

# Teaterbevakning med Argusögon

**R**ecension, anmälan, kritik. Hur har teaterbevakningen sett ut i Nya Argus? Genom de hundra år tidskriften utkommit har mycket bevarats nästan förvånansvärt oförändrat. Men visst kan man se skillnader. Detsamma torde gälla vilket organ man än undersöker. Recensionsverksamheten i en tidskrift är långsammare än i dagspressen, vilket leder till att föreställningen – och uppfattningen om föreställningen – får ligga till sig innan den bedöms. Bra för recensionen, men kanske inte så bra för teatern och publiken.

## *Teaterluft eller verklighet?*

Skillnaderna/förändringarna beror långt på att de yttre villkoren för teatern och teaterreceptionen är andra nu än de var för låt oss säga femtio år sedan. Tyvärr kan man inte förflytta sig bakåt i tiden och se samma föreställningar som recensenterna sett. När man läser gamla recensioner kan man ändå bilda sig någon slags uppfattning om hur teaterlivet, pjäsvalen och föreställningarna var. Tidsandan, de tekniska förutsättningarna och historiska faktorer påverkar alla tre. På gott och ont. Några ord av Nils Luchou, som citeras i Ester-Margaret von Frenckells recension av boken *Rollerna talar* (NA 1–2/1952), kan ses som karakteristiska för en hel tid som flytt. Von Frenckell skriver om Luchou:

Honom låg det om hjärtat att undersöka om aktörer och regissör fått en pjäs att leva i den »specifika teaterluft, som i all sin av strålkastare och rampljus genomlysta klarhet ändå bevarar något av den romantiska och dramatiska chimären som gör att teatern bibehåller sitt övertag över verkligheten» [...].

Förhållandet, att teatern och konsten överglänste verkligheten, ansågs självklart. Att avbilda verkligheten var inte, åtminstone inte i första hand, eftersträvansvärt.

Teaterrecensenten i Nya Argus framom andra genom åren, och särskilt under 1940–50-talen, var Eric Olsoni. Åren 1929–1930 tar Olsoni över efter den föregående recensenten, Ture Janson. Före Ture Janson var det Olaf Homén som bevakade finlandssvenskt teaterliv i Nya Argus. Både Homén och Janson skrev så gott som uteslutande om Svenska Teaterns uppsättningar. Enstaka resebrev om teater finns också: Yrjö Hirn skrev om sommarteatruppsättningar från olika håll i Europa år 1914(!). Rubriken var »Sommandramatik».

Allmänt taget kan man säga att Ture Jansons penna var rapp. Han skrev flyhänt och träffsäkert, men han hade inte samma breda och omfattande intresse för teaterlivets och uppsättningarnas olika villkor som Olsoni skulle komma att uppvisa. Olsoni skrev om repertoarval, gästspel, resereportage, och om uppsättningar också från de finskspråkiga scenerna i Helsingfors.

Kring 1920 skrev Hagar Olsson filmartiklar. Åren 1925–1928 skrev hon åtta teaterrecensioner. Främst är det uppsättningar på Svenska Teatern, bland dem också gästspel från Sverige, som hon sett och skriver om. Men hon gjorde också nedslag på flera finska scener i Helsingfors och såg en pjäs på Åbo Svenska Teater. Hon kommenterar repertoaren på de olika scenerna, hon rosar Nationalteatern för att de satt upp Pirandello och hon verkar föredra gästspelen på Svenska Teatern framom teaterns egna uppsättningar. Hon uttrycker en viss oro för att svenskarna inte skulle vara intresserade av att komma tillbaka till Finland. Och hon är inte den som stryker teatrarna medhårs. Hon har en ganska slängd penna och ett fartfyllt sätt att skriva. Hon följer skådespelets rytm och ton.

Det fanns årgångar kring 1920 (till exempel 1916 och 1921) då det inte ingick en enda teaterrecension i tidskriften. Detta är dock undantag. Artiklar, bokrecensioner om verk som behandlade dramatik fanns däremot.

På 1930-talet skrev Bertel Gripenberg en hel del om

revyer, komedier och recitationsaftnar. Man kan förmoda att den »lätta» repertoaren kan ses som ett förkrigstida fenomen.

Jag bläddrade igenom gamla årgångar med namnet Eric Olsoni i bakhuvudet. Olsoni var redaktionsmedlem i Nya Argus mellan åren 1943 och 1963. Åren 1954–1958 var han huvudredaktör för tidskriften. 1966 skrev han sin sista teaterartikel – den handlade om Shakespeare. En annan teaterbevakare under samma tidsepok var Kurt Westerholm, aktiv politiker i Svenska folkpartiet. Han skrev också politiska artiklar i tidskriften. Han medarbetade i Nya Argus 1948–1972 och mest skrev han om teater under samma tidsperiod som Olsoni: under slutet av fyrtioalet och första halvan av femtioalet. Innan Eric Olsoni började skriva teaterrecensioner skrev han mycket om litteratur i Nya Argus.

Under den tid Eric Olsoni satt i redaktionen hölls Nya Argus redaktionsmöten i det antikvariat han drev, Nordiska Antikvariska Bokhandeln; detta nämns i både Georg Henrik von Wrights och Pär Stenbäckss memoarer. Antikvariatet fanns på Fabiansgatan 17 i Helsingfors. Eric Olsoni köpte affärslokalen år 1930 och sålde den 1966 till sin dotter, Tove Olsoni-Nilsson. År 1948 ersattes tidskriftens omslagsbilds hundra argusögon (det fanns också en mera stiliserad variant med vertikala streck istället för ögon) av en liten planschbild föreställande något konstverk. Under Olsonis tid härstammade dessa bilder från verk han hade till salu i sitt antikvariat. De var således en slags smygreklam.

År 1947 utkom Ingrid Qvarnströms bok *Svensk teater i Finland I-II*. Den recenserades av J.O. Tallqvist i nr 15/1948. Han tar fasta på flera saker, men betonar att »Kritiken bör vara positiv, inte hemfalla åt estetisk snobbism», men å andra sidan är det inte i kassasuccéerna teaterns betydelse hittas, utan »En teaters betydelse för all fostran, språkvård och andlig kultur överhuvud avgörs av repertoarens värde och värdet av det sätt på vilken denna repertoar lever i scenens konst».

### Repertoar

Qvarnströms konstaterande att det är den kvinnliga publiken som bestämmer en pjäs livslängd på repertoaren har inte förlorat sin aktualitet, däremot nog Tallqvists lite förvånande, nedlåtande och kvinnofientliga replik i samma recension: »Teaterledningen är säkerligen tvungen att ta hänsyn till den sentimentala kvinnliga smak, som vill ha lättsmälta, känslöbetonade pjäser, oskyldig och angenäm

underhållning. Lyckligtvis är det inte kvinnor av denna typ som regerar vår teater [...]». Kurt Westerholm tar i en recension av Ralph Benatzkys operett *Min syster och jag* upp omdömet om den kvinnliga och lätta smaken, med uttrycklig hänvisning till Ingrid Qvarnström. Det är ett uttalande som kunde vara taget ur en musikalrecension idag: »Resultatet blir ett ospelbart mischmasch av repliker. Gör då de några och ett par örhängena något till det hela som scenisk underhållning? Den stora publiken svarar ja.» Recensenten är mera tveksam, förstår man.

Att barnteater var en genre som inte hade högsta prioritet på teatrarna framgår med all önskvärd tydlighet av en av Eric Olsonis recensioner. *Mumintrollet och kometen* hade haft premiär på Svenska Teatern och omdömet var inte nådigt (NA 3/1950): »Men i bearbetningen för teatern – Mumintrollet och kometen – har Tove Jansson tydligen känt sig ganska hjälplös. [...] [Författarinnan har] kokat ihop en synnerligen lös »soppa» utan någon egentlig handling [...]. Mig tycktes att många, rent ut sagt, hade tråkigt [...]». Teaterledningen hade av allt att döma satt allt i Tove Janssons händer och inte gett henne något stöd med dramatiseringen. För regin svarade Vivica Bandler. Skådespelarna var huvudsakligen elever. Det vanliga var att man på de stora scenerna satte upp en barnteaterproduktion lagom till jul. Att det inte var fråga om storsatsningar torde framgå av ovanstående citat. Å andra sidan krävdes det då mer av barnpubliken rent generellt i fråga om koncentration och uthållighet än idag. Av andra recensioner får man också intrycket att ungdomar i de yngre tonåren såg äventyrspjäser och sagospel, till exempel Topelius – och tyckte om dem. Utbudet av barn- och ungdomskultur var ett annat – läs smalare – då än det är nu.

Eric Olsoni hade många intressen och han skrev om mycket i Nya Argus, men om man ser till teaterrecensionerna inföll den mest produktiva perioden strax före hans huvudredaktörskap, kring 1950. Därför har jag i huvudsak koncentrerat min läsning till åren 1948–1953. Efter Olsoni och Kurt Westerholm tog en ny generation vid: Lars Hamberg, Greta Brotherus, Jan-Magnus Jansson, Lars von Haartman och Thomas Warburton.

Olsonis särställning som teaterrecensent ser man också av det faktum att det oftast är hans recension(er) som placerats först, ifall det ingår flera i samma nummer. Då som nu består teaterbevakningen av recensioner radade efter varandra. Mera sällan såg man eller ser man analytiska eller översiktliga artiklar. Undantag finns, främst recensioner av böcker som behandlar teaterliv, dramatik och skådespelarkonsten. Samt en ledarartikel, »Teater som vetenskap»

av Lars Hamberg (NA nr 8/1953), skriven med anledning av att den teatervetenskapliga institutionen vid Helsingfors universitet grundats. Då som nu var teaterbevakningen till största delen just bevakning. Debatter förekom så gott som aldrig.

### *Bredd och djup*

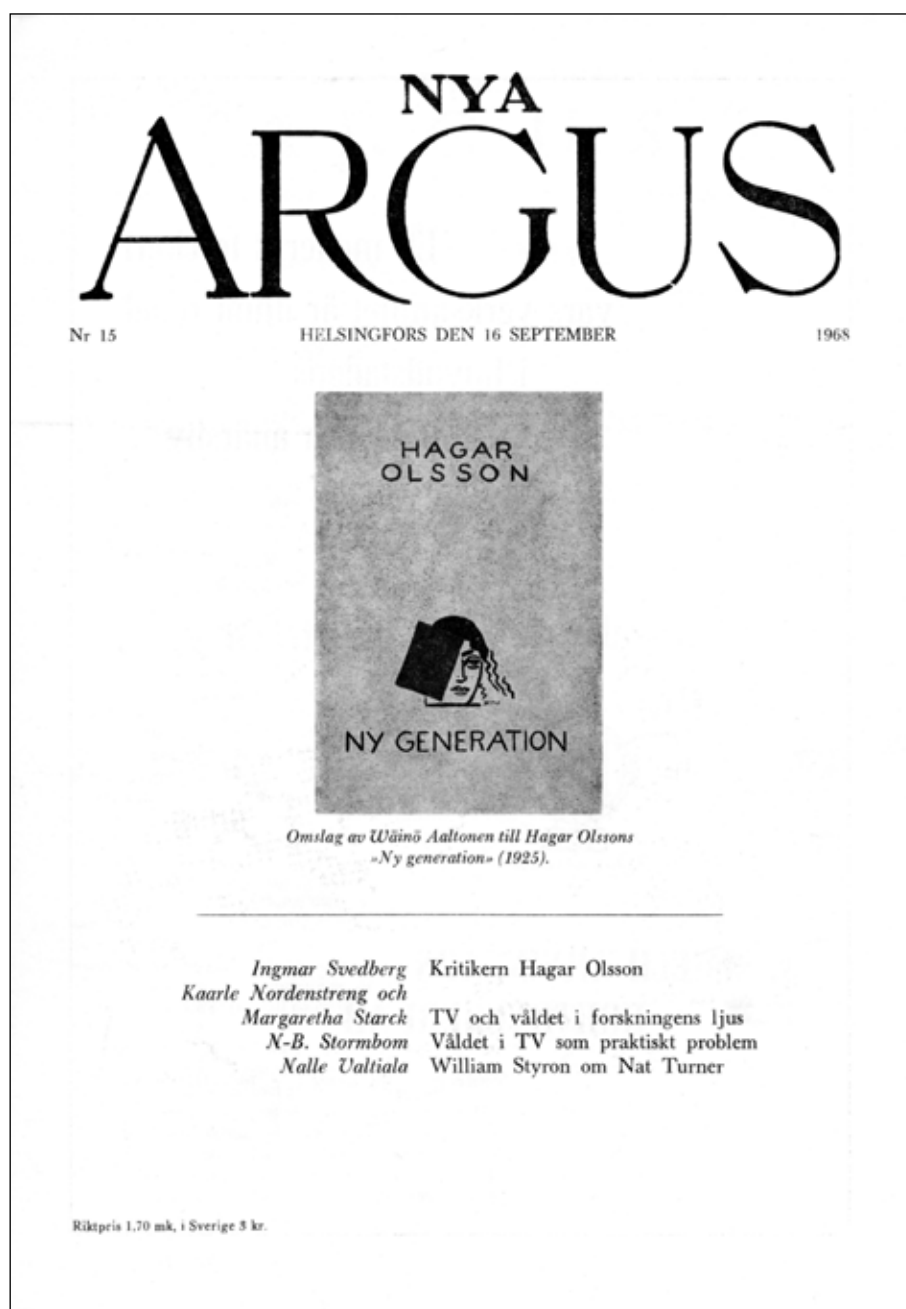
Hamberg påpekar i sin artikel att teatervetenskapen var det sista av de estetiska ämnena som fick en egen lärostol vid Helsingfors universitet. Att teatervetenskapen »lytt under» litteraturen satte länge sina spår. Det olyckliga i detta, att recensenter med litteraturbakgrund inte haft öga för dramaturgens och regissörens flyktiga arbete eller teaterns utvecklingshistoria, ser Hamberg som en av orsakerna till att dramat och teaterkonsten i jämförelse med andra konstarter stagnerade på 1950-talet.

Förutom med recensioner bevakade Eric Olsoni teaterlivet genom att rapportera från resor, bland annat var han i Köpenhamn på en nordisk teaterkongress år 1948 och sensommaren 1949 besökte han London och såg flera uppsättningar samt förvånades över att de inte hade en nationalscen i England eller en kommunal stadsteater i London. Han blev förtjust över den intima stämningen på de engelska scenerna, men tycktes inte kunna se sambandet mellan frånvaron av en nationalscen och skillnaden i andan på finländska och engelska teatrar.

I Nya Argus 1–2/1950 skrev han en insiktsfull recension av dansken Fredrik Schybergs nyutkomna bok *Skådespelarkonst*. Recensionen är intressant för att den belyser Eric Olsonis kunskap i ämnet, skådespelararbetet. Schyberg, och Olsoni med honom, konstaterar att medan dramat intresserat forskarna inom estetiken redan länge, några sekler, är det endast få som skrivit om skådespelarkonsten. Schyberg har delat in framställningen i tre avdelningar: en historiskt-sociologisk, en teknisk och en psykologisk.

Här finns en hänvisning till 1700-talets David Garricks konstaterande att man för att vara en god tragisk skådespelare också måste kunna vara en god komiker. En viktig fråga är också huruvida skådespelaren strävar till att tolka rollen och anpassa sig efter rollpersonen, eller till att göra om rollen så att den passar honom eller henne. Via diverse andra teoretiker kommer man småningom fram till Schybergs egna fyra huvudkategorier: föreläsningkonstnären och inlevelsekonstnären samt komedianten eller förvandlingskonstnären och personlighetsskådespelaren.

I en berömmade analys av May Pihlgrens utveckling under tjugofem år som skådespelare hänvisar Olsoni till



Edith Södergran och låter citatet stå för vad han ser som eftersträvansvärt också i skådespelararbetet: »Vad innehållet vidkommer, låter jag min instinkt bygga upp vad mitt intellekt i avvaktande hållning åser».

Samma hållning kan anas i den analys av Erik Lindström och hans arbete, som Eric Olsoni gör med anledning av Lindströms konstnärjubileum år 1952. Olsoni tar fasta på Lindströms förmåga att göra en tolkning som är samtidigt både personlig, konturstark och allmän. Man anar att Olsoni tänker sig att Erik Lindström kanske inte var en så intellektuell eller analytisk skådespelare, men att han på ett beundransvärt sätt får fram den Yrjö Hirnska »livsinnebörden». En skicklig skådespelare behärskar paradoxen, balansgången mellan det komiska och det tragiska – och bådas närvaro samtidigt.

Men det kan gå inflation också i detta. Thomas Warburton klagar i förbigående (NA nr 4/1952): »vad skulle kunna göras för att arbeta bort eriklindströmska tonfall och gester hos en del av teaterns yngre herrar?». Detta var naturligtvis inte ett angrepp riktat mot Lindström, utan mot de yngre skådespelare som härmar honom – dessa namnges inte i recensionen.

Ovannämnde Fredrik Schyberg höll ett anförande på teaterkongressen och deltog i en debatt om teaterrecensioner (NA 12/1948). Debatten fördes mellan recensenter och andra teaterengagerade och utmynnade i ett konstaterande att unga teaterkritiker borde beredas möjligheter till mer djupgående studier i teaterhistoria och dramatik, och med hjälp av stipendier beredas möjlighet till studieresor. Olsonis karakteristik av det han såg av teater i Köpenhamn kan ses som typisk för både honom som rapportör och för dansk teater:

Det som i första rummet slår en främling, när han upplever en dansk teaterföreställning, är den tekniska behärskningen, den fulländade språkkonsten, det naturliga spelsättet och så naturligtvis detta speciella danska gemyt, med vars hjälp skådespelaren når denna obetalbara och sällsynta kontakt med sin publik [...].

### *En nordisk jämförelse*

I en artikel med rubriken »Den finska teatern – en del av den nordiska vridscenen» (NA 9-10/1950) konstaterar Toini Havu att finländarna inte behöver skämmas över sin teater. Trots en viss andlig lättja och en lite överdriven tilltro till naturbegåvning, har vi en god inhemska dramatisk

litteratur som vi kan använda på scenerna. Hon berömmar de finländska skådespelarnas sångförmåga. Hon ser svenskarna som svalare, utrustade med ett tunnare temperament. De passar bättre som resonörer, komediaktörer och psykologiska analytiker. Norrmännens natur påminner i sin karghet om finländarnas – de två nationernas situation påminner också såtillvida om varandra att de blev isolerade under kriget. Norska och finländska uppsättningar kan därför båda te sig »gammaldags». Danskarna är de som får mest beröm av Havu: »Dansk teater förenar en gammal, förfinad kulturs fenomenala stilkänsla med en lätthet, en nyanserad sensibilitet och en behärskad dramatik, som gör den till innehållet förtrogen för oss och tekniskt förebildlig».

Någon egentlig teaterdebatt gick det in att få syn på under den ovannämnda tidsperioden. En enda kort hänvisning till en släng som kommit från *Uusi Suomi* hittade jag i nr 9/1948:

[...] all kritik utgår sist och slutligen som bekant från subjektiva förutsättningar, är man dock berättigad att uttala sin synnerliga förvåning över de slutsatser signalaturen Sulka i *Uusi Suomi* drar av dessa åsiktsdifferenser då han säger att det inte varit första gången svensk kritik ställt sig kylig till Kansallisteateris arbete. Detta förmenta faktum är enligt samma skribent en företeelse från de senaste åren »ty tidigare märkte man inte att vår teaterkritik skulle ha följt några språkgränser». Ett sådant uttalande är för beklämmande för att behöva bemötas och kan utan vidare argumentation avvisas. Men väl öppnar det vissa perspektiv på frågan om teatern som kulturform skall engagera sig i det aktuella skendet och försöka fånga strömningarna i tiden eller om den inte skall det.

Trots den sista meningen i inlägget skulle jag vara benägen att se detta som en släng från språkstriden snarare än som en debattunge om skilda sätt att se på teaterestetiken.

Somliga teaterbevakningsfrågor förefaller vara eviga i Svenskfinland. Som frågan om man »får» skriva negativa recensioner av finlandssvenska uppsättningar. Kurt Westerholm anser så att säga mellan raderna att det kan sägas vara »inhonett» att göra det, men refererar till norrmannen Kristian Elster, som hävdar att man kan angripa en föreställning så att man ökar allmänhetens intresse för teater. Man kan också rosa en uppsättning på ett sådant sätt att ingen ids gå för att se den.

Namnet Eric Olsoni är ändå inte den enda orsaken till att jag valt åren kring 1950 för min översiktsartikel. Ar-

gus grundades 1907 och 1950 infaller därför »i mitten». Krigsårens och efterkrigsårens teaterliv, med sin speciella prägel av revyer och musikaler och annan uppmuntran, var förbi. TV:n hade ännu inte inlett sitt segertåg på allvar. Greta Brotherus, senare känd som Hufvudstadsbladets mångåriga teaterredaktör, inledde sin bana som teater- och filmrecensent i Nya Argus. Gamla och nya dramatiker namnsades på scenerna runtom i Finland. Nya Argus bevakade både de finskspråkiga (i huvudsak Kansallisteatteri, Kansanteatteri och Suomen työväenteatteri; detta breddande av bevakningsfältet var för övrigt Olsonis förtjänst) och de svenskspråkiga scenerna i Helsingfors (Svenska Teatern och Lilla Teatern) och dessutom, om än mera sporadiskt, det som artikelskribenterna kallade landsortsscenerna(!), det vill säga Åbo, Vasa och Borgå Teater. Om Vasa Teater skriver N-B.S. (Nils-Börje Stormbom) så här: »Den lilla men ambitiösa scenen uppe i Vasa bjöd i vintras sin publik på en premiär av rätt märkligt slag, som måste anses vara förtjänt av några kommentarer även på annat håll än i dagspressen» (det var en uppsättning av Jean Anouilhs *Antigone*). »Allt som inte smakar operett eller komedi brukar som känt ha en benägenhet att inte gå så särdeles bra, i synnerhet i en stad med så pass litet publikurval som Vasa.» (NA 6/1948).

Å andra sidan förefaller Eric Olsoni inte alls vara någon förespråkare av en renodlat intellektuell teater. Om O'Neill uttalar han sig till exempel så här: »Sedan Eugene O'Neill till synes stagnerat i någotslags metafysiskt grubbel är väl Maxwell Anderson den av Amerikas dramatiker, som vågar sig på de svåraste problemen och de mest krävande uppgifterna inte minst ur teater teknisk synvinkel». Med teater teknik avses här inte scenografin, ljuset och ljudet, utan skådespelartekniken.

### *Mindre scener och finska arenor*

Amatörteater skrev man inte så mycket om – eller så förekom det inte så mycket amatörteater verksamhet under de här åren. Några enstaka sommarteater uppsättningar kommenteras: friluftsteatrarna framom andra var Ylioppilasteatteris scen på Fölisön, Kansanteatteris sommarteater uppsättningar i Vallgård och Suomen työväenteatteris scen invid vattenborgen. Allan Schulman var aktiv inom den svenskspråkiga amatörteater verksamheten, på Rams-teaterns friluftsteater i Ekenäs – vilket noteras och uppskattas.

Huvudscenen på svenska var, utan konkurrens, Svenska Teatern med sina anor från 1827, 1860-talet eller 1908,

beroende på hur man väljer att räkna.<sup>1</sup> Lilla Teatern – »Oscar och Eja Tengströms tappra experimentscen» (C.A. Nordmans karakteristik) – hade grundats 1940. Den första tiden spelades mest revyer och komedier, och dessa fick ett i allmänhet inte så nådigt mottagande i Nya Argus. Teatern ansågs inte särskilt tekniskt driven och urvalet präglad av underhållande uppsättningar förefaller ha tröttat recensenterna. En gång klagade Olsoni på att skådespelarna på premiären inte klarade av att memorera sina repliker.

Pjäsvälen på scenerna i Helsingfors avviker nog en del från vad man ser idag. De mest frekventa dramatiker namnen var, föga förvånande, William Shakespeare, Anton Tjechov, Molière, Henrik Ibsen och August Strindberg – Runar Schildt inte att förglömma. Typiska femtiotalnamn är T.S. Eliot, Tennessee Williams, Jean Anouilh (åren 1948–1952 satte Suomen Kansallisteatteri upp sex av hans pjäser – en per år), Maxwell Anderson, Federico García Lorca och Jean-Paul Sartre. Man spelade också inhemska dramatik och efterlyste nyskrivna pjäser. När dessa lanserades på scenerna fick de däremot ofta ett tveksamt mottagande, det framgår ganska tydligt att de inhemska dramatikerförmågorna var ojämn. På svenskt håll debuterade Walentin Chorell, en flitig dramatiker som fick varierande mottagande när hans pjäser sattes upp. Han skrev för både scener och radio. Thomas Warburton berömmar honom i alla fall i Nya Argus för att han behärskar den dramatiska och psykologiska balansen.

I en artikel om Runar Schildt och *Galgmannen* (NA 18/1948) konstaterar Lars Hamberg att det faktum att pjäsen spelades bara fem gånger på 1920-talet inte var ovanligt; villkoren för inhemska dramatik förefaller vara desamma genom decennierna. Boken fick ett bättre mottagande än pjäsuppsättningen. *Galgmannen* är för övrigt den enda finländska pjäs som nämns i Henrik Dyfvermans översikt av svensk radiodramatik – en genre som var under stark uppsegling i början av femtiotalet, vilket nämns i Dyfvermans stora verk *Dramats teknik* från 1949.

I en artikel, »Dramatikerns dilemma» (NA 20–21/1950), skriver L. Wohlstedt-Buch om radiodramatikens möjligheter. Den är en utmärkt skola för dramatiker. Man är oberoende av tid och rum. Man kan leka med abstraktioner och inre monolog på ett helt annat sätt än på en teaterscen, här

1. 1827 stod Helsingfors första teaterhus klart, på 1860-talet invigdes Chiewitz teaterhus på samma ställe där Svenska Teatern står idag, och 1908 invigdes Svenska Teaterns elevskola, den första institutionen som utbildade professionella skådespelare på svenska i Finland.

framträder ordens valörer mycket tydligare. Möjligheterna till realism är stora, helt andra än på annan teater.

Ett namn som har stor betydelse för teaterklimatet kring femtioalet är Eino Kalima, mångårig (1917–1950) teaterchef för Kansallisteatteri. Det var han som introducerade Stanislavskijs metoder i Finland och han satte upp många Tjechovtolkningarna på sin teater. Stanislavskijs *faiblesse* för Tjechov är känd. Kurt Westerholm skrev 1951 om sina teaterintryck från Moskva. På grund av språkförbistringen (han förstod inte ryska) begränsade han sig till opera och operett och intrycken var snarare fråga om yttre omständigheter: hur teaterpubliken tog sig ut och en kort historisk översikt av teatern i Ryssland och Sovjetunionen. Teatern står i samhällets tjänst, konstaterar Westerholm. Samt att publiken verkade vara initierad och intresserad.

På Svenska Teatern var frekvent förekommande skådespelare Erik Lindström (mest känd för sin bejublade tolkning av *Hamlet*), Ture Ara, Axel Slangus, Kerstin Nylander och Gerda Wrede (dessa regisserade också), och sedan en lång rad sådana som jag, som såg mina första pjäser på 1970-talet, också fått njuta av: Nanny Westerlund, May Pihlgren, Paul Budsko och Runar Schauman, för att nämna några. Einar Englund användes flitigt när man skulle sätta upp musik. Man hade också nordiska gästspel, från Sverige, Norge och Island, och satte upp ett par kinesiska pjäser. Av Kurt Westerholms recension att döma var det »kinesiska experimentet» ojämnt. Repertoaren var således bred.

### *Medea – ett exempel*

Men tillbaka till ämnet: Eric Olsonis recensioner. Här är en, publicerad i *Nya Argus* 8/1953, som brukligt var under den lakoniska rubriken »Teater», som användes genomgående i *Nya Argus*:

Efter en lång, tyvärr mycket lång väntan fick vi slutligen i samband med Tore Segelckes gästspel höra vingsuset av den stora dramatiken på vår svenska nationalscen. Den norska artistens gestaltning av Jean Anouilhs *Medea* blev en dramatisk-konstnärlig upplevelse som man sent glömmer, en upplevelse av sällsynt intensitet och stringens.

Det har sagts om Euripides' *Medea* att det som kvarstår i stycket av myt och fabel är rena utanverk; dramat handlar på ett tidlöst plan »om två människor och deras konflikter. Om ett äktenskaps upplösning ... om frånskilda makars kamp om barnen.» (Hjalmar Gullberg i företalet till sin översättning.) Detta motiv har

Jean Anouilh ytterligare renodlat och koncentrerat för att åter en gång i klassisk förklädnad plädera för sina idéer om kärlekens tragik, livets banalisering och ålderdomens ynkedom. Men medan Euripides' *Medea* är det första stora kvinnodramat i världslitteraturen, där kören spelar en avgörande roll och frimodigt för kvinnornas talan gentemot männens svekfullhet och tyranni och i sköna strofer hyllar det visa och fria Athen i konung Aigeus person, stryker Anouilh både kören och den athenske härskaren och komponerar sitt tema uteslutande kring *Medea* med Jason, Kreon, amman och budbäraren som för handlingen nödvändiga komplementfigurer. Kortast kunde man kanske uttrycka skillnaden sålunda: Euripides' drama är tidlöst och allmänmänskligt, Anouilhs version är framför allt hans egen och följaktligen individualistisk och fransk. Hans pjäs får en anstrykning av experiment i klassisk stil; hans formulering bygger på en smalare bas, men vinner i koncentration och inrymmer några partier av stor lyrisk skönhet och lidelsefull dramatisk förkunnelse.

Från ridåns uppgång till dess nedgång behärskar Tore Segelckes *Medea* både scenrummet och salongen. Vårt intellekt, våra känslor och överhuvud hela vår förmåga av mottaglighet och förnimmelse är oavbrutet engagerade av denna suveräna tolkning, där teknisk behärskning av uttrycksmedlen, hängiven, för att inte säga hänsynlös, inlevelse och skapande fantasi bildat en så harmonisk helhet. Vi kan i lika mån beundra det skickliga och levande rörelseschemat, den nyansrika och smidiga röstbehandlingen (*varje ord lever*), kroppens, gesternas och mimikens fascinerande vältalighet! Så blir *Medea* i Tore Segelckes storstilade framställning inte bara en av svartsjuka, hämndlystnad och hat behärskad furie och trollkunnig barbarkvinna från den avlägsna Kolchis utan också en solgudens stolta och lidelsefulla ättling, som i desperat trots offerar sina barn och sig själv, när livet, besudlat och förnedrat, inte längre har något värde för en särpling som henne.

Åt den Jason, som – trött på hugstora äventyr och det nervslitande äktenskapet med *Medea* – vill draga sig tillbaka till den grekiske småkonungens relativt lugna och begränsade tillvaro, skänkte Runar Schauman vackert och behärskat röst och gestalt; Sven Relander var en konungslig och i sin ängslan även mänsklig Kreon; Annie Sundman karakteriserade som amman övertygande gammelmorans envetna livshunger och småskurna ångest. Ahmed Rizas budbärare hade en egen kontur, men han talade inte tillräckligt distinkt. Överhuvud talas det

ofta alltför lågt eller otydligt på Svenska teatern; det brister tydligen i det taltekniska, och denna svaghet kom åter märkbart fram vid detta krävande tillfälle.

Gästspelet gavs i Gerda Wredes tuktade regi; scenbilden av Stefan Welcke, efter en skiss av Chr. Stenersen, var utomordentlig både i färg och form.

Ovanstående är i många avseenden ett representativt exempel, på teaterrecensionerna i *Argus* och på alster skrivna av Eric Olsoni. Det första spontana intrycket av recensionen som representant för sin genre är att den är en underbar legering av historiskt och modernt. Det fanns knappast någon annan dramatiker som spelades lika mycket på de finländska teatrarne under femtioalet som just Jean Anouilh (1910-1987). Han dramatiserade bland annat antika dramer. Ämnet för recensionen är dels det nya, avskalade, den lyriskt skickliga och dramatiskt kraftfulla Anouilh och dels Euripides *Medea*, ett drama som till sin tematik på inget sätt var förlegat 1950, och inte heller är det idag. På ett annat ställe (NA nr 4/1950) karakteriserar Olsoni Jean Anouilh som den »[...] som kanske bättre än någon annan författare just nu har förmågan att i poetisk-dramatisk form återge tidens livsångest, dess bisarra rytm och samtidigt förstår att tala till våra mer eller mindre sjuka samveten. Hans pjäser lever på scenen – från det första ögonblicket till det sista – både genom sitt bittra eller ironiska innehåll och genom sin intensiva eller excentriska form».

På motsvarande sätt står Olsonis recension med ena foten i det historiska och med den andra i det moderna. Han värnar, här liksom också i sina andra recensioner, om ordet utan att glömma det han kallar rörelseschemat, den fysiska gestaltningen. Eric Olsoni behärskar den för teaterrecensenter gudabenådade förmågan att vara konkret i sina omdömen – häri är han en representant för det moderna och en föregångare.

Apropå förmågan att vara konkret, ska jag citera ur Harald Molanders teaterbrev. Här skriver han från Paris kring 1860: »Jag skrattar så jag gråter och gråter så att jag måste gå ut på gatan i mellanakterna och svalka mina ögon, och jag är till den grad bindgalen av detta överlägsna arbete, att jag kliar mig i håret och jämrar mig blott jag tänker därpå. Jag ger f-n i att detta inte är någon pjäs, ty det är som att gå till nattvarden ändå». Det här är taget från Ester-Margaret von Frenckell, som skriver om Olof Molanders bok om Harald Molander i NA nr 7/1951.

En del blev Olsoni och de andra teaterrecensenterna helt säkert hjälpta av det faktum att en tidskriftsrecensent har andra möjligheter än den som arbetar för dagspressen.

Tidspressen är inte densamma och de hade möjlighet att se samma uppsättning flera gånger ifall de gav sig tid till det. I recensionerna hänvisas ofta till omdömen om samma föreställning i dagspressen och i andra tidskrifter. I en recension av Martin Lamms verk *Det moderna dramat* (1948), formulerar B.H-t i samklang med Lamms omdömen vilka egenskaper en recensent bör eftersträva: slagfärdig utan att vara osaklig, exakt utan att vara torr, uttrycksfull utan att vara broderad.

### *Ordets makt*

Ordet och talet hade en helt annan ställning på teatern då än det har nu. Till en del beror det säkert på det som kallas skillnadskan, ett nidnamn: att man på Svenska Teatern och elevskolan lärde ut ett sätt att tala som förekom enbart på scen, aldrig annars i livet. Det i sin tur berodde på att man ansåg att man inte kunde använda finlandssvenskt talspråk i det offentliga rummet. Skillnadskan frångick man stegvis och småningom från och med på 1960-talet när den började anses vara förlegad och tillgjord. Den finlandssvenska teatern hade kommit från Sverige och skillnadskan var influerad av den svenska som talades i Sverige och på de svenska scenerna. Bengt Ahlfors anser att det första steget bort från det skriftspråksbetonade scenspråket togs i och med att skådespelareleverna flyttades från Svenska Teaterns elevskola till Svenska Teaterskolan. På 1960-70-talet inledde realismen, samhällsengagemanget och småningom en mera fysisk teater sitt segertåg. Vivica Bandler med sin fråga om varför busar ska tala kansliprosa och Ahlfors debatt i *Nya Pressen* 1962 gjorde väl sitt till.

Kurt Westerholm klagar år 1951 på Sten Skragge (en rikssvensk som gästspelade på Lilla Teatern) i en i övrigt erkännansam recension: »[...] men man hade önskat litet mera temperament och framförallt ett tydligare tal. De unga svenska artisterna tycks ha en benägenhet att driva den naturliga samtalstonen in absurdum; teater är ju i alla fall konst och inte natur [...]». Här kan man hänvisa till artikelns början, konsten och teatern ska vara något mer än verkligheten, ovanom den. Man skulle tala bildat på scen. En ståndpunkt Nicken Rönngren höll fast vid.

En annan orsak till att man poängterade hur skådespelarna talade var säkert hörbarheten. Man använde sig ju inte av mikrofoner på den tiden, så det hördes helt enkelt inte om skådespelarna inte talade tydligt på scenen.

I en recension av *Han träffas inte här* på Svenska Teatern skriver Olsoni så här: »Det är alltid en fröjd att se fru Roeck Hansen i aktion på scenen och lyssna på hennes in-

telligenta replikering och ytterst distinkta språkkonst. Hon sätter in sina turneringar som en mästarskytt sina skott – man sitter bara småleende och räknar fullträffarna». Några stycken längre ner får Ernst Eklund (och alla andra) höra vad recensenten anser om hans spelstil: »Det finns väl ingenting denna artist fruktar mer än patos och lyrisk vältalighet; han är en ypperlig interpret för just Gustaf Hellströms normalprosa. Men hans spelstil saknar totalt temperament och blir, åtminstone för oss, något entonig och tröttsam». Olsoni konstaterar också att en utbildad aktör »bör kunna tala lågt, så att det hörs».

En tredje orsak var att ordet hade en annan ställning. Det litterära och det verbala intog en större del av den betydelse en teaterförställning hade för sin publik. När de finska scenerna i anledning av den svenska veckan spelade Strindberg – här *Fadren* på Kansanteatteri – skriver K. W. (Kurt Westerholm):

Hon [Eine Laine] besitter just den förmåga att stinga med replikerna och ge dem en tvetydig dubbelhet, som här fordras och rollen gestaltas på fullödigt och konsekvent sätt. Hon gav visserligen inte så mycket av de »utbrott och vilda lidelser, stora hat och härsklystenhet hos helveteskvinnan» som författaren anbefaller, men det behövdes inte heller med Paavo Jännes rytmästare.

### *Olika dimensioner*

Det fysiska, plastiska och kroppsliga, det visuella i teatern, tillmättes inte alls lika stor betydelse som ordet. Och den uppmärksamhet man lade vid skådespelararbetets fysiska dimension var också en helt annan än vad den är idag. Överhuvudtaget var ordet i högre grad detsamma som

innehållet – det viktiga, medan det yttre förverkligandet inte uppmärksammades på samma sätt. Ett uttryck för det här är att scenografin och scenrummet uppmärksammas i betydligt mindre grad i recensionerna kring 1950 än det är brukligt idag. Inte heller stod de tekniska lösningar till buds som finns idag. Nyansering och variation, skådespelararbete och uttrycksfullhet var kvaliteter man sökte i skådespelarnas sätt att tala, till en del i deras mimik och »stil», men i betydligt mindre grad i deras sätt att röra sig, uttrycka sig med mera kroppsliga medel. Rollpersonens personlighet uttrycktes i hans eller hennes sätt att tala. Den dynamik man eftersöker idag i det fysiska utspelet, sökte man för sextio år sen företrädesvis i sättet att framföra repliker. Att man överhuvudtaget använder ordet »stil» i recensioner ger intrycket av att rörelsebanorna på scenen var mindre, skådespelarna mera statiska på scenen.

Thomas Warburton opponerar sig mot »stilen» och då i synnerhet stilen på Svenska teatern i en recension av Federico García Lorcás *Blodsbröllop* mot slutet av den period jag behandlat, 1953 (nr 17): »Ty det är långt ifrån första gången man konstaterar att Svenska teatern lätt går bet på uppgifter som fordrar lite mera jordbunden tyngd och realism». Warburton tycker att en del av skådespelarna agerar schablonmässigt och frågar sig om de äldre i gardet inte vill ta regi? Han finner dem helt enkelt behagsjuka och smala. Efterlyste Thomas Warburton ett mera fysiskt utspel? Lorcás *Blodsbröllop* är inte en pjäs som kan spelas genomgående »eteriskt». Man får en känsla av att spelstilen på Svenska Teatern, som en gång säkert fyllt en funktion – spelat sin roll och haft stor betydelse – kommit till vägs ände. ¶

*Ett stort tack bör riktas till Bengt Ahlfors, Johanna Enckell och Kristin Olsoni.*