

En fråga om dramatik

FINNS DET EN FINLANDSSVENSK dramatisk kanon? Finns det några finlandssvenska pjäser som kan kallas klassiker? Varje fråga leder till andra frågor: Ska man göra skillnad på dramatik som autonom litterär text och som sceniskt gestaltad text? Vilka pjäser skrivs och vilka spelas? På vilka grunder väljs de verk som blir uppsatta? Av vem? På vilka sätt bevaras pjäser och hur sprids kännedomen om dem från en tid till en annan? När är en pjäs finlandssvensk? Listan kan göras ännu längre, men om det är vägen som är mödan värd snarare än målet så ligger frågornas värde i resonemangen de ger upphov till snarare än eventuella definitiva svar de kan leda till.

För nästan 30 år sedan skrev Clas Zilliacus om (bristen på) finlandssvensk dramatisk kanon:

Mängestädes tvistar man i dag om kanon. Här [i Svenskfinland] låter inte ens det sig göra, därtill är den finlandssvenska dramtiska [sic!] kanon alltför osynlig: inledning och kulmen är Wecksells *Daniel Hjort* 1862 och så finns det ett par pjäser av Runar Schildt. Det mesta av vad övrigt är blev borta i engångsbruk. Detta är mer än en brist på kanon. Det är en brist på medvetande om att något sådant som en kanon kan finnas.¹

Zilliacus svar på frågan om det finns en finlandssvensk dramatisk kanon var med andra ord ett rungande nej. Dryga tio år senare konstaterade teaterforskarna S.E. Wilmer och Pirkko Koski att dagens finländska teaterrepertoar vilar på fyra hörnstenar, pjäser av Aleksis

Texten är skriven inom ramen för ett arbetsstipendium beviljat av Svenska kulturfonden.

1. Clas Zilliacus, "Äger vi en finlandssvensk teaterhistoria?", *Finsk Tidskrift* 1995:6–7, s. 349.

Kivi, Minna Canth, Maria Jotuni och Hella Wuolijoki. Det är med andra ord en tydlig skillnad mellan den svenskspråkiga och den finskspråkiga teatern på den här punkten. Wilmer och Koski lyfter fram kulturens roll i skapandet av den nationella identiteten i den unga nationen och ser att de ovan nämnda författarnas pjäser ofta har fyllt en funktion i den kontexten.² Den finlandssvenska teatern, och i förlängningen dramatiken, hade inte en motsvarande plats i det nationella identitetsbygget.³

VEM ÄR DET SOM SPÖKAR?

I efterdyningarna av den stora pandemin såg jag för första gången en föreställning på stadsteatern i Kuopio. Besöket genomsyrades av spänningen i att få se för mig obekanta skådespelare på en ”ny” scen, med alla dess dolda möjligheter. Pjäsen följde en familj, egentligen ett frontmannahus, baklänges genom åren, från att den sista familjemedlemmen flyttade ut till att huset byggdes av det unga paret som publiken hade följt från ålderdom till ungdom. En av skådespelarna gjorde ett särskilt intryck på mig med sin scennärvaro och sitt sätt att gestalta karaktärens föryngring från scen till scen. Ett drygt halvår senare såg jag på samma scen en musical där samma skådespelare hade en av huvudrollerna, men trots att skådespelararbetet igen var skickligt gjorde det inte ett lika stort intryck på mig. Det levde inte upp till mitt minne av den förra föreställningen, som spökade i mitt minne när jag för andra gången satt i samma salong.

Den amerikanska teaterforskaren Marvin Carlson hävdar att teater mer än andra konstformer och dramatik mer än annan litteratur är beroende av minne, och att teater som konstform bygger på ett återberättande av redan bekanta historier, som bär på en särskild religiös, social eller politisk betydelse. Han menar att publikens upplevelse av en teaterföreställning påverkas av det den har sett och upplevt tidigare. Det gäller såväl specifika berättelser, pjäser och karaktärer som konkreta aspekter av produktioner: skådespelare, spelplatser,

2. S. E. Wilmer & Pirkko Koski, *The Dynamic World of Finnish Theatre. An Introduction to its History, Structures and Aesthetics*, Helsinki: Like 2006, s. 81–82.

3. Zilliacus, ”Åger vi en finlandssvensk teaterhistoria?”, s. 348–349.

scenografier och dräkter. På en teater är det med andra ord inte bara vita damer och svarta herrar som spökar, utan också alla tidigare föreställningar som har spelats där. Carlson kallar det här fenomenet *ghosting* (vilket han gjorde långt innan termen blev allmänt känd som en typ av beteende i den digitala dejtingvärlden).⁴ På svenska kunde man förslagsvis återuppliva det föräldrade substantivet *gengång* med verbet *att gå igen* som kompanjon.

Sett i relation till den västerländska teaterns historia från antiken framåt är det förstås en relativt kort tid som det över huvud taget har skrivits pjäser på svenska i Finland, men när jag försöker applicera Carlssons teori på den finlandssvenska dramatiken ser jag ingen motsvarighet till det han skriver om. De pjäser som har spelats verkar inte i någon större utsträckning vara återberättanden av myter, sagor och legender eller upprepningar av specifika historier. Samtidigt måste nämnas att jag inte har läst alla pjäser som finns antecknade i de föreställningslistor som jag använder för att bekanta mig med de finlandssvenska teatrarnas repertoar. I väntan på ett lokalt uppslagsverk i stil med *Oxford Guide to Plays*,⁵ där det utöver information om var och när en pjäs har skrivits och spelats första gången också finns en kort sammanfattning av handlingen, är det ett omfattande arbete att leta fram texter som nämns för att sedan läsa dem. De olika repertoarförteckningarna jag går igenom innehåller så gott som ingen information om pjäsernas handling eller tematik. Det är med andra ord mycket möjligt att min brist på kunskap om de här verken gör att jag inte ser det som för en mera bevandrad person är uppenbart. Min bristfälliga kunskap om titlarna kan förstås också ses som ett symptom på hur lite som överlag är allmänt känt om äldre pjäser. När jag läser igenom listorna över uppförda verk får jag snarare bilden av att det är vissa *typer* av berättelser som återkommer, men Carlson skiljer i sitt resonemang mellan *gengång* och *genre*:

Till skillnad från funktionerna som påverkar mottagandet av genre (också, naturligtvis, mycket viktig inom teatern), där publiken möter ett nytt men uppenbart annorlunda exempel på en konstnärlig produkt

4. Marvin Carlson, *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine*, Ann Arbor: The University of Michigan Press 2003, s. 5–11, <https://doi.org/10.3998/mpub.17168>.
5. Michael Patterson, *Oxford Guide to Plays*, Oxford: Oxford University Press 2005.

de har mött förut, så presenterar gengång den identiska saken de har mött förut, men nu i en aningen annorlunda kontext.⁶

Så även om teatrarna spelar en viss typ av pjäser – komedier, familjedramer, historiska pjäser, operetter eller musikalerna – är det inte något som ger upphov till den typen av (åter)upprepning som Carlson skriver om. I stället upplever jag att gengången tar sig andra uttryck beträffande finlandssvensk dramatik.

Dramatiseringar innebär att återberätta en historia som redan är bekant för (åtminstone delar av) publiken, men i en ny kontext och form. Dramatiseringar förekommer relativt ofta på finlandssvenska teatrar,⁷ vare sig det är frågan om dramatiseringar av finlandssvenska verk, oftast (framgångsrika) romaner, eller dramatiseringar av internationella verk gjorda av finlandssvenska dramatiker. Pjäser om historiska personer eller händelser kan också ses som en form av (åter)upprepning, där publiken åtminstone i teorin kan tänkas känna till berättelsen från andra sammanhang. Det är ändå sällan det skrivs flera pjäser om en och samma historiska person eller händelse. Söker man i Teaterinfo Finlands databas Ilona efter pjäser med namnet Mannerheim i titeln så dyker det upp fyra finskspråkiga och en svenskspråkig pjäs.⁸ Det kan förstås finnas oändligt många pjäser som handlar om Mannerheim utan att det görs explicit i titeln. Ändå kan jag inte dra mig till minnes fler än en svenskspråkig pjäs om denna så domnanta person i Finlands historia. Däremot är det nerlagda hospitalet på Sjalö ett exempel på att en viss historisk händelse kan ge upphov till flera olika pjäser: *Sången i Sjalö* av Harriet Nylund-Donner gick på Åbo Svenska Teater våren 2014 och *Sjalarnas ö*, baserad på Johanna

6. Carlson, *The Haunted Stage*, s. 7. Översättning till svenska: HÅ.

”Unlike the reception operations of genre (also, of course, of major importance in theatre), in which audience members encounter a new but distinctly different example of a type of artistic product they have encountered before, ghosting presents the identical thing they have encountered before, although now in a somewhat different context.”

7. Tomas Jansson, ”Ekonomiskt tänk kör över teaterkonsten när romandramatiseringar tar plats – men är det ett problem?”, Svenska Yles hemsida 14/10 2023, <https://svenska.yle.fi/a/7-10042605> (hämtad 7/11 2023).

8. Teaterinfo Finlands databas *Ilona*, http://ilona.tinfo.fi/esitys_haku.aspx, sökord (esitys): Mannerheim (hämtad 14/11 2023).

Holmströms roman med samma namn, spelade på Svenska Teatern spelåret 2022–2023.⁹ I det senare fallet kan man tänka att de historiska personerna och händelserna går igen i forskningen om kvinnorna som var intagna på hospitalet,¹⁰ och att den forskningen i sin tur går igen i romanen, som går igen i pjäsen.

MEN FINNS DET VERKLIGEN INGA KLASSIKER?

Dramatik sägs ofta existera i ett gränsland mellan litteratur och teater. En pjäs är visserligen en skriven text, men den är inte i första hand avsedd att läsas av mottagaren. För att teaterpubliken ska kunna ta del av pjäsen som scenkonst måste den ändå först läsas av dem som väljer att sätta upp den och som sedan arbetar med produktionen. Litteraturvetaren och teaterkritikern Gösta Kjellin ser dramatik som "[...] ett stycke ordkonst. Samtidigt är det ett partitur för teater".¹¹ I samma anda gör språkvetaren Siv Strömquist skillnad på "dramatext" och "scentext", där hon ser att den förra är "tänkt som underlag" för den senare.¹² Den skrivna pjäsen är alltså bara en del av teaterföreställningen, som – också när den utgår ifrån ett existerande manus – består av många andra element (regi, skådespelararbete, det visuella, ljudvärlden och så vidare). Teatervetaren Sven Åke Heed delar in pjästexten i två olika delar: "[...] *text avsedd att talas* (dialog) och *text avsedd att inte talas* (didaskalier)".¹³ Föreställningen ger med andra ord publiken bara en del av den skrivna texten, oftast dialogen, medan beskrivningar eller scenanvisningar brukar förmedlas icke-verbalt. Hur pjäsen ser ut på papper, hur dramatikern använder sig av till exempel

9. Teaterinfo Finlands databas *Ilona*, sökord (esitys): Sängen i Själo (hämtad 7/11 2023); Svenska Teaterns hemsida, <https://svenskateatern.fi/repertoar/sjalarnas-o/> (hämtad 7/11 2023).
10. Jutta Ahlbeck, *Diagnostisering och disciplinering. Medicinsk diskurs och kvinnligt vainsinne på Själo hospital 1889–1944*, Åbo: Åbo Akademis förlag 2006.
11. Gösta Kjellin, "Dramat i Finland: första akten", Johan Wrede (utg.), *Finlands svenska litteraturhistoria. Första delen: Åren 1400–1900*, Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland & Stockholm: Bokförlaget Atlantis 1999, s. 362.
12. Siv Strömquist, *Inte bara repliker. Scenanvisningar och annan metatext i svensk dramatik under tre sekler*, Uppsala: Hallgren & Fallgren 2006, s. 12.
13. Sven Åke Heed, *Teaterns tecken*, Lund: Studentlitteratur 2002, s. 27. Kursivering i originalet.

layout eller typsnitt för att kommunicera, upplever teaterbesökaren bara i andra hand via arbetsgruppens tolkning.

I teaterkretsar sägs ofta att en pjäs inte är färdig innan den har spelats på scen, både i bemärkelsen att pjästexten i sig bara är en del av det slutgiltiga verket (föreställningen) och i bemärkelsen att en ouppförd pjäs behöver härdas genom repetitionsprocessen för att nå sin definitiva version. Trots att jag i viss mån håller med om det här – åtminstone skriver jag själv för att pjäsen ska framföras på scen av skådespelare – så är det också en grov förenkling. En ospelad pjäs kan vara färdig som text, trots att den skulle förändras i och med mötet med skådespelarna för en specifik uppsättning. Dramatik kan existera till fullo *både* i form av den skrivna texten (litteratur) *och* i form av specifika uppsättningar av den skrivna texten (scenkonst). Charlott Neuhauser, som har undersökt ”kriser och konflikter kring ny svensk dramatik”, formulerar också skillnaden mellan det litterära och det sceniska:

Inom det litterära fältet bedöms den dramatiska texten i första hand för dess kvaliteter som text och inte för dess gestaltande potential. Gestaltningspotential och litterärt värde är inte nödvändigtvis samma sak. Det finns många pjäser som ger en läsupplevelse, men lika många som är svåra att uppskatta som litteratur men som fungerar utmärkt när de tolkas på scenen.¹⁴

På samma sätt kan en pjäs vara lysande på papper men visa sig vara livlös när den kommer upp på scen.

Så, ska man se till pjäserna som det litterära fältet anser vara viktiga verk eller ska man se till vad som fortsättningsvis de facto spelas på teatrarna när man letar efter finlandssvenska klassiker? Och i vilken mån rör det sig om samma pjäser? I översiktsverket *Finlands svenska litteraturhistoria* ges teatern egna kapitel i båda banden.¹⁵ Här finns

14. Charlott Neuhauser, *Fruktansvärd, ospelad och nyskriven – kriser och konflikter kring ny svensk dramatik: från Gustav III:s originaldramatik till dagens beställningsdramatik*, Malmö: Stockholms universitet 2016, s. 30.

15. Johan Wrede (utg.), *Finlands svenska litteraturhistoria. Första delen: Åren 1400–1900*, Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland & Stockholm: Bokförlaget Atlantis 1999; Clas Zilliacus (utg.), *Finlands svenska litteraturhistoria. Andra de-*

med andra ord de dramatiker och pjäser som bokstavligen är inskrivna i litteraturhistorien. Från 1800-talet nämns vid sidan om J.J. Wecksells *Daniel Hjort*¹⁶ också pjäser av J.L. Runeberg och Z. Topelius. Dessutom noteras i redogörelsen över ”[d]en första generationen inhemska dramatiker” numera mindre kända dramatiker som Fredrik Berndtson och Fredrik Cygnaeus.¹⁷ Från första halvan av det förra seklet nämns bland andra Hjalmar Procopé, Mikael Lybeck, Runar Schildt och Hagar Olsson¹⁸ och från andra halvan dramatiker som Walentin Chorell, V.V. Järner, Bengt Ahlfors, Anders Larsson, Susanne Ringell och Joakim Groth.¹⁹ Har någon av de här dramatiker och deras pjäser en självklar, återkommande plats på repertoarerna? Har dagens teatermakare och publik kunnat skapa och upprätthålla en levande relation till dem genom att se pjäserna uppförda? Vad gäller Ahlfors, Larsson, Ringell och Groth får framtiden utvisa, medan jag här väljer att se på de äldre dramatikers pjäskataloger.

Av de ovan nämnda verken är Wecksells *Daniel Hjort* det som senast satts upp på svenska, 2017 på Åbo Svenska Teater under titeln *Hjort*.²⁰ Av Topelius pjäser – skrivna som dramatik, inte prosaalster som har dramatiserats – har *Fågel Blå* spelats 1982 på Svenska Teatern i Helsingfors.²¹ Av Runebergs dramer – inte iscensatta dikter eller andra dramatiserade texter – gick *Trassel* (inte den mest kända av hans pjäser) 1973 på Svenska Teatern i Helsingfors.²² Vad gäller

len: 1900-talet. *Uppslagsdel*, Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland & Stockholm: Bokförlaget Atlantis 2000.

16. Johan Wrede, ”Josef Julius Wecksell”, Johan Wrede (utg.), *Finlands svenska litteraturhistoria. Första delen: Åren 1400–1900*, Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland & Stockholm: Bokförlaget Atlantis 1999, s. 380–383.
17. Kjellin, ”Dramat i Finland: första akten”, s. 364–367.
18. Ralf Långbacka, ”Teater och drama före kriget”, Clas Zilliacus (utg.), *Finlands svenska litteraturhistoria. Andra delen: 1900-talet. Uppslagsdel*, Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland & Stockholm: Bokförlaget Atlantis 2000, s. 185–199.
19. Clas Zilliacus, ”Teater och drama från krigsslut till sekelslut”, Clas Zilliacus (utg.), *Finlands svenska litteraturhistoria. Andra delen: 1900-talet. Uppslagsdel*, Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland & Stockholm: Bokförlaget Atlantis 2000, s. 333–338.
20. Teaterinfo Finlands databas *Ilona*, sökord (esitys): Daniel Hjort (hämtad 9/11 2023).
21. Teaterinfo Finlands databas *Ilona* http://ilona.tinfo.fi/tekija_haku.aspx?lang=fi, sökord (sukunimi): Topelius (hämtad 9/11 2023).
22. Dramadatabasen *Daniel*, <https://daniel.sls.fi>, sökord: Runeberg, sökord: Trassel (hämtad 29/11 2023).

Runar Schildt så har *Galgmannen* spelats 1983 och *Den stora rollen* 2001,²³ båda på Svenska Teatern i Helsingfors. Senast en av Hagar Olssons pjäser gick på svenska var 1981 då *Lumisota/Snöbollskriget* gick på Lilla Teatern.²⁴ V.V. Järners *Bollen* sattes upp av Kammarteatern år 1971²⁵ och Walentin Chorell spelades 1980 när Svenska Teatern i Helsingfors satte upp ett program bestående av enaktarna *Etyd* och *Madame*.²⁶ Om man tar ovan nämnda exempel på finlandssvenska dramatiker som har lämnat spår i litteraturhistorien blir det tydligt att de inte har en självskrivna plats på de finlandssvenska teatrar. Det finns flera generationer konstnärer och teaterbesökare – jag själv (född 1983) en bland dem – som inte ens i teorin har haft möjlighet att se pjäserna uppförda på scen och på så sätt skapa en relation till dem som teaterkonst. Vad människor gör på sin fritid kan jag förstås bara spekulera om, men jag misstänker att ingen sitter och läser pjäser av Chorell – fast det är förstås att göra antaganden om andra utgående från mitt eget beteende.

Att spela äldre pjäser är i sig inget problem för teatrar, det blir uppenbart när man ser på repertoarerna från de senaste dryga 20 åren. August Strindbergs *Fröken Julie* spelas på Åbo Svenska Teater våren 2024²⁷ och gick för mindre än 15 år sedan på Svenska Teatern i Helsingfors.²⁸ Den senaste uppsättningen av Strindbergs *Ett drömspel* hade premiär på Svenska Teatern i Helsingfors i en samproduktion med Carl Knif Company och Riksteatern hösten 2021²⁹ och samma pjäs gick på Teater Viirus 2012.³⁰ Strindbergs *Fadren* har mellan 1996 och 2007 satts upp på Teater Viirus, Wasa Teater och Svenska Teatern i Helsingfors.³¹ Anton Tjechov återkommer också med jämna mel-

23. Teaterinfo Finlands databas *Ilona*, sökord (sukunimi): Schildt, (etunimi) Runar (hämtad 9/11 2023).

24. Teaterinfo Finlands databas *Ilona*, sökord (etunimi): Hagar (hämtad 9/11 2023).

25. Dramadatabasen *Daniel*, sökord: Järner (hämtad 31/10 2023).

26. Teaterinfo Finlands databas *Ilona*, sökord (etunimi): Walentin (hämtad 9/11 2023).

27. Åbo Svenska Teaters hemsida, <https://abosvenskateater.fi/repertoar/frokenjulie/> (hämtad 17/11 2023).

28. Teaterinfo Finlands databas *Ilona*, sökord (esitys): Fröken Julie (hämtad 17/11 2023).

29. Svenska Teaterns hemsida, <https://svenskateatern.fi/repertoar/ett-dromspel/> (hämtad 17/11 2023).

30. Teaterinfo Finlands databas *Ilona*, sökord (esitys): Ett drömspel (hämtad 17/11 2023).

31. Teaterinfo Finlands databas *Ilona*, sökord (esitys): Fadren (hämtad 17/11 2023).

lanrum, *Morbror Vanja* spelades 2021 i Åbo³² och 2011 i Helsingfors.³³ Teater Mars gjorde 2007 en clownversion av Tjechovs *Tre systrar*, och under det här millenniet har pjäsen också satts upp på Lilla Teatern och Wasa Teater (med bara drygt ett år mellan premiärerna).³⁴ Tjechovs *Måsen* gjordes 2015 i en samproduktion av Teater Mars och Ozonteatern, och *Körsbärsträdgården* gick 2009 på Svenska Teatern i Helsingfors.³⁵ Henrik Ibsen dyker upp lite mera sällan jämfört med Strindberg och Tjechov, men *Peer Gynt* har det här millenniet spelats både i Vasa och i Helsingfors, *Hedda Gabler* gick på Svenska Teatern i Helsingfors 2007 och *John Gabriel Borkman* på Wasa Teater 2014.³⁶

Det är förstas både orimligt och orättvist att jämföra frekvensen av de här verken på repertoaren med pjäser som har skrivits på svenska i Finland under samma period eller senare. Dramatiker som Strindberg, Tjechov och Ibsen har fått sitt värde bekräftat och befast genom otaliga upprepningar genom åren, på hemmaplan och internationellt. Såväl teatermakare som publik antas ha någon form av kännedom om pjäserna, som både spelas och diskuteras. Att sätta upp *Tre systrar* är att bli en del av verkets globala produktionshistoria.

Frågan är om det finns en skillnad i hur man som läsare närmar sig en etablerad text, i synnerhet om man är medveten om dess historia och om existerande tolkningar av verket. Blir det en läsning som utgår från att pjäsen redan har bevisat sitt värde, att den har både bredd och djup? Läser man för att hitta nya infallsvinklar och sätt att förstå texten på, inte för att bedöma dess kvaliteter och avgöra huruvida den är ”bra eller dålig”? Innebär det att man ser potential i stället för problem – eftersom så många andra före en själv har sett potential i verket? Eller innebär det att man är mera benägen att se förbi den konkreta handlingen till underliggande strukturer och teman? Samtidigt bär den okända eller bortglömda texten på mindre

32. Åbo Svenska Teaters pjäsförteckning, <https://abosvenskateater.fi/teatern/historia/pjasfor-teckning/2021-2030/> (hämtad 17/11 2023).

33. Teaterinfo Finlands databas *Ilona*, sökord (esitys): Vanja, (hämtad 17/11 2023).

34. Teaterinfo Finlands databas *Ilona*, sökord (esitys): Tre systrar, http://ilona.tinfo.fi/esitys_lista.aspx?lang=fi (hämtad 17/11 2023).

35. Teaterinfo Finlands databas *Ilona*, sökord (esitys): Måsen; Körsbärsträdgården (hämtad 17/11 2023).

36. Teaterinfo Finlands databas *Ilona*, sökord (esitys): Peer Gynt; Hedda Gabler; John Gabriel Borkman (hämtad 17/11 2023).

bagage och läsaren kan möta pjäsen utan färdiga antaganden om vad den är eller vad den säger. Utan facit. Något som kan ses som befriande eller skrämmande.

HUR BLIR EN KLASSIKER TILL?

När den australiensiska teaterhistorikern Julian Meyrick intervjuades i en artikel om bristen på australiska klassiker, i skuggan av (huvudsakligen) anglosaxiska verk som fyller teatrarernas repertoarer, konstaterade han att det finns flera immateriella faktorer som bidrar till att göra en pjäs till en klassiker. En av dem är *repeatability*, det vill säga att pjäsen går att sätta upp flera gånger eftersom "[d]et är mycket svårt att påstå att en pjäs är en klassiker om den bara har spelats en gång [...]".³⁷ Enligt Wilmer och Koski räcker det inte heller med att en pjäs är uppskattad av kritiker och forskare, det krävs också att den potentiella publiken är tillräckligt intresserad av verket för att det ska vara ekonomiskt hållbart för teatrar att sätta upp det.³⁸

Kanske finns det alltså inga finlandssvenska klassiker eftersom äldre pjäser sällan spelas. Kanske kommer det inte heller att uppstå några nya klassiker i framtiden eftersom finlandssvenska pjäser sällan får en andra uppsättning på svenska i Finland. Repertoarlistorna och databaserna verkar bekräfta det här. Det är nästan mera sannolikt att samtida finlandssvenska pjäser spelas på finska eller utomlands. Därför kommer jag som inte såg Gunilla Hemmings *Nazifruar* eller Susanne Ringells *Jungfru Anna* när de spelades knappast att kunna se någondera av dem på svenska i Finland senare i livet heller. I det ständigt växande urvalet av pjäser som teaterchefer och regissörer har att förhålla sig till när de planerar repertoar och väljer vilka pjäser de ska sätta upp är det förstås osannolikt att de väljer till exempel Alma Söderhjelmns *Vägen till friheten* från 1919 om de ens inte vet om att en sådan pjäs existerar. Knappast frågar publiken heller efter verk de

37. Anthony Nocera, "Who's afraid of Australian theatre? Why our plays aren't treated like classics", *The Guardian* 15/11 2022, <https://www.theguardian.com/stage/2022/nov/16/whos-afraid-of-australian-theatre-why-our-plays-arent-treated-like-classics> (hämtad 10/10 2023). Översättning till svenska HÅ. "It's very hard to argue that a play is a classic if it has only been done once [...]."

38. Wilmer och Koski, *The Dynamic World of Finnish Theatre*, s. 79–80.

aldrig har hört talas om. Sådana pjäser väljs inte aktivt bort på grund av någon särskild egenskap eller brist, de finns helt enkelt inte med bland de möjliga alternativen. Det bortglömda fortsätter att vara bortglömt, vilket förstås är ett öde som drabbar inte bara dramatiken utan också en stor del av den övriga skönlitteraturen.

Meyrick jämför situationen i Australien med den han upplevt i USA och Storbritannien, där ett visst segment av de etablerade teaternas repertoar tenderar att vara så kallade revivals, det vill säga nya uppsättningar av äldre pjäser.³⁹ Om man skulle applicera modellen han beskriver på svenskspråkiga teatrar i Finland och för enkelhetens skull säga att de sätter upp tre produktioner per spelår så skulle det innebära att teaternas spelade en nyskriven pjäs, en nyuppsättning av en äldre finlandssvensk pjäs och en pjäs ur världsteaterlitteraturen. Hur de här verken fördelade sig över olika genrer och typer av teater, drama, komedi, musikteater, dockteater, barnteater, för att nämna några, är en separat sak – oberoende så känns en sådan repertoar både osannolik och inätvänd.

Teater kallas ofta för ögonblickets konst. Med det menas att publiken upplever konstverket i den stund det framförs och att det inte finns något kvar av det efteråt. Den framlidna svenska teaterchefen Ragnar Josephson har insiktsfullt uttryckt det:

All annan konst kan invänta sin tid av förståelse, av uppskattning. Teaterföreställningen kan det inte. De få timmarna på scenen är dess kort tillmätta livslängd. Passar den inte på att leva då i åskådarnas sinnen, lever den inte alls. Den är död redan i sin födelsestund och den kan inte återuppstå. En föreställning, som varit för djärv, för originell, för framåtskådande för sin egen tid kan inte upptäckas av en senare generation. Teaterkonstens tillåts inte vara före sin tid; den måste vara i sin tid, bara i den.⁴⁰

Det här stämmer visserligen inte för pjäsen som text. Den finns kvar. I en skrivbordslåda eller i ett arkiv. Om den publiceras i någon

39. Det kan också ibland innebära att återuppliva en tidigare produktion av en pjäs. Nocera, "Who's afraid of Australian theatre?".

40. Ragnar Josephson, citerad i Neuhauser, *Fruktansvärd, ospelad och nyskriven*, s. 46.

form – vilket i och för sig inte är någon självklarhet – kan den till och med finnas tillgänglig, redo att (åter)upptäckas i en annan tid på ett bibliotek, i ett antikvariat eller en bekants bokhylla. Teater är också ögonblickets konst, eller åtminstone tidsbunden konst, i den bemärkelsen att en föreställning har en begränsad spelperiod. En höst- eller vårsäsong, ett helt spelår, eller i undantagsfall flera. Men när den specifika uppsättningen har spelat sin sista föreställning så upphör den att existera och det som blir kvar är minnen och olika slags dokumentation: föreställningsbilder, recensioner, ett produktionsmanus, dräkter som användes i föreställningen och så vidare. Det kan komma nya produktioner, men då är föreställningen, uppsättningen av texten, en annan. En annan regissör gör andra val och tolkningar på en annan spelplats och med andra skådespelare.

ÄR FINLANDSSVENSKA PJÄSER SÄMRE ÄN ANDRA?

Det finns många orsaker till att en teater väljer att sätta upp, eller att låta bli att sätta upp, en pjäs. Vilka berättelser vill man berätta? Vad är ”spelbart”, med eller utan att bearbeta texten? Vilka regissörer och skådespelare vill man arbeta med och vilka pjäser är de intresserade av? Vilka verk kommer att locka eller avskräcka publiken? Hur mycket tid har teatern att bekanta sig med pjäser som den inte känner till från tidigare? Och pengar förstås. Den krassa sanningen är att också teatrar är tvungna att tänka på pengar, både på vad det kostar att sätta upp en viss pjäs och vad man tror att man kan få in i biljettintäkter. Man vill att den senare summan ska överstiga den förra. I sin studie av teaterpublik som kulturellt fenomen diskuterar Susan Bennet också hur teatrar väljer vilka pjäser de sätter upp. Hon konstaterar att valen innebär en oundviklig värderingsprocess, som är både mindre synlig och mindre hotfull än till exempel direkt eller indirekt censur, och i den processen spelar ekonomiska faktorer in. Pjäsens, dramatikers, regissörens, teatergruppens och/eller genrens tidigare framgångar påverkar repertoarvalen.⁴¹ En pjäs som har varit en succé på en teater upplevs ha potential att bli en succé igen på en

41. Susan Bennett, *Theatre Audience. A Theory of Production and Reception*. Second edition, London: Routledge 1997, s. 109.

annan teater. Neuhauser håller med om att kvaliteten på pjäsen inte är den enda, eller ens avgörande, faktorn när det gäller vilka texter som väljs till produktion:

Det är inte alltid bäst [sic!] pjäs vinner. På teatern, mer än inom andra konstformer är det ett faktum. Publiken har avgörande [sic!] roll och de som väljer vilka pjäser som skall spelas utgår ofta från bilden av publiken vid den första gallringsinsatsen. Vad de anser publiken kan se och förstå, eller bör se och förstå, är en bidragande faktor för vilken dramatik som kommer fram.⁴²

Pjäser som sätts upp väljs med andra ord inte enbart på basis av om de är ”bra” eller ”dåliga”, kvaliteter som definierats på olika sätt i olika tider och kontexter. Kanske det mest avgörande är vilken ”gestaltningspotential”⁴³ teaterchefer och regissörer ser i verken?

Dävarande teaterchefen vid Esbo stadsteater (numera & Esbo teater) Jussi Helminen skrev för snart 20 år sedan om den samtida nyskrivna dramatiken i Finland och konstaterade att:

Repertoaren på finska teatrar är indelad i olika fack. I ett finns musikalerna, barnpjäserna och inhemska och utländska klassiker. För modernt europeiskt drama eller dramer från övriga världen finns en särskild låda. Nya inhemska pjäser har egna fack. Vill pjäsförfattaren ha sin text uppförd är det bäst att han skriver för den inhemska dramatikers fack och inte för de nya europeiska pjäsernas. Det här är orsaken till att ingen efterfrågan på finsk dramatik finns ute i världen.⁴⁴

I dag är läget annorlunda för samtida finsk dramatik. Under bara de senaste fem åren har bland andra E.L. Karhu, Pipsa Lonka, Mika Myllyaho, Laura Ruohonen och Saara Turunen fått flera än en av

42. Neuhauser, *Fruktansvärd, ospelad och nyskriven*, s. 47.

43. *Ibid*, s. 30.

44. Jussi Helminen, ”Det inhemska dramats tragedi”, *Lysmasken*, 19/1 2006, översättning Ann-Christine Snickars, <http://www.kiiltomato.net/?cat=editorial&id=110&lang=swe> (hämtad 25/4 2006). Numera tillgänglig på <https://lysmasken.net/det-inhemska-dramats-tragedi/> (hämtad 29/11 2023).

sina pjäser uppförda utomlands.⁴⁵ Detta trots den globala pandemi som stängde ner också teatrarerna för långa perioder, bör kanske tilläggas. Det Helminen skriver känns ändå bekant när jag tänker på den finlandssvenska teatern. Den nyskrivna finlandssvenska pjäsens trumfkort verkar i första hand vara möjligheten att vara väldigt lokal och väldigt aktuell, och skraddarsydd för en viss scen och ensemble.

Helminen lyfter också fram dubbelheten som den inhemska dramatikern sitter fast i.

Om författaren finns inom teatern känner han eller hon dess krav och resurser. Författaren integreras, tänker genom teatern, genom marknaden. Ur teaterns synvinkel gör författaren rätt för sig. Men en författare som gestaltar sitt uppdrag enligt efterfrågan tänker inte självständigt, ifrågasätter inte teatern och förnyar den inte.

Å andra sidan hittas ofta texter som kräver nya uttrycksmedel på de refuserades hylla, för att teaterchefen eller regissören som internaliserat publikens krav inte kan avläsa deras potential. Och om han kan det, vågar han inte ta risken att producera den.⁴⁶

Dramatikern som skriver för att passa in i facket för inhemska dramatik riskerar alltså att skriva pjäser för ”engångsbruk” som Zilliacus uttryckte det.⁴⁷ Samtidigt riskerar dramatikern som skriver med andra ambitioner att hans texter blir helt och hållet ospelade.

Innan jag började arbeta med den här essän var *Daniel Hjort* den enda av de hittills nämnda äldre pjäserna skrivna på svenska i Finland som jag hade läst. Jag letade för många år sedan upp pjäsen uttryckligen för att jag ville läsa ”[d]en första och viktigaste finlandssvenska klassikern inom dramalitteraturen [...]”.⁴⁸ Mitt minne är att jag tyckte att det var en tungläst text, vilket jag visserligen också tycker att till exempel Shakespeares pjäser är om man inte har tillgång till en diger

45. Teaterinfo Finlands databas *Suomidraama maailmalla* <https://www.tinfo.fi/fi/Suomidraama-maailmalla> (hämtad 21/3 2024).

46. Helminen, ”Det inhemska dramats tragedi”.

47. Zilliacus, ”Åger vi en finlandssvensk teaterhistoria?”, s. 349.

48. Gunilla Hemming, ”Krokodiltårar i kärsbärsträdgården” [sic!], *Teatterilehti* 2002:3, <http://www.teatterilehti.fi/kroko302.html> (hämtad 5/11 2004 – inte längre tillgänglig).

introduktion och uttömmande noter som stöder läsningen. En pjäs från 1800-talet är också skriven för ett annat slags teater. Såväl språket som används i texten som själva teaterspråket, sättet att använda scenen och förmedla berättelsen, är annorlunda än vad jag som både teatermakare och teaterbesökare 200 år senare är van vid.

För att bredda min erfarenhet av äldre dramer och för att skapa mig en egen uppfattning om pjäser vars titlar jag stött på sökte jag fram Schildts *Galgmannen* på nätet. Kanske hoppades jag också på något mera än en pjäs. Kanske hoppades jag att den skulle ge mig en väg in till den finlandssvenska dramatikers historia och utveckling. Medan jag läste tänkte jag dels att pjäsen ur produktionsperspektiv skulle vara mycket möjlig, till och med tacksam, att sätta upp, dels att jag inte vet hur man skulle spela en text som den här i dag. Vilka är parallellerna till vår tid? Vad har den att säga en publik i dag? Ett hurdant teaterspråk använder den sig av? Jag upptäckte också två pjäser av Gustaf von Numers längst bak och underst i min hög av böcker att läsa ”någon gång när det finns tid”, *Striden vid Tuukkala* (1889) och *Bakom Kuopio* (1890). Men i en första läsning hittade jag inte en väg in i någondera av pjäserna. Det påminde om att läsa en inte särskilt bra översättning av en bok, där man måste läsa igenom, eller runt, översättningen för att nå texten bakom den. I ärlighetens namn kan jag inte säga att jag brinner av längtan att se något av de här tre verken – som tillsammans fick den otacksamma uppgiften att representera all finlandssvensk dramatik från 1800- och 1900-talen – uppförda på scen. Tyvärr. Det hade varit en snygg avslutning på den här essän att presentera en handfull ”bortglömda” pjäser, alla på olika sätt lysande och brinnande aktuella, som bara väntade på att få komma upp på scenen igen. Men inte heller jag har gjort det läsarbete som en sådan lista förutsätter.

MEN EN TRADITION DÅ?

För dryga 20 år sedan frågade sig dramatikern Gunilla Hemming: ”[v]ari består då den finlandssvenska dramatraktionen överhuvudtaget?” och fortsatte med att konstatera att:

[n]ågot starkt särdrag kan inte riktigt spåras i den finlandssvenska dramatiken. Det saknas en tradition helt enkelt, vilket gör det svå-

rare för nya generationer att s.a.s. haka på eller ta avstånd från det förhärskande idiomet.⁴⁹

Som ung dramatiker sökte också jag en historia, skråets rötter, någonting att knyta an till, en tradition att vara del av. I viss mån gör jag det fortfarande. Därför känner jag igen mig i det Hemming skriver. Jag kan inte se vilka de dramatikererna är i vars fotspår jag följer eller vilka traditioner jag antingen håller mig till eller bryter mot. Kanske är det svårt att placera in sig själv i en tradition medan man så att säga är mitt i arbetet och kanske krävs det ett visst mått av distans i tid och utförande för att kunna urskilja (o)likheter i förhållande till andra utövare av dramatiskt skrivande.

Alla teatermakare är inte av samma åsikt som Hemming på den här punkten. I en sammanfattning av projekt REKO, en treårig satsning på nyskriven dramatik som ingick i Svenska kulturfondens strategiska satsning på teaterfältet 2014–2016, konstaterar Arn-Henrik Blomqvist, en av projektledarna, att det finns en stor bredd i de 36 pjäser som kom till inom ramen för REKO, "[...] och inte en enda typisk finlandssvensk verandapjäs med hela släkten samlad kring ett bord".⁵⁰ Den här beskrivningen av typisk finlandssvensk dramatik upplever jag som främmande, vilket kan bero såväl på att Blomqvist och jag tillhör olika generationer som på var i landet jag har bott och vilka föreställningar jag i och med det haft tillgång till. Visserligen har det satts upp pjäser som handlar om familjer (i bredare eller snävare bemärkelse) eller med familjen som fond på de finlandssvenska teaterarna (såväl utländska som inhemska pjäser), men jag uppfattar det som en del av en större strömning inom västerländsk teater snarare än ett finlandssvenskt fenomen.⁵¹

En kanon eller etablerad tradition är förstas inte i sig själv en självklart positiv sak. Det är verktyg som har använts för att osynliggöra vissa delar och befästa andra delar av den vedertagna berättelsen

49. Ibid.

50. Sanne Wikström, "Inte en enda verandapjäs", Camilla Lindberg (red.), *Teater i transit. Svenska kulturfondens strategiska program för teater 2014–2016*, Helsingfors: Svenska kulturfonden 2018, s. 55

51. Erika Fischer-Lichte, *History of European Drama and Theatre*, London: Routledge 2002, översatt av Jo Riley, s. 146–283, <https://doi.org/10.4324/9780203450888>.

om en gemensam historia och kultur. Redan för 20 år sedan var det aktuellt att ifrågasätta och omvärdera kanon inom olika konstformer, som Zilliacus konstaterar i citatet i början av den här essän.⁵² Det jag saknar är inte en fastslagen och oomkullrunkelig lista över pjäser som ska ses som viktiga, nu och för all framtid, punkt slut. Jag tycker inte att en pjäs ska tilldelas ett värde bara för att den är gammal, eller för att den var aktuell för 100 år sedan. Det jag som dramatiker saknar är möjligheten till dialog – genom själva verken – med äldre kollegor. Dialog om hur man använder teater som konstform för att kommunicera med publiken, om stilgrepp, om teman, om vems och vilka berättelser som lyfts fram. I egenskap av teaterpublik saknar jag möjligheten att förstå en finlandssvensk historia genom berättelser som ger mig en insikt i hur människor då, när pjäserna skrevs, såg på sig själva, sin samtid och sin historia.

I den mån jag upplever att jag som dramatiker har en lokal teatertradition att förhålla mig till så består den sist och slutligen av de föreställningar som de facto spelas på de finlandssvenska teatrarna, oberoende av texternas ursprung eller tillkomstsätt. Den traditionen består av vissa mer eller mindre ofta återkommande verk ur den västerländska dramatiska kanonen, men också av nya såväl inhemska som utländska pjäser. Den består av vissa specifika produktioner som på olika sätt har präglat sin samtid, såväl publik som teatermakare. Men i högre grad än enskilda pjäser eller produktioner upplever jag att den här traditionen består av de fysiska scenerna och av skådespelarna. Det är de som går igen från år till år, från produktion till produktion, som publiken möter upprepade gånger och bygger en levande relation till.

52. Zilliacus, "Äger vi en finlandssvensk teaterhistoria?", s. 349.