

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

muntlig variant ur de svenska folkminnesarkivens uppteckningar samt jämfört dem med författarinnans version på vissa bestämda punkter. Genom att notera motivändringar, uteslutningar, tillägg och berättartekniska avvikelser vill Ritte nå fram till en uppfattning om Selma Lagerlöfs förhållande till folkdikningen.

Utförligt behandlar Ritte berättelsen Tale Thott. I den kommenterar Selma Lagerlöf kritiskt den folkvisa hon använt som källa och antyder en arbetsmetod. I visan finner hon en kall, tråkig rad av händelser, där de agerande framstår som platta skuggor. Hon säger sig vilja ge skuggorna liv, ge färg åt deras bleka kinder; hon vill kort sagt »restaurera» bilden genom att bygga ut händelserna till episka eller dramatiska scener, där det inre skeendet växlar med den yttre handlingen.

Ofta ger dessutom Selma Lagerlöf sägnen en sedlig, etisk innebörd. Speciellt utvecklar hon dess ansatser till tragik och gör gärna dess personer till tragiska hjältar. Hennes mästarekap i att förstärka de spänningsmoment som finns i stoffet analyseras skickligt av Ritte. Speciellt genom sina berättartekniska iakttagelser har Ritte tillfört Lagerlöfsforskningen nytt, värdefullt stoff.

Gunnel Weidel

Erland Lagerroth: *Svensk berättarkonst. Röda rummet, Karolinerna, Onda sagor och Sibyllan*. Skrifter utgivna av Vetenskaps-Societeten i Lund, 61. CWK Gleerup. Lund 1968.

Som Erland Lagerroth konstaterar i den teoretiska efterskriften till sin bok, är mera omfattande närstudier av svenska prosaverk ännu sällsynta. Orsaken är naturligtvis att strukturanalyser av denna typ är betydligt mer tidskrävande än de lyriska läsövningar som vi i rikligt mått begåvats med och vidare att de innebär avsevärda metodiska och pedagogiska svårigheter. Lagerroths målsättning har varit »att studera varje verk med dess helhet framför ögonen» (s. 269). Han hänvisar till Johan Fjord Jensens beskrivning av den »faktiske op-levelsesprocess»: när studiet av ett verk har framskridit till en viss »magisk punkt», faller plötsligt fjällen från våra ögon och vi upplever verkets syntes; dess plan och mening avtecknar sig lika tydligt som skelettet på ett röntgenfoto.

Det är en vacker och trösterik tanke i fromt nykritisk anda. Lagerroth finner väl inte heller saken alldeles så enkel. Han erkänner att helhetsuppfattningen successivt måste revideras, medan analysen fortskrider, och att det aldrig

kan bli frågan om att restlöst fastställa »meningen» i diktverk av den storleksordning — i alla avseenden — som det här gäller. Detta borde vara självklart men är det inte alltid — allra minst för de forskare som menar att dik- taren själv inte har begripit ett skvatt av vad han egentligen har skapat. Det är möjligt att Thackeray i *Vanity Fair* och Scott i *The Heart of Midlothian* inte visste vad de gjorde, men det är också möjligt att Dorothy Van Ghent har diktat en alldeles egen helhetsstruktur, när hon anklagar dem för att »clumsily and blindly falsify the ideas actually inherent» i romanerna.

Lagerroth tycks inte hysa något misstroende mot divinatoriska omdömen av denna typ hos Van Ghent, Mark Schorer eller Percy Lubbock men avhåller sig lyckligtvis i regel själv från resonemang om diskrepansen mellan diktarens eventuella avsikter och verkens hypotetiska mening. Hans metod innebär, att han vanligen utgår från en postulerad helhet, som han i fortsättningen söker verifiera med hjälp av omfattande analytiska textreferat. Den pedagogiska situation som därvid uppstår är förvisso besvärlig. För att kunna ta ställning till analytikerns förslag och teser måste läsaren i princip ha texten lika aktuell som han själv, ständigt kunna »hålla det hela framför ögonen» och överväga betydelsen av de förskjutningar som kan inträffa, om andra infallsvinklar appliceras eller obeaktade textelement dras in i diskussionen.

Eftersom en textkontroll av den arten torde överstiga de flesta granskares krafter och i varje fall överstigit mina, måste jag deklarerat att jag ofta känt mig tveksam och osäker inför Lagerroths tolkningar. Tveksamheten gäller också den grundsyn han formulerar i anslutning till Mark Schorers *Technique as Discovery*: att själva problemgestaltningen blir en väg till upptäckt och insikt och att detta förhållande tydligt skulle demonstreras i de studerade verken. De konsekvenser som Lagerroth tillskriver gestaltungsprocessen — det bästa exemplet påstås *Karolinerna* ge — kan naturligtvis förklaras på mångahanda sätt: enbart på inre kriterier kan ingen hållbar argumentering byggas. Vilar Lammens genetiska resonemang beträffande *Röda rummet* (s. 35) på ett alltför sprött material, gäller detsamma i minst lika hög grad om slutsatser à la Schorer. Det är en egendomlig nykritisk dogm, att overifierbara resonemang är tillåtna, om man utgår från »texten och ingenting annat än texten», men minder- värdiga, om man tillämpar extern metodik.

Den mest givande av de fyra studier som Lagerroth presenterar tycks mig vara den över *Sibyllan*. Här är hans grepp på uppgiften frukt- bart, därför att Lagerkvists text — hur mång-

tydig den än må vara — verkligen äger den enhet och symbolkonstans, som granskaren i andra fall med stundom alltför konstruktiv energi söker urgera. Visserligen förefaller mig några av omdömena om verkets plats i ett utvecklingsschema alltför kategoriskt formulerade. Driftlivet har självt blivit gudomligt, livstron har blivit gudstro, heter det på s. 223. Det torde vara en förenkling, ett bortseende från den grundläggande ambivalens som kan avläsas också i Sibyllan. Men analysen av gudsbilden är sinnrik och komparationerna tänkvärda — låt vara att begreppet *berättarkonst* kommer en smula i skymundan.

Svårare är det att lovorda undersökningen av Karolinerna. Den vidlyftiga parafrasering av texten som Lagerroth verkställer, öppnar så vitt jag kan finna inga väsentligt nya perspektiv. Växelspelet mellan de fyra faktorerna »Gud», »kungen», »folket» och »det svenska lynnet» avtecknar sig fullt tydligt i texten för varje normalt omdömesgill läsare och blir inte tydligare, därför att det illustreras av en triangel med Gud i toppen eller ett »konfliktschema», som sätter den inte överdrivet komplicerade etisk-religiösa problematiken på formler. Här uppenbarar sig Lagerroths benägenhet att överdimensionera de svårigheter som texterna erbjuder och att — möjligen i pedagogiskt nit — formulera självklarheter med en emfas som vore det frågan om revolutionerande innovationer. Några exempel: »Det nationella som problem ställs första gången i den berättelse som tydligen avsiktligt (!) kallats Dumma Svenskan» (s. 148). »Den inre strukturen är, som bl. a. Fjord Jensen framhållit, inte lika utvecklad, lika betydelsefull i alla diktverk» (s. 280).

Till de mera beaktansvärda iakttagelserna kan föras vad som sägs om den *dramatiska* strukturen, där peripetiscenerna kommer i de båda delarnas centrum, kapitlet Mazepa och hans ambassadör resp. Lejonburen, och om frekvensen — i och för sig föga överraskande — av bibelallusioner. Att kontrasten mellan ljus och mörker framträder tydligt i bildstrukturen är väl belagt och otvivelaktigt väsentligt. Frågan är emellertid om Karolinerna härvidlag representerar någonting ovanligt: Heidenstam framstår ju också i andra sammanhang som en av de stora belysningsmästarna i svensk litteratur. Bisarr i överkant är den utläggning som föranleds av textens ord: »Han längtade att bli ekot af en sjungen saga.» Lagerroth söker med sin vanliga energi »uttömma» innebörden i denna formulering och kommer fram till följande: »Karl XII längtade alltså efter att bli ett eko av Karl XII-gestalten i Heidenstams bok, och det kanske t. o. m. efter sin död. Det

är en svindlande paradox.» Jo. Men inte är det Heidenstam som kommer svindeln ästad.

Avsnittet om Röda rummet är otvivelaktigt intressantare och också långt ifrån invändningsfritt. Ett frågetecken av stort format har jag bl. a. satt i marginalen till det stycke som behandlar Arvid Falks frieri och fördjupar sig i den inslagna fönsterrutans symbolik. Även om jag följer Lagerroth en bit på väg i hans demonstration av den rousseauanska dialektikens grundläggande betydelse, har jag svårt att dela hans uppfattning att scenen gör ett dröm-artat intryck och att varje detalj har en preciserad symbolisk innebörd. För att ekvationen skall gå ihop måste han laborera med den i sådana fall så ändamålsenliga förklaringen, att »författaren här inte tycks ha vetat vad han gjort», när han låter Arvid Falk stänga in hunden i soplåren och slå in den fönsterruta som enligt Lagerroths en smula egenartade formulering till sist helar den sönderslagna krukan, dvs. diktverket självt.

När Lagerroth driver tesen om Röda rummets kompositionella enhet tycks han mig i någon mån överbetona motsättningen mellan sin egen uppfattning och den äldre strindbergsforskningens atomistiska syn. Det vore ju orimligt att förneka existensen av vissa anförda enhetsfaktorer: Arvid Falk och Röda rums-kretsen, det samhällskritiska temat, författarperspektivet etc. Smedmark har framhållit, att kompositionstypen — utan fast genomförd intrig — blev vanlig i romankonsten efter Flaubert och således inte behöver betraktas som »misslyckad». Emellertid ger jag Lagerroth rätt i att Strindbergs egna ord om romanens lösa komposition inte bör tillmätas någon utslagsgivande betydelse. Det för mig avgörande är, att orden återfinns i ett brev till Wall, DN:s redaktör, där Strindberg gör reklam för sitt manus och understryker dess ur publiceringssynpunkt ändamålsenliga form. Lagerroth fäster sin tes likmåttigt större vikt vid Strindbergs karakteristik i Författaren: »Han tänkte först göra en Svensk Pickwick-klubb, men så stego hans egna minnen upp, och nu sökte han gruppera dem, få inrama dem, och sedan det länge kokat under hans gryta, var det färdigt för gjutning.» Det betyder, menar Lagerroth, att den färdiga produkten också bör ha blivit en helgjuten produkt, och skälen för denna helhetstolkning anför han i den följande framställningen (som inom parentes sagt demonstrerar en beundransvärd förtrogenhet med den tidigare forskningens resultat).

Att undersökningen har uppdagat en del obeaktade strukturella samband i Röda rummet skall villigt erkännas: Triton-motivet med alla

dess förgreningar är ett exempel. Men i stort sett blir utbytet av den grundliga inventeringen tämligen magert. Ställer man kravet på enhets-kriterier tillräckligt lågt, kan man bevisa mycket utan att säga någonting av vikt. Att strukturen konstitueras av någon form av spänning eller motsättning sägs gälla om alla de studerade texterna, men det torde gälla om de flesta episka verk. Att ett kronologiskt schema av samma typ som i Röda rummet är särdeles vanligt, erkänner Lagerroth men betraktar det likväl som »en påminnelse om att verklighetsstoffet är organiserat i ett konstnärligt mönster». Att bildspråket bygger på årtidernas växlingar och motsättningen mellan staden och den fria naturen och att Falks stämningar harmonierar än med den vårliga omgivningen, än med den höstliga, är iakttagelser av föga uppseendeväckande art.

Mera sensationellt är det, då den regnblöte Struve uppfattas som en halvt mytisk vattenmänniska, besläktad med Sorgbarn i Singoalla, Ellida Wangel i Fruen fra havet eller Jesper Muus hos Selma Lagerlöf — för att något senare figurera som gråsparv, letande efter skräp i samhällets trädgård. Vattenmänniskoidén är tydligen en frukt av Lagerroths svaghet för Northrop Fries systematik i *Anatomy of Criticism*. Frye räknar med fyra särformer av prosaberättelse: the novel, the romance, the confession och the Menippean satire eller anatomy, och Lagerroth finner nu att Röda rummet kan betecknas som en blandform av nummer 1, 3 och 4 med ett litet inslag av nummer 2, nämligen Struves gästspel i vattenrollen. Detta skulle vara »romance». Till Frye återkommer förf. i slutet av sin studie. Han avvisar Göran Printz-Påhlsons tes om en »oblik Bundes-mythos» i Röda rummet — alltså den lika lärda som vidunderliga problemlösning som serverades i BLM 1964-65 — och menar i stället att Röda rummets »mythos» är en av Fries sex komedistrukturer, den ironiska komedin. Överensstämmelsen är visserligen inte total, erkänner han i sannings namn.

Hela detta resonemang tycks mig vara ett väsenlöst och ofruktbart teoretiserande, som med hjälp av onödigt terminologisk bråte presenterar skenlösningar. Erland Lagerroth har otvivelaktigt den arbetsförmåga och entusiasm som måste investeras i forskningsuppgifter av denna art. Man skulle bara önska att han ville avstå från irrelevanta demonstrationer av nykritisk lärdom och ransonera den del av argumenteringen som har en alltför truistisk bismak.

Hans Lindström

Gregory Nybö: *Knut Hamsuns Mysterier*. Gyldendal Norsk Forlag. Oslo 1969.

Det besynderlige med litteraturforskningen over Knut Hamsun (ja, litteraturforskning i det hele tatt) er at man i større eller mindre grad har oversett og neglisjert forfatterens *teknikk*. Olaf Öyslebö (Hamsun gjennom stilen, Oslo 1964) har skrevet om Hamsuns *stil*: ordbruk, gjentakelser, utbrudd, viss type setningsbruk etc., men teknikeren (»strukturalisten») Hamsun er blitt tilsidesatt. Dette er dessto merkligere siden vi vet at Hamsun selv arbeidet nettopp med teknikken — originaliteten i en meddelelse.

Roland Barthes har skrevet om dette i *Essais Critiques* (svensk overs. 1967). Det som særpreger litteraturen, sier Barthes, er dens teknikk: »Litteraturens vesen er ingenting annet enn dens teknikk.» Hvis et familiemedlem til en venn er död, skriver Barthes, så vil jeg gjerne skrive noe til ham for å vise min medfølelse. Jeg finner først at jeg ikke riktig makter å uttrykke hva jeg egentlig føler, ordene sier ikke det jeg vil de skal si. På den annen side vil jeg heller ikke bare si *kondolerer*; det er et tomt og skjematisk ord. Jeg må variere mest mulig, for gjennom variasjonen å kunne gi et slags bilde, en slags meddelelse som i *sin helhet* uttrykker det jeg vil si.

På samme vis kan man uttrykke det om romaner eller dikt eller skuespill. Det har vært skrevet tusenvis av bøker over emnet to kvinner og en mann; det som utgjör Simone de Beauvoir's »Kunst» i *L'invité* er ikke temaet eller stilen (i snever forstand) men *meddelelsens originalitet, romanteknikken*.

Når det gjelder en roman som Knut Hamsuns *Mysterier* har forskningen stort sett dreiet seg om den »gåtefulle» Nagel (psykologisk) og hans eventuelle relasjoner til forfatteren. Man har der ofte havnet i den blindgate som blant annet Hans-Göran Ekman beskriver i *Edda* (No. 6 1968) i en diskusjon over Sartre's *Les Mouches*: Forskeren går utenfor verket og tvinges til å løse problemer som egentlig ikke eksisterer (i teksten). Man er stort sett enige om at *Mysterier* er en merkelig bok, full av psykologi etc. Man har teorier om hvorvidt Nagel »hjälp» Karlsen med selvmordet, man spekulerer i navnet Johan Nilsen Nagel og setter det i forbindelse med Strindbergs Johan i *Tjånstekvinnans Son* osv. At *Mysteriers* sær-egnehet og meddelelse ligger i bokens teknikk (slik skal en moderne psykologisk roman skrives, ville Hamsun sagt) har man bekymret seg lite med (bortsett fra detaljer som f. eks. indre monologer). Derfor er det en særegen glede, en söt og god opplevelse å lese Gregory Nybö's bok *Knut Hamsuns Mysterier* (Gyldendal