

Sammlaren

Tidskrift för

svensk litteraturvetenskaplig forskning

Årgång 91 1970

Svenska Litteratursällskapet

REDAKTIONSKOMMITTÈ

Göteborg: Lennart Breitholtz

Lund: Staffan Björck, Carl Fehrman

Stockholm: E. N. Tigerstedt, Örjan Lindberger

Umeå: Magnus von Platen

Uppsala: Gunnar Tideström, Gunnar Brandell

Redaktör: Docent Ulf Wittrock, Hällbyg. 34 C, 752 28 Uppsala

Printed in Sweden by

Almqvist & Wiksells Boktryckeri AB, Uppsala 1971

Älskade med bokstävlars ljus och ljud une amie» (avh. s. 223). Likheterna mellan Oswalds och Ekelöfs inställning till 'jagproblemet' kan endast delvis förklaras av gemensamma utgångspunkter i den indiska tankevärlden. Efter Christinalegender tycks Ekelöf — tillsammans med Ekelund — ha bidragit till Oswalds utveckling bort från subjektivismen och den Schopenhauerska pessimismen. Oswald har fäst sig särskilt vid raden »Det som är botten i dig är botten också i andra» (Färjesång), som han senare travestierar i artikeln Förskola till en mänskligare estetik: »Man kunde [...] varje torsdag i sin bordsbön besinna att vad som är ärtsoppa i en själv sannolikt också är ärtsoppa i andra och så vinna en viss lugnande känsla av samhörighet.» (Utsikt, 1948, 2, s. 2.) Klara framgår tankens betydelse för Oswald i en dagboksanteckning från den 27.8.1949: »Kvällspromenad med en skenbar upplösning av motsägelsefullhet hos Sch. Det som är jag i mej är jag också i andra — även föreställningsmässigt, ss subjekt. Vad är Ögat! En vilande nolla. Och detta sanna tat twam asi, i betydelsen det finns inget jag, bara ett du, kom mej före som en sällhet och ville jämföra gradationen i Paradisos 10 himlar.» (Journal över Rondo, andra häftet. Sv. spbok.)

Över huvud torde intryck från Ekelöf starkt ha bidragit till det program som Oswald framlade i artikeln Nysymbolismen, där de kända Ekelöf-orden »vi börjar om» möter redan på s. 2. Den Rimbaud som Oswald apostriferar i artikeln förefaller att ha nått honom genom Ekelöfs förmedling: dennes Spektrumöversättning av Illuminations citeras i »Brun bok» (s. 33). Och när Oswald i Rondopapperen talar om »de besynnerliga drömmar och illuminationer, ur vilka hela romanen rullar upp sig», är det då inte än en gång försymbolisten Rimbaud som utpekats?

En annan sannolik impulsgivare som kommit bort i hanteringen är irländaren Sterne, vars romantiska nyckfullhet är i linje med den ironiska attityd och antirealistiska estetik som odlas i framför allt Rondo. Av bland annat breven till Ranveig Boleyn-Drewry framgår det att han köpte och läste Sterne på Irland 1949, och enligt muntlig uppgift av Lars Forsell fick denne år 1950 i gåva av Oswald en praktupplaga av Tristram Shandy. Oswald hade läst den och talade mycket entusiastiskt om den.

På s. 151 i avhandlingen utlovas en utredning av Oswalds intresse för Stagnelius. Den uteblir emellertid, vilket är skada. Allt som meddelas är att Oswald författat en skoluppsats om Wladimir den store och att han i e p v utnyttjat en Stagnelius-balet. Men: orden »Suckarnas mystär» står skrivna i ett av manuskript-

ten till debutboken (vilket Sten Malmström observerat), och i e p v påträffas raden »bädda vårt ensliga läger». Formeln 'kreaturens suckan' och förruttnelsetemat möter läsaren ofta hos Oswald, och dilemmat makten att begära — tvånget att försaka skymtar redan i d a v; på s. 236 i Rondo kursiverar Oswald »makten att försaka». Över huvud taget är släktskapen mellan erotikern Stagnelius och sensualisten-erotikern Oswald mycket tydliga.

En analys av den inte alldeles lätta dikten Predikan för Michel — publicerad i Utsikt nr 2, 1948 — kunde ha givit en utmärkt anledning att ange den släktskap som Oswald i olika sammanhang bekant till Stagnelius. Vid en sådan analys skulle Birgitta Holm ha kunnat få god hjälp av Oswald själv. Han har nämligen ägnat den en belysande kommentar (opublicerad) i form av en Stagneliusutläggning, kallad »En psykologisk-påpekande undersökning av Stagnelii Till Förruttnelsen, jämte dess spegelbild Den döendes brudsång», daterad 27.9.1948. Hans kommentar utmynnar i temat den dubbla hemlösheten: att vara förskjuten av både världen och gud. Alltså samma tema som möter t. ex. i Rondo i Arans gestalt, i Arans svävande mellan anammelse och försakelse, mellan människor och gudar likt demonen Eros (i Platons Symposion).

Men att göra sådana kompletterande påpekanden känns oförsynt: Birgitta Holm har med sin avhandling utfört en mödosam kartläggning som ingen seriös resenär i Oswalds diktvärld kan klara sig utan.

Reidar Ekner

Gösta Werner: *Mauritz Stiller och hans filmer 1912-16*. Akad. avh. Norstedts. Sthlm 1971.

Hösten 1969 utgav regissören och filmteoretikern Gösta Werner med bidrag av Svensk Filmindustri med anledning av dess 50-årsjubileum och av Holger och Thyra Lauritzens stiftelse för främjande av filmhistorisk verksamhet ett omfattande arbete behandlande Mauritz Stillers tidiga filmproduktion. Hösten 1970 gav Kungl. Maj:t fil. kand. Gösta Werner tillstånd att som gradualavhandling vid Stockholms universitet försvara nämnda arbete. Inför disputationen den 12.2.1971 utkom *Mauritz Stiller och hans filmer 1912-16* i ny utgåva försedd med kompletterande ändringar och tillägg.

Otvivelaktigt är det något av en lärdomshistorisk händelse att en kvalificerad filmvetenskaplig undersökning kan framläggas i så nära anslutning till att en professur i filmforskning inrättats vid Stockholms universitet och att en undervisning i ämnet filmvetenskap

börjat vid universitetets institution för teater- och filmvetenskap.

Werners avhandling är ett pionjärbete som markerar utgångspunkten för en metodisk och källkritisk filmhistorisk forskning i vårt land.

Det är redan mer än 30 år sedan fil. lic. Bengt Idestam-Almquist — då mera känd under kritikerpseudonymen Robin Hood — publicerade sin bok *Den svenska filmens drama. Sjöström-Stiller*. Idestam-Almquist gav en journalistiskt åskådlig och medryckande skildring av Sjöström och Stiller som de imponerande portalfigurer i den svenska stumfilmen. Hans bok kom att prägla en hel generations bild av den svenska filmens s. k. storhetstid. En något yngre forskargeneration har redan en mer kritisk inställning till den omskrivna Sjöström-Stiller-epoken. Det är karakteristiskt att Werner gett sitt arbete en sakligt korthuggen rubrik: *Mauritz Stiller och hans filmer 1912-16*. Det är en avdramatiserad och strängt källkritisk analys som Werner genomför med metodisk skarpsinnighet och skärpa. Hans bok saknar för den skulle inte spännande moment, ty det är Stillers försvunna och nästan helt okända filmproduktion som han försöker ge oss en föreställning om.

Det var sannerligen ingen lätt uppgift Werner tog på sig, då han av de sparsamma, kvarlämnade fragmenten försökte skapa en helhetsbild av Stillers försvunna filmer. Redan innan en svensk filmforskning initierats drabbades Svensk Filmindustris arkiv och filmlager av två förödande brandkatastrofer. Den 22 september 1941 utpländades en brand i ett provisoriskt lager för evakuerade filmer i Vinterviken i Gröndal de flesta av de tidigare filmerna från Svenska Biografteatern — föregångaren till Svensk Filmindustri. Nästan ännu fatalare var att ett blixtnedslag i Svensk Filmindustris gamla ataljéannex på Kungsholmen 1948 förintade filmbolagets arkiv med alla dess för forskningen oersättliga dokument. Räkenskaper, korrespondens, reklammaterial — allt försvann i en explosiv brand.

Med sitt oförtröttrade, tålmodiga forskarbete har Werner försökt att åtminstone för perioden 1912-16 i någon mån neutralisera verkningarna av dessa katastrofbränder. Av de 32 filmer Stiller producerade under initialskedet av sin filmverksamhet återstår nu bara 1 kopia i fullständigt skick i Sverige men originalnegativet är förstört. Av 3 andra har Werner kunnat spåra upp fragment. Men av de övriga äger vi bara stillbilder och programblad.

I sitt rekonstruktionsarbete har Werner otvivelaktigt haft nytta av den ovanliga omständigheten att han i sig kombinerar den erfarna filmregisörens tekniska kunnande med den lärde

filnteoretikerns spekulativa fantasi. Genom en strängt källkritisk analys av stillbilder textlistor, programblad, produktionsjournaler, laboratoriekort, filmcensorerans anteckningar m. m. har han i film eller film kunnat fastställa de försvunna filmernas tillkomstprocess och därutöver kunnat ge oss en ungefärlig föreställning om deras dramatiska gestaltning och filmiska språk. För första gången får vi en pålitlig kronologi med en exakt datering av dessa filmers inspelningsperioder och premiärer. Vi får samtidigt en tämligen övertygande bild av hur Stiller arbetade som regissör de år, då han lärde sig yrket. Med all rätt har Werner uteslutande litat till ett samtida, autentiskt material. Han har hårt rensat upp i den ymniga legendfloran kring den färgstarke Stiller. Muntliga traditioner och anekdotiska memoarskildringar har konsekvent fränkänts bevisvärde. Genom sin metodiska uppställning och källkritiska analys kan Werners avhandling sägas vara i hög grad föredömlig för den filmhistoriska forskningen.

I denna avhandling stiger det fram en delvis ny bild av Stiller: en ung, redan väl etablerad teaterregissör som successivt fångas in av filmmediets visuella och dramatiska möjligheter. Vi möter Stiller som Gycklaren »med både en glad och en tragisk mask», en invandrare från det ryska storfurstendömet Finland vilken först i filmens fantasivärld får utlopp för sitt starka temperament och glömska från sitt främlingskap i den källkborgerliga svenska miljön. Först i filmen upptäcker han de rätta adekvata medlen att skapa en emotionell och dramatisk atmosfär och att briljera med visuell förförelse.

Werner har gett sitt ämne en sträng avgränsning i tiden. Detta är i och för sig förtjänstfullt. Man skulle dock ha önskat att han mera direkt sökt ställa in denna Stillers tidiga produktion i dess tidssammanhang. Det är knappast betydelselöst att veta varifrån Stiller hämtade sina förebilder. Werner har tyvärr ingenting att säga om den samtida danska film som vid denna tid spelade en dominerande roll på världsmarknaden och som otvivelaktigt erbjöd Stiller en näraliggande modell. Lidingöateljén var vid denna tid så präglad av det danska inflytandet att den skämtsamt kallades »lilla Köpenhamn».

Bakom den danska filmen liksom bakom så många av denna epoks publikfilmer skymtar en annan stilskapande och dominerande företeelse — den nu försvunna och totalt bortglömda melodramateatern. Den amerikanska filmens — och särskilt griffithfilmens — effektdramatik hade sin förutsättning och tydliga förebild i just denna teatergenre. Ur den dialogfattiga, visuellt inriktade och handlingsdynamiska melodramateatern föddes Griffiths montage-teknik. När

Werner hänför det naiva och okomplicerade intrigmönstret i Stillers tidiga filmer till den dåtida konventionella gottköpslitteraturen, ger han endast en del av sanningen och den egentligen mindre intressanta. Givetvis existerade det en växelverkan mellan populärlitteratur och melodramteater. Men det var framförallt melodramaternas spektakulära, filmiska thrillereffekter — det man med dåtida ateljéjargong kallade »tricks» — som filmregissörerna snabbt usurperade och gjorde till sina. »Sen filmen kom på modet hos den stora publiken, har den populära melodramen minskat med 50%», konstaterade en känd amerikansk kritiker, Walter Eaton, ungefär vid samma tid som Stiller gjorde sin entré i filmvärlden.

Sin svaghet för melodramaternas dynamiska,

sensationsladdade handlingsdramatik kunde Stiller aldrig helt frigöra sig ifrån. Hans starka betonande av de spektakulära raffelmenten även i de senare mogna filmverken — t. ex. forsfärderna i *Sången om den eldröda blomman* och *Johan, Ekeby brand och flykten undan vargarna* i *Gösta Berlings saga* — är ekon från en teatergenre som filmen just tagit död på.

Frånvaron av ett större bakgrundsperspektiv i Werners avhandling kan beklagas. Den hindrar dock inte att Werners med exemplarisk konsekvens och metodik genomförda analys av ett ovanligt svårtillgängligt och väsentligt stycke svensk filmhistoria är en viktig händelse inom film litteraturen och filmforskningen.

Rune Waldekrantz