

Sammlaren

Tidskrift för

svensk litteraturvetenskaplig forskning

Årgång 93 1972

Svenska Litteratursällskapet

REDAKTIONSKOMMITTÉ

Göteborg: Lennart Breitholtz

Lund: Staffan Björck, Carl Fehrman

Stockholm: E. N. Tigerstedt, Örjan Lindberger

Umeå: Magnus von Platen

Uppsala: Gunnar Brandell, Thure Stenström

Redaktör: Docent Ulf Wittrock, Litteraturvetenskapliga institutionen, Villavägen 7,
752 36 Uppsala

Printed in Sweden by

Almqvist & Wiksell Informationsindustri AB, Uppsala 1973

i två riktningar. Dels undersöker han de tänkbara förebilderna för Midsommarfesten och Hanna, dels gör han vissa stilistiska iakttagelser i främst den senare. Vad förebilderna för de båda dikterna angår utreder Wretö ingående vilken roll tyskarna Kosegarten, Voss och Goethe kan tänkas ha spelat för Runeberg och hur dessa »Lesefrüchte» kombineras med egna upplevelser. Vad beträffar Midsommarfesten finner han att man kan tillbakavisa påståendena om påverkan från Kosegarten och understryker i stället det vossiska inflytandet. Voss — och kanske än mer Goethe — har betytt mycket för utformningen av Hanna. Dessutom har Wretö i sin stilhistoriska analys av den senare dikten några ganska djärva och friska synpunkter på inflytande från svenska skaldar: roligast är väl hypotesen att Hanna innehåller reminiscenser från Stiernhielms Hercules. Wretö visar att Runeberg — förutom metern — övertagit några formuleringar ur barockdikten som väl eljest knappast har några större likheter med Hanna! Mindre övertygande är kanske parallellen med fru Lenngrens Pojkarne, där det gemensamma motivet bäddar för paralleller i nyckelord som *läxorna, lekarna och agan*.

Motivets betydelse för stilen är kanske något förbisedd i Wretös diskussion om de olika stilkaraktererna i Hanna. Wretö hävdar att diktens början är idyllrealistisk och sedan ändrar karaktär för att bli alltmer romantisk. I slutet återgår den så till det idyllrealistiska. Det romantiska avsnittet omfattar den upplammande kärleken mellan Hanna och den unge gästen i familjen. Såvitt jag nu förstår är det snart sagt omöjligt att skildra upplammande kärlek idyllrealistiskt; jag kan i vart fall inte föreställa mig hur en sådan skildring skulle se ut. Men iakttagelsen i och för sig är otvivelaktigt riktig. Här och var kanske Wretö har pressat sitt material längre än i alla fall jag är beredd att utan vidare följa med. När han hävdar att Hanna utvecklas från rationalistiskt 1700-tal till romantiskt 1800-tal ligger väl en del i tanken men formuleringen är väl mycket satt på sin spets.

En tes i den stilhistoriska analysen var ju inflytandet från Voss. I en tabell jämför Wretö vissa uttryck för den idyllepiska genrens kardinaldygder och jämför med de tre sångerna i Hanna. Han finner då att dessa förekommer oftast i första sången (15 belägg) och betydligt mer sällan i de övriga (tre belägg i andra, sex i tredje sången). »Detta förhållande tyder på en förändring av stilkarakter inom dikten», menar Wretö (Runebergs »Hanna», s. 170). Tyvärr bevisar dessa siffror ingenting: Wretö

har nämligen bara noterat manifestationen av ett ord, inte det antal gånger vart och ett av orden förekommer. Det är alltså i och för sig fullt möjligt att de femton olika orden i sång I förekommer vardera endast en gång men de tre i andra sången trettio. Wretö har alltså här utfört den första hälften av en annars säkert givande undersökning. Som den nu är utförd har den knappast det bevisvärde Wretö menar. Till detta kommer också att urvalet av ord och uttryck för kardinaldygderna kunde varit ett annat — framför allt större enligt min mening. Undersökningen stannar alltså vid en ansats som dock uppenbarligen är utvecklingsbar och som — så långt den är utförd — bekräftar Wretös intuitiva intryck.

De omfattande textkommentarerna, slutligen, är också de utförda med stor noggrannhet och stort vetande. Textkommentarer av denna art är nu än mer väsentliga än tidigare, inte minst då de är utförda med sådan ingående kunskap om texterna och forskningen kring denna som i Wretös fall.

Peter Cassirer

Margareta Wirmark: *Spelhuset. En monografi över Hjalmar Bergmans drama*. Rabén & Sjögren. Uppsala 1971.

Margareta Wirmarks doktorsavhandling, nya stilen — en av de tre större Bergmanstudier som sett dagen under loppet av två år — börjar med ett återgivande av pjäsen Spelhuset in extenso. Det är en välbetänkt åtgärd. Författarinnan går in i mikroskopisk granskning av texten och läsaren har ideligen behov av att jämföra hennes citat med det sammanhang där de ursprungligen står. Satt med liten stil tar Spelhuset dessutom bara 22 sidor i anspråk. Det betyder inte att stycket skulle vara obetydligt eller ens kort i scenisk mening. Stumt spel och pauser måste ta en avsevärd tid för att få verkan; det skulle vara av stort intresse att se Spelhuset uppfört på modernt sätt. Skådespelet är självt »modernt» i den teatrala »modernitetens» begynnelse.

Avhandlingsförfattaren anger som ett viktigt syfte att undersöka själva dramaformen, »Spelhusets dramatiska rytm». Hon antyder i förbigående en önskan att i någon mån rätta till den syn på Bergmans författarskap som gör dramerna till ett »supplement» till allt det övriga. Det är verkligen en fråga för sig varför denna uppfattning trots Bergmans delvis lysande dramatiska insatser ser ut att stå sig. Margareta Wirmarks studie riktar emellertid uppmärksamheten på Bergmans raffinerade konst som skådespelsbyggare. Om åsikten ifråga

ändras, blir det nog inte med hänvisning till Swedenhielms eller Patrasket, utan just genom ett nytt intresse för de symboliska eller — som i detta fall — expressionistiska pjäserna.

Dramaformen är en funktion av samtidens teater, skriver Margareta Wirmark (s. 35) och visar i sammanhanget åtskillig kunskap om teaterdebatten i detta sekels början, där Gordon Craigs reformkrav intog ett viktigt rum. Hjalmar Bergmans svärfar, August Lindberg, beundrade Craig och »möjligheten står öppen att Hjalmar Bergman redan nu tagit ställning» till dennes teorier. Längre går hon inte här. Emellertid kommer hon snart med annat än möjligheter. Hon har satt sig in i diktarens biografi för de år som kan komma ifråga, 1916-1918, och levererar ett dateringsresultat av stort intresse. Mot tidigare antaganden lyckas hon visa att Bergman med största sannolikhet skrivit stycket redan på hösten 1916. Det sker bl. a. med stöd av Dramatiska teaterns diarium. Mellan den 24 oktober och 5 november finns en påfallande lämplig lucka i Bergmans almanacksanteckningar.

Dateringen medger två slutsatser. Med Pär Lagerkvists expressionistiska dramer i volymen Teater (1918) har pjäsen inget samband. Bergman är tydligen tidig med sitt försök i denna anda. Vidare: han kan vid den tidpunkten omöjligt känna till de tyska experiment (Sorge, Hasenclever) som ännu inte har uppförts. Det tycks helt enkelt vara så, att Bergman fullt självständigt — men givetvis under viss påverkan från Det gamla spelet om Envar (uppf. i Stockholm 1916) — som skulle sätta många spår i senare verk — drog vad man kan kalla den litterära slutsatsen av en för många gemensam upplevelse av världseländet. Denna upplevelse *krävde* tydligen en symbolisk, »expressionistisk» form för att kunna dramatiskt beskrivas! Är reflexionen riktig, bör den kunna tillämpas även på andra »strömningar» och stiltendenser i historien.

En annan konklusion av den nya dateringen gäller Bergman själv och hans sätt att arbeta: eftersom idéinnehållet i Spelhuset i flera avseenden slående liknar En döds memoarer (1918), måste han ha burit på sina idébilder i årtal.

Margareta Wirmark går emellertid, som hon bebådade, vidare till en form- och innehållsanalys. Hon visar energi och grundlighet även där, även om resultat och formuleringar rätt ofta är diskutabla. Energin visar sig inte minst i de undersökningar över dramakonstruktionen, som resulterar i ett antal ritningar, kurvor, histogram. De vill åskådliggöra dialogscenernas kvantitativa uppbyggnad, personernas utrymme i pjäsen, i repliker och repliklängd räknat, pro-

portionen mellan uppträderna på försken och spelsalsscen (ty Bergman rör sig djärvt nog på två spelplan), replikrytmen i en viss viktig scen. Frågan är om resultatet här ens i liten mån motsvarar allt det nedlagda arbetet.

Själv finner jag en grafisk framställning av dramats »tid» vara av visst intresse. Den visar i vilken grad replikerna ger upplysning om »förscenisk tid», dvs. om en del personers förhistoria. Det är också av värde att Bergmans grepp med de två scenplanen blir närgånget skärskådadt. Men i övrigt kan man inte påstå att diagrammen för oss närmare styckets innebörd; inte heller formen framstår i mycket klarare ljus. Därmed är inte sagt att metoden kan utdömas. Man kan givetvis tänka sig att ett antal undersökningar av denna art rörande en följd av nära besläktade dramer med tiden kan tillåta vissa generella slutsatser om sambandet mellan scenisk verkan och teknisk uppbyggnad. Men vägen dit förefaller inte bara lång utan oproportionerligt mödosam. Vissa långt enklare iakttagelser, t. ex. hur Bergmans replikkonst ibland bygger på ljudlighet mellan ord och alltså har en karaktär av lekfull musikalitet leder faktiskt betydligt längre.

Till det värdefulla hör det intresse Wirmark ägnar Vännens roll i stycket. Scenen, dvs. Spelhuset, föreställer — uttrycket är Per Lindbergs — »livsförloppet». Det är ett ställe där det spelas falskt, där unga människor förväntansfullt träder in för att bli bedragna. Ledaren, spelhusdirektören, är en djävulsfigur, som år 1972 mycket väl skulle kunna framställas sceniskt som »systemet», kapitalismen själv; men särskilt ordet »evig» som förekommer några gånger gör att han snarast personifierar världsordningen. Den person som kallas Vänner är spelhusdirektörens vän.

Han är också medhjälpare i husets bedrägerier. Han har tidigare försökt befria sig ur den onda cirkeln men har misslyckats; nu ämnar han skjuta sin chef och vän. Kulan träffar emellertid bara spegelbilden. Såvitt jag kan se är det inte helt oriktigt att, som Wirmark gör, beteckna stycket som »Vännens drama». Han introducerar, konstaterar hon på sitt tekniska sätt, tre av fyra teman (s. 87). Men vissa förbluffande formuleringar i sammanhanget röjer att Wirmark trots sin noggranna genomgång löper risk att missa styckets helhet. Hon förundrar sig sålunda över att Vänner som huvudperson är »märkvärdigt passiv»; han påminner föga om »hjältarna i adertonhundratalets välgjorda dramer, med vilka Spelhuset i övrigt har mycket gemensamt». Passivitet i betydelsen oförmåga är ju Vännens kännetecken, hela huset är ett passivitetens hemvist. En aktiv Vän hade skapat ett helt annat drama. Beträffande

släktskapen med 1800-talsdramerna kan den möjligen ligga i det »välgjorda»; men pjäsen är dock uppenbarligen skapad i öppen kontrast till gängse dramatik, den av 1800-talsmodell!

Förklaringen till formuleringar som de anförda ligger i Wirmarks anslutning till analysmodeller som bara delvis passar forskningsföremålet. Hon vill i den korta pjäsen urskilja både ett »intrigdrama» och ett »utvecklingsdrama». Det är ambitiöst men hotar att skymma innebörden. Det spinnas mycket riktigt intriger under handlingens gång: vännens mot chefen, chefens mot den hederlige Järnvägskungen. Men intrigererna är inte handlingens innebörd utan dess medel att åstadkomma rörelse; etiketten »intrigdrama» blir överdimensionerad. Beteckningen »utvecklingsdrama» för alldeles vilse. Spelhusets hela ärende är att visa upp en i princip oföränderlig situation, ett djävulens ständigt pågående bländverk. De enskilda ödena är bara stiliserade exempel — så var det ju ofta i den senare expressionistiska dramatiken —, abstraktioner skapade i likhet med de »eviga roller» som Bergman skrivit om i andra sammanhang. De är olika, det är sant, och de tilldrar sig ett visst eget intresse, men i pjäsens mekanism har de uppgiften som kuggjul. (Rörande deras ingripande i varandra har Wirmark en del värdefulla iakttagelser att göra. Men att sätta likhetstecken, betydelsemässigt, mellan Vännen och ynglingen Gunnar är såvitt jag förstår meningslöst.)

En annan egendomlig accentförskjutning förekommer på tal om den unga flickan Karin, som älskar Gunnar. Det finns i stycket bara en väg att bli fri, och det är kärleken. (Kärleken är ett slags oskuld hos Bergman.) Karin och Gunnar blir fria. (Denna frihetsmöjlighet finns även i En döds memoarer, har där en klart metafysisk innebörd.) I tolkningen av Karin, som en gång gör en givmild gest, säger nu Wirmark att hon representerar Caritas, barmhärtigheten (s. 114). »I spelhusvärlden härskar Fortuna men där finns också plats för Caritas, barmhärtighet.» En liknande mening avslutar hela boken. Jag kan inte se annat än att den snedvrider styckets innebörd. I spelhusvärlden, sådan Hjalmar Bergman ser den, finns ingen barmhärtighet. Däremot finns en räddningsmöjlighet. Ut ur sammanhanget! Eros — starkt ideellt uppfattad — kan frälsa. Det var den tanken han två år senare ytterligare utbyggde i En döds memoarer.

Margareta Wirmarks avhandling har sitt värde i att den riktar uppmärksamheten mot ett förbisett Bergman-verk. Hon påpekar många dolda samband och granskar mekanismerna så noga att även andra forskare kan ha nytta av

det; men Bergmans livssyn vid denna tidpunkt har hon inte till fullo penetrerat, och stycket får därmed inte sin rätta plats i hans utvecklingsgång.

Erik Hj. Linder

Maria Bergom-Larsson, *Diktarens demaskering. En monografi över Hjalmar Bergmans roman Herr von Hancken.* (Ak. avh. Sthlm.) Bonniers. Sthlm 1970.

Maria Bergom-Larssons ämne är betydelsefullt och problemrikt. Hjalmar Bergmans roman från 1920 »ropar», enligt ett ord av kritikern Knut Jaensson, »på en doktorsavhandling». Jaensson menade: på grund av sin komplicerade form, sin innehållsrikedom, sina många symboliska syftningar och dubbeltydigheter — väl också sin relativa svårtyddhet.

Den är också centralt belägen i sin upphovsmans författarskap. Den är en av de tre romaner som han kallade »avskedstaganden». Året innan kom Markurells i Wadköping, året efteråt Farmor och Vår Herre. Den har ett budskap — Bergom-Larsson har rätt i att den kan betecknas både som en bildningsroman och en sökarlegend i det att den för sin hjälte från förvirring till ett slags klarhet. Budskapet är för Bergman själv mycket viktigt. Det har att göra med det bud att »frivilligt avstå» från livskampens gängse värden och allt man hållit kärt som i skådespelet Porten våren 1921 kom att kallas »besinning».

Men förkunnelsen får i denna roman en egendomligt radikal och mot intighet pekande gestalt. Berättelsen är komisk med groteska inslag, erinrar ibland om Don Quijote och ibland om någon filmfars. Hjälten liknar varken den lärde Faúst i Goethes »sökare»-drama eller unge Hans Castorp i Thomas Manns Der Zauberberg utan är en halvtokig gammal knapadelskapten i 1800-talets början, vars kännetecken är den *totala* odugligheten. Stilen är pastischens, och de fantastiska händelserna utspelas bland brunns-gästerna vid en liten surbrunn nära Wadköping. Där utsätts den utfattige och sjuke kapten von Hancken för mäktiga frestelser från den mefistofeliske »doktor» Jean Juste Lesage och hans vackra följeslagerska »vicomtesse» d'Aiguille di Rocca Antica, alias Anna-Lisa Carlsdotter.

Frestelserna gäller pengar, kärlek och äramakt och leder till ett antal otroliga upptåg, t. ex. en »kungauppvaktning» och en »revolution», som till slut ger kaptenen insikt om att han varit högmodig och förmäten. Lesage har varit Vår Herres i stort sett lydiga redskap, låt vara åtskilligt fallen för självsvald och spratt.