

KARIN HELANDER

Att vara och inte vara rollen

– skådespelarens paradox

S OM TEATERVETARE är man, till viss del, teaterns minne. Teatervetaren analyserar, tolkar och belyser sin tids teater, men också äldre tiders scenkonst, genom att försöka fånga teaterföreställningen i flykten. Det är inte alldeles lätt. Teater är ögonblickets konst! En föreställning försvinner i samma takt som den passerar på scenen. Teaterkritikern Nils Beyer skrev på 1940-talet om hur teaterns förgångliga konst egentligen bara kan studeras i det ögonblick då den utövas, när skådespelet rusar förbi som ett landskap utanför fönstret i en tågkupé och sedan är borta för evigt. Teatervetaren måste söka källorna och samla skärvor och bitar, som till exempel scenmodeller, skisser, bilder, manuskript, regiexemplar, rollböcker och recensioner, och sedan lägga pussel för att kunna göra en rimlig tolkning av vad som utspelats på scenen. Det allra svåraste är ofta att analysera skådespelarnas gestaltning. Nils Beyer formulerade, en aning dramatiskt, att det ”är inte mycket vi vet om de stora döda skådespelarna. De har tagit sina hemligheter med sig i graven. Det enda som återstår av deras förmåga att fångsla publiken, är de fragmentariska beskrivningar, som eftervärlden kunnat bevara, av samtida ögonvittnen.”¹ Numera, kan man tillägga, finns också video- och dvd-inspelningar att tillgå, men själva teaterhändelsens kärna – mötet mellan skådespelare och publik i ett här och ett nu och alla de

sensoriska vibrationer som korsas i rummet – är fortfarande svårfångad.

August Strindberg skrev, i *Memorandum till medlemmarne af Intima Teatern från regissören* i början av förra seklet, att ”Skådespelarkonsten är den svåraste och den lättaste af alla konster. Men den är, som det sköna, nästan omöjlig att definiera.” Den store aktören, skrev Strindberg, förstår sig inte, utan är uppriktig och sann. Och han tillade att skådespelarkonsten inte bör räknas till de självständiga konsterna, utan till de vidhängande, med hans egna ord: ”Den kan ju icke gå för sig själf utan författarens text.” Han reflekterar också över skådespelarens rolltagande och vilka processer som driver aktionen. Kanske försätts aktören i trance, glömmet sig själf och *blir* rollen som ska gestaltas. Skådespelaren ska ge illusion av att vara en annan, om den egna personligheten är stark så blir också rollen rikare, menar Strindberg. Det är en egenskap som varken kan definieras eller tränas, men kännetecknas av en tillgång till fantasi, känsla och smak.²

Diskussionen om skådespelarens relation till rollen har långa rötter i västerländsk teatertradition. Vid 1700-talets mitt debatterades skådespelarkonst ur flera perspektiv; som skillnader mellan aktionen i komedi och tragedi, mellan varmt och kallt spel, mellan inlevelse i eller distans till rollen. I *Skådespelaren och hans roll (Paradoxe sur le comédien)* skriver Denis Diderot på 1770-talet om skådespelarens paradox. Han menar att den kylige skådespelaren är den som bäst och mest övertygande kan uttrycka de starkaste känslorna – inte den känslolösa skådespelaren som lätt blir ett offer för sina emotioner. Stor känslighet skapar mediokra skådespelare; det är bristen på känslighet som gör skådespelaren sublim, menade Diderot.

Jag kommer att behandla en annan paradox: Att vara *och* inte vara rollen – skådespelarens paradox, som handlar om att använda sig själf, sin kropp, röst och temperament, som sitt konstnärliga instrument, som man inte kan lägga ifrån sig och studera utifrån på distans. Skådespelaren är hela tiden i sin rollgestaltning sammanbunden med sitt instrument – sig själf. Strindberg uttryckte det ganska drastiskt: ”Ingen

konstart är så osjelfständig som skådespelarens; han kan icke isolera sitt konstverk, visa fram det och säga: det är mitt.⁷³

Den danske skådespelaren och teaterkritikern Frederik Schyberg var först i Skandinavien med att analysera skådespelarkonstens psykologi och specifika förutsättningar. Han formulerade i sina berömda föreläsningar vid Lunds universitet på 1940-talet (publicerade i hans *Skådespelarkonst*, 1949) bilden av aktören som på scenen samtidigt spelar och är. Schyberg belyser det han menar är själva fundamentet i skådespelarkonsten: den kontrollerade personlighetsklyvningen genom den samtidiga dubbelheten i att vara rollen och gestalta rollen. Av senare datum är exempelvis Bert O. States fenomenologiska betraktelse kring betydelsen av att åskådaren samtidigt uppfattar skådespelarens rollgestaltning och individuella personlighet. Utifrån föreställningsanalys och receptionsforskning avläser Willmar Sauter skådespelarens uttryck i den teatrala kommunikationen på tre nivåer som samverkar; den artistiska (avseende konstnärlighet och yrkesskicklighet), den sensoriska (vad vi uppfattar intuitivt med våra sinnen, aspekter på närvaro, karisma etc.) och den symboliska nivån (meningsbärande aktioner knutna till fiktionen i bred bemärkelse).

Gränsen mellan roll och skådespelare diskuteras också i dramatiken. Luigi Pirandellos pjäs *Sex roller söker en författare* (1921) är ett drama om teaterns väsen, om glidningarna mellan verklighet och fiktion och om hur teatern skildrar livet – och hur livet imiterar teatern. En teaterensemble repeterar en pjäs när de avbryts av sex roller som påbörjats i en författares fantasi men inte fullbordats. Rollerna kräver att få bli uppförda och spela sitt oskrivna drama till slut. De vill bli befriade och teaterns aktörer spelar dem – men under rollernas protester, de känner sig förvanskade. Skådespelarna spelar inte bara dessa roller utan spelar också olika roller som människor, också deras verkliga tillvaro bestäms av illusioner. Tematiken om illusionslekar i metateatrala perspektiv är inte ovanlig i dramatiken.

Spänningen mellan aktör och roll förändras med scenkonstens för-

vandlingar och utveckling. 2000-talets teater omfattar också den så kallade postdramatiska teatern som i de postmoderna svallvågorna vänder sig ifrån den litterära traditionen och ifrågasätter alla traditionella grundstenar som handling, representation, sammanhängande rollkaraktärer och därmed skådespelarens hela yrkesfunktion. Teaterns fundament och relationen mellan roll och skådespelare omdefinieras i 2000-talets postdramatiska teater som ogiltigförklarar textens dominans, den logiskt uppbyggda berättelsen och den sammanhängande rollgestalten som ideal. Skådespelarens uppgift i den postdramatiska teatern blir snarare att förevisa språkliga figurer, gester och rörelser än att gestalta roller. Skådespelaren är mer närvarande på scenen i egenkap av sig själv än som roll.⁴ Men vid sidan av den postdramatiska scenkonsten spelas på våra scener under 2000-talets första decennium också teater som har starka rottrådar i den psykologiska realismen, inte minst i 1950-talets svenska teater.

Stanislavskij och 1950-talet

1950-talet kan karaktäriseras som en teaterns korsväg, där en bred huvudled av psykologisk realism korsar en stark vilja till anti-realism och teatralitet och där en fåra av visionära, egensinniga regissörer korsar ett spår av djupt personliga skådespelare. "Identifikation" är ett ord som ofta förknippas med samtida beskrivningar av skådespelarens rollgestaltning under 1950-talet. Det beror till stor del på hur man läste Konstantin Stanislavskijs böcker *En skådespelares arbete med sig själv* (1937, översatt till svenska 1944) och *Mitt liv i konsten* (1922/1951), som fick stor genomslagskraft på den nya generationen skådespelare. Det är intressant att se hur böckerna uppfattades när de först kom ut i Sverige, även om man under senare decennier diskuterat felöversättningar och missuppfattningar, exempelvis kring det ryska ordet för "att uppleva" som från början översattes till "inlevelse".⁵

Stanislavskij regisserade Anton Tjechovs pjäser på Konstnärliga teatern i Moskva och förknippas starkt både med Tjechovs dramatik och

den svenska Tjechovtraditionen. Skådespelaren Erland Josephson menar att det som hände med skådespelarkonsten under 1940- och 50-talen var att man fick en teori, men att felöversättningarna ”’fördärvade väldigt mycket’ då Stanislavskij blev synonym med maximal inlevelse”.⁶

I Stanislavskijs system för skådespelare laboreras med det tänkta ”om” som kreativ hjälp för det konstnärligt undermedvetna och de känslomässiga orsaker som framkallar den sceniska handlingen. ”Om” är den hävstång som lyfter skådespelaren från verkligheten in i konsten, det ”magiska om” framkallar en yttre och inre aktivitet, skriver Stanislavskij. Konsekvensen blev, enligt Erland Josephson, att varenda skådespelare gick omkring i kulisserna med sina ”som-om”. Enligt Stanislavskij måste allt som sker på scenen ha ett tydligt syfte och aktionen ska vara motiverad och konsekvent. Han syftade till att hitta en förbindelse mellan den fysiska yttre handlingen och det inre psykologiska förloppet. Däremot menade Stanislavskij aldrig att skådespelaren i något ögonblick skulle förlora självkontrollen. Man kan jämföra med Strindberg, som formulerar att skådespelaren ska behärska rollen, vilket sker när ”rolen gått öfver från minnet ini föreställningen eller fantasin. Då sitter rollen fast i själen, och medvetandet står på vakt”.⁷

Stanislavskij har varit en självklar referens för flertalet sentida teater-teoretiker som diskuterat skådespelarkonstens förutsättningar och uttryck. Även de som vänt sig helt eller delvis mot Stanislavskij har ofta betonat vikten av att ha hans system för skådespelarkonst som en grund att förhålla sig till, en bas att ta spjörn mot eller kunna bryta medvetet mot, eller utveckla vidare på nya sätt. Bertolt Brecht ifrågasätter begrepp som skådespelarens ”fullständiga förvandling” och söker ett kritiskt förhållningssätt präglad av distansering. Han menar att Stanislavskijssystemet är ett framsteg genom att det är ett metodiskt anlagt system som inte bygger på tillfälligheter, humör eller talang och att det riktar sig mot ett utmejslat ensemblearbete. Han för en komplex diskussion om Stanislavskijs pedagogik med kritiska synpunkter på såväl skådespelarens inlevelse i rollarbetet som åskådarens inlevelse i salongen. En senare drama-

tiker, David Mamet, menar att det inte finns någon roll på scenen. Där finns bara skådespelaren, som inte behöver ”bli” karaktären: ”Det finns ingen karaktär. Det finns bara repliker på ett papper.”⁸

Lång dags färd mot natt (1956)

Stanislavskij ligger i botten på den psykologiska realismen som varit så stark i svensk teater under många decennier. Paradexemplet är urpremiären på Eugene O’Neills *Lång dags färd mot natt* som blivit en teaterhistorisk milstolpe vad det gäller skådespelarkonst och den psykologiska realismens tradition. Urpremiären på Dramaten 1956 möttes av överväldigande recensioner. Kritiken var omtumlad och lovordade ett ohöjlt personligt, mänskligt genomborrande familjedrama och man ansåg att föreställningen var i världsklass som prov på engagerande, modern naturalism. Den kanske viktigaste orsaken till Dramatens enorma succé var valet av ensemble.

Teaterns mest erfarna skådespelare Lars Hanson spelade den avdankade och desillusionerade aktören James Tyrone. Många har vittnat om Inga Tidblads oförglömliga tolkning av hur Mary Tyrone dras in i minnas bedrägliga skenliv och själsliga sönderfall. Jarl Kulle spelade den tuberkulossjuke Edmund, författarens alter ego, och Ulf Palme den försupne brodern. *Lång dags färd* är intressant just i aspekten ”Att vara och inte vara rollen”. Begreppet realism fylldes av en särskild form av teatralt övertygande sanning och Sten Selander i *Svenska Dagbladet* (11/2 1956) skrev: ”Vi tänker inte på att detta är konst, detta är teater: vad vi upplever blir bara en verklighet, som tränger sig närmare på oss, tar hårdare tag i oss och får oss att se med öppnare ögon än den verklighet vi eljest har omkring oss.” Lars Hanson och Inga Tidblad, som var en generation före de så kallade Stanislavskijskådespelarna, har berättat om hur rollen kan äta sig in i skådespelaren. Lars Hanson lät sig uppslukas av rollen redan från tidig morgon, de kvällar han skulle spela ”till den grad att han också hemma och på gatan tog uttryck och kroppsform av den” (*Dagens Nyheter* 17/2 1956). Inga Tidblad har i olika intervjuer vittnat



Lars Hanson och Inga Tidblad, i *Lång dags färd mot natt*, Dramaten 1956.
Foto Beata Bergström (ur Musik- och teaterbibliotekets fotosamling).

om hur inlevelsen kunde vara så stark – både på repetition och föreställning – att den ”kontrolllampa” skådespelaren vanligtvis har tänd i sitt huvud för att hindra okontrollerade överslag plötsligt släcktes och släppte inlevelsen över gränsen. Den psykologiska realismens inlevelse fick henne att stundtals överta rollens karaktärsdrag, där hon snuddade vid identifikationen med rollen. I rollen som Mary suddades gränsen ut mellan roll och aktris och blev sårbar, skör och plågsam, Tidblad säger att hon under spelet kunde känna och överta Marys morfinrus och ångest.

Jarl Kulle förhåller sig till Stanislavskij, men värjer sig mot inlevelse och identifikation som medel i rollgestaltning. Han ekar mer Diderot när han säger att man hela tiden har ett slags kylig distans, en teknisk medvetenhet, som gör gränsen mellan roll och skådespelare tydlig. Ulf Palme, mer en Stanislavskijskådespelare, liksom regissören Bengt Ekerot, har i sin bok *Minnen. Att vara eller synas vara* (1993) skrivit om balansgången mellan roll och skådespelare, teknik och känsla, och sina högt ställda krav på konstnärlig sanning, de få och förbiilande ögonblick där roll och skådespelare sammansmälter som ett slags sanning, inte bara illusion av sanning.

Anders Ek – paradoxernas skådespelare

På Dramaten gavs samma år som premiären på *Lång dags färd mot natt*, 1956, och med samma regissör, Bengt Ekerot, ett exempel på den korsande vägen i korsvägen – antirealismen – genom Lars Forssells *Kröningen*, en uppsättning med rötter i 1920-talets modernism. Huvudrollen Admetos spelades av en utpräglad Stanislavskijskådespelare, Anders Ek. *Kröningen* var en modern och egensinnig version av Alkestismyten, en tragisk fars där gyckelspel och dödsångest, nonsens och lyrik, blandades. Det var en starkt modernistisk uppsättning med en stiliserad scenografi av glänsande stålörskonstruktioner och raffinerad ljussättning. Spelstilens rörelseschema låg nära den fria dansen.

Anders Ek var en ytterst särpräglad skådespelare som alltid väckte starka känslor och reaktioner. Jag har också upplevt att flera nu verksam-



Anders Ek, i *Kröningen*, Dramaten 1956. Foto Beata Bergström (ur Musik- och teaterbibliotekets fotosamling).

ma skådespelare gärna diskuterar hans skådespelarpersonlighet och plats i svensk teater. Han är en av de skådespelare som det spunnits myter om, som det berättas färgstarka anekdoter om, vilka fortfarande efter ett halvt sekel förmedlas i skådespelarnas egna, muntligt traderade, historieskrivning. Han var en tydligt normbrytande och ibland provocativt gränstänjande skådespelare, vilket blir tydligt när man analyserar pressmaterial som recensioner, men också reportage. Pressen förmedlar bilder av sin kulturella samtids förväntningar och referensramar. Teaterkritik innefattar i viss mån sin konstarts historia, men är inte något

okomplicerat källmaterial. Den berättar både om tidens normer – och därmed normbrott – och ger starka ögonblicksbilder av mer eller mindre initierade och formulerade åskådare. Recensionerna är naturligtvis fullständigt subjektiva, men formade av sin tids syn på teater och skådespelarkonst, socialt liv och samhälle. Anders Ek var en mycket omskriven skådespelare – och ofta handlar det om just glidningen mellan roll och skådespelare – paradoxen att samtidigt vara *och* inte vara rollen!

Efter Lars Forssells *Kröningen* vittnar Per Erik Wahlund i *Svenska Dagbladet* (1/11 1956) om en viss övermättnad av de ekska särdragen: ”Det besynnerliga är att Ek med sitt övermått av individualitet har så svårt att ställa fram en verklig individ på scenen.” Det är en paradox – att Anders Ek med sin starka personlighet alltid i hög grad gav rollen en tydligt eksk signatur trots sin envetna strävan efter att underordna sig rollen.

Ek själv menade att han sökte identifikation genom ett totalt uppgående i rollen. På Dramaten spelade han titelrollen i Pär Lagerkvists pjäs *Barabbas* 1953 och berättade om hur han arbetat med Stanislavskij. Han vaknar med rollen, som han sedan lever med fram till föreställningens slut, då han kan bada av sig masken och samtidigt befria sig från rollen några timmar. När han spelade titelrollen i Ingmar Bergmans uppsättning av Shakespeares *Macbeth* i Göteborg 1948 ansågs att Ek arbetade med en realism som var ovanlig i svensk teater. Ett tecken för detta var att Ek doppade händer och armar i djurblod för att få den rätta känslan av blod och död. Alla Eks roller filtrerades genom hans personlighet, något som kunde såväl stöta bort som fångsla en publik. Detta behandlades som allmänt kända fakta i offentligheten och man relaterade hans rollprestationer till en egen ”eksk” skala. Ebbe Linde i *Dagens Nyheter* (8/10 1954) skriver om en rollprestation (Johan Larsson i Björn-Erik Höjers *Isak Juntti hade många söner*) att det är den ”ekigaste” roll som Ek spelat, men undrade om skådespelaren helt identifierade sig med rollen eller inte. Oavsett vilket menade han att ”fångslad satt man ofta, både då han var identifierad med rollen och då han bara var Anders Ek”.

Teaterkritikerna var fostrade i en litterär tradition med stark konsensus gällande konstnärliga värderingar. Den egna synen på hur en roll "ska" spelas var ofta så stark att den inte tålde att rubbas av en avvikande tolkning. Detta drabbade ofta just Anders Ek. Det fanns under 50-talet tydliga spelkonventioner, grundade på tradition och överförda värderingsnormer, vilka Anders Ek ständigt utmanar och överskrider.

Hos Anders Ek finns en intressant spänning mellan realism och stilisering. Många skriver om hans medvetna fysiska spel och originella röstbehandling som resulterade i en stilisering som stred mot hans försök till psykologisk trovärdighet. I pressen beskrivs hur Anders Ek inte spelar sina roller utan lever dem. Ek var paradoxalt nog en "inlevelse-skådespelare", *samtidigt* som han sökte expressiv stilisering och sprängde realismens gränser.

När man läser om eller samtalar med skådespelare om honom, så stöter man på en mängd anekdoter. Som teatervetare får man då försöka värdera anekdotens betydelse som källa. Iwar Wiklander, skådespelare och professor i talgestaltning, menar att anekdoten är en del i skådespelaryrkets traditionsförmedling som det är viktigt att föra vidare till nya generationer. Naturligtvis kan sanningshalten vara skiftande i anekdoten, den kan vara kryddad för att ge ökad effekt eller så har anekdoten levt ett eget liv och förändrats över tid. Men anekdoten har trots det ett värde som källa, den pekar på något väsentligt om hur något, en person eller en situation, har uppfattats och vilka avtryck som omvärlden vill förmedla.

När kolleger beskriver Anders Ek lyfter de fram bilden av en skådespelare med djup och egensinnig originalitet. Inte minst berättar man anekdoter om hans omutliga sanningskrav inför rollarbetet. Gösta Ekman, som arbetade med Ek på Stockholms stadsteater under tidigt 1960-tal, säger att det var ovedersägligt att Ek levde sig in, men att det möjligen ibland var lite osäkert *vad* det var han levde sig in i. Gösta Ekman menar att inlevelsen naturligtvis inte handlade om att Anders Ek trodde att han var rollen. Men att den roll han skapat för att framställa

på scenen, kanske krävde en sådan stark koncentration att han fick utsluta alla distraherande element utanför sin egen rolltolkning. Erland Josephson skriver i boken *Föreställningar* om att Ek var känd för en aldrig svikande eld i sökandet efter den rätta emotionen: "Hans pjäshäften var fullklottrade med anteckningar och understrykningar och pilar och stjärnor och tecken, det fanns inte ett ord i pjäsen som han inte laddade med innebörd eller innebörder, inte ett komma eller en punkt fick släppas ut i det omenades ångestladdade limbo."⁹ Erland Josephson beskriver också Anders Eks strävan efter total illusion, hur han stängde ute alla störningar långt innan han gjorde entré. Man kunde tycka, skriver Josephson, att Ek "höll på att skapa ett nytt begrepp: levelse, till skillnad från inlevelse eller upplevelse".¹⁰

Skådespelarens masker

När jag arbetat med skådespelarutbildning på Teaterhögskolan i Stockholm har samma problematik som jag här har diskuterat utifrån Anders Ek återkommit i många samtal. Teaterhögskolans två professorer i scenisk gestaltning under de första åren av 2000-talet, Stina Ekblad och Krister Henriksson, har formulerat sig om skådespelarens arbete, men på olika sätt. Stina Ekblad hänvisar bland annat till den brittiskfödde regissören Declan Donnellans bok *The Actor and the Target* (2002) som menar att för skådespelarkonsten gäller det mest fundamentala av allt; att lämna sig själv och finna energin utanför sig själv. I det ligger att skådespelaren inte ska fokusera inåt, i sitt eget jag, utan söka impulser eller en situations kärna utanför sig själv.

Diderot menade på 1770-talet att den store skådespelaren kan spela alla karaktärer eftersom han inte har någon själv; en för många skådespelare ganska provocerande tanke. Krister Henriksson refererade inte till Diderot men väl till Agneta Pleijels bok *Kungens komediant* (2007), där författaren låter en äldre skådespelare, Lars Hjortsberg, verksam under Gustav III:s tid, reflektera över sitt yrkesliv. Pleijel låter honom säga: "En aktör måste finna sig en mask för att kunna spela. Det kan

hända att masken växer fast vid ansiktet. Då kvävs konsten och sen han själv.” Jag förstår det som att han får uttala att skådespelaren blir ett med sin mask, hans eget jag löses upp. Agneta Pleijel låter skådespelarens yttersta drivkraft vara sökandet efter att vara någon annan, att uppgå i rollens gestalt, Hjortsberg får också säga: ”För att kunna spela teater måste man först lära sig att bli en annan. Bara om man har tur blir man därefter sig själv.”¹¹ Krister Henriksson vänder i stället på tankefiguren och säger att: ”... det är inte så att man som skådespelare har en längtan att bli en annan. Man har en längtan att få bli sig själv /.../ Det handlar om att ta bort allt det som hindrar en från att vara en roll.”¹² Jag tolkar honom som att man måste skrapa bort all den yta och de blockeringar som står i vägen för rollen i skådespelaren.

Gösta Ekman, professor på Teaterhögskolan i Stockholm under magisteråret ”Den skrattretande teatern” (2008–09), lät frågan om huruvida rollen döljer eller avslöjar skådespelaren vara en röd tråd i undervisningen: ”Använder jag rollen som kamouflage eller visar jag mig via mitt skådespeleri? Däremellan slits man alltid.” Den egna yrkeserfarenheten har lärt honom att han visar sig, inte gömmer sig, via rollen. Gösta Ekman nämnde ofta Anders Ek i just detta sammanhang och menade att: ”Ek var paradoxal, nästan skrattretande paradoxal. Han ville gömma sig och hade en ambition att hitta en mask och kostym för att bli en annan person – men knappt någon skådespelare har väl varit så enormt mycket sig själv som Anders Ek.”¹³

Som teatervetare, på jakt efter den svärfångade skådespelarkonstens uttryck, kan man spåra hur Anders Ek levde sina roller, men samtidigt gav dem sin särpräglade, omisskänneligt ”ekska” signatur. Hur han förkroppsligade paradoxen ”Att vara *och* inte vara rollen”; att på scenen ständigt sträva efter att vara någon annan – men ändå, i så ovanligt hög grad, alltid vara sig själv.

LITTERATUR

- BEYER, NILS, *Teater och film*, Stockholm 1944.
- BRECHT, BERTOLT, *Liten hjälpredda för teatern och andra skrifter i samma ämne*, Stockholm 1966.
- HELANDER, KARIN, *Teaterns korsväg. Bengt Ekerot och 1950-talet*, Stockholm 2003.
- HELANDER, KARIN, *Ämne: Scenisk gestaltning. Skådespelarna Stina Ekblad och Kristina Henriksson som professorer*, Stockholm 2009.
- HELANDER, KARIN, *Den skrattretande teatern. Ett år med Gösta Ekman och hans vänner*, Stockholm 2009.
- JOSEPHSON, ERLAND, *Föreställningar*, Stockholm 1991.
- MAMET, DAVID, *Sant och falskt. Kätteri och sunt förnuft för skådespelaren*, Hedemora 2010.
- PLEIJEL, AGNETA, *Kungens komediant*, Stockholm 2007.
- SANDBLAD, HÅKAN & WIKLANDER, IWAR, *Från buskis till Beckett. En bok om Iwar Wiklander*, Göteborg 2009.
- SAUTER, WILLMAR, *The Theatrical Event. Dynamics of Performance and Perception*, Iowa 2000.
- SCHYBERG, FREDERIK, *Skådespelarkonst*, Lund 1949.
- SIGFRIDSSON, BARBRO, "Vilken roll spelar skådespelaren i den postdramatiska teatern?", *Divan. Tidskrift för psykoanalys och kultur*, nr 1-2/2008.
- STANISLAVSKIJ, KONSTANTIN, *Att vara äkta på scen*, red. Janina Ludawska, Stockholm 1986.
- STATES, BERT O., *Great Reckonings in Little Rooms. On the Phenomenology of Theatre*, London 1985.
- STRINDBERG, AUGUST, *Memorandum till medlemmarne af Intima Teatern från regissören*, Stockholm 1908.

NOTER

1. Nils Beyer, *Teater och film*, Stockholm 1944, s. 10f.
2. August Strindberg, *Memorandum till medlemmarne af Intima Teatern från regissören*, Stockholm 1908, citaten från s. 9.
3. *Ibid.*, s. 11.
4. Barbros Sigfridsson, "Vilken roll spelar skådespelaren i den postdramatiska teatern?", *Divan. Tidskrift för psykoanalys och kultur*, nr 1-2/2008, s. 80-91.
5. Martin Kurtén, "Uppleva, upplevelse och upplevande i skådespelarkonsten. Ett översättningsproblem", ur Konstantin Stanislavskij, *Att vara äkta på scen*, red. Janina Ludawska, Stockholm 1986, s. 137ff.

6. Karin Helander, *Teaterns korsväg. Bengt Ekerot och 1950-talet*, Stockholm 2003, s. 117.
7. Strindberg, s. 21.
8. David Mamet, *Sant och falskt. Kätteri och sunt förnuft för skådespelaren*, Hedemora 2010, s. 15.
9. Erland Josephson, *Föreställningar*, Stockholm 1991, s. 35.
10. *Ibid.*, s. 36.
11. Agneta Pleijel, *Kungens komediant*, Stockholm 2007, s. 30, s. 38.
12. Karin Helander, *Ämne: Scenisk gestaltning. Skådespelarna Stina Ekblad och Kristina Henriksson som professorer*, Stockholm 2009, s. 151f. Lars Hjortsberg (1772–1843) var en av sin tids största aktörer, uppburen redan som barnskådespelare under Gustav III:s tid och uppskattad inte minst i komedirollen Kapten Puff.
13. Karin Helander, *Den skrattretande teatern. Ett år med Gösta Ekman och hans vänner*, Stockholm 2009, citaten från s. 31.