



entré- intervjun

Kanske närde den traditionella malmöitiska teaterpubliken en vag dröm om att den teater som en gång gjordes på Hippodromen skulle återuppstå, kanske föreställde sig en och en annan i andanom Edvard Persson med spöklik grace studsa över tiljorna tillsammans med en förtjusande balettrupp.

Men arkitekterna bakom en av de mer omvälvande kulturpolitiska satsningarna på decennier i Malmös historia träffade ett val för chefsposten till Malmö Dramatiska Teater som skulle visa sig vara i överraskande samklang med tiden och med den stad som mer eller mindre yrvaket började spricka fram ur den gamla industrimonumentalismen.

Följande är två samtal kondenserade till ett, med den man på vilken valet föll, Staffan Valdemar Holm. Samtalen ägde rum inom loppet av en smällkall vintermånad i Skåne.

Det urbana

– Byn bär jag med mig som en sinnebild för det överskådliga.

Född i Tomelilla 1958 tillbringade Staffan Valdemar Holm sin uppväxt, mellan 1963 och 1973, i Veberöd, en liten skånsk by vid foten av Romeleåsen, präglad av lantbruk och tegelbruk, en by som då fortfarande inte hade fått karaktären av villaförort till Lund.

– Skolan ligger precis intill kyrkan, och när kyrkklockorna ringde vid dödsfall fick vi elever resa oss och stå tysta i bänkarna. I klassen fanns både lantbrukarnas barn från området kring Veberöd, arbetarungarna och de olika handlarnas barn.

– Det är nog det jag uppskattar med att bo i centrala Malmö idag. Också här finns det ett tvärsnitt av befolkningen, ett samhälle i miniatyr. Här liksom där blir hierarkier och strukturer tydliga.

Vi talar en stund om dialektiken mellan stad och landsbygd, eftersom Staffan Valdemar Holm och hans teater framstår som så påfallande urbana, och det kan tyckas vara en paradox att han på ett fundamentalt sätt relaterar till byn.

– Men många av de stora konstnärerna har ju kommit från landsbygden in till staden, kanske på flykt från intoleransen, men också med en dröm om staden, det där blir ofta ett kreativt möte.

Jag invänder att det omvända också sker, med exempel i kolonierna i Skagen och på Österlen, men det är sant att i samtliga fall är urbaniteten, eller förväntningarna och uppfattningarna kring urbaniteten ändå en motor, att det finns ett spänningsförhållande till den som i regel är väldigt dynamiskt.

Punken en befrielse

Till Malmö kom Staffan redan 1974, som sextonåring, när familjen flyttade.

– Staden har förändrats mycket sedan dess, då vilade något statistiskt över Malmö, som traditionell industristad, sedan decennier styrd av socialdemokrater. Den politiska polariseringen var enorm, mellan denna kompakta socialdemokrati, borgerligheten och en liten vänsterrörelse. Konflikterna mellan raggarna, arbetarklassens ungdomar, och invandrare var förbittrad. Och jag kom hit till det konservativa Slottstaden som upprorisk tonåring med FNL-märke på jackan.

– Det är nog mina egna erfarenheter som gett mig en sådan djup misstro mot det freudianska tänkandet. Min tidiga uppväxt, den som psykoanalysen fokuserar på, skulle jag nog kunna beskriva som harmonisk, däremot upplevde jag puberteten som helvetisk, en ren skärslid, vilket förmodligen förvärrades av att jag under ett antal år var regelrätt mobbad.

– Ändå tror jag att jag genom de här åren behöll någon slags grundmurat, paradoxalt, självförtroende.

Fram tonar bilden av en ung man, som med bakgrund i ett solitt medelklasshem uppfattade punken som en befrielse, en anarkistisk dörröppnare mot ett annat sätt att tänka, mot andra världar.

– Vi utgjorde en ganska lös gruppering. För flera av oss har det gått väldigt bra - andra, för vilka det där kaoset bara var destruktivt, gick under.

Men samtidigt som Staffan Valdemar Holm som ung och svartklädd åker till Berlin för att hälsa på tyska punkare (och det kan vara värt att veta att både i Tysk-

Intervjun med Staffan Valdemar Holm har gjorts av Ylva Gislén.

4 land och England fanns en genuin desperation i punken, som där på ett annat sätt utgick från arbetarklassen, från de mest ut-satta, vilket aldrig riktigt var fallet i Sverige) läser han; Schiller, Goethe, Kleist, Shakespeares, mycket tyska författare och företrädesvis klassikerna.

– På den tiden läste jag faktiskt obehindrat tysk frakturstil... En del poesi också, mest typiska enstöringar som Vilhelm Ekelund och Ola Hansson, just Ola Hansson tycker jag fortfarande tillhör något av det bästa i svensk lyrik.

Litterär ingång

Med emfas hävdar Staffan Valdemar Holm att hans ingång till teatern var utslutande litterär, han läste stora mängder dramatik, tillbringade de långa vaktimmarna under värnplikten tillsammans med de grekiska tragedierna, och skrev själv ett versdrama om Herkules, men han hade ingen som helst tanke på att själv göra teater.

– När jag sökte till Drama Teater Film på Lunds Universitet var det av ren lättja, jag hade sett litteraturlistorna och visste att jag skulle komma lindrigt undan, eftersom jag redan hade läst det mesta.

Institutionen var på den tiden i och för sig mer praktiskt inriktad än vad som är fallet nu, och det fanns en liten övnings-scen som eleverna använde (i ett tidningsklipp hittar jag en passus om att den första föreställning Staffan någonsin deltog i hette "Banana Will Swing", en kaotisk uppsättning med diabolbilder som projicerades på människorna på scenen. Staffan spelade Döden, i en svart strumpa, samt Hamlet, i den senare rollen drog han självmordsmnologen på engelska med en bananklase i handen...).

– De teaterbesök som ingick i kursen fungerade närmast avskräckande, föreställningarna på Malmö Stadsteater var något av det mest oangägna man kunde föreställa sig, och den politiska teatern som utövades på andra ställen hade stagnerat totalt.

Men hans ständiga utjutelser över det

han fick se fick en av hans vänner, filmaren Leif Magnusson, att utmana honom.

– Han sa till mig att jag istället för att klaga så förbannat skulle göra något själv.

Och den skruven tog. Ett gäng amatörer intog ett stenbrott utanför Löderup på Österlen och uppförde Staffans egenhändigt skrivna "Flamman som falnar", en slags teaterinstallation till ackompanjering av en döende bilmotor.

– Jag hade ingen aning om vad regi innebar! Visst hade jag en idé om hur jag ville att det färdiga resultatet skulle gestalta sig, men inget som helst begrepp om hur jag skulle åstadkomma en process som ledde dit. Barbro Westling (sedermera bl a kritiker på Aftonbladet) fick ta mig åt sidan och säga, hördudu, jag har sett en del teater och jag tror att man snarare gör så här...

Det blev ytterligare två sommaruppsättningar på Österlen med Teatersällskapet Ale, den ena på ängarna vid Stenhuvud och den andra vid Gyllebo slott, bägge med Staffan Valdemar Holm som textförfattare och regissör, innan han efter två försök kom in på den fyraåriga regiutbildningen vid Statens Teaterskole i Köpenhamn.

Schaubühne

– Intagningarna i Köpenhamn var min första kontakt med professionella skådespelare... Det var en väldigt bra utbildning, med första året gemensamt med skådespelarutbildningen, och tonvikten på det praktiska arbetet, vi producerade en rad föreställningar, som alla var öppna för publik.

Han karaktäriserar den dåvarande ledningen som flummig, men mycket bildad och engagerad, och med ett stort internationellt kontaktnät, som utnyttjades när regieleverna tyckte att en praktikperiod skulle vara bättre använd tid än sänglektioner. Själv hamnade han hos Peter Stein på Schaubühne, under uppsättningen av O'Neills "The Hairy Ape".

Jag frågar i hur pass hög grad han influerats av Steins teater – det finns ju uppen-



– Så snabbt som möjligt
något som liknar den färdiga strukturen.



*Jørgen Reenberg i
Købmanden i Venedig
på Det Kgl Teater.
(Foto Henrik Saxgren)*

6 bara paralleller i det koreografiska hantverket och i friläggandet av det teatralas mekanismer.

– Nja, det är kanske först efterhand som det jag var med om där sjunkit in och jag kunnat använda mig av erfarenheterna. Vad jag förstår har utvecklingen på Schaubühne på senare tid gått mot en konst för konstens egen skull. Men då framstod det som ett väldigt vitalt teaterhus, med en vilja att relatera till samtiden. Peter Stein arbetade mot en mycket exakt vision av den färdiga föreställningen, han spelar före – vilket ju är ovanligt i Sverige – och gav anvisningar ner i minsta detalj, oerhört krävande, kärv i sin attityd gentemot skådespelarna, men ändå med en stor grundläggande respekt för deras arbete.

– Det jag troligen har med mig därifrån är att så snabbt som möjligt under repetitionstiden försöka få fram någonting som liknar den färdiga strukturen: på Schaubühne repeterade man från första dagen med full scenografi och ljussättning, som om det redan var allvar.

Försöksteater och Det Kongelige

Efter Statens Teaterskole bildade Staffan Valdemar Holm, tillsammans med bland andra sin fru, scenografen Bente Lykke Møller, som han träffat under utbildningen, Nyt Skandinavisk Forsøgsteater, hundra år efter Strindbergs bildande av Skandinavisk Försöksteater 1888.

Nyt Skandinavisk Forsøgsteaters första uppsättning var Staffans "Indialand", som sattes upp på Østre Gasværk i Köpenhamn, med Bente Lykke Møller som scenograf. Uppsättningen lär vara ett av de största publikiaskona i dansk teaterhistoria.

– Vi räknade beläggningen i promille!

Men uppdragen under de närmaste åren blev trots detta många – trots att kritikerkåren var minst sagt oenig och till och med ohöjrt upprörd av "Indialand", en kritiker talade om en teater som bökade likt svin i smutsen.

Uppsättningen av Strindbergs "Spöksonaten" på Betty Nansen Teatret fungerade

som något av ett genombrott för Staffan och två år senare återfinns man honom som fast regissör på Det Kongelige Teater. Dessemellan har han bl a satt upp "Dödsdansen" på PrivatTeatret (en "seriös" privatteaterscen i Köpenhamn), fått sin pjäs "Dödskarusellen" utnämnd till Årets pjäs 1990 efter uppsättningen på Bådteatret, gjort Holbergpjäsen "Hexerier eller Blind Alarm" som friluftsteater på Grønnegards-teatret och en uppmärksammas uppsättning av Wedekinds "Lulu" med Mammutteatret.

– Den var invigningsföreställning på Kanonhallen (stor gästspelsscen i Köpenhamn) och vi arbetade under kaotiska förhållanden samtidigt som stället renoverades inför öppnandet. Skådespelarna formade scenografin med sina kroppar och fick stå stilla långa stunder när de inte agerade, och det hände faktiskt då och då att någon svimmade, plötsligt föll ur raden. Men det skapade också en koncentration som faktiskt var väldigt intressant.

Mer förvånande är det faktum att han satte upp "Lång dags färd mot natt" på Odense Teater. När jag frågar varför i all världen han av alla, som så konsekvent dödförklarat den psykologiska realismen, gav sig i kast med just den, skrattar han:

– Men jag hade ju hittat slutet! Ett helt och hållet försonande slut där alla släppt sina förutfattade meningar kring vad som egentligen är lycka, jag ville visa att i det ögonblick de uppger sin strävan efter ett lyckligt normaltillstånd så försvinner familjetragedins fästpunkter. Och de sista tio minuterna var också lysande – problemet var att de föregående tre timmarna var så mördande tråkiga att huvuddelen av publiken sov när vi väl kom dit.

Säger regissören som utan omsvep erkänner att han själv somnade – under själva premiärkvällen.

På Det Kongelige Teater fick han gå i närkamp med Jørgen Reenberg, en av danska teaters stora skådespelare, ett arbete som han beskriver med skräckblandad förtjusning.

– Vi satte upp "Den inbillningssjuke" på stora scenen med originalets operaparti-



Regi

Odense Teaters Elevskole

Karantänen, August Strindberg, 1988

Nyt Skandinavisk Forsøgsteater (konstnärlig ledare 1988-1992)

Indialand, Staffan Valdemar Holm, 1989

Fröken Julie, August Strindberg, 1992

Statens Teaterskole

Akt utan nåd, Lars Norén, 1991

Odense Teater

Lång dags färd mot natt, Eugene O'Neill 1990

Betty Nansen Teatret

Spöksonaten, August Strindberg, 1989

Bådteatret

Dödskarusellen, Staffan Valdemar Holm, 1990

Privat Teatret

Dödsdansen, August Strindberg, 1991

Mammutteatret

Lulu, Frans Wedekind, 1991

Det Kongelige Teater (fast regissör 1991-93)

Den inbillningssjuka, Molière, 1992

Vor dem Ruhestand, Thomas Bernhard, 1992

Köpmannen från Venedig, William Shakespeare, 1993

Grønnegardsteatret

Hexerier eller Blind Alarm, Ludvig Holberg, 1992

Malmö Dramatiska Teater (konstnärlig ledare 1992-)

Mamma, pappa, barn, 1993

Schroffenstein, Heinrich von Kleist, 1994

Lulu, Frans Wedekind, 1994

Farliga förbindelser, Cristina Berglund Gottfridsson efter Laclós, 1995

Kärlekens triumf, Marivaux, 1995

Hamlet, William Shakespeare, 1995

Jeppe 96, Ludvig Holberg, 1996

Folkoperan

Carmen, Bizet, 1996

Dramatik

Hottentotter 1986

Morphia Honeymoon 1988

Indialand 1989

Dödskarusellen 1989

Sister Midnight 1992

er och dansscener. Regin handlade mest om att organisera de mängder av människor som var inblandade, det hela liknade snarast en militärmanöver. Och Jørgen Reenberg i huvudrollen kunde under repetitionerna demonstrativt titta på sina motspelare när det var dags för hans egna repliker och sen på mig med en min som sa "ska jag spela mot det där?"

– Och han hade ju ofta rätt, men inte desto mindre blev det en slags styrkemätning som jag inte riktigt var mogen att tackla och som inte heller gynnade slutresultatet. När vi senare gjorde "Köpmannen i Venedig" med Jørgen Reenberg som Shylock fungerade det mycket bättre.

Och Staffan återkommer ett par gånger till uppsättningen, berättar hur den efterhand allt mer färgades av den framkastade tanken att merparten av alla mänskliga kontakter innehåller ett utbyte av pengar, men också om en av föreställningarna:

– Det blev en riktigt hatfylld stämning i salongen, man kunde nästan höra människor tänka "men döda den juden", så att efter vändningen, som ju verkligen tillhör en av de mer remarkabla i dramatiken och som Jørgen Reenberg hanterade med all den skicklighet han är mäktig, var det många kinder som blossade av skam. Men deras hat chockerade mig verkligen, det är en av de få gånger jag fått den upplevelsen av en publik.

Strax innan de stora prestigefyllda klassikeruppsättningarna på Det Kongelige satte Staffan Valdemar Holm inom ramen för Nyt Skandinavisk Forsøgsteater upp "Fröken Julie" som aggressivt erotisk trekant framför Bente Lykke Møllers obarmhärtiga vita kakelvägg. En stilsrad antinaturalistisk föreställning som tog avstamp i dels en frilagd, djurisk maktkamp, dels i pjäsens kittlande, pornografiska kvaliteter, som man menade för övrigt låg till grund för pjäsens framgång redan från första början.

Strindberg

I programbladet till "Fröken Julie" hävdar regissören att detta är den sista Strind-



bergsuppsättning han gör. Nu kommer han emellertid att regissera "Fadren" på Dramaten, förutom att nästa spelår på Malmö Dramatiska Teater skall gå helt och hållet i Strindbergs tecken. Vadan detta pånyttfödda intresse?

– Sa jag verkligen så? Står det inte ens att det är den sista jag ska göra i Danmark? Jo, men då tyckte jag nog verkligen att jag var klar med honom. Nu hittar jag nya saker, inte minst i de tidiga pjäserna, och dessutom tyckte vi här på teatern att det skulle vara intressant att göra en lägesbeskrivning av förhållandet till Strindbergs dramatik, och en sådan blir tydligare när man spelar flera föreställningar inom en kortare tidsram.

– Jag tror till exempel att man idag inte längre känner samma behov av att släta

över Strindbergs obehagligare sidor, hans ibland rent fascistiska idéer men kanske framför allt könschauvinismen, som man ju faktiskt under en period haft uppenbara problem med att gestalta utan att skjuta in brasklappar och förklaringar.

På frågan varför Strindberg upptagit så stor del av hans tidigare karriär svarar han att han ju självklart fascinerats mycket av den ursinniga bångstyriheten, av alla omöjliga sprickor och inkonsekvenser som han mer än något annat ser som en kvalitet, och att det dessutom var lättare att ge sig i kast med Strindberg i Danmark där det inte finns samma överenskommelser kring hur han spelas. Också det blotta faktum att man där arbetar med (ny)översättningar, trycker han på, ger en större frihet i förhållningssättet.



– Jag har aldrig förstått varför jag blivit beskylld för att vara brutal.

Ny dramatisk teater

1992 fick svensken, som på fyra års tid hunnit göra ett pregnant avtryck i den danska teatern, inte minst som dramatiker och radikal förnyare av Strindbergstraditionen, ett erbjudande – från Malmö. Skulle han kunna tänka sig att bli konstnärlig chef, för den dramatiska teater som skulle uppstå ur den totala omorganisationen av Malmö Stadsteater?

Det var en omorganisation som fick Teaterförbundet att morra och Teatersverige att uppröras – många människor avskedades – och stadens traditionella operettpublik att oförstående men lite lamt opponera sig. "Att ge folk vad folk vill ha" hade varit inte bara en konstnärlig katastrof utan också en ekonomisk, en sanning som var lite svårsmält för många. Stadsteaterbildningen löstes upp i fristående delar.

Som bekant tackade Staffan Valdemar

Holm ja och blev chef för Malmö Dramatiska Teater.

I paketet ingick en omfattande renovering av Hippodromen, vars restauranger, festvåningar och scen, skulle väckas från sin törnrosasömn under Elimkyrkans vingar och härbärga den nya dramatiska teatern.

Men redan medan det snickrades och förgylldes på Hipp blev Malmö med omedelbar verkan utropad till Sveriges intressantaste teaterstad av recensenterna efter Staffans collage av bloddrypande familjesituationer ur världsdramatiken i "Mamma, pappa, barn" på den lilla scenen Intiman, på Malmö Stadsteater. Men det fanns också de i publiken som tyckte att det var det värsta de sett.

– Den fungerade lite som en vattendelare - men jag har aldrig förstått varför jag blivit beskylld för att vara för brutal, allt det där är skrivet av människor om männi-

10 – Teatern måste reatraliseras
för att överleva.



*Nille och Jeppe i Jeppe
96: Nina Tegner Fex
och Kenneth Milldoff.*

skor, det är inget som jag har uppfunnit för att göra publiken upprörd. Och ibland är det nödvändigt att gå rätt långt för att göra något tydligt. Som i "Jeppe 96" till exempel, där Jeppe driver en julgransstock i skrevet på förvaltarens hustru, som hämnd för tidigare oförrätter. Det är förfärligt, jag vrider mig i kramper när jag sitter i salongen, men är man barmhärtig och låter honom snubbla lite tidigare kan man fortfarande tycka enbart synd om Jeppe, och därigenom på ett sätt inte heller ta honom på allvar. Och så enkelt är det inte, det är inte det jag vill berätta.

"Jeppe 96" var en transponering av Holbergs "Jeppe på Berget" in i vår egen tid, med Kenneth Milldoff som en skitig medelålders A-lagare ute i någon förort där motorvägen dånar förbi plåtskjulet som härbärgerar honom och Nille. Scenrummets dovt grå väggar vecklar ut sig som en kub runt omkring honom efterhand som föreställningen framskrider, och tomma fyrkantiga fönster gapar mot det spratt baronen och hans följe spelar honom, i spretiga vita peruker och på en bizarr svengelska (som måste vara underbart lik den dåliga franska som talades på nordiska slott och herresäten). Föreställningen, som spelats även i Köpenhamn och Bergen, bar på stora kontraster och en dov, skärande underderton i sitt elegant koreograferade spel, olikt allt annat i nationens teaterliv.

Reteatralisering

Jag frågar om Staffan kan beskriva sig i förhållande till den teater som görs på andra ställen i landet, men han suckar först och skakar på huvudet.

– Det där är fortfarande rätt nytt för mig, jag tycker jag vet för lite för att kunna placera in mig. Det skulle möjligen då vara om man etablerar någon slags nord-sydlig axel, med ett forskande i landsbygdens folklighet, det som Peter Oskarson och Västanå Teater håller på med, i norr, och vår teater i söder, som är urban – men också folklig på det sättet att den har anknytning till den folkliga traditionens svårta, raljerandet.

Jag påpekar att dessa två ytterligheter, till skillnad från den psykologiserande teatertraditionen, ändå förenas i en långt driven teatralitet.

– Så är det ju ofta, att extremerna berör varandra, men det är sant att jag verkligen tror att teatern behöver reateatraliseras. Det måste den, för att överleva.

Jag kastar fram Robert Lepages tankegångar att teatern idag ännu inte har hämtat sig från filmens inträde på arenan, och att det finns en parallell i hur måleriet dödförklarades när fotografiet kom. Men precis som konsten exploderade i modernismen när det sjunkit till botten att vad fotografiet egentligen gjorde var att befria måleriet från den dokumentära bördan, kan man kanske vänta sig en liknande utveckling för teatern?

– Ja, mina resonemang är likartade.

Inom textens möjligheter

Och teatralt har det varit i det nygamla, fabulösa men kanske lite opraktiska teaterhuset, inklämt på Kalendegatan i centralaste Malmö, som invigdes på allvar med en Skandinavienpremiär av Heinrich von Kleists "Schroffenstein". En rasande tragedi, som utspelade sig i Bente Lykke Møllers gigantiska röda trappa, klättrandes inåt scenrummet mellan två skogsmålade väggar, likt romantiska kulisser ur teaterns gömmor, och kostymer som placerade pjäsen i ett stiliserat, historiskt, kanske mytiskt Balkan. Referenserna till inbördeskrigen i forna Jugoslavien var tydliga i denna historia om två unga älskande som förgörs i en blodsfejd mellan deras respektive familjer.

Det var första gången jag stötte på det där uppenbara patoset som hela tiden punkteras av en demonstrativ teatralitet, och jag måste säga att jag blev förbryllad av det jag uppfattade som en våldsamt energi lagd på att uttrycka en ovilja att säga något överhuvudtaget, stor tragik och passion blottlagd med en hoppande ironi i överdrifter och grotesker.

Samma förbryllande attack fanns i uppsättningen av Frans Wedekinds monster-

12 tragedi "Lulu", på ett långt mer komplicerat material. Den nyöversatta texten hade skurits ner till fyra timmar men var ändå ett mästerligt kraftprov för den unga och spåda Rebecka Hemse som spelade Lulu, kvinnan som i ständigt skiftande gestalter rör sig oföränderlig i sin allt bejakande lust. Det erotiska, men helt igenom oberäknade, kraftfältet runt hennes person verkar som kontrastvätska och katalysator på omgivningens destruktiva strukturer, männen dör som flugor. Varje akt hade sin genre, sin färg, stort, yvigt och förfärligt otäckt, teater med en både visuell och intellektuell lyskraft som ändå inger känslan av att analysen rinner genom fingrarna på en.

Det finns en uttalad ambition att presentera dramatik som inte tidigare, eller sällan, spelats i Sverige, på Malmö Dramatiska Teater. (Vilket fått mångas ryggslut att knakande råta ut sig i pauserna och sucka över den så långt drivna vördnaden för tyska 1800-talsdramatiker som inte själva haft vett att hejda sig vid tvåtimmarsstreck.) Det har gett nyöversättningar och uppsättningar med en viss tyngdpunkt lagd på just tysk dramatik, nämnda är Kleist och Wedekind, även Freidrich Hebbel och Peter Handke har rymts inom repertoaren, tillsammans med bl a Shakespeare, Marivaux, Prévert och unga dramatiker Cristina Berglund Gottfridsson.

I mars 1997 väntar en Sverigepremiär, i Staffan Valdemar Holms regi, på Werner Schwabs "Folkmord eller Min lever är meningslös", inom ramen för en vår som under rubriken Vision, Verklighet, Vakuum ägnas åt socialismen.

När jag slänger ut påståendet att det provocerande som tillskrivs honom, också i pjäsvalen, i själva verket kanske säger mer om svenskt teaterliv än om den teater han gör, nickar Staffan.

– Ja. Jag ser det absolut inte som något självändamål att provocera. De uppsättningar jag gjort rör sig samtliga inom textens möjligheter. Några, som "Kärlekens triumf", är spelade strikt efter partituret, andra avviker, men hela tiden är den aktuella texten i fokus. Att enbart demonstrera

själva läsarten intresserar mig inte alls.

– Sedan är det klart att man måste få laborera ibland, varför skulle till exempel Polonius i "Hamlet" inte kunna vara fiskhandlare, flikar han in med ett snabbt leende. Detta apropå den ändå ganska radikalt hanterade Hamletuppsättningen där en tonårig Hamlet, veligare än velig, läser Deklarationen om de mänskliga rättigheterna och Polonius släpar på en död torsk.

Samtidens påverkan

Vid det första av våra samtal sitter vi i det stora chefsrummet på Hipp som imponerar med sin takhöjd och avväpnar med sina guldänglar i stuckaturen. Staffan Valdemar Holm röker då och då, på inget sätt maniskt, en filterlös cigarett, och säger, med en gest utåt mot teaterbyggnaden, att han mitt i detta kan känna en tillförsikt i det faktum att teater också kan uppstå ur de allra enklaste omständigheter, att allt som egentligen behövs är en upp- och nervänd låda och en skådespelare som ställer sig på den och börjar gestalta en historia.

När vi apropå detta talar om hur lite produktionens villkor förändrats för teatern som konstform, berättar Staffan om en idé som föddes under Köpenhamnstiden men som aldrig förverkligades på grund av sin omfattning, nämligen att göra tio föreställningar inom loppet av tio år, mellan år 1990 och år 2000, som var och en i kronologisk ordning skulle spegla ett decennium under 1900-talet, både i stil och innehåll.

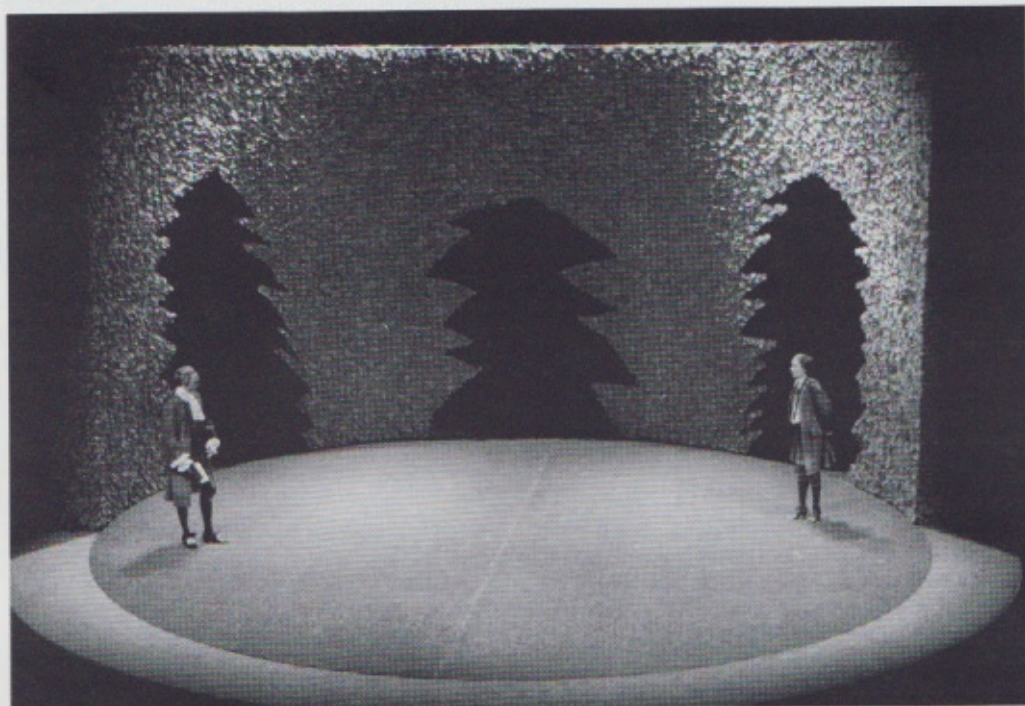
– Med den sista föreställningen skulle projektet hinna ikapp sig självt, samtidigt som det fortlöpande naturligtvis skulle komma att påverkas av sin egen samtid, en process som det hade varit oerhört spännande att få genomföra och uppleva.

Han berättar entusiastiskt historien om hur Gordon Craig 1912 blev föreslagen att göra "Hamlet".

– Craig svarade ja, under förutsättning att han skulle få sju års repetitionstid – vilket självklart var utslutet, men tänk om, första världskriget skulle ju både hinna bryta ut och avslutas, hela världsbilden



– Att enbart demonstrera själva läsarten intresserar mig inte alls.



Från Kärlekens triumf, Björn Wahlberg och Sofi Ahlström Helleday.

dramatiskt förändras inom loppet av de sju åren, hur skulle det ha fungerat i relation till den ursprungliga idé han skulle haft, hur skulle det ha satt sina spår i arbetet och den färdiga föreställningen?

Att komma utifrån

Som teaterchef, med förlängt kontrakt fram till 1998, verkar Staffan Valdemar Holm trivas alldeles utmärkt, trots att han är glad att konstatera att han inte förändrats i sin attityd till det administrativa arbetet.

– Man vet ju aldrig hur man själv utvecklas inför sådana här uppgifter, i hur pass hög grad man ska komma att kom-

promissa med sina konstnärliga ambitioner. Det är skönt att jag verkligen inte känner att jag smygande sugs in i rollen som kulturbyråkrat.

Med tillförsikt tycks han se fram mot en tid med mera regisserande och tid för det egna skrivandet.

– Jag har väl också insett att det är ett så ofantligt omfattande projekt att lära upp en publik, det som vi ständigt brottas med här, och att det projektet inte är mitt.

Ändå framstår inte hans förhållningssätt till det han ägnar sitt liv åt som exklusivt och otillgängligt, snarare tvärtom.

– Mitt förhållande till teatern är på inget sätt självklart. Teatern finns inte i min bakgrund, vilket har fört det med sig att



jag har varit tvungen att tillägna mig hantverket utifrån och in, men också att jag vill motivera det jag håller på med, för mig själv och för andra.

Han reflekterar över hur påfallande många, inte minst av de yngre regissörerna, som kommer från teaterfamiljer, ur en relativt sluten värld där kunskaperna ärvs med modersmjölken, tillsammans med alla de outtalade koderna och samförståndet.

– Hur det än är tror jag att det är bra att det då och då kommer någon som inte tar allt det där för givet.

– Men jag tror att jag som människa gärna arbetar med ett motstånd, också när det gäller de enskilda föreställningarna, som om de är något som ska erövas. Det har faktiskt för övrigt gjort mig lite försiktig med att använda musik som jag tycker om i en uppsättning, eftersom den tappar sin laddning efter avslutat arbete, precis som föreställningen i sin helhet, när det där motståndet väl är övervunnet.

Scenografins motstånd

Jag frågar om Bente Lykke Møllers scenografier utgör ett sådant, kreativt, motstånd under processen på väg till den färdiga föreställningen. För åskådaren är de nämligen tvingande, imposanta och mycket osentimentala, och jag har svårt att tro annat än att de verkligen avkräver ett aktivt förhållningssätt såväl i regin som i skådespelarens arbete.

– Jo, i processen fungerar det så, inte minst eftersom scenografen av arbetstekniska skäl är det som är klart först inför en föreställning och därför är det mest oåterkalleliga. Och när jag någon gång velat göra en förändring har Bente sagt "detta är vad du får", en begränsning som först varit frustrerande, sedan berikande. I vårt gemensamma arbete finns också en pågående

utveckling och en ständig diskussion som är mycket stimulerande, även om vi arbetar var för sig inför varje enskild föreställning.

– Visst har jag tänkt tanken att arbeta med någon annan scenograf, främst av nyfikenhet på vad resultatet skulle bli, men risken är att jag skulle kräva ett uttryck som liknade Bentes, och bara få en dålig kopia, så jag tror att jag inom överskådlig framtid kommer att avstå från sådan utflykter.

I själva verket framstår Bente Lykke Møllers scenografi som en absolut förutsättning för den teater Staffan Valdemar Holm iscensätter; hon har också gjort scenografierna till samtliga hans föreställningar sedan 1989.

– Självklart är det svårt att separera mitt arbete från Bentes, vilket kan vara problematiskt eftersom regissören med viss automatik tillmätts större betydelse för en uppsättning.

En självklar lätthet

Jag ber Staffan beskriva sig själv som regissör.

– För mig är det viktigt att komma till kollationeringen med en färdig analys och en klar struktur, att improvisera fram en föreställning ligger kolossalt långt från mig. Vilket naturligtvis inte utesluter att resultatet influeras både av det som händer på scenen, och det som händer utanför teatern. Men det är inte ovanligt att man behöver insistera på strukturen, på att hålla fast vid sådant som är besvärligt och som inte fungerar under repetitionerna eftersom det inte trillar på plats förrän dagen innan premiären, eller att man måste göra utflykter från det som satt sig omedelbart, för att det inte ska bli alltför självklart. Däremot lägger jag inte längre fast alla sce-

Dramatikern Holm

Med viss frustration talar Staffan Valdemar Holm om sitt uppdämda behov av att skriva dramatik.

Samtidigt låter han ana en klivenhet inför att texter häftar vid ens person långt efter det att man själv kommit förbi just den punkten i sin egen utveckling, säger också att han hejdar impulsen att gå in och förbättra vad han nu upplever som brister i de tidigare pjäserna.

Dramatikern Holm är så gott som okänd för den svenska publiken. Sveriges Radio i Malmö har producerat "Sister Midnight" i Ronnie Hallgrens regi, men det är också den enda text som uppförts i Sverige (den är även tryckt i Teatertidningen nr 71). "Sister Midnight" (1992) är inspirerad av ett autentiskt fall i Malmö där en sjukvårdare tog livet av ett antal patienter på långvården, och handlar om en ung sjuksyster som sugts in i sina patienters dödsvänder och till slut befriar dem på det sätt var och en önskar. Radioproduktioner har även gjorts i Danmark, Norge, Finland och Litauen, en isländsk produktion sänds inom kort.

"Hottentotter" (1986) har spelats i Vasa och Ålborg och handlar om tre människor, två män och en kvinna, som blir kvarglömda på en ö, efter en danstillställning för "ensamma hjärtan". De tre blir indragna i ett triangeldrama med dödlig utgång för kvinnan.

- Den innehåller också en metateatralitet, det har varit maskerad och kvinnan är förklädd till Törnrosa och vaknar upp i pjäsens början, en av männen leker Buffalo Bill, den andra ser ut som Döden. Men framförallt bygger den på den sortens situationer som intresserar mig, där människor är avskurna från sin bakgrund, från det de uppfattar som sin identitet. Vad händer då?

En liknande situation, som ju har beröringspunkter inte bara i en kritik av psykologiska förklaringsmodeller utan också i de frågor om mänskligt beteende som väckts efter 1900-talets olika sammanbrott i civilisationen, finns i "Indialand" (1989), som spelats i Köpenhamn och i Århus. Där åker en kvinna ut till ett lager i ett hamnområde för att ta livet av sig - och möter en nattvakt som vill

mörda henne för att sedan döda sig själv. (Det rymmer en häpnadsväckande humor i kvinnans försök att försvara sig mot det hon ville upp-nå...)

När jag påpekar att det finns ett alldeles osedvanligt frenetiskt kretsande kring döden, inte minst själva döendet som fysisk akt, i denna och andra texter, ler Staffan nästan en aning generat och säger att det nog är så, men att det ju också är ett uttryck för tiden, för den allmänna dysterheten som häftade vid 80-talet, mitt i högkonjunkturen.

- Men "Indialand" är ju framförallt inspirerad av Heinrich von Kleists självmord tillsammans med Henriette Vogel, av det där märkliga sökandet efter det absoluta som en sådan handling innebär. Sådana strävanden fascinerar mig, förmodligen eftersom jag finner dem djupt outhärdliga, både hos enskilda personer och i politiska ideologier. Föreställningen att en utopi, på ett personligt eller samhälleligt plan någonsin skulle kunna gå att realisera är pervers. Den finns hos romantiker, och jag står verkligen inte ut med dem, samtidigt som jag inte heller skulle vilja att den längtan de ändå uttrycker skulle gå helt förlorad.

"Morphia Honeymoon" (1988), som ingick i den trilogi av pjäser som utgjorde Staffan Valdemar Holms slutuppsättning vid Statens Teaterskole (och som han misstänker nog inte är spelbar ryckt ur det sammanhanget), behandlar också en sådan utopisk strävan efter renhet, förkroppsligad av två heroinister med abstinens i en alpstuga. Dramat har hämtat sin titel från ett poem av den lindrigt talat bizarre författaren och ockultisten Aleister Crowley, som Staffan gör en fascinerande utvikning om. Poemet ingår i romanen "Diary of a Drug Fiend" som också innehåller den episod som skänkt stoff åt dramat.

"Dödskarusellen" (1989) slutligen, har bara spelats i Köpenhamn, 1990, men det renderade den utmärkelsen Årets pjäs i Danmark. Ett stort antal scener med ond bråd död i olika tider, på olika platser, litterära dödar, arketypiska dödar, löst knutna till varandra genom två liksamlare med en kärna, en fru Nilsson på jakt efter kärleken och givetvis Döden själv. □



Från *Hamlet*: Wallis Grahn (*Gertrud*) och Nina Tegner Fex (*Ofelia*).

nerier i förväg som jag gjorde i början, utan förbereder dag för dag.

Han skrattar och säger att många säkert uppfattar detta som regiteatern i sin prydno, men blir allvarlig igen när han hävdar att skådespelare i själva verket har uttryckt att de upplever en stor frihet att arbeta med så fasta ramar.

– Begränsningen är oftast bättre än den totala friheten för kreativiteten. Det blir till exempel tungt att spela Shakespeare om utgångspunkten är att han är så rik på infallsvinklar.

Och jag tillägger att det för åskådaren oftast är väl så intressant att fundera och reagera på det som inte valts i en föreställning.

– Ja, det är spännande, att försöka göra synliga de möjligheter som finns där men som lagts åt sidan i gestaltningen. Att tän-

ka, men varför reser han sig från stolen när hon säger att han har en skrynklig skjorta, och inte när han får höra att hans mamma är en hora? Vad är det för en typ? Men jag har ingen förståelse för att belamra scenen och spelet med symboliska betydelser. Dricker en rollfigur ett glas mjölk så ska skådespelaren gestalta den handlingen konkret, inte ladda den med undertoner skapade av det faktum att man skulle kunna betrakta den vita mjölken som symbol för något oskuldsfullt. Jag eftersträvar en slags självklar lätthet i spelet, varje kilo på scenen är ett kilo för mycket.

Det för oss in på olika skådespelartraditioner. Man kan fundera över den speciella situation som uppstår när en konstnärlig ledare kommer med ett totalt förkastande av psykologiska förklaringsmodeller och en uttalad ambition att skapa ett teatralt ut-

tryck, till en instutionsteater där inte minst den lite äldre generationen är skolad i en helt annan sorts gestaltning.

Just generationsskillnaderna kan vara väldigt tydliga i Staffans föreställningar på Malmö Dramatiska Teater, och ibland kan man också se att skådespelare har svårt att hitta en spänst i förhållande till det koreograferade, inte alltid hittar den frihet i strukturen som Staffan talar om, även om utvecklingen varit märkbar sedan starten.

Han gnisslar en stund över anställningsregler som gör det svårt för unga skådespelare att jobba mer än tre år på en teater, och säger att det visst finns en enorm spännvidd hos skådespelarna när det gäller vilken sorts teatersyn de har.

– Fast jag tycker det är intressant att olika spelstilar på det sättet möts i en ensemble, det finns en absolut kvalitet i det också, även om Lars Arrhed (konstnärlig ledare på Ensembleteatern) helt framtid hävdar att vi borde dela upp ensemblen i två, en anglosaxiskt inriktad och en tysk...

Men Staffan betonar att skådespelarna på Malmö Dramatiska Teater är fantastiskt ambitiösa och inte visat någon illojalitet mot den konstnärliga inriktningen.

– Faktum är att vi fått många positiva reaktioner på just ensemblespelet. Och vi har en diskussion om teatersynen. Ett samtal, initierat av skådespelaren Pär Ericson, som uttalade att "den teater jag vill spela själv är inte den jag vill se", ledde bland annat fram till beslutet att spela Peter Handkes "Timmen när vi inte visste något om varandra", där förutsättningarna är så helt annorlunda än i de flesta andra uppsättningar. ("Timmen" är utformad som en enda lång scenanvisning, med närmare 400 olika gestalter som passerar över ett torg. Kim Brandstrup, en dansk koreograf, regisserade föreställningen som hade premiär i november förra året.)

I höstas satte Staffan Valdemar Holm upp "Carmen" på Folkoperan, med fulla hus och lysande recensioner som resultat. Det är en "Carmen" som inte agerar i det mer eller mindre suspekta rum som våra föreställningar om zigenare utgör, utan utifrån den allra djupaste tristess. Livet är en jämn och sjavig lunk till och från arbetet, med rökpauserna som enda avbrott, och de kåta men rätt trista soldaterna på stadens kaserner den enda spänning som erbjuds.

Carmen är en i ett kollektiv av slitna kvinnor, i bruna arbetsrockar över ett öststatsbetonat hopplock av klänningar och koftor, och hennes självförtärande revolt blir ställföreträdande för hela kollektivet. När hon dör har hon trätt in i sin egen saga, hennes slutliga entré i konventionell blodröd klänning, i det obestämt smutsigla scenrummet vars kala höga väggar med några smala svarta fönster förvandlats till tjurfäktningsarena, är härresande magnifik.

Den på förhand givna förhöjda formen, operans stora mått av stilisering tycks passa honom väldigt bra, och på min fråga om opera är något han vill regissera mera i framtiden, svarar han ett bestämt ja.

– Operan är värdelös när det gäller att berätta komplicerade historier, men det ger möjlighet att berätta de starka, banala, de som jag snarare dras till. Sedan är ju operakonventionen så mycket mer kompakt. Vår uppsättning uppmärksammas genast för att den avviker från den, ändå står allting där från början, de fattiga tobaksarbeterskorna, militärförläggningen, det vi har gjort är att läsa innantill.

– Fast jag har faktiskt gjort en opera redan tidigare, meddelar Staffan, också den av Bizet, med operaeleverna i Köpenhamn, eftersom jag drev igenom att vi skulle få göra det också inom ramen för utbildning-



– Operan ger möjlighet att berätta det starka, banala, det som jag snarare dras till.

18 en. De fick sjunga i baddräkter, vilket inte framstod som något problem för dem, men på Det Kongelige deklarerade operasångarna omedelbart "ta inte hit den jäveln"...

Politisk i kraft av frågor

Staffan Valdemar Holms resonemang, som spänner över stora och djupa kunskaper, avbryts ofta av den där typen av självironiska eller bara drastiska kommentarer, på samma sätt som hans föreställningar innehåller ständiga stilbrott och positionsbyten.

– Jag brukar säga att det är mycket blod och liklukt som tvättats bort på teaterscenerna i Europa, citerar han sig själv apropå teaterns roll och skiftande karaktär i olika civilisationer, och fortsätter:

– Ibland tänker jag att de romerska gladiatorspelen var att föredra framför teater, de hymlade inte med vad det handlade om, var inte ställföreträdande död och ställföreträdande lidande utan på allvar, en blodig underhållning i en blodig tid. Det är ju på samma sätt med allt underhållningsväld nu, det säger framförallt något om de vi är och den kultur vi lever i.

Jag erinrar mig att Staffan i ett tidigare samtal sagt att han tycker att det ligger något skumt i att betrakta teatern som en mjukvara, något som ska försvara humanistiska värden, och frågar om han betraktar sig själv som moralist.

– Ja, i den bemärkelsen att jag rör mig runt vissa frågeställningar, att jag inte tycker att teatern ska vara ointressant i relation till vår tid. Det jag gör är politisk teater.

Inte i kraft av några som helst påståenden, utan i kraft av frågor.

Under arbetet med denna intervju trillar jag över en över skrynklig, sex år gammal artikel i Dagens Nyheter, av Terry Eagleton, litteraturprofessor i Oxford. Underrubriken lyder "Klyftan mellan humaniora och den råa verkligheten är pinsam" och när artikeln glider fram ur en osorterad mapp sammanfattar den med slumpens, som så ofta, överraskande logik, det jag själv upplevt som provocerande och fundamentalt i Staffans uppsättningar: det undanglidande i framställningen, vanmakten förvandlad till underhållning.

Terry Eagleton menar att uppkomsten av humaniora, som vetenskap och som konst, är ett historiskt svar på den sociala instabilitet som uppstod i det senkapitalistiska samhället, i den ökande skillnaden mellan det som detta samhälle hyllar som fint, vackert och gott, och samma samhälls faktiska verksamheter: "Dessa vetenskaper blev alltså en del av det problem på vilket det erbjöd en lösning. Strukturellt isolerade från andra samhällsfält kunde humaniora odla 'männsliga värden' endast till det ödesdigra priset av idealistisk impotens."

Styrkan i Staffan Valdemar Holms teater är kanske bland annat att han går rakt på denna springande punkt, och i den mån det är möjligt söker gestalta en så ödesdigert spricka i civilisationen. Ett problematiskt företag eftersom den sprickan, som måste medföra ett ständigt ifrågasättande av det egna formumets giltighet, uppenbaras i varje åtbörd och utsätter den för risken att motsäga sig själv. Men få andra rör sig ens i närheten. □



Bilderna av Staffan Valdemar Holm liksom samtliga föreställningsfoton med undantag för det från Köpenhamn (sid 5) har tagits av Anders Mattsson.

Ylva Gislén är frilansande kritiker bosatt i Lund. Sedan 1989 skriver hon teaterkritik i Sydsvenska Dagbladet. Hon skriver också om litteratur i olika tidningar.