

Sammlaren

Tidskrift för

svensk litteraturvetenskaplig forskning

Årgång 94 1973

Svenska Litteratursällskapet

REDAKTIONSKOMMITTÉ

Göteborg: Lennart Breitholtz

Lund: Staffan Björck, Carl Fehrman

Stockholm: Örjan Lindberger, Inge Jonsson

Umeå: Magnus von Platen

Uppsala: Gunnar Brandell, Thure Stenström

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

lertid, att det först genom utvärdering av dessa samlade data skulle bli möjligt att bilda sig en uppfattning om de tyska emigranternas kulturella bidrag till sina nya hemländer. Istället för övergripande och nödvändigtvis partiellt oskarpa makroanalyser föreslogs det noggranna mikroanalyser som allt efterhand kunde utvidgas. Dilemmat som förmodligen är lika svårlöst som striden om vem som fanns först, hönan eller ägget, gav inte desto mindre upphov till stundtals ganska engagerade diskussioner.

Till detta bidrog ytterligare en känslig faktor. De flesta äldre deltagarna var själva före detta emigranter och talade delvis om sitt egna förflutna. För en del yngre däremot är den tyskspråkiga emigrationen 1933–1947 framför allt en forskningsuppgift som ställer väldiga metodiska problem. Kanske är det just dilemmat mellan vetenskapens oförmåga att förmedla den mänskliga tragedin annat än på ett akademiskt sätt som gör protokollet till en sådan fångslande lektyr. För recensenten som själv har upplevt kriget och nazismen ur barndomens synvinkel framstår som det mest engagerande inslaget i konferensen och protokollet författaren David Luschnats uppträdande. Han tvingades lämna Tyskland på ett tidigt stadium under trettioalet och har aldrig velat eller kunnat acklimatisera sig i sitt nya hemland Frankrike. Ännu idag lever han där som en flykting och skriver på tyska som man gjorde under trettioalet. Tyska tidningar, sägs det, brukar betala honorar för hans dikter, men de flesta är fortfarande otryckta. Hans *Prolog für ein Symposium* gav konferensen och ger protokollet dess värdighet.

Gerd Müller

Gösta Kjellin och Marie Louise Ramnefalk: *Modern dramatik. Tio analyser. Aldus/Bonniers. Sthlm 1971.*

Egil Törnqvist: *Svenska dramastrukturer.* Prisma. Sthlm 1973.

Till de mer teoretiskt diskuterande, formvärldssystematiserande svenska handböcker i dramatikstudiet, som sett dagen de senaste åren, har nu sällat sig två arbeten med inriktning enbart på handfast analys av dramatiska texter. Det är Gösta Kjellins och Marie Louise Ramnefalks *Modern dramatik. Tio analyser* samt Egil Törnqvists *Svenska dramastrukturer*.

Gemensamt för bägge är begränsningen till dramatik från de senaste hundra åren. De förenas också i målsättningen att syssla med *texten*, dess uppbyggnad och »helhetsstruktur», och lämna åsido författarsituationen vid tillkomsten, stoffkäl-

lor och andra mera »externa» aspekter.¹ Dessa likheter till trots har de två volymerna i grunden skiljaktiga profiler.

Kjellin–Ramnefalk rör sig på internationell mark. Maeterlincks Interiör, Tjechovs Mäsen, Lorcas Blodsbröllop, Eliots Mordet i katedralen, Brechts Mor Courage och hennes barn, Sartres Flugorna och Becketts I väntan på Godot ingår i deras urval texter – jämte Ibsens Gengångare, Strindbergs Spöksonaten och Lagerkvists Han som fick leva om sitt liv. Således några i den europeiska teaterns utveckling epokgörande pjäser, vilket garanterar en annan sorts spänning i problemställningarna – och därmed en annan spännvidd i analysregistret – än de »sex kända svenska dramer från sex olika decennier», i och för sig fyndigt valda, som Törnqvist ägnat sitt studium: Strindbergs enaktare Första varningen, Tor Hedbergs Johan Ulfstjerna, Hjalmar Bergmans Herr Sleeman kommer, Pär Lagerkvists Bödeln, Stig Dagermans Den dödsdömda och Lars Forssells Söndagspromenaden.

Författarna till de bägge volymerna beträder också skilda vägar analysmetodiskt. Kjellins och Ramnefalks utbildning inom såväl teatervetenskap som litteraturvetenskap har disponerat dem för en funktionell läsart. De syftar till en *scenisk analys* av den dramatiska strukturen – eller med deras egen deklaration: »Eftersom dramat är en speciell litterär genre i det att det förutom att vara ett ordkonstverk också skall tjäna som partitur för en teaterföreställning, säger vi åtskilligt om pjäsernas *latenta* sceniska verkan, fortfarande i den mån vi har stöd i texten.»

Inledningen med generell rådgivning för hantering av dramaten blir tyvärr knappast så givande eller preciserande på denna punkt, och de sidorna kunde gärna ha ersatts av en mer välbehörlig orientering om de senaste decenniernas aktningvärda försök i utländsk forskning att skapa en teori just för analysen av dramaten sceniska kvaliteter och dimensioner. Här kunde presenterats och refererats sådana bidrag till diskussionen som Raymond Williams koncisa inledande metodkapitel i *Drama in Performance* (liksom analyserna själva som han därpå utför) eller Timo Tiusanens fördjupade begrundanden av en »scenic approach to drama» i hans O'Neill-avhandling

¹ Törnqvist råkar i sitt förord förväxla Göran Lindströms tillämpning av sin »analysmodell» på Paria (i Att läsa dramatik) med Gunnar Brandells »modellanalys» av Fadren (i Drama i tre avsnitt); det sker vid själva markerandet av vari Törnqvist önskar att hans analyser skall avvika från dessa bägge: genom att tyngdpunkten ligger på s. k. in-terna frågor.

(Ett senare tillskott till argumentationen för dramaanalysens nödvändiga etappvisa omorientering från litterär till dramatisk och scenisk nivå har Jovan Hristic gett i *On the Interpretation of Drama in New Literary History* 1972: 2.)

Det är nämligen till den moderna internationella vetenskapen om nya, för dramats »mode of existence» mer relevanta analysmetoder som Kjellin och Ramnefalk sedan i praktiken sluter an i merparten av sina analyser. Det innebär att textens *helhet, mening och funktion* – och dessas realiserande på en teaterscen – hela tiden hålls i sikte. Det betyder att någon skräddarsydd engångsmodell för analys inte kan krävas över texterna, utan uttolkaren måste göra sig lyhörd och öppen för det *individuella och speciella* i varje pjäs och rätta analysfrågorna därefter. Särskilt viktigt blir detta ju i undersökning av den moderna dramatik som avsiktligt sprängt de aristoteliska gränserna för vad som ansetts »dramatiskt», och i stället »strukturerats» i tät samverkan med teaterns reateatraliseringsprocess under hela 1900-talet.

Varje analys hos Kjellin och Ramnefalk inleds med en pedagogiskt och metodiskt föredömlig positionsbestämning av texten – dess litteratur- och teaterhistoriska hemvist – och en därav motiverad målsättning för totalanalysen. Ramnefalks tillvägagångssätt vid varsam friläggning av egenarten i *Interiör* kan särskilt framhållas. Eftersom i symbolistisk dramatik stämningläget är det essentiella så måste man, framhåller hon, lyssna »till helheten, till allt som finns bakom och mellan själva orden och handlingarna». I ett sådant drama har inte dialogens intellektuella innehåll någon större roll, vilket måste få konsekvenser för analysen. »Det är inte stor idé att *först* leta efter utsagor och budskap i dialogtexten och sedan ta del av dekor, personteckning etc. som illustrationer underordnade det intellektuellt formulerade innehållet. I stället skall vi praktiskt tillerkänna den teatraliska formen dess stora verkliga betydelse och börja i allt det som vi, via *hela* pjästexten, kan se och förnimma från scenen.» Analysen riktas därför in på den väntan som finns i handlingen, den oåtkomlighet som formulerats i själva scenbilden, den mystiska samstämmighet som råder mellan scenhalvorna (»Förbindelsen mellan de olika scenhalvorna är en förbindelse också på ett pjäsens inre plan»); vidare på det dröjande i rörelseschemat, olika visuella och auditiva uttryck för den annalkande faran, dialogens pauseringsrytm, husets symboliska funktion. Alla pjäselementen granskas i *relation* till varandra – och hela tiden som uttrycksmedel i *helhetens* tjänst. En i bästa mening scenisk-funktionell analys, således.

Motsvarande förtjänster har Ramnefalks genomgång av stiliseringen av både språk, scenbild, rollfigurer och huvudmotiv i *Blodsbröllop*. Mer

konventionell ter sig däremot hennes analys av handlingen i *Gengångare*, och påfallande tunt blir avsnittet om Han som fick leva om sitt liv. För ett mer fruktbart grepp om Lagerkvists pjäs kunde hon hämtat stöd såväl i Lagerkvists essä *Det besegrade livet* som i Per Lindbergs synpunkter på pjäsen i den Lagerkvist-studie som omtryckts i *Bakom masker*.

Gösta Kjellin gör i sin tur en rad utmärkta analyser – av det tematiska mönstret i *Måsen*, av rollfigurernas teatrala drag (marionett och grotesk) i *Spökonaten*, av idémönstret i dess sceniska fattning i *Mordet i katedralen*, av distanserings-effekterna på olika nivåer i scenisk praxis i *Mor Courage*, av relationen mellan scenrummet och kropparna, av spelrytm och spelstil, kort sagt av hela »det sceniska språket» i *I väntan på Godot*. Kjellin svarar också för den avslutande, resonerande bibliografin.

Egil Törnqvist ger i förordet till Svenska dramastrukturer löftet »att i möjligaste mån variera infallsvinklar och metodiska grepp» för sina sex analyser. I huvudsak håller han sig dock inom de ramar för undersökning av dramatik, som litteratur- och dramaforskningen stakat ut. Med undantag för några enstaka uppmärksammanden av dekor, ljussättning och akustiska inslag, är det *kompositionella och »dramatekniska»* analysfrågor han ställer, medan den sceniskt-funktionella aspekten – integrationen av dialog, aktion och scenbild – lyser med sin frånvaro, likaså en initierande syn på den enskilda textens yttersta mening. När Törnqvist diskuterar exempelvis svartsjuketema och människoskildring i *Första varningen*, namnsymbolik och personernas yttre i *Johan Ulfstjerna* eller det ondas dramatik i *Bödeln*, rör han sig också på den *berättartekniska* allmänning, där dramats egenart som drama lämnats ur bilden och det lika gärna kunde varit tal om en roman eller en novell.

Å andra sidan har Törnqvist på det analysplan han valt att hålla sig till gjort en rad intressanta och givande iakttagelser, exempelvis av motiveringen för entréer och sortier i flera av de studerade texterna, av förhållandet mellan vissa inslag i scenbilden och den emotionella spänningen hos huvudfigurerna i *Johan Ulfstjerna*, av enhetsskapande paralleller och kontraster mellan de två huvudavsnitten i *Bödeln*. De bästa resultaten utvinns nog vid den sorts »steg-för-steg-analys» som tillämpas på *Söndagspromenaden* och *Herr Sleeman*. Särskilt Bergmans pjäs ägnas en kunnig och poängrik genomgång. Törnqvist registrerar vad man kunde kalla »den dramatiska processen» från pjäsens första scen till dess sista, under vaktsamt noterande av handlingsträdarnas flätning och de skilda ledmotivens genomslagskraft.

I analysen av Herr Sleeman lanseras begreppet »segment» («tematiskt-motiviska enheter») och idén om en »segmentanalys» («hur de olika segmenten är relaterade till varandra»). Eftersom »segment» närmast associerar till »tvärsnitt», medan det tematiskt-motiviska hör till textens dynamiska linjespel – vilket den fina demonstrationen av ledmotiven i Herr Sleeman bekräftar – kan terminologin inte kallas lyckad; den får heller inte någon upprepad betydelse hos Törnqvist. Mer motiverad är då den »sekvensindelning» Törnqvist förespråkar för exempelvis Första varingen: dvs. en nerbrytning av spelscenerna till mindre enheter på grundval av entréer och sortier. Det gäller dock att hålla i minnet, att detta är ett »grepp» med mycket begränsat användningsområde.

Överhuvud måste det nog sägas vara beklagligt, att Egil Törnqvist, som så förtjänstfullt gått i bräschen för en dramaforskning i vårt land, stannat i en nu föräldrad skola för »teknisk» analys med dess mer mekaniska syn på dramastrukturen. Lika passerad är ju den därmed sammanhängande bindningen till Aristoteles. Varför så hårt väga och mäta Johan Ulfstjerna mot en drygt 2000-årig uppfattning om det tragiska, när Tor Hedberg, som tidigt manifesterade intresse för den modernare scenkonst vilken bröt fram vid sekelskiftet, mycket väl kan ha haft andra ideal i tankarna? Törnqvists slutkläm i analysen av Hedbergs pjäs lyder: »Om stycket också inte till fullo uppfyller kraven på en tragedi, kommer det dock tragedin ganska nära. Om hur många svenska 1900-talsdramer kan detta sägas?» Nog känner väl Törnqvist till hur irrelevant det blivit, efter Morris Weitz' och E. D. Hirschs forskningar i tolkningens problematik, att tydligt fixera »det tragiska»; och nog vet han bättre än så vad som i realiteten hänt i 1900-talets dramatik och teater – också den svenska?

Titeln på boken måste slutligen ifrågasättas. Vad är svenska dramastrukturer? Inte utmärks väl konstnärliga strukturer av nationella egenskaper? Och det förpliktar att sätta *struktur* i så framskjuten position som i boktiteln. Men något försök till definition finns inte i Törnqvists framställning. Först på s. 35 kommer »struktur» in, som avsnittsrubrik, dock utan någon anknytning till termen i avsnittet självt. Ordet figurerar opreciserat ännu några gånger (s. 59, 85, 129, 154); vid ett tillfälle introduceras det likaså oförklarade begreppet »den tematiska texturen». I ett av de arbeten, som Törnqvist själv fört upp i sin imponerande bibliografi, Paul M. Levitts *A Structural Approach to the Analysis of Drama* (1971), finns faktiskt ett elementärt hållet, instruktivt inledningskapitel, *Structure in the Dramatic Text*, som Törnqvist exempelvis kunde refererat. Levitt diskuterar

inte bara strukturbegreppet utan bekänner sig också emfatiskt till den grundhållning till analysens metodik som blivit mer och mer ofrånkomlig i modernt textstudium: »In other words, before we can analyze the relation of the part (or parts) to the whole, we must know what the whole is or means. [---] The process of determining structure starts, as I have said, from the point of view of the whole rather than from any single part.»

Ulla-Britta Lagerroth

Kurt Johannesson & Christer Åsberg: *Asiens litteratur*. Almqvist & Wiksell. Sthlm 1972.

På ett lika lättvindigt som oförlåtligt sätt har i vårt land begrepp som 'världslitteraturen' och 'allmän litteraturhistoria' kommit att beteckna nästan uteslutande den västerländska litteraturen och dess historia. De litteraturstuderande har kunnat lämna universiteten med t. o. m. högre betyg utan att ha fått anledning tro annat än att världslitteraturen är detsamma som den västerländska och att andra litteraturer än de europeiska haft en helt marginell historisk betydelse och utgör ett slags outvecklade u-landsföreteelser. Ingenting kunde vara mera felaktigt. Ända fram till mitten av förra seklet har vår egen världsdel varit den mottagande parten, och man frestas spekulera i hur det kan komma sig att våra litteraturhistoriska översikts- och uppslagsverk kan se ut som de gör nästan 200 år efter Herders *Stimmen der Völker* och Goethes – något yngre – förhoppning om en världslitteratur bestående av jämbördiga nationallitteraturer. Utrymmes- och tidsbrist – det senare vad universitetskurserna beträffar – räcker inte på långt när som förklaring. Det rör sig om en genom generationer etablerad europeisk lokalpatriotism på hela kulturområdet.

Under det sista decenniet har dessbättre de murar som inskränkt vårt synfält börjat partiellt raseras. Den student som önskar orientera sig i andra litteraturer än de västerländska är inte längre nödsakad att först bli arabisk filolog, sinolog, indolog, japanolog eller ägna sig åt något annat mer eller mindre tidsödande specialstudium innan intresset kan tillgodoses.

Det första tecknet på en omsvängning kom vid 60-talets mitt, då Bonniers fann sig nödsakad att komplettera sin och professor Tigerstedts allmänna litteraturhistoria med tilläggsbandet *Utomeuropeiska litteraturer*, utgivet 1966. Det är ett verk med många och stora förtjänster, men också många och besvärande brister. Bland de senare främst en anhopning av namn och titlar och en brist på samordning de olika avsnitten emellan som har gjort boken svår att använda i