

# 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

I sin genomgång av romanerna skiljer Waldmeir ut tre huvudgrupper. Den första innefattar romaner som huvudsakligen skildrar livet på slagfältet, den andra visar hur kriget påverkar det individuella psyket, medan den tredje framförallt har ideologiska aspekter, positiva eller negativa. Det säger sig självt att indelningen bara kan bli schematisk — de flesta romaner rymmer inslag från alla tre grupperna. De romaner som blir föremål för speciell behandling är Harry Brown, *A Walk in the Sun* och Lawrence Kahn, *Able One Four* (grupp 1); Vance Bourjaily, *The End of My Life* (grupp 2); Stefan Heym, *The Crusaders*, som blivit själva nyckelboken, en arketyp för den ideologiska romanen, vidare Alfred Hayes, *All Thy Conquests* samt Irwin Shaw, *The Young Lions* (grupp 3).

»Två avvikande röster» är rubriken på Herman Wouk's *The Caine Mutiny* och J. C. Cozzens' *Guard of Honor*. Dessa två författare skiljer sig från majoriteten i det att de vågar att attackera fascistiska drag annat än hos fienden. Wouk och Cozzens talar med tyngd för auktoritet och konservatism. De farliga männen i deras romaner är de intellektuella liberalerna — de som hos Mailer, Shaw eller Heym skulle vara hjältarna!

Som lämplig avrundning har Waldmeir ansett Joseph Hellers *Catch-22* lämplig. Heller ser kriget som något absurt. Samtidigt som han skildrar krigets nödvändighet ger han oss också en bild av efterkrigstidens kaotiska värld, utan värden och övertygelser, något som man bara kan skratta åt. I detta avseende är romanen unik, men dessutom är den huvudsakligen en antikrigsroman och går alltså även i detta avseende mot strömmen.

Waldmeir skriver initierat och övertygande. Hans översikt ger läsaren väsentligt vidgade vyer över ett väldigt område. En som alltid i amerikanska verk av denna typ rikhaltig bibliografi ökar ytterligare värdet av hans bok, som säkert kan inspirera till de punktanalyser som förefaller nödvändiga för att belägga eller motsäga en del av hans teser.

Lennart Peterson

Dorothy McCall: *The Theatre of Jean-Paul Sartre*. Columbia University Press. New York and London 1969.

Dorothy McCall, doktor från Columbia University och lektor i romanistik vid Cornell, skriver inte litteraturhistoria i europeisk mening utan litteraturkritik i amerikansk. Det betyder att hon inte bekymrar sig om kronologi i Sartres dra-

matik utan behandlar pjäserna i den ordning som faller henne in. Le diable et le bon Dieu t. ex. som utkom 1951 behandlas i bokens näst första kapitel och Huis Clos som utkom 1945 och skrevs ännu tidigare i bokens näst sista. Inte heller med jämförelser och dokumentation är det så kvistigt. Har Sartre uttalat sig om politiska händelser någon gång på 1960-talet, så nog duger det till att belysa syftningen i hans pjäser från 1940-talet. Och har Sartre gjort en bearbetning av Euripides' Trojanskorna år 1965, så nog är den för förf. användbar till att avgöra innebörd och mening i Les séquestres d'Altona från 1959. Över huvud taget tycks nästan allt material duga till allting, utan källkritik eller närmare eftertanke. Det mesta går nämligen på intuition och fina formuleringar och summan av kardedumman blir värderingar, inte särskilt originella eller uppsående-väckande sådana men fullt rimliga, som t. ex. att Stängda dörrar är en lysande pjäs, att Fångarna i Altona är riktigt bra samt att Döda utan gravar och Den respektfulla skökan är något sämre.

Syftet i Dorothy McCalls bok är alltså det som man brukar finna i tusen och en amerikanska avhandlingar. Man totar ihop en bok om något litterärt, tolkar, tycker och står i och får under tiden tillfälle att demonstrera sin fyndighet och sensibilitet. Läsarens behållning blir ungefär densamma som gummans som åt maräng och som utbrast: »Vart tog tugga vägen?» Men alltmedan förf. skriver om vad som råkat falla henne in, händer det också att hon plötsligt börjar utveckla en tankegång eller observera ett konkret motiv. Och då blir hon genast intressantare. Sälunda har hon fäst sig vid att Sartre begagnar två olika ord om en människa som handlar, nämligen »acteur» och »agent». Och kring detta begreppspar har han utvecklat en hel egendomlig filosofi. Man kan vara en »acteur» och i så fall spelar man upp sin handling inför andra människor, en publik. Man anpassar sig till den »image» som omgivningen eller publiken förväntar sig, man lever upp till en rollförväntan. Inför »de andras blick» blir den egna handlingen något fast och fixt, rentav något med essens, och man söker ett rättfärdigande av handlingen just i andras bifall eller eventuellt opposition. Men man handlar då inte på egen risk och eget ansvar, inte fritt och utifrån ett spontant val. Man hänger sig åt låtsas-lekar bara eller gester, för att göra intryck och i tro att man därmed kan slippa ifrån sig själv. Men man kan också vara en »agent» och då går det oftast — Sartre är så lurig att han nog håller sig även med falska agenter! — till på annat sätt. I så fall handlar man för att man valt att handla

och för att man måste. Då blir handlingen till en akt av självförverkligande och, om den är god, samtidigt något som kan hjälpa medmänniskan. Den riktiga handlingen sträcker sig mot ett mål i framtiden. Om den följs av andras blickar, av deras bifall eller opposition är komplett likgiltigt.

Det är alldeles uppenbart, att Sartre uppvisar ett sådant föreställningskomplex och att han underfundigt och medvetet leker med ambivalensen i skådespelarens situation. Denne måste ju spela upp inför ett auditorium och med nödvändighet vara »acteur» men får då och då tillfälle att därjämte vara »agent» och på scenen illustrera verkliga handlingar. Poängen är nu, att Sartre mycket ofta i sina dramer ironiskt visar den moraliska ihålligheten hos människor som behöver en publik för att handla. Orestes i *Les mouches* och Goetz i *Le diable et le bon Dieu* före sina respektive »omvändelser», Hugo i *Les mains sales*, Kean, Nekrassov, Franz i *Les séquestrés d'Altona* är sådana aktörer och posörer. De behöver ett folk eller en Gud eller en pappa eller någon annan att imponera på eller piruettera inför. Ibland, som t. ex. i *Mäster Pierre Patelin-farsen Nekrassov* eller i adaptationen av Alexandre Dumas' *Kean* med dess utstuderade »spel i spelet», är ironin mest godmodig, i *Huis Clos* där alla tre kontrahenterna spelar inför »le regard de l'autre» däremot blodig och bitande. De verkliga hjältarna i Sartres dramatik återigen är agenter eller blir det, Orestes och Goetz till slut och Hoederer alltigenom. Men ju längre Sartre skriver dramatik, desto tydligare märker man att det faller ett tvivelaktigt ljus över allt slags handlande på hans scen. Den store pjäsmakaren som haft sin lust i att göra intryck på publiken under de korta timmar en pjäs lever upp på tilljorna har börjat sätta frågetecken för teatern som konst över huvud taget. Och där knyts Sartres tvivel inför teatern ihop med vad han tänkt i *Les mots* om litteraturen: konsten ger ingen frälsning, inget rättfärdigande av vårt liv (med egendomlig frenesi återvänder Sartre till den gamla *l'art-pour-l'art*-drömmen om »frälsning genom konsten», som han måste ha trott på en gång i tiden men tappat tron på). Ändå måste konst fortsätta att skapas, därför att den bjuder en kritisk spegel åt oss själva, men utan all entusiasm och utan alla falska förväntningar.

Dorothy McCall har inte utan talang frilagt dessa besvärliga men viktiga motivkretsar hos Sartre. Kanske gör hon lite väl mycket av spegelfakteriet och poserandet i Sartres dramer, och ibland drabbas man av misstanken att hon egentligen skriver om något helt annat än »agent- och aktör»-temat, nämligen det närbeläktade filosofiska problemet om autenticitet

och »mauvaise foi». Hur som helst har hon sett något, som kanske även många andra sett men inte skrivit böcker om.

Thure Stenström

Göran Lindström: *Att läsa dramatik*. Gleerups Falköping 1969. — Göran Lindström: *Skrindberg om drama och teater*. Uniskol. Sthlm 1968.

Om Göran Lindströms bok »Att läsa dramatik» kan sägas att den fyller ett länge känt behov. Behovet av en kortfattad, pedagogiskt uppställd och skriven, kritiskt hållen utredning om dramaturgiens elementa. Bokens centrala avsnitt följer och utvecklar en analysmodell som behandlar (1) det dramat handlar om eller Stoffet (med grundbegreppen fabel, motiv, tema, miljö), (2) hur stoffet är utformat eller Formén (med grundbegreppen intrig, människoskildring, språk och stil, symbol och tema) samt (3) hur och varför dramat uppstått, dess genes, eller Bakgrunden (med grundbegreppen tillkomsthistoria, stoffkällor, formförebilder). Samtliga begrepp koncist definierade.

Av dessa tre huvudsynpunkter intar den sista ett sakligt mindre beaktansvärt utrymme än man i allmänhet föreställer sig. Litteraturen om dramatiker och dramatik är rik på mer eller mindre fantasifullda, mycket subjektiva utläggningar om påverkningar och avsikter men de bidragen kan utslutas från seriös forskning. Shakespeare har som bekant ägnats många hyllmeter trots att han tillhör de dramatiker vi vet minst om; amatörer och lärda har överbjudit varandra i fråga om gåtors lösande. Lindström påpekar att vi först från och med andra hälften av 1700-talet har någorlunda pålitliga uppgifter om dramatiska författares avsikter och miljö, om källor till deras verk. Går vi ett sekel tillbaka, till Molières tid, börjar det bli knepigt, och retirerar man ytterligare, exempelvis till den nyss nämnde Shakespeare, är dokumenten förargligt få och diskreta. Ta utredningar om »Hamlet». Som förlagor till dramat angavs länge Saxo Grammaticus och Belleforest, fastän inga bevis har kunnat förebibras att Shakespeare kände till någondera. Vad själva Hamlet-dramat angår föreligger det i två kvarter-upplagor och en folio-upplaga; mellan första kvarten och folion ligger 20 år. Dessa tre texter är varandra mycket olika. Om Shakespeare skulle anse en av dem mera hamletsk (= mest motsvarande hans intentioner) än de övriga och i så fall vilken är en fråga som tills vidare kan avföras. Det Hamlet-drama som gäller för att vara »Shakespeares Hamlet» är en efterhandskonstruktion; hur man än bär sig åt, måste