrollsinnehavaren, den unga Harriet Bosse. I juni 1901 skulle de nygifta makarna resa på en försenad bröllopsresa, antingen till Kymmendö eller utomlands. Den 26:e får Strindberg telegram att Kymmendö redan är uthyrt för sommaren och känner samtidigt att han inte ”får” lämna Sverige. I besvikelsen reser Harriet ensam utan avsked till Hornbæk i Danmark, sin mors hemland.

Efter några olyckliga dagar följer Strindberg efter; den 10 juli flyttar makarna in i ett eget litet murgrönsövervuxet hus intill stranden av Öresund. Eftersom Harriet är med barn blir Öresund barnets första vagga, som Strindberg poetiskt har skildrat:

> Och din sköna moder vaggade Dig på blåa böljor i det haf som sköljer tre konungariken – och om aftnarne när solen skulle gå ned, då – i trädgården satt hon och såg solen i ansigtet för att ge Dig ljus att dricka.
>
> Barn af hafvet och solen, Du sof din första slummer i ett litet rött murgrönshus der aldrig hatets ord hviskades ens! och der intet orent tänktes ens!

När Harriet efter återkomsten till Stockholm återigen lämnade honom greps han av förtvivlan och självmordstankar. Det var i denna stämning han återupptog sitt måleri, som legat nere sedan 1895. Nu målar han ganska realistiskt *Barnets första vagga*, som han själv beskriver i brev till Harriet Bosse:

> Jag har målat – skam till sägandes vackert – en stor tafla föreställande 'Barnets första Vagga' – det är Öresund i solnedgången med Kullen och Nakkehoved – infattadt i grönt och blommor, och i guldram! Får jag skänka den till Er klädloge?"

Den blommande lövramen i målningen har direkt anknytning till trädgården och murgrönan runt fönstret i Hornbæk; trots detta är förbindelsen med det äldre lövgrottsmotivet ganska uppenbar. Sannolikt spelar också grottmotivet ur Faidon en viss roll för lövgrottsmotivets utveckling: Strindberg återkommer gärna i *Ockulta Dagboken* till denna Platonska liknelse.

August Strindberg, *Infernotavlan*, oljemålning 1901, privat ägo, foto Strindbergsmuseet.

August Strindberg, *Den gula hösttavlan*, oljemålning 1901, privat ägo, foto Strindbergsmuseet.

Liksom den grönskande ramen i *Till Damaskus* blir nu lövgrottan stående ram till olika motiv: i *Infernotavlan* en regnvädershimmel över en buteljgrön vattenmassa; i *Den gula hösttavlan* hägrande byggnader bortom gröna gärden. År 1902 målar Strindberg en sista variant i litet format av lövgrottan.

Men det blommande lövverket fascinerar honom fortfarande som stående ram kring skiftande fonder. I samband med en av sina många teaterplaner 1902 tycks han ha gjort egna nu förlorade skisser till sin modellteater för en uppsättning av *Ett drömspel*. Han berättar om dem i ett brev till Richard Bergh i samband med nya planer 1904:

> För två år sedan då jag höll på med Hillberg att grunda Freie Bühne, arrangerade jag iscensättningen af detta stycke på ett billigt och praktiskt sätt, att kunna uppföras i Folkets Hus, ty den skamliga konkurrensen från det Kungliga sjelfsvåldet hotade oss i hvarje lokal, om vi opererade med mer än en dekoration. För att undgå detta målade (?) jag 1º en stående ram för hela pjesen: en Vallmo-skog. Sedan målade jag en stående fond af blommor i hvilken fond jag gjorde ett tre alnars hål, bakom hvilket jag ställde s.k. masker (tillåtna af kungligheten). Masken är en på spännram bemålad duk om fyra alnar. Dermed var dekorationspartiet affärdadt. Nog kunde man få en rik man som lät en ung man (Arthur Sjögren?) måla dessa bagateller för en 1.000-lapp.

Ett drömspel spelades faktiskt på samma sätt som *Till Damaskus* med ett målat proscenium föreställande en vallmoskog.

Det tycks vara samma iscensättningsprojekt som året därpå dyker upp på nytt i ett brev till Harriet Bosse 24 september 1905: ”ska vi göra en teater, och ambulera? Men tre personer måste jag ha. Har jag Dig och två till skall jag låna pengar, engagera och låta måla min miniatyrscen med skärmar.”

Allén och Skogsbrynet

Från sin bostad på Karlavägen promenerade Strindberg nästan varje morgon ut på Södra Djurgården till Rosendals slott och trädgård. Den långa och höga allén från Djurgårdsbrunnskanalen fram emot trädgården lyser på höstarna gulorange och klargul av lönnarnas och askarnas blad. Det förefaller sannolikt att detta är upplevelsebakgrunden till målningen *Allén* från 1903, med sina höga gulorange och klargula trädkronor.

Målningens symboliska innehåll ger Strindberg själv i ett brev till Carl Larsson 1905: ”gula allén med det stora okända i bakgrunden”. Symboliken är inte ovanlig i religiös konst: vägen som tonar bort i oändlighetens perspektiv, vägen vars slut vi inte känner. I Strindbergs vandringsdramer spelar naturligt nog vägen en stor roll, vars betydelse kulminerar i det sista dramat *Stora landsvägen* från hösten 1909. I detta drama blir vägen som symbol för de levandes ständiga vandring mot döden ett huvudtema.

Strindberg hämtade den avslutande scenbilden, sista grinden före vägen mot det stora okända, här representerat av havet, från en konstlös bild på en keramiktallrik (som han våren 1909 köpt i en bosättningsaffär för 85 öre), vilken han lät Fanny Falkner kopiera för texthäftets omslag.

Han tycks emellertid dessförinnan ha prövat andra alternativa lösningar av motivet, som han lät Fanny Falkner måla upp i akvarell. Ett meddelande till henne den 9 september 1909 torde kunna avse dessa arbeten: ”Låt mig se när ni fått en skizz färdig! Tag den i färg, så kann vi sälja den sedan, ty originalen stannar hos Er.”

August Strindberg, *Allén*, oljemålning 1903, Thielska galleriet, foto Strindbergsmuseet.

I ett konvolut i Strindbergsbiblioteket på Nordiska museet återfann jag 1970 tre akvarellskisser av Fanny Falkner, vilka med all sannolikhet sammanhänger med *Stora landsvägen*.

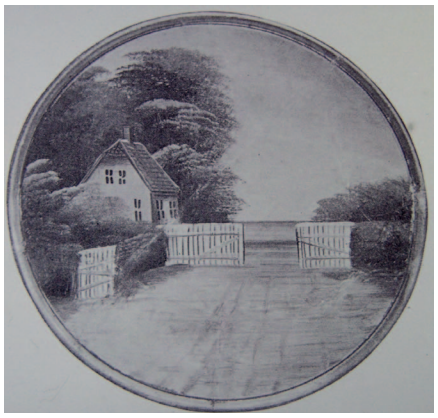
En av skisserna är en fri kopia av Strindbergs egen målning. De båda övriga är två varianter av samma motiv: mellan två blommande buskage sträcker sig en väg in mot fonden, en fjärran skogshorisont, i ena versionen med bakomliggande höga bergsmassiv. De blommande buskagen har samma fantastiska prägel som blomskogen i *Ett drömspel*. Skogshorisonten går liksom målningen *Skogsbrynet* tillbaka på utsikten från Karlavägen, som Strindberg bland annat skildrar i *Ensam*:

> Jag har ett skogsbryn i fjärran. Det är mest tall och gran; det är svartgrönt, taggigt och utgör för mig det mest egendomliga av svenska naturen, och jag pekar på det och säger: där är Sverige. Detta skogsbryn kan se ut som en stadskontur med dess oändliga mängd av skorstenar, spiror, tinnar, småtorn och gavlar. Men i dag ser jag det som skog. Som det blåser, är jag nu säker att hela denna hop av smärta träd måste röra på sig, men jag kan ej se det på en halv mils avstånd. Jag tog därför min kikare, och nu såg jag hela grankonturen röra sig som vågorna i en havshorisont, vilket beredde mig ett stort nöje, i synnerhet som det föreföll mig vara en liten upptäckt också. Min längtan går nog ditåt, ty jag vet att havet ligger därbakom; jag vet att det växer blåsippor och vitsippor vid dessa trädens fötter, men jag har mera nöje av att se dem i föreställningen än i verkligheten, ty jag har för länge sedan vuxit ifrån den naturen som i stenriket, växtriket och djurvärlden tar sitt uttryck.

Både *Allén* och vägen mot skogsbrynet fick som scenbilder alltför stor påtaglighet. Den version som Strindberg slutligen valde, grinden framför vägen mot öppna havet, har en större självklarhet för betraktaren som inte är förtrogen med Strindbergs privata symbolik; samma enkla storslagenhet som de berömda slutorden ur *I havsbandet*:

> ”Ut mot den nya julstjärnan gick färden, ut över havet, allmodren, ur vars sköte livets första gnista tändes, fruktsamhetens, kärlekens outtömliga brunn, livets ursprung och livets fiende.”

Fanny Falkner, *Vägen ut*, akvarell 1909, Nordiska museet, foto Strindbergsmuseet.



Fanny Falkner, *Vid sista grinden*, akvarell 1909, Strindbergssällskapet, foto Allhems förlag.

Ett drömspel på Teater 9 – Portvakterskans minnen

Karin Helander[1]

Som teaterforskare är jag van att handskas med källmaterial av skilda slag. Det känns dock märkligt – men roligt – att analysera material som jag själv är en del av. Strindbergsåret 2012 har redan utmynnat i en uppsjö artiklar, scenkonstföreställningar och minnesprogram, liksom flera böcker och konferenser. Mitt bidrag handlar om en personlig resa tillbaka till tidigt 1980-tal och en uppsättning av *Ett drömspel* av den fria gruppen Teater 9 på S:t Eriksplan i Stockholm, i vilken jag själv medverkade som skådespelare. Min specifika förförståelse och subjektiva upplevelse, som färgas av hur mina minnesbilder påverkats av tiden mellan då och nu, är min grundförutsättning. En annan utgångspunkt är en skriftlig gruppexamination inom en fördjupningskurs i teatervetenskap av fem studenter höstterminen 1981 med rubriken ”Ett drömspel på Teater 9”. Materialet som studentgruppen använt är föreställningar, program, scenmodell, fotografier, en intervju (då jag själv var med) med delar av ensemblen och en ofullständig videoinspelning. Teater 9 lades ned vid mitten av 1990-talet och det samlade arkivmaterialet finns nu på Musik- och teaterbiblioteket. När jag själv nu började botanisera i den välfyllda Drömspels-mappen förvånades jag över hur mycket som sparats, från ekonomiska kalkyler, rekvisitalistor, noter och kostymskisser till omfattande regianteckningar och genomarbetade analyser av pjäsens struktur, tematik, roller och situationer. Även långt efter premiären gjordes detaljerade anteckningar om moment som behövde förbättras och detaljer som måste rättas till.

Affischen, gjord av Madeleine Aleman, till teater 9:s uppsättning av *Ett drömspel*.[2]

Inspirationer och tidigare uppsättningar

I *Ett drömspel* (1901) besöker guden Indras dotter jorden. Hon möter människornas lidande, både i den privata sfären och i samhället, och blir varse att ”Det är synd om människorna”. Det är ett drama som alltid fascinerat mig med sitt precist laddade språk, sin oerhörda spännvidd och branta blandning av stilar och genrer: saga, filosofisk diskussion, absurdism, strindbergskt bitsk äktenskapsuppgörelse, religiös mystik,

1 Karin Helander är professor i teatervetenskap vid Stockholms universitet.

2 Alla bilder i artikeln är hämtade ur Teater 9:s arkiv som finns i Musik- och teaterbibliotekets samlingar.

politisk agitation, lyrik, komik.... I Teater 9:s uppsättning, som hade premiär 26 september 1980, spelade jag ett flertal roller, men var också en av tre dramaturger. Min uppgift var att göra och redovisa en sammanställning av tidigare uppsättningar av *Ett drömspel*. Några inhemska milstolpar fick mest utrymme:

- Urpremiären på Svenska Teatern 1907 med Harriet Bosse som Indras dotter
- Invigningsföreställningen på Lorensbergsteatern i Göteborg 1916, i regi av Mauritz Stiller och med modernistiska scenbilder av Svend Gade
- Max Reinhardts expressionistiska (mar)drömspel på Dramaten 1921 med sina skarpa kontraster mellan ljus och mörker och mellan sfärernas harmoniska klanger och jordelivets kaos
- Olof Molanders första drömspel på Dramaten 1935, placerat i sekelskiftets Stockholm och skärgården, med Martin Lamms biografi om Strindberg som inspirationskälla
- Ingmar Bergmans första sceniska drömspel på Dramaten 1970 i bearbetad version på en nästan tom scen och med Indras dotter uppdelad i dels Malin Eks jordiska Agnes, dels Kristina Adolphsons dotter som spelade teater i teatern.

Jag har sedan återkommit till Strindbergs drömspel ett flertal gånger, också kring senare uppsättningar som:

- Robert Lepages innovativa uppsättning som utspelades i en svävande, roterande kub på Dramaten 1994
- Robert Wilsons hallucinatoriska, postmoderna drömspel med sin visuellt, associativt och strängt komponerade dramaturgi på Stockholms stadsteater 1998
- Staffan Westerbergs olika egensinniga tolkningar av Strinberg drama som *Det växande slottet* 1976 och *Ett litet drömspel* för barnpublik med Officern gestaltad som stövel, Kristin som spindel och Ågust klagande sitt ledmotiv "Det är synd om mig", på samma teater 1981.[3]

Teater 9 påbörjade sitt arbete med Strindbergs pjäs hösten 1979. Jag, de andra två skådespelande dramaturgerna Gunilla Fischer och Stefan Johansson (den sistnämnde spelade bland annat Diktaren samt regisserade tillsammans med skådespelaren Anders Öhrn) och den övriga ensemblen läste Strindbergslitteratur. Tre helt nyutkomna böcker var särskilt intressanta; vi diskuterade och uppskattade Olof Lagercrantzs Strindbergsbiografi, men inspirerades också av Sven Delblancs drömspelsanalys i *Stormhatten* och Harry G. Carlsons *Strindberg och myterna*. Gunilla Fischer läste Schopenhauer, Nietzsche och den gamla Vedaskriften *Upanishaderna* för att närma sig litteratur som var viktig för Strindberg.

---

3 Jag har kortfattat behandlat dessa drömspel i kapitlet "Spöken på Dramaten", Hammergren & Helander & Rosenberg & Sauter, *Teater i Sverige*, Hedemora, 2004 och i kapitlet "Drömspelsvariationer", Helander & Zern, Det skall åska och blixtra kring vår teater. *Stockholms Stadsteater 1960-2010*, Stockholm 2010.

Vi läste också skönlitteratur för inblickar i 1800-talets kulturhistoria. För Stefan Johansson gav Marcel Prousts romaner upplysningar om tidens sociala mönster och han inspirerades av den psykologiska gestaltningen och de starka känslouttrycken hos Dostovjevskijs karaktärer. Citat både ur Strindbergs texter, Strindbergsforskning och av filosoferna finns sammanställda i programbladet, liksom bilder från tidigare drömspelsuppsättningar.

Lockelsen att arbeta med Strindbergs drömspel handlade för oss till stor del om en önskan att utforska en så mångbottnad text som kan tolkas på flera nivåer samtidigt. Följdriktigt var vi mycket texttrogna, utan strykningar eller bearbetningar.

Programbladet till Teater 9:s uppsättning av *Ett drömspel*.

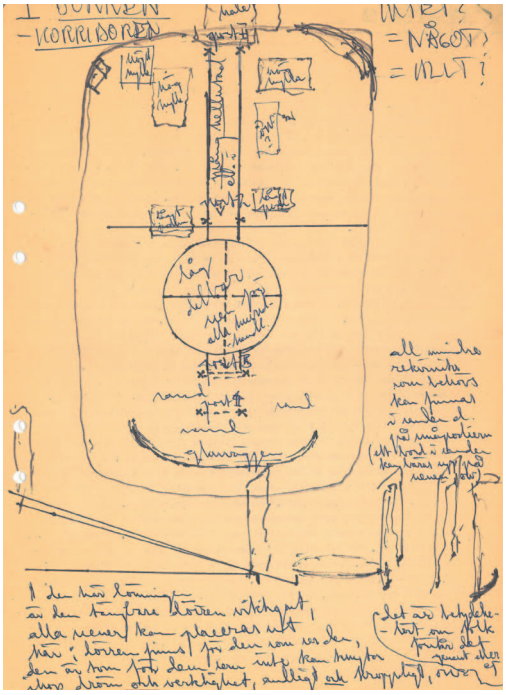
Av Stefan Johanssons programartikel framgår hur läsningen av forskning och idéhistoria inspirerade till viljan att gestalta en komplex väv av biografiska, historiska, sociala, arketypiska, mytologiska och filosofiska skikt; han menar att *Ett drömspel* utspelas både i Stockholm och i ett mytiskt landskap. Operakorridoren är både en konkret plats som vaktas av en virkande kärring och en hemlighetsfull tunnel som kan leda till döden, barndomen eller pånyttfödelsen och som vaktas av en fruktansvärd moder, norna, god fé eller häxa; Skamsund och Fagervik är både skärgård och Inferno.

Strindberg skrev i sitt berömda företal ”Erinran” om drömspelets dramaturgi: ”Allt kan ske, allt är möjligt och sannolikt. 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”, vilket gav nycklar till hur vi lät scenerna glida in i varandra. Också fortsättningen ”Personerna klyvas, fördubblas, dunsta av, förtätas, flyta ut, samlas” var en viktig utgångspunkt. De tio skådespelarna delade på 40-talet roller, bara två hade endast en roll vardera: Karin Enberg som Indras dotter och Erland Rynell som Officern. Uppgiften för oss andra var att söka fläta samman våra olika roller efter vissa gemensamma drag. För min egen del handlade det om att för Portvakterskan, Modern och Edits mor finna en slags urmodergestalt som jag sedan kompletterade med Frun på Rivieran, Den nygifta, Kokotten och dalkullan i promotionsscenen. Samtidigt innebar uppgiften att hitta tydliga särskiljande element mellan de olika rollerna.

Teater 9:s uppsättning

Uppsättningen presenterades med några förhandsreportage i pressen. Ett stort reportage i Dagens Nyheter handlade om Zoja Lazarovas masker. I Fagervik utspelades de grymma sällskapslekarna i en maskerad där alla utom Edit är fullständigt falska. Här användes fågelmasker, själv hade jag en påfågelsmask som Edits mor, för övrigt kostymerad i en svart 1800-talsklänning med påfågelsmönster (både mask och kostym har jag bevarat i min källare). I prologen användes indiskinspirerade masker. I Svenska Dagbladet skrev man att flera ton sand släpats in på scengolvet, för att

Lena Rasmussens kostymskiss av påfågelsdräkten som Edits mor bar.



Tidig skiss för scenografi och regikoncept.

stärka drömeffekten och göra skådespelarnas rörelser ljudlösa. I teatervetarstudenternas grupparbete beskrivs uppsättningen detaljrikt. Mycket stämmer med mina minnesbilder, en del kommer jag inte alls ihåg. Skådespelarna tog emot publiken i foajén och ledde den upp till prologen med Indra och Indras dotter som utspelades en trappa upp. På vägen dit kunde man besöka Sibyllan i ett krypin, där hon spådde besökaren i handen med Strindbergs *Ockulta Dagboken* framför sig. Själva prologen utspelades sedan på en liten scen inredd i indisk stil och med musik, recitation samt en svag rökelsedoft i rummet. Under den sista delen av prologen samlade skådespelarna små publikgrupper och ledde dem ut genom en dörr, ner till ”jorden”, genom gångar och nerför trappor, där väggarna var fulla av inristade citat och stoff från Strindbergs pjäs, som ”Det är synd om människorna”, ”Jag klistrar, jag klistrar” och ”Edit är ful”. Skådespelarna läste och upprepade de sista raderna, som formade ett slags kanon.

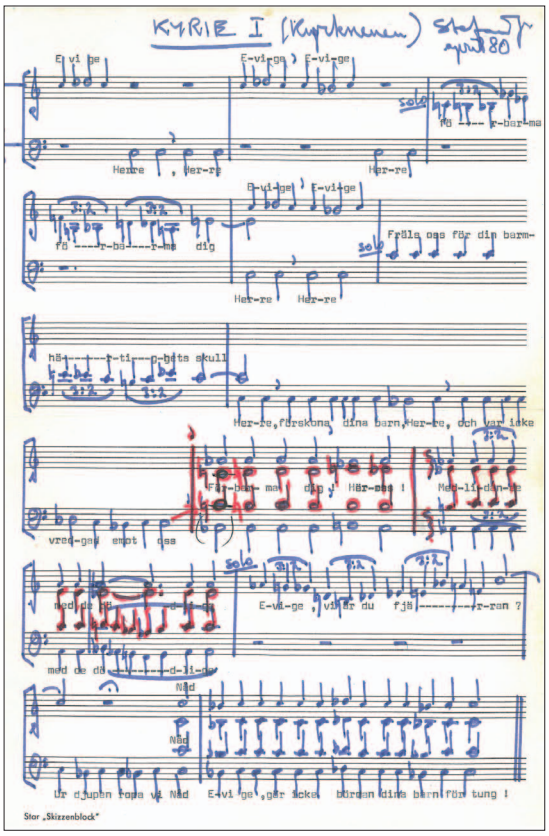
Skolscenen med några av skådespelarna sittande i den fyrkantiga sandlådan som upptog mycket av scenen. Fr. v.: Stefan Johansson, Bo Dahlberg, Stefan Hallin och Erland Rynell.

Väl framme i spellokalen intog publiken sina platser och skådespelarna hängde av sig sina masker på väggen och formade en cirkel där vi i tyst koncentration lyssnade till en inspelning med Harriet Bosses radioinläsning från 1947 av Dotterns avsked (jag minns det som ett oerhört högtidligt ögonblick). Efter det gick skådespelarna till sina fasta utgångsplatser (bon) och spelet kunde börja. Scenen dominerades av en stor, rektangulär sandlåda, fylld av sand (som vi fick vattna noga varje speldag). I en tidig anteckning står skrivet: ”Var utspelas pjäsen? I något drömlandskap? På teaterns tågvind? I glashuset?”

Publiken satt på båda sidor om sandlådans långsidor. Vid ena kortsidan fanns en stor målad glasvägg som byggdes upp i spelet och som representerade Det växande slottet. Där hade Officern sitt bo. Vid andra kortsidan ledde en spång snett uppåt mot en öppning i väggen, där antyddes dörren med fyrväpplingen och invid fanns några mindre avsatser. Vid den ena hade jag själv mitt bo som Portvakterskan, ständigt handarbetande på det stora stjärntäcke som draperades utmed väggen, ett enormt tyg med insydda balettskor och andra attiraljer från Operan. Med linor kunde man hissa upp såväl segel som kulisser från *Aida*. Scenografen Björn Krestesen berättar i programbladet om hur spelrummet växte fram under repetitionerna. Hans intention var att skapa en abstrakt och stram miljö, som skulle framhäva ensemblens fysiska spel och samtidigt understryka lokalens naturliga förutsättningar.

Alla skådespelare fanns i princip på scenen hela tiden. När man inte var i direkt aktion så var man placerad i sitt bo – sin egeninredda, fasta plats vid scenen. Lena Rasmussen som spelade tjänstefolk och pigor som Lina och Kristin, kunde kamma håret eller pyssla i sitt bo, medan Gunilla Fischer som skapade en ny genomgående roll utifrån Victoria och Den avskedade sångerskan kunde dricka en kopp te eller diskret träna röst och kropp som ”sekelskiftesaktris” i sitt bo. Studenterna skriver om hur det ofta pågick flera skeenden samtidigt, om än i olika intensitet: ”Att skådespelarna aldrig lämnar lokalen ger helhet och koncentration åt föreställningen. Därmed finns också punkter utanför den pågående aktionen att momentant fästa uppmärksamheten på, om man så vill. Det ger ännu en dimension åt skådespelet./…/ Oavsett vem eller vilka som för tillfället drar vårt intresse till sig, så finns de andra, för ögonblicket i en viss grad av tillbakadragenhet och tystnad, men vi är medvetna om att de inte är borta, att de snart kommer att kräva vår uppmärksamhet och vårt ställningstagande.” Spelet fortsatte under pausen i foajén, där skådespelarna behöll sina roller som del av midsommarfirandet i Fagervik, även när vi serverade kaffe, talade med publiken, spelade dansmusik eller sjöng Gluntarna.

Mycket var ett resultat av repetitionstidens omfattande improvisationer, då vi byggde upp ”fabler” kring situationer och förutsättningar för våra olika rollgestalter. Dessa individuellt framarbetade fantasier kunde stämmas av eller polariseras gentemot varandra. Bland annat hade vi improvisationer kring ritualer utifrån scener som Moderns död, Dörröppningen, Kyrkoscenen, Skamsunds reningsritual och Fingalsgrottan. De var avsedda som inspiration och stöd under arbetsprocessen, tanken var inte att överenskommelserna behövde kommuniceras till publiken. I kolbärarscenen på Rivieran lekte vi exempelvis med tanken att alla på scenen var med i ett revolutionärt sällskap, förklädda till turister och kolbärare, med ett hemligt kodspråk. Där fantiserade vi också fram sceniska situationer om modernistiska konstnärer på stranden bland turisterna. Under improvisationerna



Kyrie (musik: Stefan Johansson) för Kyrkscenen.

formades också ett ”kamratgäng” av Advokaten, Officern, Karantänmästaren och Diktaren, som gav en viss ton till en del repliker och scener. Advokatens kontor associerade till ett dickenskt brottsnäste, men kunde också vara en cell för anarkistiska uppror mot etablissemanget.

I studenternas grupparbete beskrivs spelstilen som expressiv och man menar att de många roll- och kostymbytena, som ofta skedde helt öppet, förstärkte drömkaraktären. De betonar också att det simultana, ofta stumma, spelet underströk de olika dimensionerna av det undanträngda, underliggande, associativa och outsagda. Innebörder i föremål och platser skiftar; ”det spelar ingen roll – det man hela tiden vet är att man befinner sig på teatern”. Lena Rasmussens kostymer associerade till 1800-tal, sekelskifte och nutid med en blandning av vindsfynd och nygjorda fantasikreationer. Också musiken blandade tider och stilar, från opera och kyrkomusik till dansmusik och visor. I rekvisita, kostym och musik återanvändes en del från tidigare uppsättningar på teatern, vilket sydde in drömspelet i Teater 9:s egen historia och utveckling.

Mottagandet i pressen

Recensionerna i Stockholms morgontidningar var ganska kluvna. I Dagens Nyheter menade Niklas Rådström att kvällens mest suggestiva ögonblick var själva nedstigandet från prolog till spellokal, ”då publikens vandring verkligen blir den färd genom drömmen, med gestalter projicerade över varandra, som pjäsen handlade om.” Det fanns också positiva skrivningar om att ”Med små medel gestaltas några av pjäsens bärande scener med både skönhet och klarsyn”, men att svagheterna kom i dagen ”när man plockar fram det tyngre artilleriet”, d.v.s. den expressivt teatrala spelstilen. Ett liknande intryck ges i Gunnar Olléns bok *Strindbergs dramatik* (1982, s. 459) där författaren uppskattar prologen ”med suggestivt halvdunkel, rökelse, stela masker, danserskor med loja rytmiska rörelser, klockspel och dämpad musik, en fascinerande buddhistisk tempelinteriör”, medan han menar att resten präglades av rastlöshet och att lyriken försvann i ”larm och ung energi”.

Erik Näslund i Svenska Dagbladet tyckte att uppsättningen var som en berg-och-dalbana: ”Strindbergsrepliker avlevereras än som varieténummer, än som stor tragedi. Man åker kana mellan det sublima och det löjliga. Ibland försvinner Strindberg på vägen, ibland står han fram klarare än någonsin. Men det finns fog för de tvära kasten. För Strindberg själv blandar högt och lågt.” Även Lars Linder i Expressen redovisade motstridiga synpunkter. Hans huvudinvändning är att i denna ”otålighetens teater” flödar associationerna i ett så snabbt tempo att publiken inte hinner med. Han blir inte heller klok på spelstilen: ”Ömsom är spelet en drift med Strindbergs teatrala tonfall, ömsom tas han på blodigt allvar – och man är aldrig riktigt säker på vilket.” Scenografin får entydigt beröm: ”...ett nästan genialt komponerat scenrum, med ett myller av spelytor och möjligheter. Golvet är täckt av sand, symboliserande den jordbundna materien – och samtidigt är den helt enkelt de stackars människobarnens sandlåda.” Han anser att väven av utsagor och infall möjligen är genial – men ogenomtränglig. Trots det finns ”många scener med stor lyskraft och stark utstrålning, scener som knappast någon annan teater här i landet hade kunnat göra bättre.” Det sista citatet använde vi i våra annonser tillsammans med ett ur Peter Weiss uppskattande recension i Sveriges Radio: ”...en befrielse att se denna föreställning...ett scenrum som man inte har sett på länge i denna stad. Det var fantastiskt”. Den mest genomgående positiva recensionen i Stockholmstidningarna var Mario Gruts i Aftonbladet. Han menade att uppsättningen som scenisk underhållning ”var en fest för alla sinnen.” Några smärre invändningar fanns, men ”som helhet är föreställningen ett äventyr att bevista. Fantasi och humor, dikt och dråpligheter, allt blandas till det mest glittrande av drömspel.” Det citatet använde vi också i annonserna!

Teater 9:s ensemble. Övre raden fr. v.: Lena Rasmussen, Erland Rynell, Anders Öhrn, Stefan Johansson, Bo Dahlberg, Berndt Taengh. Nedre raden fr. v.: Stefan Hallin, Karin Helander, Gunilla Fischer, Karin Enberg.

I maj 1981 ägde en Strindbergfestival rum i Stockholm. I Dagens Nyheter kunde man läsa att av de panka fria grupperna var det bara Teater 9 som representerades på festivalen med *Ett drömspel* vars ”drömmagi av rökelse och källarvalv väckte häftiga kritikerreaktioner.” Ett drömspel blev en publikframgång och vi spelade 87 föreställningar, varav 81 i Stockholm. I mina dagböcker har jag kort kommenterat varje föreställning. Särskilt under hösten och slutet av våren var det ofta utsålt (knappt 100 åskådare), men varje kväll hade sin speciella publik och stämning i salongen. En kväll gladdes jag åt en positiv publik med ”bl.a. 30 pigga gummor!”, en annan har jag antecknat ”klang o jubelföreställning, kul att spela”, till skillnad från när jag tyckte det var ”lite trött” och den dag då jag missnöjt noterat ”Urtrist föreställning! Vad föreställningar kan vara olika!!!”.

I april 1981 gästspelade Teater 9 i Tyskland med Ett drömspel. Theater am Turms ledare Peter Hahn från Frankfurt hade sett föreställningen i Stockholm och blivit så entusiastisk att han beslöt bygga upp hela scenografin, inklusive sanden, på sin teater. I Frankfurt ingick gästspelet i ett Skandinavienprojekt med ett omfattande programhäfte där hela texten i tysk översättning ingick. En del av åskådarna bläddrade under föreställningens gång och man kunde höra ett samfällt bladvändande i vissa passager. När vi gästspelade på en teater i Erlangen var scenen mycket mindre och scenografins proportioner snävare än i Stockholm så scenerierna, inte minst i den förhållandevis minimala sandlådan, fick krympas betydligt.

När jag tog mig an uppdraget att skriva den här artikeln och var på väg till Musik- och teaterbiblioteket hoppades jag på att hitta ett speciellt brev. Vi på teatern hade ju läst Olof Lagercrantz biografi om Strindberg och tyckte det var fantastiskt roligt när han mot slutet av spelperioden kom och såg en föreställning. Han var entusiastisk! Efter applådtackets cancan till Offenbachs uppsluppna musik klev han upp på en pall och höll ett sprudlande lovtal till oss i foajén, medan publiken i ytterkläder på väg ut stannade kvar för att lyssna. Efter några dagar kom ett handskrivet tackbrev till teatern. Och i materialmappen låg en kopia. Jag återger avslutningsvis brevet i sin helhet:

Drottningholm den 20 maj 1981

Kära Karin Enberg, Gunilla Fischer, Karin Helander, Lena Rasmussen, Bo Dahlberg, Stefan Hallin, Stefan Johansson, Erland Rynell, Berndt Taengh och Anders Öhrn.

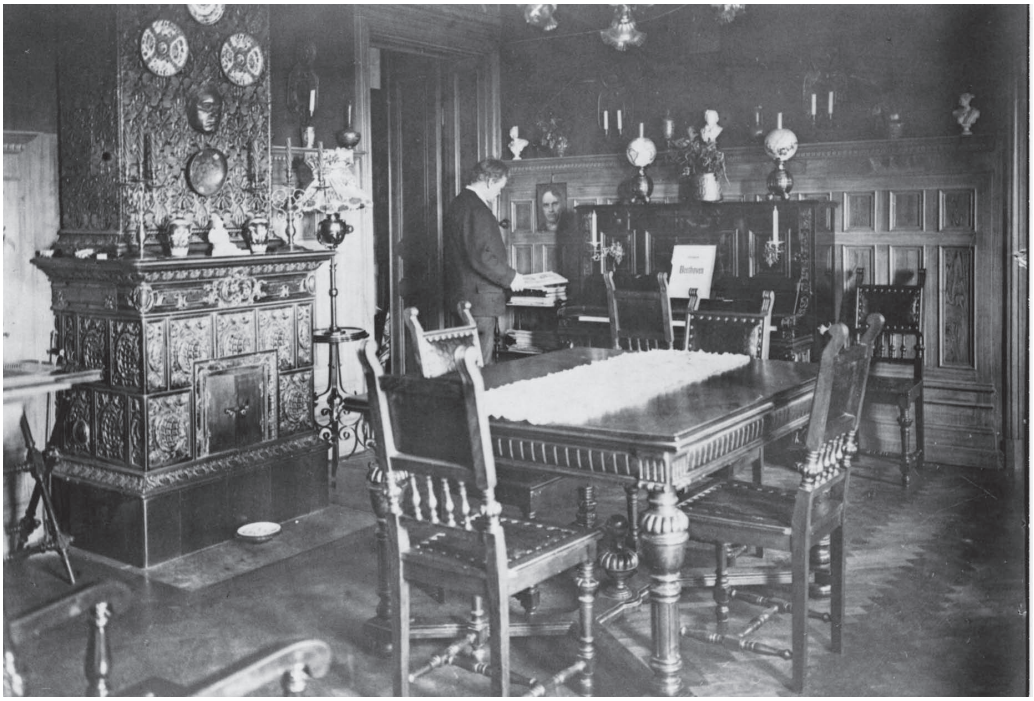
Tack för Drömspelet. Jag hör till dem som nästan inte kan gå på teater därför att jag blir alltför upprörd. Och gränsen nåddes ofta när Ni spelade. Så underbart fann jag nästan allt – men främst att ni jagat bort Strindbergskvalmet, att ni vågar så stor självständighet, att ni närmar er texten med friska ögon. Enastående fint var operascenen, i advokatens hem, affischörens klassiska repliker, officeren som inte behövde ålderdomsmask, kolbärarna som fick både deklamera tomt och vara vädjande, dotterns skratt som jagade bort det söta, de obetalbara dekanus, alla fyra, dörren som fantasin fick föreställa sig, de många stilbytena som alla lyckades, hela ramen kanske i min smak för överdimensionerad men hållen allt väl samman, troheten mot texten och ändå helt nya tonfall, befrielsen av pjäsen från det biografiska. Man kände hela tiden vilket enormt arbete som ligger bakom, vilken hängivenhet och kärlek. Och ni var alla så utmärkta i jämspelhet med diktaren som en sammanhållande fantasikraft och med allt det spirituella understödet från dottern och hennes tre män. Er föreställning är ett stort steg framåt för förståelsen av Strindberg. Nu först ser man hur representativ och allmänmänsklig han är.

Med tacksamhet
Er
Olof Lagercrantz

PS Den nygifta urstyv, kokotten likaså, liksom Lina och balettflickan. Skamsund så fantasifull. Sågspånen förde tanken till en cirkus. Lyriken i slutet behandlad med smak.

Strindberg och Beethovengubbarna

Sten Dahlstedt[1]



August Strindberg i sitt hem på Karlavägen. Musikmuseets fotosamling. Original i Strindbergsmuseet.

Mycket har skrivits om Strindberg och ”Beethovengubbarna”. Själv talade han på olika sätt om sina musikaliska soaréer med brodern Carl Axel och andra musikvänner. I brev kunde han vara raljant. När han gjorde beställningar hos värdinnan, fru Falkner, var han inte sällan en bestämmande patriark. I *Ockulta dagboken* lät han det flera gånger framskymta vilken oerhörd betydelse han tillmätte kvällsträffarna. Här fanns utrymme för kontakter med det överjordiska. Harriet Bosse har i sina *Minnen* exempelvis berättat om Beethovenaftnar, där en Prometeusgestalt kunde hämta kraft ur en annans skapande. Ytterligare personer, som fick möjlighet att närvara vid dessa aftnar, har kompletterat bilden. Musikstunderna och i synnerhet att lyssna till Beethovens musik fick mot slutet av hans liv en närmast rituell betydelse.

Musikforskaren, skribenten och radiomannen Per-Anders Hellqvist skulle ägna flera av sina sista arbetsår åt musiken i Strindbergs liv. Själv var han en av det svenska musiklivets betydelsefulla doldisar. Han var född 1932 och hade studerat musikvetenskap i Uppsala. En framgångsrik karriär som musikskribent började med att han anställdes vid Aftonbladet 1954. Utan att det kanske syntes så mycket utåt hade en dynamisk period inom svenskt musikliv just inletts. Dynamiken fanns inom den samtida konstmusiken, men också inom jazzen, folkmusiken och populärmusiken. Hellqvist hade inte bara en relation till samtliga dessa musikslag utan han var en man med breda allmänna kulturpolitiska intressen. Tre år senare blev han musikskribent i Svenska Dagbladet och samtidigt redaktionssekreterare i Sveriges Radios numera legendariska programtidning Nutida Musik. Mot denna bakgrund var det inte helt oväntat att han skulle bli en av pionjärerna när det gällde överblick över det område som handlade om kulturpolitik och moderna medier.

1 Sten Dahlstedt är idéhistoriker och musikvetare, professor i musikvetenskap vid Musikvetenskapliga institutionen I Uppsala.

Han blev 1967 informationschef vid det nystartade Rikskonserter, vilket hade stor kultur- och mediepolitisk aktualitet. Från 1972 var han chef för institutets fonogramavdelning. Med 1970-talet blev hans skriftställarverksamhet i allt högre grad inriktad på kulturpolitiska frågor, inte minst rörande musiklivet och mediemarknaden.

P A Hellqvist 1997. Privat foto.

Hellqvists allmänna kulturradikalism var naturligtvis en utmärkt position när det gällde att granska den gamle samhällsomstörtaren Strindberg. Hans kulturpolitiska och medieinriktade kunnande var dessutom stora tillgångar i hanterandet av en författare som tycks ha haft en stor talang för att hantera tidningsvärldens krav och möjligheter. Få har väl styrt en opinion såsom Strindberg gjorde i samband med Strindbergsfejden. Dessutom var Strindberg en person, som med alltid lika stor glädje tog sig an tekniska innovationer på mediemarknaden som fotografi och stumfilm.

Strindberg som musikpersonlighet

Hellqvist ville belysa Strindbergs genomslag i framför allt det svenska musiklivet. Han undersökte broderns roll som kontaktperson. Kontakterna med den unge Ture Rangström blev något han tog fasta på, liksom vänskapen med violinisten Tor Aulin respektive med folkmusiksamlaren Nils Andersson. Mest känd blev Hellqvists bok *En sjungande August: Om Strindberg och musiken i hans liv* (Bromma: Edition Reimers, 1997). Några minns kanske också hans programserie i musikradion, *Makterna och musiken: En musikradioserie om Strindberg*, som sändes i 11 avsnitt under vintern 1993/94. När han lämnade manuskriptet till radioserien förklarade han i ett brev (21 april, 1993) till Susanne Stenberg vid Musikradion sitt stora intresse:

> Materialet är överväldigande. Jag började arbeta systematiskt men sakta med Strindberg och musiken för c[a:] 15 år sedan. De senaste 5-6 åren har jag speedat upp det hela och framför allt ägnat mig åt en ny totalgenomgång av Strindbergs skrifter och brev och ett brett svep genom litteraturen om Strindberg. Strängt taget är detta något som man kunde forska i under ett helt liv, men jag har inte mer än fragment av ett liv på mig och tycker det nu är dags att börja sammanfatta.
>
> Strindberg spelade piano, gitarr och horn, sjöng visor och romanser och sjöng i manskvartetter. Han komponerade och fuskade i musikteori, musikpedagogik, musiketnologi och musikhistoria. Hans berättelser och dramer vimlar av musik (som motiv, miljö och poetiska bilder). Det har skrivits massor av musik till hans dramer och många operor över hans texter. Han växte upp i ett hem där det musicerades intensivt och han umgicks hela livet med musiker och amatörmusiker. I svensk musikhistoria borde han ha en plats jämförbar med Berwalds. Att det inte har blivit så beror på att litteraturforskare inte vågar yttra sig om Strindberg som musikmänniska och på att musikforskare har negligerat honom därför att han inte var musikprofessionell.

Som framgår hade Hellqvist mycket höga tankar om Strindbergs betydelse, också för den svenska musikhistorien. När han år 2000 avled hade han påbörjat ytterligare en bok om den store dramatikerns förhållningssätt till musiken.

Detta framgår av hans efterlämnade arkiv (Per-Anders Hellqvists arkiv) vid Musik- och teaterbiblioteket i Stockholm. Där bevaras också anteckningar, skisser och manuskript till *En sjungande August*, till radioserien och till några smärre skrifter, som han hann producera i ämnet. Framför allt finns en oförliknelig samling excerpter och anteckningar rörande musikaliska termer och associationer i hela Strindbergs produktion, omnämnanden av musikaliska förhållanden i biografiska och litteraturvetenskapliga uppsatser samt en rad funderingar kring sådant som indirekt kan ha haft musikalisk anknytning i skrifterna. Hellqvist utgick i sitt excerperande huvudsakligen från den gamla Landqvistutgåvan av de samlade skrifterna, men fyllde också successivt på med material från den nya nationalutgåvan. Som han själv antydde gjorde han en genomgång av den viktigaste Strindberglitteraturen.

Redan en titt i Inger Enquists utmärkta arkivförteckning får en sentida betraktare att undra om inte Hellqvist överskattade Strindbergs musikaliska betydelse en smula. När det gäller hans förhållande till bildkonsten är det ju ofrånkomligen så att han producerade både ett antal oljemålningar och en stor mängd fotografier, förutom texter som det världsberömda förordet till Gaugin-utställningens katalog. Många av fotografierna må huvudsakligen vara av litteraturvetenskapligt intresse, som nycklar till den självbild som han så framgångsrikt odlade. Men de gör detta genom ett – synbarligen medvetet – odlande av kompositionssätt, som dramatiskt lyfter fram och varierar temata kring den stolte ensamme på ett sätt som var unikt för den ännu ganska unga fotokonsten. Han marknadsförde det unga, litterära geniet med en stor portion konstnärlig finess.

Det finns likaså anledning att lyfta på hatten för Strindbergs insatser inom folklivsforskningen och kulturhistorien. Inte för att hans framställningar skulle vara felfria, utan snarare för att den makalösa berättarförmågan vilar på en säker kultursyn som nästan alltid pricksäkert väljer de signifikanta detaljerna. Detsamma gäller för hans litterära naturskildringar, vilka i många fall vilar på ett imponerande kunnande när det gäller botanik och ger prov på samma otroliga träffsäkerhet. Till och med hans mest förkättrade försök på kemins och de övriga naturvetenskapernas områden kräver vår respekt, liksom hans teologiska utläggningar. Vi bör komma ihåg att dessa formulerades från i vetenskapsteoretiskt hänseende helt andra utgångspunkter – absurda eller inte – än dem som är aktuella inom modern naturvetenskap. Även om de, som många naturforskare gärna förnumstigt påpekar, gick stick i stäv med alla erfarenheter inom modern vetenskap och teologi, så är de åtminstone prov på en många gånger enastående fantasi och en förmåga till innovationer.

Just den fria fantasiförmågan är något som Hellqvist lyfte fram i samband med Strindbergs funderingar rörande en slumpstyrd musik och när det gällde hans idéer om originella musikinstrument. Hellqvist drar paralleller med John Cage, som ju hade slumpfunderingarna via sina kontakter med österländskt tänkande (*I Ching*) och instrumentidéerna närmast från Harry Partch. Här kan det vara värt att understryka att intresset för österländskt tänkande upplevde något av en hausse i Västeuropa – jämför exempelvis Nietzsche – under Strindbergs tid och att denna tid dessutom erbjöd en första blomstring för både etnologi och etnografi. Konstigare än så behöver Strindbergs slumpintresse och hans funderingar om musikinstrument inte vara.

Musiken i Strindbergs dramatik

Utan att behöva ställa honom i skyltfönstret för den – i och för sig ganska fattiga – svenska musikhistorien är Strindbergs förhållande till musiken ett ganska spännande kapitel. Som Hellqvist påpekar står relationen till Beethoven i centrum. Det tycks som om Strindberg nästan identifierade sig med detta bistra och upproriska geni, åtminstone när det gällde konstnärsrollen.

August Strindberg, foto Musik- och teaterbibliotekets samlingar.

Det finns emellertid skäl att erinra om en annan konstnärsroll som han själv formade och som presenterar en något annorlunda bild den svenska musikhistorien och dess förutsättningar. Jag tänker naturligtvis på *Den romantiske klockaren* på Rånö, där han så vackert skildrar den grymma verklighet som kunde möta en ung begåvning – om det var på musikens eller fantasins område låter vi vara osagt.

Hellqvist tog i sin excerptsamling också fasta på att Strindberg anmärkningsvärt ofta lät musikstycken eller andra musikaliska motiv spela viktiga roller i sina litterära arbeten. I synnerhet gäller detta hans sena produktion. *Spöksonaten* (Beethovens pianosonat op. 31:2) är det mest näraliggande exemplet. Författaren hänvisar i samband med detta kammarspel också till Beethovens ”spöktrio” (op. 70:1). Redan när det gällde *Till Damaskus* I föreskriver han att vissa avsnitt ur den långsamma satsen från Beethovens sonat op. 10:3 skall spelas mellan några av scenerna i pjäsen. I ett brev till sin tyske översättare, Emil Schering, framhöll han att hela uppläggningen av tragikomedin *Brott och brott* skulle vara baserad på ”spöksonatens” (op. 31:2) tredje sats, som han också alluderar till i pjäsen.[2]

Som den amerikanske musikforskaren David P. Schroeder har framhållit har dessa exempel det gemensamt att d moll har central betydelse[3], liksom i Rangströms tonsättning av *Kronbruden*. Det är dessutom så att Strindbergs spridda musikkommentarer i brev och liknande med en anmärkningsvärd precision träffar ställen där d moll är tydligt. Med utgångspunkt från Mozarts *Don Giovanni* beskrev han med linjer som illustrerade vågrörelser vad som måste vara stengästens entré (scen XV) i finalen, där motiv från uvertyren sveper förbi. Tonarten är – förstås! – d moll och det handlar om en musikanvändning som knappast lämnar något i övrigt att önska när det gäller dramatik.

---

2 August Strindberg, *Briefe an Emil Schering*, München: Georg Müller Verlag, 1924, 203.

3 David P. Schroeder, ”Berg, Strindberg, and D Minor”, *College Music Symposium*, 30:2 (Fall, 1990), 74-89.

Strindberg och hans samtid

Schroeders uppsats handlar om något, som Hellqvist tyvärr ägnar alltför litet utrymme, nämligen det faktum att Strindberg redan under sin livstid fick stor internationell uppmärksamhet som knappast har blivit mindre under det påföljande århundradet. Låt vara att åtminstone en del av denna uppmärksamhet utgick från hans ur dagens perspektiv inte alltid så smickrande ståndpunkter i genusfrågor eller från hans speciella och Swedenborginfluerade tro. Såväl hans uppfattningar i genusfrågor som hans trosföreställningar är emellertid ganska svåra att undvika, ens för den som väljer att bara ägna sig åt hans skönlitterära författarskap. Eftersom det är som skönlitterär författare – i synnerhet dramatiker – han visar sin storhet, går varken kvinnosynen eller Swedenborgianismen att negligera.

Intressant är att Strindberg och hans ståndpunkter i skilda frågor tilldrog sig stort intresse i Wien omkring sekelskiftet 1900. Han omtalades påfallande ofta i Karl Kraus' Die Fackel och bereddes också plats att skriva där. Bland annat skrev han en minnesruna med anledning av att författaren till den beryktade *Geschlecht und Charakter* (1903), Otto Weininger, vid 23 års ålder begick självmord. Delvis kan uppmärksamheten förklaras av att hans andra äktenskap var med den lätt skandalomsusade österrikiska journalisten Frida Uhl, som var dotter till en framträdande statstjänsteman. Framför allt gjorde han sig emellertid bemärkt av egen kraft.

Till Strindbergs stora beundrare hörde Arnold Schoenberg och dennes båda elever Alban Berg och Anton Webern. I synnerhet var Berg oerhört engagerad i den dramatiska produktionen och i de essayer som publicerades i de blå böckerna[4]. Han tog starka intryck av Strindbergs ståndpunkter i genusdebatten, men framför allt av den intressanta kombination av realism eller – om man så vill – superrealism och irrationella bindningar till en religiös sfär som tonar fram ur den sena produktionen. Tillsammans med Balzac, som i romanen *Seraphita* beskrev ett liv i norskt fjordlandskap färgat av Swedenborg, blev Strindberg både Bergs och Schoenbergs guide till Swedenborgianismen.[5]

Detta är emellertid bara början på en lång och fantastisk historia som till stora delar har en ganska självklar upprinnelse. Strindberg var redan i sin livstid känd som en av den moderna dramatikens nydanare. Det är därför knappast överraskande att tonsättare som strävade att på musikdramatikens område nå utöver den symbolistiska sfär som behärskades av Hans Pfitzner, Richard Strauss och Claude Debussy, ville bekanta sig med den nya tidens teatertänkande. I Schoenbergs fall är influenserna från Strindberg tydliga. Både *Erwartung* (op. 17) och *Die glückliche Hand* (op. 18) bär spår av hans läsning av Strindberg. Mer komplicerade förhållanden råder när det gäller de dramaturgiska aspekterna på *Die Jakobsleiter* (utan opusnummer), som ursprungligen inspirerades av Strindbergs "Jacob brottas" i *Legender*, och *Moses und Aaron* (utan opusnummer).

Alban Berg (t v) och Arnold Schoenberg. Fotografier ur Musik- och teaterbibliotekets samlingar.

4 Wolfgang Gratzer, *Zur "wunderlichen Mysthik" Alban Bergs: Eine Studie*, Wien: Böhlau, 1993, 23-54.

5 En betydelsefull akademisk avhandling som behandlar Strindberg och operan 2006 lades fram vid Institutionen för kultur och medier, Göteborgs universitet: Florian Heesch, *Strindberg in der Oper: August Strindbergs Opernpoetik und die Rezeption in der Opernproduktion bis 1930*, Diss. Göteborg 2006.

Anton Webern hade inte samma incitament att ge sig i kast med Strindberg. Han läste visserligen snällt Strindbergs arbeten efter Bergs anvisningar och lämnade brevledes en del synpunkter och kommentarer. Ett skäl att han förhöll sig mindre entusiastisk var möjligen att hans intresse för musikdramatik var förhållandevis begränsat. Till skillnad från Schoenberg och Berg gav han sig emellertid faktiskt i kast med att tonsätta en Strindbergtext. Han valde ett utsnitt ur *Spöksonaten* i Emil Scherings översättning för den tredje av sångerna i hans opus 12, ”Schein mir's, als ich sah die Sonne”.

När saken gäller Alban Berg svindlar tanken en smula. Inte bara för att han tycks ha varit den jämförelsevis störste Strindbergsbeundraren inom kretsen kring Schoenberg. Utan för att två av hans främsta verk, *Wozzeck* (op. 7) och *Lulu* (utan opusnummer), är musikdramatiska och innebär i högsta grad att helt nya aspekter läggs på förhållandet mellan musik och dramatiskt berättande. Lulu bygger på två pjäser av Frank Wedekind, som hade ett nära, men knappast helt oproblematiskt, förhållande till Strindberg. Librettot till *Wozzeck* bygger på den tyske 1800-talsrealisten Georg Büchners pjäs *Woyzeck* som bearbetats av Berg själv. Ett centralt moment i operan är dess raffinerade musikaliska form. Det är inte direkt fel att säga att hans textmässiga bearbetning av Büchners drama, vad formen beträffar har tydliga drag av det slags stationsdrama som Strindberg ofta arbetade med från och med *Till Damaskus*. Den musikaliska formuppbyggnaden blev därigenom mycket Strindbergsk, men bär naturligtvis framför allt spår av Bergs eget geni. Historien om Strindbergs influenser på Bergs sätt att bygga ett mycket strikt modernt musikdrama är till stor del oskriven och mycket spännande. Den skall emellertid inte berättas här, utan får anstå till ett annat tillfälle.

Om Hellqvists material sviker när det gäller den internationella receptionen av Strindberg så innehåller det desto mer av närläsningar för att komma åt detaljer med musikalisk signifikans i hans verk och därmed också i verkens egen tid. Vi kunde bara önska att Hellqvist hade haft tillgång till hela det textkritiska arbete och inte minst till den rika flora av kommentarer som har följt med nationalutgåvan av de samlade verken. Den öppnar många nya dörrar också för musikens vidkommande. Kanske är det lite av en otjänst att betrakta Strindberg som en skapande kraft inom musiken i Sverige. Helt klart är emellertid att han representerade ett landmärke, som vi alltid behöver rätta oss efter, också när det gäller att orientera sig i musikkulturens historia.

Folkungasagan på Musik- och teaterbiblioteket

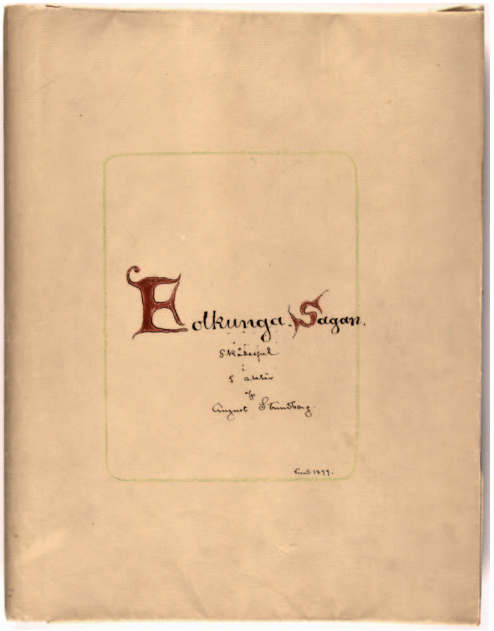
Magnus Blomkvist[1]

År 1941 skrev hovjägmästaren Helge Ax:son Johnson i sitt testamente:

> § 6
> Drottningholms Teatermuseums Bibliotek och Arkiv erhåller med full äganderätt såväl samtliga mina ägande Strindbergsmanuskript som ock samtliga mina originalteckningar av Knut Stangenberg och mina båda Ekman-teckningar av Ernst Åkerbladh för att för all framtid införlivas med nämnda bibliotek och arkiv.

Det rör sig om Strindbergs originalmanuskript till *Folkungasagan, Påsk, Kaspers fettisdag* och *Pelikanen*, en fin samling som täcker både historikern, symbolisten, folklivsforskaren och expressionisten Strindberg. Sex år tidigare hade Nordiska museet fått tre andra Strindbergsmanuskript: *Fröken Julie, Erik XIV och Gustav III.*

Helge Ax:son Johnson, som levde mellan 1878 och 1941, var son till skeppsredaren Axel Johnson. Efter studierna ägnade han sig bl.a. åt jordbruk och arbetade upp sina gårdar Berga och Näringsberg på Södertörn till mönstergårdar med egen lantbruksskola. Till Berga hörde också vidsträckta jaktmarker, dit de kungliga jakterna var välkomna. År 1922 blev han utnämnd till hovjägmästare. Men han var också en framstående humanist med ett brinnande intresse för konst, musik och teater. Han var med om att instifta Nordiska museets vänner 1918, och stödde aktivt Nordiska museet, Skansen och Dramatiska teaterns elevskola förutom idrottsföreningar, Svenska Röda korset och Frälsningsarmén. I testamentet avsattes nära 3 miljoner kronor till en stiftelse i hans namn, vars avkastning skulle stödja litterär och konstnärlig verksamhet samt vetenskaplig forskning. Och han såg alltså också till dåvarande Drottningholms teatermuseums intressen; denna institution vars bibliotek och arkiv sen år 2010 slagits samman med f.d. Musikaliska akademiens bibliotek till Musik- och teaterbiblioteket.



Titelsidan från Strindbergs originalmanuskript till *Folkungasagan*.[2]

Folkungasagan är det största manuskriptet på hela 203 sidor, fint präntat på prima Lessebopapper, som Strindberg själv i förväg försett med en tunn inramning i omväxlande

1 Magnus Blomkvist är bibliotekarie vid Musik- och teaterbiblioteket.

2 Alla bilder och skisser i artikeln finns i Musik- och teaterbibliotekets respektive Musik- och teatermuseets samlingar.

mild grön, röd, blå, violett och terrakottafärg. Titelbladet har röda anfanger i historiserande stil, daterat Lund 1899. Hela manuskriptet har karaktär av en gammal klosterkrönika från medeltiden, vilket helt svarade mot tidens nyvaknade intresse för det gamla Sverige, och inte minst det gamla Stockholm – som ju faktiskt var uppbyggt ute på Djurgården som en del av Stockholmutställningen 1897.

Trots all möda som Strindberg lagt ned på utskriften, så gör han strykningar och tillägg när han så känner det nödvändigt. Estetiken får inte stå i vägen för det praktiska utförandet! För Folkungasagan var, liksom de andra historiska dramerna, skriven för att uppföras och vinna tillbaks den svenska publiken efter de många åren utomlands.

Nu är det så lyckligt att vi i arkivets och museets samlingar har bevarat material om Folkungasagans urpremiär från manuskriptet till den färdiga föreställningens eftermäle. Ursprungligen skulle den ha givits på Kungliga dramatiska teatern, men de drog sig undan, bl.a. för att *Folkungasagan* var så stort anlagd med mycket folk på scen. Dramaten var 1901 fortfarande inrymt i Mindre teatern vid Kungsträdgårdsgatan (där nuvarande Enskilda Banken ligger), och hade alltför liten scen för de torgscener som ingick i Strindbergs pjäs. Det blev i stället Albert Ranft, den ”beryktade” teatermogulen som ägde de flesta teatrarna i Stockholm, som satte upp pjäsen med all ståt på Svenska teatern, med premiär den 25 januari 1901. Svenska Teatern, som låg på Blasieholmen, var näst nya Operabyggnaden den modernaste och största teatern i Stockholm, med plats för 1500 åskådare och en scen som var 16 meter bred, 20 meter djup och med en scenöppning på 10 meter.

Regissör var ursprungligen Harald Molander, som gjort succé med Strindbergs tidigare historiska dramer. Det var han som fick publiken att omvärdera *Mäster Olof* med sin uppsättning på Vasateatern 1897, och som sen satte upp urpremiärerna av *Gustav Vasa* och *Erik XIV* på Svenska teatern hösten 1899. I Sverige var han en av de första professionella teaterregissörerna som noggrant planerade sina iscensättningar både regimässigt med scenerier, pjäsanalys och visuellt med kostymer och scenbild. Tyvärr tvingades han avsäga sig själva instuderingen p.g.a. sjukdom. Han avled redan 20/11 1900, och fick således inte uppleva premiären. Det blev istället Karl Hedberg som ledde själva instuderingen av Harald Molanders iscensättning.

Dekorationerna var utförda av Carl Grabow från hans dekorationsateljé på Karlavägen, vars efterlämnade skissmaterial kommit i museets ägo. På så vis äger vi scenografiskisser till de fyra scenbilderna som ingår i *Folkungasagan*. Dessa kan vi sen jämföra med scenfotografier och bevarade recensioner i olika klippböcker från tiden.

SVENSKA TEATERN
(Direktion: ALBERT RANFT.)
Fredagen den 25 Januari 1901 kl. 7,30–omkr. 10,45 e. m.
För 1:sta gången:
Folkungasagan.
Ordinarie biljettpriserna Kr:
Lördagen den 26 Januari: Samma pjes.

Affischen till Folkungasagan från 25/1 1901.

Bild 3. Grabows skiss över Hovbarberarens rakstuga, akt I, scen 1.

En jämförelse mellan manuskript, scenskiss och föreställningsbilder

Första scenen i akt 1 tilldrar sig i hovbarberarens rakstuga i Stockholm (bild 3):

> I fonden stor öppen dörr utåt Slottsplatsen; två stora rundbågsfönster. Vid dörren ev. hängande vask af koppar med handduk på rullar. Stolar framför fönstren. Messingsbäckenas, koppsnäppare, rakdon, friserdon, handdukar, fältskärsbestick på ett stort bord midt i salen.
>
> Till höger en liten jernbeslagen port som leder in i slottshvalfven.

Så när som det stora bordet mitt i salen stämmer Grabows skiss helt med Strindbergs scenanvisning. Just denna scen saknar vi idag scenfoto av, men till den följande stora torgscenen finns alla delar:

> Ett Torg: Konung Magnus och Dronning Blanche på en tron under Baldakin. Medkonungen Erik och hans gemål Beatrix på en annan tron midt emot ---
>
> Husen äro klädda med brokiga dukar. Folk synes i fönstren och på taken.

Det är mycket litet beskrivet om miljön, så Grabow har skissat ett medeltida torg med vag känsla av Gamla stan i Stockholm, som det kunde ha tett sig under 1300-talet. Man ser slottet Tre kronor och Storkyrkan i fonden, och torget skulle med god vilja kunna motsvara Stortorget. Men mycket av feststämning finns det ej (bild 4).

Bild 4. Grabows skiss över torget, akt I, scen 2.

Ovanstående skiss är nog snarare gjord för fjärde aktens torgscen där beskrivningen också är mer detaljerad:

> Torget från 1a akten: Midt på platsen en galge med en hängd hvars hufvud är doldt under en kapuchoung. Till venster i förgrunden Rakstugen från första akten. Längre bort en liten kyrkport. Till höger i förgrunden Krogen Blådufvan med bord och bänkar utanför. Längre bort på samma sida Bryggarskråets hus, rikt dekorerad med fanor och brokiga dukar; utanför en estrad för Hofvet, samt derunder bord och bänkar.
>
> Fonden utgöres af baksidan af ett kloster med små rundbågsgluggar i en rad: högt tak med en liten takryttare i hvilken en böneklocka är upphängd.

Galgen är på plats, krogen Blådufvan finns till höger, liksom Bryggarskrået hus och hovets estrad. Och det som vi antog var Storkyrkan är således klostret. Ingen kan säga att inte Grabow samvetsgrant försöker följa Strindbergs anvisningar. Kanske till och med med alltför slavisk tysk noggrannhet – Strindberg kallade Grabow för en pedantisk tyskmålare i ett brev till Carl Larsson i samband med Kronbruden. Men går vi till scenfotot är det stora förändringar!

Verklighetens scenutrymme gör att torget blir mindre och husen mer påtagliga, faktiskt ett mer levande torg (bild 5). Till vänster har tillkommit ett stort träd, och fondens breda utblick mot klostret och slottet har blivit betydligt smalare. Fönstren är större och dominerar fasaderna. Denna föreställningens andra scenbild är också dramats vändpunkt, där Kung Magnus som hyllad segrare får bevittna den Besatta kvinnan vilken liksom en Kassandra förutspår hans olycksöden och snara fall. Scenfotot visar dessutom teaterns storsatsning på myllrande folkscener. Det här var en av säsongens stora premiärer.

Bild 5. Torgscenen i akt I, scen 2. Scenfoto från Svenska teatern 1901.

Bild 6. Grabows skiss över Birgittas kammare i akt II.

Bild 7. Birgittas kammare i akt II. Scenfoto från Svenska teatern, 1901.

Akt 2 tilldrar sig i Birgittas kammare (bild 6):

> I fonden ett trebågigt måladt fönster. Dörr till höger; till venster i hörnet en spiraltrappa upp till en liten dörr. Rummet med götiska hvalf. Ett bord med skrifdon framför fönstret. En bönpall midt på golfvet. Stolar, Krucifix, religiösa föremål.

Den iögonfallande avvikelsen på scenskissen är den uteblivna spiraltrappan till vänster som här ersatts med en vanlig stentrappa. De götiska valven har inskränkts till valven över fönsternischen i fonden. Observera solljuset som faller in i rummet ned på golvet. Grabow är tidigt medveten om ljuseffekter, och målar ofta in dem i dekoren. Men här var det antagligen tänkt som riktigt ljus från strålkastare.

Det är påtagligt hur kammaren verkar ingå i ett hus med många olika plan, trappan till vänster leder upp till en kvarts högre plan, och takhöjden varierar mellan vänstra och högra sidan. Kan det vara Gripsholms slott som stått modell? För där har genom tiderna våningsplanen ändrats upp och ned. Slottet var dessutom aktuellt just kring sekelskiftet i samband med Liljekvists restaurering. Den nya ”autentiska” inredningsstilen påminner en hel del om Grabows inredningar i *Folkungasagan*. Se på scenfotot av samma scen: i stort sett överensstämmer det med skissen. Hela rummet är dock grundare så att spelplatsen kommer närmare rampen, och den öppna spisen har blivit framhävd med en pampig spiselkrans (bild 7).

Scenfoton ger naturligtvis inte en rättvis bild av föreställningen, framförallt inte vid denna tid då filmens ljuskänslighet var dålig. Man var tvungen att vräka på alla ljuskällor och ha en lång exponeringstid för att kunna få med hela scenbilden. Notera t ex den främre ljusrampen som har sänkts ner nedanför prosceniet, och vars ”istappar” är det direkta ljus som slår in i kameran. Med en sådan ljussättning ser de målade kulisserna platta och livlösa ut jämfört med scenskissen. Därför blir det heller ingen riktig levande aktionsbild, eftersom alla på scen måste stå blickstilla i upp till en minut. När det gäller skådespelarnas spel, ja hela föreställningens uttryck, är därför teaterteckningarna och karikatyrerna som ofta ingick i pressens recensioner mycket bättre som källa.

Akt 3 försiggår i en slottssal:

> ...djupa fönsternischer, framspringande hörn med inbyggda bänkar. I fonden dörr ut mot balsalen, der ungdom synes dansa och leka. Maskerade äldre promenera här och hvar, Till höger en cheminée. I fonden porträtt af Folkungarne i hela figurer.

Så när som att slottssalen snarare är ett förgemak, med bara en fönsternisch och ett framspringande hörn, så följer Grabow exakt Strindbergs beskrivning (bild 8).

Scenfotot visar på mer av salskaraktär, och salen är här framförallt betydligt mer dekorerad i samma stil som det nyrestaurerade Gripsholms slott – eller varför inte som i samtidens burgna hyreshus på Östermalm. Tor Hedberg i Svenska Dagbladet fann salen föga lyckad, den ”gaf mest illusion af en modern restaurering”. Det inbyggda hörnet till höger har markerats ytterligare med fönsteröppningar i gotisk stil. Både hörnet och fönstersmygen spelar stor roll i handlingen när olika par önskar dra sig tillbaka i enrum (bild 9).

Samma scenbild användes också till den sista akten, som av många recensenter hyllades för sin resignerade och vemodiga stämning (bild 10).

Bild 8. Grabows scenskiss över slottssalen i akt III.

Bild 9. Slottssalen i akt III. Scenfoto från Svenska teatern, 1901.

Bild 10. Slottssalen i akt V. Scenfoto från Svenska teatern, 1901.

Bild 11. Torgscenen i akt IV. Scenfoto från Svenska teatern, 1901.

En slående kontrast till den förgående fjärde akten ”hvars obeskrifliga furioso af öfverfväldigande kraftscener i skriande färger skulle kunna förliknas vid ett diktarsnilles rus” som signaturen LKT, alias Alfred Lindkvist, formulerade det i Stockholms-Tidningen 26/1 1901. Det var den akten som skildrade hur pesten härjade i Stockholm, med flagellanttåg och en förnedrad Magnus som fick uppleva hur hans son Erik lät utropa sig till regent (bild 11).

Föreställningens mottagande

Recensionerna var överlag mycket positiva, både för pjäsen som sådan och för uppsättningen. Ja, några ansåg att Folkungasagan var det bästa historiska drama som Strindberg författat, och att det var ”ännu en mycket vacker framgång till de många föregående, som Svenska teatern under sin nuvarande regim haft att anteckna i sina analer”. [Stockholms-Tidningen s.o.]

Harald Molander och Carl Grabow framhävs: ”...främst hvad scenerierna beträffar, hvilka, som bekant föreskrifva sig från Harald Molanders sista lefnadsdagar, och hvilket eminenta arbete han lemnade i arf så godt som fullfärdigt åt teatern och dess nye regissör. Artisten Carl Grabow har tagit vid där det tillkommit honom och åvägabragt något af det stilfullaste, mest storslagna och stämningfullaste denne erkände dekorationskonstnär öfver hufvud skapat. Och då kan man förstå att ’Folkungasagan’ icke blifvit vanlottad hvad den dekorativa uppsättningen beträffar.

Detsamma gäller den öfriga utstyrseln af stycket i dess talrika, växlande scener, där kunglig prakt utvecklas i drägter af skimrande stoffer och dyrbara pälsverk samt riddarrustningar i glänsande guld och silfver.”

Dagens Nyheters recensent berömde framförallt de båda torgscenernas massuppbåd, den praktfulla scenografin och ”belysningseffekterna som stundom var ypperliga”.

I Illustreradt ”Hvad Nytt?” anser signaturen Léon (dvs Leonard Kristian Vinfrid Ljunglund, som också var tidningens redaktör) att: ”I fantasiens styrka och djärfhet har aldrig den store författaren nått högre; aldrig häller de heta flammorna af hans patos brutit fram starkare och omedelbarare; – till och med ett så frätande drama som ’Till Damaskus’ förefaller matt i jämförelse med ’Folkungasagans’ storartade skräck- och ångestscener.” Och om slutakten: ”denna scen som otvifvelaktigt är det skäraste och mest poetiska Strindberg någonsin skrifvit och som gifver en med sällsynt finhet uttänkt vek afslutning på det i öfrigt så stormiga dramat.”

Bild 12. Oskar Anderssons (OA) teckning från premiären av *Folkungasagan*. Publicerad i Söndagsnisse nr 5, 1901.

Däremot var det blandad kritik för skådespelarnas prestationer. Man klagade på att de talade för långsamt och inte fyllde rollerna med liv. Den enda som fick odelat beröm var Lina Sandell som den Besatta. Flera recensenter menade att det var folket som hade huvudrollen och som drev fram handlingen. Så det är tydligt att Harald Molanders scenerier och Karl Hedbergs regi verkligen lyckades få liv i masscenerna.

Anders de Wahl som Kung Magnus delade kritikerna i två läger, för och emot. Flera menade att August Lindberg skulle passat mycket bättre, medan andra berömde de Wahls milda Kristusgestalt, som fick ett närmast förklarat sken i sista aktens resignation.

Gerda Lundeqvist som Drottning Blanche berömdes för sin värdighet och skönhet. Hon var en fin kontrast till Julia Håkanssons änkehertiginna Ingeborg, som Strindberg gjort till en nidbild av makthunger och svek. Ett sant hatporträtt – se ovan OA:s karikatyr (bild 12).

Som Beatrix, Eriks 15-åriga (!) gemål framträdde Julia Håkanssons dotter Lisa Håkansson. Hon fick, liksom Gösta Hillberg som medkungen Erik, framförallt beröm för sista aktens poetiska dödsscen.

Av de övriga rollerna fick Emil Hillberg som Knut Porse (Ingeborgs favorit) och Tore Svennberg som Bengt Algotson (Blanches favorit) nästan enhälligt dålig kritik, liksom Fru Sternvall som Birgitta (= den Heliga Birgitta), men det skylldes på Strindbergs text som gjort henne till en självisk, egenrättfärdig och grälsjuk gumma.

Föreställningen höll sig kvar i repertoaren fram till 1 mars 1901, och gavs sammanlagt 23 gånger, vilket får anses som en hygglig siffra. Men Strindbergs *Gustav Vasa* som hade haft premiär hösten 1899 gavs fram till 1912 sammanlagt 100 gånger. Detta kan man se i Emil Michals handskrivna ”Tal- och sångpjäser uppförda å Stockholms samtliga teatrar och öfriga lokaler spelåren 1863 – 1913” som också finns i Musik- och teaterbibliotekets arkiv.

På det här sättet kan man pussla ihop de olika bevarade delarna och faktiskt få en påtaglig bild av hur urpremiären gestaltade sig. Men det förutsätter att arkiv och museum fortlöpande samlar in alla ofta spridda dokument och skisser till uppsättningarna, och också ser till att ”fynden” går att återfinna och blir tillgängliga för forskningen!

Rollfoton; från vänster: Anders de Wahl som Konung Magnus. Gerda Lundeqvist som Drottning Blanche. Lisa Håkansson som Beatrix. Anders de Wahl som Konung Magnus i flagellantkläder, akt V.

Musik i Sverige

Dokument och förteckningar

Musik- och teaterbibliotekets skriftserie innehåller bibliografier, kataloger och andra förteckningar samt dokumentära utgåvor eller studier med tonvikt på att presentera källmaterial. Serien startades 1969 som ett samarbete mellan dåvarande Svenskt musikhistoriskt arkiv och Svenska samfundet för musikforskning. Från och med vol. 7 (1994) utges den av Musik- och teaterbiblioteket (f.d. Statens musikbibliotek) genom Arkiv-, raritets- och dokumentationsavdelningen (till 2003 Dokumentationsenheten SMA).

1. **Hülphers, A. A:sson,** Historisk afhandling om musik och instrumenter. Westerås 1773. Faksimilutgåva med inledning av Thorild Lindgren. 1969. Pris: 159:-
2. **Ruuth, Gustaf,** Katalog över äldre musikalier i Per Brahegymnasiet i Jönköping. 1971. Gratis
3. **Helmer, Axel,** Svensk solosång 1850-1890. En genrehistorisk studie. 1972. Sångförteckning. 1972. (Mit einer deutschen Zusammenfassung). Pris: 127:-
4. **Leux-Henschen, Irmgard,** Joseph Martin Kraus in seinen Briefen. 1978. Utg. av Svenska samfundet för musikforskning/Ed. Reimers.
5. **Rudén, Jan Olof,** Music in tablature. 1981. Pris: 165:-
6. **Henrysson, Harald,** A Jussi Björling Phonography. 2nd Edition, 1993. (Reviderad och utökad upplaga). Pris: 300:-
7. **Holm, Anna Lena,** Tematisk förteckning över J. H. Romans vokalmusik. Stockholm 1994. Pris: 350 :-, utg. av Musikaliska akademiens bibliotek.
8. **Gasparini, Francesco,** En uti Harmoni öfvad på Clav-Cymbal (översatt av J.H. Roman, vetenskapligt bearbetat av Kathleen K. Hansell, Martin Tegen och Eva Nordenfeldt). 1994. Pris: 265:-
9. **Lomnäs, Bonnie & Erling,** Stiftelsen Musikkulturens främjande. Catalogue of music manuscripts. 1995. Pris: 212:-
10. **Jonsson, Leif,** Offentlig musik i Uppsala 1747–1854. Från representativ till borgerlig konsert. 1998. OBS! Denna utgåva prissänkt p.g.a. sämre tryckning och limning! Pris: 240:-
11. **Lomnäs, Bonnie,** Stiftelsen Musikkulturens främjande. Catalogue of letters and other documents. 1999. Pris: 212:- Paketpris nr 9 + 11 350:-
12. **Bengtsson, Britta,** 1751 års män. Anteckningar om amatörer och hovkapellister vid ”Kongl. Begrafnings och Kongl. Krönings Musiquerne år 1751”. 2001. Pris: 212:-
13. **Barth Magnus, Ingebjørg,** Här är spel och dans. Musikmotiv i svenskt folkligt måleri på bonad och vägg. 2009. Pris: 180:-

Erbjudande! Volym 9 och 11 till paketpris 350:-. Samtliga priser ovan inkl. 6% moms. Vid försändelse tillkommer porto. Du kan också beställa på vår hemsida **www.muslib.se/publ/bestall.html**

MUSIK/TEATER
BIBLIOTEKET

Box 16326, 103 26 Stockholm
Tfn 08-519 554 00
www.musikochteaterbiblioteket.se