

GÖSTA EKMAN

NÅGRA KONTURER AV HANS KONST- NÄRSGÄRNING

Av förste bibliotekarien fil. d:r O. WIESELGREN, Stockholm

BERÖMDA svenska skådespelare ha i allmänhet nått en påfallande hög ålder. Främst i raden står den nästan legendariske Gustav Fredriksson, som med bibehållna själskrafter hann ända upp till nittioårsstrecket. Fredrik Deland, August-Blanche-repertoarens berömde komiker, blev över 80 år, Olof Ulrik Torsslow ungefär lika gammal, Nils Personne stod bi till 78, Nils Wilhelm Almlöf och Emil Hillberg höllo ut till mitten av sjuttio-talet, Lars Hjortsberg, Edvard Swartz och Knut Almlöf nådde alla fram till de sjuttio. Till och med den orolige Georg Dahlqvist, vår teaters främste romantiker, blev 67 år gammal. Alla dessa blev det förunnat att slutföra ett rikt och betydelsefullt konstnärligt livsverk. De skänkte hela sitt liv åt teatern, följde repertoarens skiftningar genom decennier, växte så småningom in i nya uppgifter, varierade sin stil efter tidens krav och kommo på detta sätt att redan i livet markera en historisk utvecklingslinje i den svenska scenkonsten. Att börja som förste älskare och sluta i père-noble-facket har snarast varit en regel för stora svenska skådespelare. Av ungdomliga genier, hastigt uppflammande och hastigt slocknande, ha vi haft få eller inga. Icke ens vår romantiska period har att uppvisa några motsvarigheter till de bländande och gnistrande gestalter, som Englands och Tysklands skådespelarkonst ägde i Edmund Kean och Ludwig Devrient, båda föremål för nästan gudomlig dyrkan och båda lika tidigt försvunna, den förre vid 46 och den senare vid 47 års ålder.

Gösta Ekman, nyss bortgången i samma ålder som romantikens nyssnämnda tvenne ryktbara skådespelargenier, ter sig, när man blickar tillbaka på hans alltför korta bana, som ett gåtfullt och svårförklarligt konstnärligt fenomen. När han började att göra

sig bemärkt var han föga mera än en pryddlig och charmerande jeune-premier, om vilken man med visshet kunde förutspå att han skulle komma på många vykort och ställa till mycken oreda i lättörda backfischhjärtan. Vid sin första närmare bekantskap med Stockholmspubliken — på Svenska Teatern spelåret 1913/14 — fick han så gott som oavbrutet höra sig kallas vacker, älskvärd och elegant, men något intryck utöver vad som innefattas i dessa epitet gjorde han icke. Första gången man anade att han hade något helt annat och mera betydelsefullt att bjuda på var på våren 1917, då han fick spela den unge Gustav IV Adolf i ett välmenande men mycket tafatt historiskt skådespel av kommendörkapten Arnold Munthe, behandlande Magdalena Rudenschölds tragiska livsöde. Den gestalt han där skapade var något fullkomligt nytt och häpnadsväckande: en överdådigt gjord karakteristik, en replikkonst, som nådde fulländningen, och en plastisk teknik, vars säkerhet måste imponera även på den mest kritiske bedömare. Man förstod efter att ha sett denna prestation, att den ännu icke trettioårige skådespelaren hade en framtid för sig, vars gränser man icke kunde utstaka.

Närmast fick han emellertid icke tillfälle att fullfölja de utomordentliga ansatser, varom hans Gustav IV Adolf bar vittne. Under de följande åren sysselsattes han huvudsakligen i den repertoar av skickligt ihopkomna men tomma och intiga komedier, som den tidens publik älskade över allt annat. Ett par försök i mera betydande uppgifter (Falk i Kärlekens komedi, Romeo i Romeo och Julia) slogo icke särdeles väl ut; bristen på medveten och sakkunnig regissörskritik hade väl härvidlag också sin skuld i misslyckandet. Säkerligen var Gösta Ekman under denna tid för litet säker på sig själv, på sina konstnärliga möjligheter och sin personliga skaparkraft. Han hade av publik och kritik riktats in på en linje, som han innerst icke trivdes med men som han kände en viss skygghet för att lämna. Det blev egentligen på ett slags smygvägar som han kom att närma sig det verkliga karaktärsfacket, inom vilket han skulle finna sin stora konstnärliga livsuppgift.

Ett obetydligt stycke om Struensee av en tredje rangens tysk författare, Otto Erler, gav honom ett säkerligen varmt efterlängt tillfälle att återigen anknyta till uppslaget från Gustav IV Adolf-rollen. Som Christian VII, den bisarrt förvridne, barnsligt elake men dock i sin hjälplöshet på sitt sätt ömkansvärde ko-

nungen gav han återigen ett prov på sin fenomenala förmåga av människoframställning. Han pejlade här själssjukdomens djup på ett sätt som verkade nästan skrämmande, särskilt när man tänkte på det oändliga avstånd, som skilde denna roll från dem han spelat under de närmast föregående säsongerna.

Konsekvent fullföljdes hans personliga linje två år senare — under mellantiden hade han huvudsakligen gjort tämligen likgiltiga fastän skickligt formade roller i obetydliga stycken — i bilden av Fredrik den store i Rudolf Presbers habilt gjorda skådespel Kungens dansös. Den som såg honom här kunde ej längre tvivla på att han var en boren karaktärsskådespelare. Hållning, ton, plastik, utseende, allt var fulländat in i minsta detalj. Man kunde erinra sig, att den klassiska svenska teaterns största namn, Lars Hjortsberg, på sin tid just i en liknande roll — i den gamla Dezède-Kexelska komedien *De bägge kammarpagera* — hänfört sin tids publik genom sitt trogna återgivande av Fredrik den stores personlighet. Att Gösta Ekman triumferade i en uppgift, befryndad med en av Lars Hjortsbergs favoritroller, visade tydligt, vilken väg han tänkte sig att slå in på.

Närmare Gösta Ekmans eget nervösa och febrilt lätttrörliga temperament låg den roll, som blev hans närmast följande stora framgång: prins Erik i Strindbergs *Gustav Vasa*. Vad han här åstadkom var ett fulländat mästestycke. Den oroliga, disharmoniska konstnärssjäl, som Strindberg lagt in hos prins Erik, har aldrig fångats så kongenialt som Gösta Ekman här gjorde det. Replikernas växling mellan från cynism och dold personlig gripenhet, mellan undermedveten skräck och hejdlös ärelystnad återgavs med en levande intuition, som grep tag i åskådaren med betvingande kraft. Att hans rollskapelse likväl ej blev tillräckligt uppskattad berodde väl mest på att dramat som helhet framfördes på ett så ytterst otillfredsställande sätt. Att Gunnar Klintberg i fullständig missuppfattning av sina konstnärliga möjligheter åtagit sig *Gustav Vasas* roll gjorde att man endast med tvekan gick till föreställningen, och flera av de betydelsefullaste scenerna av dramat blevo genom hans oförmåga fullkomligt bortspelade. Gösta Ekman kunde därför trots sin geniala rolltolkning icke komma fullt till sin rätt.

Dessa roller hade alla visat Gösta Ekman på vägen mot den stora allsidiga personlighetsanalysen. Fulländad framträdde han för första gången år 1923 i en roll, så svår och i sin art otäck-

sam att endast en mästare kunde våga sig på den: juden Delevis i Galsworthys skådespel Loyalties, i den svenska versionen kallat Vi och de våra. I denna roll fanns hos konstnären icke längre en skymt av tvekan eller ovisshet. Karakteristiken var säker och klar, uppdragen med några få geniala streck som på en teckning av Forain. Ingenting onödigt, ingenting famlande; allt var fast, genomtänkt och säkert. Den unge charmören, av vilken man eljest en och annan gång kunnat se en reminiscens skymta, var försvunnen; kvar stod den mognade, medvetne konstnären.

Som roll var emellertid Delevis litet för ensidig för att lämna Gösta Ekman tillfälle till utvecklande av hela sin karakteriseringskonst. Djupare och starkare toner fick han anslå i sin nästa stora uppgift, den som utgör upptakten till hans konstnärliga glansperiod och måhända också dess höjdpunkt, soldaten i Paul Reynalds gripande krigsdrama Graven under triumfbågen. Den gestalt han här skapade blev oförgätlig: en ung man, nästan en gosse, med en drömkärligt juvenil sprödhet ännu kvar i sitt väsen men trots detta härdad och prövad till och över gränsen för mänsklig uthållighet i skyttegravarnas inferno. Ett ögonblick av lycka skänkes honom ännu genom de få timmars permission, som han fått innan han skall gå den säkra döden till mötes; men den flyktiga kontakten med livet känns för honom, som vet att han redan har det bakom sig, blott som ett ökat lidande. Gösta Ekman formade denna gestalt med en gripande, dovt betvingad förtvivlan, ett heroiskt behärskat patos som framkallade ett andlöst deltagande. Apparitionen, masken, talet, allt gav bilden av en människa, som redan är borta över gränsen till det okända och för vilken livet blivit ett skuggspel men döden en förfärande realitet. En intensitet av detta slag hade svensk teater tidigare sällan förmått prestera. Gösta Ekman tog med denna rollskapelse definitivt steget över till det stora mästerskapet.

Men med den konstnärliga oberäknelighet, som alltid kännetecknade hans lynne, stannade han icke kvar inom den tragiska konstens rayon. Andra roller av lättare slag lockade honom lika mycket som de stora och patetiska. Han hade, som så många av de stora skådespelarna i teaterns äldre skeden, också något av clown i sitt väsen, och detta drag tog icke sällan ut sin rätt i hans rollval. Men oftast blev han en clown av säreget slag, något som Frödings clownen Clopopisky: som bottensats i komiken fanns det något beskt och kärvt, som gav en antydning om disharmonien i

hans väsen. Så var det med hans yppersta skapelse i den komiska stilen, dansören Roy Lane i den tämligen tarvliga amerikanska gangsterpjäsen Broadway. Figurens naiva charme var fulländat given, men det fanns längst ner något av rörande hjälplöshet, som kom åskådaren att tänka på Sigbjörn Obstfelders berömda ord om den som »kommit på en fejl Klode». Det var samma drag som han ett par år senare utvecklade till ännu högre fulländning som rockvaktmästare Filip i Ragnar Josephsons Kanske en diktare. Linjen fullföljdes under hans senaste år i bilden av gamle Ekdal i Vildanden, men här hade den konstnärliga självkontrollen släppt, och i stället hade självsvåldet tagit herraväldet. Figuren blev därför icke en Ibsengestalt utan en förfelad karikatyr, som varken var Ibsen eller Gösta Ekman värdig.

Ett likartat konstnärligt missgrepp var Gösta Ekmans Shylock-tolkning. Klart framträdde här den stora risk han löpte genom den nervösa impulsiviteten i sitt rollval. Han fick plötsligt lust att göra en stor roll men ville samtidigt skapa om den efter sitt eget huvud och åstadkomma något helt nytt och oväntat. Men denna gång litade han för mycket på sin goda tur. I ivern att göra något annat än den traditionelle ockraren slog han över i något som varken var Shakespeares Shylock eller överhuvud taget någon Shylock alls. Rollen blev ett bisarrt hugskott och ingenting mera. Minst av allt tålde den någon jämförelse med Ivan Hedquists genialt formade ghettojude från den ypperliga, av Olof Molander formade iscensättningen på Dramatiska Teatern 1919.

Starkare och mera linjefast tedde sig hans konstnärsskap, när han höll fast vid de tragiskt betonade uppgifterna. Ett grepp, jämbördigt med vad han presterat i Graven under triumfbågen, visade han i tolkningen av Stanhopes roll i Robert Sheriffs suggestiva skyttegravsdrama Männen vid fronten. Han formade här med genial psykologisk intuition bilden av en söndertrasad människospillra, sammanhållen blott av en järnhård vilja, i vars centrum ligger ett ända från skolåren tränat pliktmedvetande, som aldrig tillåtit sig att fråga varför, när det gäller en uppoffring eller ett vågspel, om än aldrig så hopplöst. En motpol mot denna figur gav han som kardinal Wolsey i Shakespeares Henrik VIII. Majestät och stolt maktkänsla präglade hela hans hållning, deklamationen var lugn och ädel, och även i fallets tragiska moment bibehöll han sitt väsens hela värdighet. Särskilt som plastisk studie var denna roll märklig. Gösta Ekman, som eljest ofta

hade en viss svaghet för nervös rörlighet på scenen, visade sig här mäktig av en statuarisk plastik, som förde tanken till de imponerande gestalterna i 1500-talets aristokratiska porträttkonst.

I sina yngre dagar lär Gösta Ekman ha sagt, att det originella med honom var, att han icke som andra skådespelare redan från början av sin bana drömt om att få spela Hamlet. Det är möjligt, att denna uppgift i hans ungdom tyckts honom ligga hans temperament alltför fjärran, men säkert är att om han icke sökte rollen så sökte den honom. Det dröjde dock ganska länge innan han vågade sig på den. Richard Burbage, Shakespeares vän och medarbetare, gjorde rollen vid trettio års ålder; den svenska scenens ryktbaraste Hamlet, Edvard Swartz, spelade den redan vid tjugusju. Gösta Ekman var över fyrtio, när han följde dem i spåren. Tolkningen bar redan från början vittne om att hans föregående, på stora och små uppgifter om varandra splittrade verksamhet hindrat honom från att nå fram till en verklig helhetskonception av rollen. Han gav i sin tolkning geniala glimtar av en djup och originell, starkt modern Hamletuppfattning, men han nådde knappast fram till en verkligt genomförd karakteristik. Anslaget var glänsande: den ungdomlige Hamlet med sitt ömtåliga konstnärstemperament, sina känsliga nerver, sin gossaktiga blyghet mitt i det servila danska hovet, där alla redan fallit till föga för ögonblickets man, den dryge och uppblåste kung Claudius. Reaktionen inför moderns ofattbara förräderi gavs med skakande intensitet; det var ungdomens gränslösa förtvivlan över att ha fått en inblick i hur ofattbart gement livet kan forma sig, även när det gäller en moder, om vilken man aldrig trott annat än det högsta. Skådespelarscenen blev ett virtuosnummer av högsta klass. Det var som om replikerna icke varit skrivna utan fötts på skådespelarens läppar i samma ögonblick de uttalades. Men andra delar av rollen höllo icke måttet. Scenerna med Ofelia gjordes tämligen matt, flera av de största deklamationspartierna stördes av en illa avvägd betoning, och slutscenerna fingo icke den verkliga storheten. Gösta Ekmans Hamlet hade delvis samma svagheter som Moïssis, om den också som helhet stod betydligt över denna i äkthet och psykologiskt djup. Man hade ett intryck av att han saknat tid att på allvar genomtränga rollen från alla sidor. Vad som direkt och ögonblickligt grep honom tog han fasta på och gav form; det övriga blev det för honom närmast en rutin sak att gestalta.

I huvudsak samma intryck lämnade hans framställning av Peer Gynt. Första hälften av rollen blev ett praktstycke. Redan apparitionen, den slängiga, hållningslösa pojken med det rörliga ansiktet och de spelande ögonen gav i sig själv en lysande karakteristik av figuren. Det var sagans Per Svinaherde, som trots allt visste att bakom trasorna dolde sig en konungason. Överdådigt fångade han stämningen av lycklig och befriande dagdröm i monologen vid gårdsgården, där Peer Gynt fantiserar om färden till England. Solveigscenerna däremot hade ingen riktig lyrisk bärkraft; det var skickligt gjort, men hjärtat saknades. Senare delens groteska scener gjordes med fantasifull och strålände humor, som dock här och var slog över och blev nästan pinsamt stillös. I slutscenerna däremot fingo hopplösheten, misräkningen och besvikelsen skakande uttryck. Där fann skådespelaren åter sig själv; det var som om han känt sig på fast mark igen, när han efter de karikerade scenerna fick vända om igen mot människohjärtat och tolka dess ånger och förtvivlan inför räakenskapens obevekliga dag. Så blev Gösta Ekmans Peer Gynt, om än fragmentarisk som hans Hamlet, dock till slut ett stort och djupt gripande konstverk.

Blott ett par och tjugu år blev det Gösta Ekman förunnat att verka på den svenska scenen. Men om hans tid blev kort, mänskligt att döma alltför kort, så inrymmer den dock en trots alla ojämnheter i konstnärligt hänseende nästan enastående rik och mångsidig alstring. Man kan beklaga, att han ej fick tillfälle att flera gånger pröva sina krafter på stora och betydelsefulla roller. Men hans Proteusartade natur och hans lättrörliga, nervösa temperament var hans öde, och att omforma detta var honom omöjligt. Stort och smått står alltid och har alltid stått sida vid sida i teaterns historia. Edvard Swartz spelade icke blott Hamlet och Richard II, han spelade också — och med snarast än större framgång hos publiken — den demoniske lord Rochester i Currer Bells pekoralistiska sensationsdrama Jane Eyre. Dyligt undgår ingen populär skådespelare; det hör en gång för alla yrket till. De stora scenkonstnärernas hemlighet är att skapa något betydande även av uppgifter av mindre värde, att utvinna deras mänskliga innehåll och förädla detta till konst. Och i denna teaterns vita magi var Gösta Ekman en mästare, jämförlig med de yppersta i den svenska scenens historia.