

Samlaren

Tidskrift för

svensk litteraturvetenskaplig forskning

Årgång 107 1986

Svenska Litteratursällskapet

Distribution: Almqvist & Wiksell International, Stockholm

Detta verk har digitaliserats. Bilderna av den tryckta texten har tolkats maskinellt (OCR-tolkats) för att skapa en sökbar text som ligger osynlig bakom bilden. Den maskinellt tolkade texten kan innehålla fel.

REDAKTIONSKOMMITTÉ

Göteborg: Lars Lönnroth

Lund: Louise Vinge, Ulla-Britta Lagerroth

Stockholm: Inge Jonsson, Kjell Espmark, Vivi Edström

Umeå: Sverker R. Ek

Uppsala: Thure Stenström, Lars Furuland, Bengt Landgren

Redaktör: Docent Ulf Wittrock, Litteraturvetenskapliga institutionen,
Humanistiskt-Samhällsvetenskapligt Centrum, Box 513, 751 20 Uppsala

Utgiven med understöd av

Humanistisk-Samhällsvetenskapliga Forskningsrådet

Bidrag till *Samlaren* bör vara maskinskrivna med dubbla radavstånd och eventuella noter skall vara samlade i slutet av uppsatsen. Titlar och citat bör var väl kontrollerade. Observera att korrekturändringar inte kan göras mot manuskriptet.

ISBN 91-22-00884-5 (häftad)

ISBN 91-22-00886-1 (bunden)

ISSN 0348-6133

Printed in Sweden by

Almqvist & Wiksell Tryckeri, Uppsala 1987

knäfallen i bön och hejdar sin omedelbara impuls att sticka ner honom.) Det intryck av fadern som både Hamlet och vålnaden själv ger är ju av en man med resning, kärleksfull mot hustrun, en Hyperion mot satyren Claudius. Är »brott i full blomning» bara Shakespeares sätt att så empatiskt som möjligt markera den kristna syndatanken och samtidigt – och i stark kontrast – den primitiva likaförlikarättvisan, som enligt tidens uppfattning inte stred mot kristna bud då det gällde hämnd för mord på en far?

En sällan kommenterad inadvartens gäller en rad i fjärde monologen, Hamlets reaktion på Fortinbras tåg mot Polen, då han själv under bevakning av Rosencrantz och Guildenstern är på väg att skeppas till England. Shakespeare låter Hamlet säga att han inte vet varför han inte utför den ålagda gärningen: »Sith I have cause, and will, and strength, and means to do't.» Men det har han ju i själva verket inte: att han senare mirakulöst skall undkomma Claudius mordplan vet han ingenting om just då.

Ytterligare: i inledningen till fåkts scenen, då han ber Laertes om tillgift, skyller han det han gjort på sitt vansinne – men ingen vet bättre än Hamlet själv att han aldrig varit vansinnig, och i den stora uppgörelses scenen med modern tillbakavisar han med kraft och förakt hennes påstående att han är galen. Melankoli har han medgivit, men aldrig galenskap. Är han nu av någon anledning oppriktig mot Laertes? Eller är »His madness is poor Hamlet's enemy» ett försök att bevara masken av låtsat vansinne?

Och slumrade Shakespeare då han i scenen dessförinnan låter Hamlet lugna Horatio med att han ända sedan Laertes för till Paris övat sig i vapenbruk, medan han tidigare, och av allt att döma utan spår av ouppriktighet, sagt till Rosencrantz och Guildenstern att han helt givit upp kroppsövningar på grund av sitt tungsinne? Det finns flera sådana inkonsekvenser som visserligen inte förringar dramats halt, men som känns förbryllande och besvärande, och editörer väljer lite för envist att blunda för dem.

Som många uttolkare före honom ställer Jenkins Hamlet i kontrast till de två tveklöst handlingsberedda unga männen, Laertes och Fortinbras, men han inför en ny aspekt på Hamlets situation, och på dramats mening, som man aldrig blir övertygad av, och som ger intryck av ett förtvivlat försök till en ny syn: Hamlets roll är inte bara hämnarens, utan han blir också genom mordet på Polonius föremål för hämnd, och Jenkins säger – lustigt nog i en not – att han är förvissad om att detta är den väsentliga grund på vilken dramat är byggt. I stället för en hjälte som är känd för mod och dygd har vi en som då han försöker återställa en oförrätt själv begår en, »and in whom potentialities for good and evil hauntingly coexist» (s. 146). Men framhäver Shakespeare verkligen en sådan skuld-börda hos Hamlet? De beskyllningar mot sig själv som han utslungar i gå-i-klosterscenen verkar i hög grad retoriska, och när det gäller mordet på Polonius visar han ingen speciell förkrosselse. Texten talar ju också sitt tydliga språk om att han tror det är Claudius, föremålet för hans ålagda och berättigade hämnd, som han tror sig sticka ner (»I took thee for thy better»). Om Jenkins ser det väsentliga ämnet för stycket som »the intermingling of good and evil in all life» (s. 157) går det att hålla med, men knappast om man relaterar »evil» till karaktären Hamlet. En potential för ondska är inte detsamma som praktiserad ondska, och inte ens potentialen framhävs i Shakespeares text.

Jenkins inledning ger ett för starkt intryck av inte helt genomtänkt konstruktion.

En utgivare av Richard III måste, om man räknar bort svårigheten att utreda det texthistoriska (där f. ö. Oslo-professorn Kristian Smidt gjort en bestående insats), ha en betydligt lättare uppgift. Pjäsen har en uppenbar symmetrisk grundstruktur i motsats till Hamlet, den har i vissa scener antikverat formella inslag som går tillbaka på Senecadramat, den har ingen bihandling och föga av burlesk lättsamhet annat än den sataniska komik som huvudpersonens förställningskonst utgör; och att analysera Richard som karaktär erbjuder inga överstigitliga svårigheter. Hammond försöker sig inte på några nya djärva grepp men lyckas ändå säga väsentligheter om pjäsen. Inte minst har han en sund och oförvillad inställning till två företeelser som ett slag var modeinriktningar inom Shakespearekritiken. Den ena och oskyldigare gällde tanken att Shakespeares interpunktion skulle ha varit speciellt meningsfull – ett av dessa försök mot allt förnuft att skapa ny mening ur texterna. Interpunktion liksom ortografi under den elisabetanska tiden var allt annat än reglerade, och texterna gick genom flera händer på vägen till färdigt tryck och korrekturlästes sannolikt sällan.

En annan och mera genomgripande modeföreteelse var att göra Shakespeare till konsekvent och mycket medvetet arbetande språkrör för tudorernas propaganda, »the Tudor myth», som det kallas. Forskare som Tillyard, Theodore Spencer och Hardin Craig har onekligen gjort viktiga pionjärinsatser genom att relatera tidens tankevärld till Shakespeares texter, men alltför många kritiker har förenklat problemen: metoden har inte sällan varit att ur ett rikligt och mångskiftande material av politiska, psykologiska, filosofiska och religiösa skrifter från epoken välja ut det som passat och se det återspeglat hos Shakespeare som tidstypiskt. Hammond är inte den förste som reagerat mot alltför lättvindiga försök att göra Shakespeare till något annat än dramatiker, men han är värd att citera i sammanhanget: »His plays are not personal exhortations to virtue, calm explorations of current trends or vehicles of popular education. They are plays: he found in the events of history and their interpretation a way of representing dynamic human conflict in the theatre» (s. 119).

Erik Frykman

Erik Frykman: *Shakespeare*. Norstedts. Sthlm 1986.

Bland äldre svensk Shakespeare-litteratur märks Schücks kulturhistoriska verk, mycket läsvärt, om än föråldrat, samt från senare tid arbeten av Brunius, Meurling och Sjögren. Gustaf Fredéns utmärkta lilla skrift från 1958 förtjänar ett särskilt omnämnande.

Med Erik Frykmans »Shakespeare» har vårt land fått en modern, populär, högst rekommendabel inledning till Shakespeare. Det är ingen biografi. Frykman gör väl då och då hänvisningar till vad vi vet om Shakespeare. Första kapitlet (»Biografiskt») låter han till stor del bestå av frågor, som man ställer sig rörande dramatikers uppväxt, arbetsförhållanden och personliga upplevelser.

Alla Shakespeares bevarade dramer behandlas kronologiskt. Sonetterna och de enskilda dikterna berörs endast summariskt. Frykman avstår i stort sett att syssla med Shakespeare på scenen. Det hindrar inte att han faller några hårda men rättvisa ord om diverse »tokfanexperiment». Det är alltså en läst, en studerad Shakespeare läsaren får, också högst personlig. Frykman har velat ge sin syn på dramerna utan att för det mesta snegla på vad andra forskare kommit fram till. Med rätta prisar han emellertid A. C. Bradley, känd för sin inriktning på karaktärerna. Frykman har också ett helt kapitel om Shakespeares dubbeltydigheter och bildspråk. Men han känner »kvalm» inför viss nyare Shakespeare-syn, sådan som man möter hos L. C. Knights och G. Wilson Knight. Jan Kott får sig ett tjuvnytt.

Varje drama genomgås mer eller mindre utförligt, allt efter dess betydelse. Rikliga citat infogas, på engelska eller i svenska tolkningar, mest C. A. Hagbergs. För vissa dramer ges i klarhetens intresse korta innehållsredogörelser. Sparsamma men intressanta illustrationer förekommer.

Bland krönikespelen framstår Henry IV klarast i Frykmans tolkning, en lysande genomgång med mycket om Falstaff. Men de stora komedierna, som *As You Like It*, *The Merchant of Venice* och *Twelfth Night* blir också föremål för inträngande behandling. De stora tragedierna får dels ett inledande kapitel, dels särskild utförlig diskussion.

Man beklagar att personregister saknas. Å andra sidan lämnas talrika korshänvisningar mellan de olika skådespelen.

Det är en lärd, rolig, fångslende bok som Erik Frykman har gett oss, en bok för alla läsare av Shakespeare-dramer men också för åskådare. Det är ett helt livs känsliga, intensiva, beundrande studium som sammanfattas i denna rika volym.

Sven Collberg

Hannelore Schlaffer: *Klassik und Romantik 1770–1830. Deutsche Literatur in Bildern*. Alfred Kröner Verlag 1986.

Den tyska klassicismen och romantiken, Goethetiden, som det brukar heta, står i fokus i ett praktverk som Hannelore Schlaffer har sammanställt som det första bandet i Kröner-förlagets nya serie *Deutsche Literatur in Bildern*. »Dieses Buch ist keine bebilderte Literaturgeschichte – es ist eine Geschichte von Bildern, die die Literatur begleitet haben.» Utgångspunkt utgör Goethes *Werther* som i likhet med vad som i Frankrike hade varit fallet med Rousseaus *La Nouvelle Héloïse* strax beledsagades av en rad illustrationer. D. N. Chodowiecki var den som med sina gravyrer beredde de tyska läsarna väg till Goethes verk. »War er nicht gewesen, / So blieb wohl eine Schar / Von unsern Büchern ungelesen», hette det efter hans död. Den 1801 avlidne gravören har svarat för inalles 1905 illustrationer till litteratur, varav 1275 återfinns i kalendrar från 1700-talets sista kvartssekel. 1778 övertog G. Chr. Lichtenberg utgivningen av Göttinger *Taschen-Calendar* – Lichtenberg, den berömda aforistkern, som utsatte Lavater för sitt bitande hän – och han

värvade härvid Chodowiecki som illustratör. Lichtenberg ville förvandla fysionomiken till »Pathognomik» med tonvikt på gestik och mimik; i brev till Chodowiecki efterlyser han »[ein] Orbis pictus für Schauspieler und Roman-Schreiber».

Det finns flera tyska arbeten om bokillustrationerna från det klassisk-romantiska skedet liksom beträffande den tidens *Taschenbücher* och almanackor. Hannelore Schlaffer har dragit nytta av dessa verk. »Aus Almanachen stammt der grösste Teil der hier veröffentlichten Illustrationen, weil sie den weitesten Kreis von Lesern erreichten und daher das durchschnittliche literarische Bewusstsein am ehesten widerspiegeln.» De första illustrerade tidskrifterna var nästan alla *modetidskrifter*, men som den moraliske nestor han var förstod Chodowiecki strax att som pendanger mot varandra ställa aristokratisk och borgerlig livsform. »Letztlich blieb es nicht dabei, dass die Bilder und Illustrationen die Phantasie des unberatenern Lesers nur unterstützen; sie beherrschten schliesslich seine Vorstellung derart, dass sie ins Leben tragen: Kleidung und Möbel, Hausrat und Gartenanlagen, Reisen und Geselligkeit wurden einer Stilisierung unterworfen [...] Zur Veranschaulichung der Poesie trugen also nicht nur die Künstler mit ihren Gemälden, Aquatinten und Kupferstichen, die Dichter mit den Skizzen und Zeichnungen bei; der Leser selbst beteiligte sich in dieser Jahrzehnten einer schaulustigen Rezeption buchstäblich mit Leib und Leben an der Vergegenwärtigung von Literatur.»

Aug. W. Ifflands skådespelardisciplin sträckte sig enligt Ludwig Tieck ända ut i fingertopparna: »Alles soll etwas bedeuten.» »Die Almanach der Schauspielkunst und des Laienspiels machten das Bewusstsein von einer neuen Körpersprache allgemein», konstaterar Hannelore Schlaffer som också uppmärksammar Lady Hamiltons liksom tyskan Henriette Händel-Schütz' monodramer och attityder; den sistnämnda gav f.ö. i oktober 1812 två föreställningar på Riddarhuset i Stockholm, vilka blev betydelsefulla för de svenska romantikernas entusiasm för *tableau-vivant*-konsten. (U.-B. Lagerroth har senast behandlat detta förhållande i *Almqvist och scenkonsten*, en uppsats i *Perspektiv på Almqvist* (1973).)

Gravyrerna i böcker och kalendrar tog som Aug. W. Schlegel noterade fasta på handlingsmoment som var tacksamma just för en målerisk framställning, men de hade annars svårt för att göra den litterära textens kvaliteter rättvisa. Runge, som åtnjöt större anseende än andra kopparstickare och gör så än i dag, tillägnade sig en teknik med inriktning på konturerna i syfte att bättre innebilda romantikens språk. »Vielen ist die Licht- und Schattentinte des Kupferstichs schon eine zu starke Abstraktion», ironiserade Schlegel, »sie möchten ihn, wie Kinder, illuminiert haben, weil sie sich einen blauen oder grünen Rock nicht anders vorstellen können, als wenn sie ihn vor Augen sehen.»

Hannelore Schlaffers gränspåle kring 1830 motiveras för den »förmedlande illustrationens» del av de nya tekniska möjligheter som nu gjorde illustrationerna självständigare än förut gentemot litteraturen. Volymen som innehåller 336 avbildningar och 7 färgbilder och vars textflöde är lika informativt som underhållande, vetter något mot relevanta partier i Gunnar Tideströms *Dikt och Bild*, men ger med sina rika bildföljder till raden av tema-