

Under ytan – den svenska teaterkulturens dialog med de ryska klassikerna Dostojevskij och Tjechov i Göteborg

Irina Danilova, fil.dr i ryska

Inledning

I början av 1980-talet ägnade jag mig åt studier av den ryska teaterkulturen. Det som intresserade mig mest var hur ryska dramaförfattares tanke-sätt och konstnärliga stilar utvecklades och jag skrev om de dramaförfattare som kom att förändra själva dramatikens form 1970–2000. I min undersökning kom jag in på ”dolda dialoger” i den ryska teaterkulturen. Det var frågan om dialogen mellan bland annat Anton Tjechov och Aleksandr Blok å ena sidan och moderna ryska pjäsförfattare å andra sidan. Resultaten av mina studier finns publicerade på ryska.

Sedan 7 år tillbaka bor jag i Göteborg och har därför riktat hela min uppmärksamhet på teaterlivet här och i Stockholm.

Jag skall här försöka att presentera mina funderingar över den svenska teaterkulturens dialog med de ryska klassikerna, en dialog som uppvisar såväl positiva som negativa tendenser. Denna dialog kan analyseras som ett förhållande mellan en pjäs eller en roman och en teatergrupp som gör sin scenuppsättning av verket. För min analys har jag valt de scenuppsättningar som gjorts i Göteborg – *Idioten* av Dostojevskij, en uppsättning som gjorde succé på Stadsteaterns Studio i mars 2004, och två uppsättningar av Tjechovs verk – *Platonov*, som hade premiär på Artisten vid samma tidpunkt, och *Måsen* på Stadsteaterns Stora Scen i februari 2005.

Kan dessa tre scenuppsättningar som alla har gjorts i en och samma stad visa oss några tendenser som skulle kunna säga något om en hel teaterkultur? Min utgångspunkt är att teaterkulturen är en helhet som tar sig uttryck i varje enskild teaterföreställning och i varje enskild stad. Göteborg betraktar jag som en av de städer som har störst betydelse för kulturutvecklingen i hela Sverige.

Grundläggande begrepp

Det första begreppet som jag använder här är *dialog*. Det här ordet är mycket populärt och används gärna i olika kontexter: i politiken, ekonomin, psykologin, pedagogiken, inom litteratur- och kulturvetenskap. Med hjälp av databasen PressText har jag tagit fram följande allmänna definitioner av ordet ”dialog” i den kulturella kontexten: det är för det första en process vilken kan betraktas som en kontakt eller ett möte; det är också ett samtal; det är förståelse, uppslutning eller deltagande; andra innebörder är diskussion, debatt, polemik och så slutligen konfrontation. Lägg märke till att jag satte alla dessa betydelser hos ordet ”dialog” i den ordning som leder oss från kontakt till konflikt i relationer mellan två agenter. Vi kan också snudda vid ännu en dimension om vi betraktar dialogen som bön, ett samtal med Gud, eller som människans samtal med sin inre värld.

Vad innebär då uttrycket ”dialog med de ryska klassikerna”? Dialogen börjar med att den aktuella pjäsen översätts för att sedan tolkas av en teaterregissör. Regissören kan välja att kraftigt bearbeta pjäsen för att anpassa den till sin egen interpretation. Sedan gestaltas pjäsen av en scenograf, en tonsättare och en grupp skådespelare. Publiken läser av teaterföreställningen och var och en bildar sig en egen uppfattning om den utifrån dess innehåll. Dialogen är just denna tolkning som i slutändan är riktad mot publiken.

En teateruppsättning är i högsta grad beroende av två viktiga aspekter, nämligen den geografiska och den tidsmässiga. Både Fjodor Dostojevskij och Anton Tjechov skrev sina verk för rysk publik, för mer än hundra år sedan. Den moderna svensken lever i en annan tid och i ett helt annat tempo. Därtill intresserar vi oss inte längre för samma frågor och vi har en helt annorlunda värld runt omkring oss. Därför är det just pjäsernas budskap som regissörer och skådespelare väljer att fokusera på i vår tid. Vad har vi då gemensamt med personer i Dostojevskijs och Tjechovs pjäser? Varför fortsätter vi att vända oss till dem? Svar på de här frågorna kan ge oss en förståelse av den dolda dialogen med de ryska dramaförfattarna.

Idioten av Fjodor Dostojevskij

Idioten som gavs på Stadsteaterns Studio under våren 2004 kan betraktas som ett experimentellt projekt med medverkande från olika länder. Den litauiske regissören Rimas Tuminas samarbetade med scenografen Adomas

Jacovskis och tonsättaren Faustas Latenas, med ljusmästaren Max Mitle och skådespelarna Johan Gry, Johan Karlberg, Ylva Nilsson, Peter Melin och Eivin Dahlgren. Resultatet av deras samarbete väckte publikens intresse och fick stor uppskattning av kritikern Hans Ingvar Hanson på Svenska Dagbladet två dagar efter premiären. En kritisk reaktion kom vid samma tidpunkt från Amelie Björk på Göteborgs-Posten. Hans Ingvar Hanson fäster sin uppmärksamhet vid det nya och experimentella: ”Engagemanget av Rimās Tuminas har öppnat en dörr till en för oss lite främmande men i hög grad fascinerande teaterkultur, där naturalism blandas med absurdism och där grundstämningen gång på gång tangerar mystiken”. Amelie Björk å sin sida tar fasta på att scenrummet vittnar om ett sönderfall som så småningom uppenbaras i handlingens förlopp: ”De sotiga väggarna och kolhögen mitt på golvet, det dammigt infallande ljuset som ger själva luften stoffighet, och den anlupna kristallkronan som ett minne från forna festdagar”. Scenrummet är symboliskt, men det har inga specifikt ryska drag. Det är allmängiltigt och stämmer snarare bättre med atmosfären och miljön i *Brott och straff*.

Det mörka och gåtfulla scenrummet hindrar Hans Ingvar Hanson ändå inte att behålla recensionens optimistiska tonfall. Han anser att regissörens idéer harmoniskt gjuts ihop med skådespelarnas agerande. Han ser positivt på att Johan Gry spelar den naive resenären furst Mysjkin i ett Ryssland som han inte förstår – därmed lyckas skådespelaren undvika att idealisera Mysjkin, så som det sker i Dostojevskijs roman.

Hos Dostojevskij har furst Mysjkin en djupare uppfattning om människors positiva potentiella själskrafter än de han träffar på i Sankt-Petersburg. I mitt tycke är han inte så naiv som det visas på teaterscenen. Han förstår vilka tankar och känslor varje enskild person bär på, men han kan varken lösa deras innersta konflikter eller harmonisera deras relationer till varandra.

Regissörens negativa inställning till Ryssland förvånar mig. Det verkar inte finnas någonting på scenen som Mysjkin skulle kunna förstå. Ingenstans, vare sig i scenografin eller i kostymerna, inte heller i rekvisitan eller i personerna kan jag finna ryska realia. Uppsättningen är allmängiltig och tyder på att regissören ville undvika analysera det som hände i Ryssland för 130–140 år sedan eller det som händer nu. Han väljer en gåtfull scenisk lösning och försöker förvåna publiken. Uppsättningens recensenter

konstaterar att publiken var mycket nyfiken. Publikens intresse omtalas för övrigt i alla de ovan nämnda artiklarna, och även i en intervju med skådespelaren Johan Gry i GT/ Expressen en månad senare. I fallet med så experimentella uppsättningar är det viktigt att publiken är medveten om att romanen och teaterföreställningen kan ha två olika budskap.

Vad innebar då regissörens och ensemblens dialog med Dostojevskij? Teaterföreställningen är först och främst symbolisk och retorisk till sin karaktär. Dialogen med Dostojevskij är riktad mot frågan vad det är som kan rädda oss i den sönderfallna världen. Föreställningen visar att den kan räddas av kärlek, men goda känslor kan ändå inte besegra våldet. Budskapet uttrycks tydligast i Amelie Björks analys där hon skriver att *Idioten* är mannens drama i vilken den ”homosociala” logiken är drabbad. Vidare kopplar hon pjäsens innehåll till ett större perspektiv – till den sorgsna slutsatsen att världen kan slita sönder sig själv i skräckslagen längtan efter verklig kärlek, vilken är lätt att förnedra och förstöra. Rimas Tuminas lagt stoffet på en hög abstraktionsnivå, och detta måste beaktas i en analys av uppsättningen. *Idioten* på Studion behandlar således inte den ryska verkligheten så som den gestaltas av Dostojevskij själv.

En liknande tendens till aktiv debatt med klassikerna ser jag i de två scenuppsättningarna av Tjechovs verk – av *Platonov* på Teaterhögskolans scen och av *Måsen* på Stadsteaterns Stora Scen.

Platonov av Anton Tjechov

Regissören Per Nordin betraktar *Platonov*, som hade premiär i slutet av februari 2004, som ett symboliskt drama med tragiskt pathos. Tjechov själv tyckte inte om sin långa pjäs vars trådar spretar åt olika håll. Men såväl i Ryssland som i Sverige har pjäsens text, som passar så bra för bearbetningar, blivit mycket populär under de senaste tjugo åren.

Eftersom pjäsen är ganska okänd för en bred publik vill jag i korta drag presentera handlingen. En tragedi utspelas i en liten krets på ett ryskt lantgods. Tre kvinnor kämpar för sin kärlek till en begåvad man som har blivit trött på universitetsstudier, på politiska och vetenskapliga debatter, som har gift sig och har valt byskollärarens karriär. Han vill göra sitt bästa för sin unga fru och deras barn. Men det är svårt, nästan omöjligt för honom att motstå två kvinnor som båda älskar honom vansinnigt. Det finns inga psykologiska skäl för att förklara och förstå deras kärlek. Kärleken visar

sig som en kraft, en romantisk passion. Men den verkar destruktivt både på Platonovs familjeliv och på hans personlighet. Han upplever en djup livskris.

En sådan enkel romantisk tolkning av pjäsen underlättar skapandet av en helhet som bygger på passionernas interaktion. Per Nordin är inte ute efter en psykologisk tolkning av karaktärerna och de mänskliga relationerna, han låter avgångseleverna på Artisten spela spontant och intuitivt. I sin recension i *Göteborgs-Posten* beskrev Sven Rånlund ensemblens spelstil som att de spelade Tjechov ”som på lustgas”. Denna spelstil är långt ifrån ett uttryck för någon psykologisk realism, en realism som den ryska teaterkulturen kopplar till Tjechovs namn. Tyvärr associerar man i Sverige ofta realismen med långsamma dialoger och utdragen speltakt. Men Artistens föreställning håller tillräckligt snabbt tempo för att Platonovs tragedi skall kunna drabba publiken och att spänningen inte skall försvinna.

Scenografin är tydlig och traditionell. Linda Wallgrens scenrum är en symbolisk gestaltning av en gammal herrgård med ett vitt hus och en mörk skogslig trädgård. Fria associationer kan leda oss till idén om att livet också påminner om en mörk skog där man kan gå vilse. Och det är just det som sker med Platonov som har hamnat i en djup kris. Regissörens syfte är tydligt att presentera sin egen tolkning av Tjechov. Hans dialog med den ryske dramatikern närmar sig nästan en konfrontation, eftersom Tjechovs inställning till skildring av djupa känslor och komplexa relationer ger i uppsättningen plats åt romantiska passioner och tragiska skuld-känslor. Tjechovs ironi ersätts i mitt tycke med skådespelarnas patetik.

Måsen av Anton Tjechov

Måsen i Carolinas Frändes regi och tolkning på Göteborgs stadsteaters stora scen, som hade premiär den 25 februari 2005, är en strid mot Tjechovs konstnärliga värld. Frände väljer att anlägga ett genusperspektiv istället för det gamla temat om konsten och kärleken, pjäsens huvudtema i Tjechov ögon.

När regissören funderade över hur en pjäs som är så gammal skulle kunna bli aktuell för en samtida publik fann hon att det går bra att modernisera Tjechov. Carolina Frände sade i en intervju med Lisa Gahnertz i *Göteborgs-Posten* den 25 februari 2005 att hon tyckte sig se en feministisk vinkling i Tjechovs pjäs. De kvinnliga rollfigurerna är aktiva, de är inte

offer för sina känslor, de gör medvetna val och de tillåts ha en yrkesidentitet. Som jag ser det överensstämmer den här idén med de senaste politiska debatterna och förvandlar teaterscenen till en debattarena. Som resultat är föreställningen paradoxal, och den saknar Tjechovs lyriska tonfall.

Tjechovs atmosfär med en förtrollad sjö och Konstantin Treplevs ungdomsdrömmar är polemiskt förstörd i Lars Österberghs scenografi, den lämnar oss inget hopp om att lyriken skulle kunna överleva i en förvrängd värld där gamla träd tränger in genom husets väggar. Scenrummet är svårtolkat. Jag tycker att huset ser otäckt och övergivet ut eftersom kvinnorna, såsom Irina Arkadina och Nina Zaretjnaja, ägnar sig åt att spela teater, eller – som Masja gör – så dricker de brännvin.

Paradoxalt nog är föreställningen full av sprudlande spelglädje, publiken skrattar. Mariann Rydberg som Arkadina, Mia Höglund-Melin som Nina och Hanna Bogren som Masja skapar högst originella rolltolkningar. Hela ensemblen ironiserar över Tjechovs pjäs, de spelar fars. Genrens ramar är mycket hårda. Först gör sig skådespelarna lustiga över rollfigurerna och pjäsens innehåll för att sedan bli tvungna att förlöjliga sina egna spelstilar.

Genrens krav omintetgör paradoxalt nog själva regissörens idé. Carolina Frände skapar en dialog med Tjechov, samtidigt som hon ifrågasätter sin egen förståelse, eftersom den andra akten är tragisk, någonting som regissören inte kan komma ifrån. Tjechov visar i pjäsen mer förnuft och djupare insikt om livet än Carolina Frände, och till slut vinner Tjechov den här konfrontationen.

Slutligen skulle jag vilja sammanfatta det som är karakteristiskt för dialogen mellan de ryska författarna och den svenska teaterkulturen.

Dostojevskij och Tjechov har en given plats i teaterrepertoarerna. Regissörerna ifrågasätter de litterära verkens innehåll och budskap. De skapar sceniska förutsättningar för att få skådespelarna att experimentera. Vidare värderar teaterkritikerna teaterföreställningarna utifrån sina kunskaper om rysk litteratur- och teaterhistoria. Således bygger de en bro mellan gamla och moderna teaterkulturer. Dialogen med de ryska klassikerna fortskrider, men då ofta som konfrontation. Scenen blir lätt till en stridsarena. Den svenska teatern har ett stort intresse för det symboliska hos Dostojevskij och Tjechov. Förhoppningsvis kommer dialogen med de ryska författarna att utvecklas vidare.