

Sammlaren

Tidskrift för
svensk litteraturvetenskaplig forskning
Årgång 98 1977

Svenska Litteratursällskapet

Distribution: Almqvist & Wiksell International, Stockholm

REDAKTIONSKOMMITTÉ

Göteborg: Peter Hallberg

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,
Humanistiskt-Samhällsvetenskapligt Centrum, Box 513, 751 20 Uppsala

UTGIVEN MED UNDERSTÖD AV

HUMANISTISK-SAMHÄLLSVETENSKAPLIGA FORSKNINGSRÅDET

i högre grad än vad som skett, inte minst med hänsyn till den framlagda hypotesen. Detta förhållande avspeglas i avhandlingens proportioner. Den egentliga behandlingen av *Le Roman russe* omfattar endast ca 1/3 av innehållet. Själva analysen upptar en än ringare del (s. 58–67, 85–94). MR har som titel för sitt arbete satt *Le Roman russe de Eugène-Melchior de Vogüé*. Då avhandlingen endast till en mindre del behandlar just *Le Roman russe*, är sålunda avhandlingsrubriken föga adekvat.

De framförda kritiska synpunkterna får dock inte undanskymmas de positiva sidorna, som finns i denna avhandling. Magnus Röhl har på ett ambitiöst och förtjänstfullt sätt utnyttjat såväl fransk- som ryskspråkiga källor. Här bör nämnas de resultat, som han kommit till, när det gäller Vogüés biografi, dvs. den yttre levnadsbeskrivningen, och vidare kartläggandet av bakgrunden till och tillkomsten av ett flertal essäer, bl. a. dem som ingår i *Le Roman russe*.

Thorbjörn Lengborn

Bengt Jangfeldt: *Majakovskij and Futurism 1917–1921*. Stockholm Studies in Russian Literature 5. Almqvist & Wiksell International. Uppsala 1976.

Lars Kleberg: *Teatern som handling. Sovjetisk avantgardeestetik 1917–1927*. Akademilitteratur. Sthlm 1977.

I Samlaren 1976 konstaterade Nils Åke Nilsson i en recension av Edward J. Browns Majakovskij-monografi att det inte minst är icke-sovjetiska forskare som har kartlagt den ryska futurismen. Ett bidrag till denna kartläggning lämnade han själv när han tillsammans med Bengt Jangfeldt gav ut *Vladimir Majakovskij. Memoirs and Essays* (Stockholms Studien in Russian Literature 2) med bl. a. nytt material rörande Majakovskijs besök i Paris och dennes självmord 1929. I en uppsats i boken kastar Nikolaj Tardžiev nytt ljus över Marinettis vistelse i Ryssland 1914 och berättar om de ryska futuristernas reaktioner inför italienaren. När Marinetti anlände till Moskva var Majakovskij, Burljuk och Kamenskij på en turné. Sedan Marinetti återvänt från ett besök i Sankt Petersburg gjorde han 13 februari ett sista framträdande i Moskva. Majakovskij var närvarande, iklädd en klarröd smoking med svarta revärer, men han lämnade mötet under protester mot att diskussionen måste föras på franska – »ett offentligt slag i ansiktet på de ryska futuristerna», deklarerade han. Om »futuristernas turné och den italienska grönsakens besök» handlar ett avsnitt i Gunnar Hardings och Bengt Jangfeldts bok *Den vrälände parnassen. Den ryska futurismen i poesi, bild och dokument* (Bonniers 1976), enligt utgivarna själva »det första försöket någonsin att skildra den ryska

futurismen i poesi, bild och dokument». Vad Harding och Jangfeldt utnyttjar är de mest aktiva och konsekventa kubo-futuristernas verk och memoarer, Majakovskijs, Chlebnikovs och andras. Som det kanske tillförlitligaste dokumentet om kretsen kring kubo-futuristerna betecknar utgivarna Matusjins memoarer, utarbetade i samarbete med Nikolaj Chardzjiev, ledande expert på det ryska avantgardet inom poesi och måleri. Men Harding och Jangfeldt förklarar att de också gör frikostigt bruk av Kamenskijns olika självbiografier, trots att dessas tillförlitlighet ofta är högst diskutabel. »Kamenskijns skildringar är en del av den futuristiska *myten*. Hans minnen och Matusjins är två dokument som kompletterar varandra.»

Den vrälände parnassen – titeln är hämtad från en av Matusjin 1914 utgiven futuristisk kalender – utgör en ytterst sakkunnig och omsorgsfullt sammanställd antologi med ett förnämligt bildmaterial och med dikttolkningar av stor förtjänst. Ett moln i byxor ansluter sig sålunda nu i sin nya version på vårt språk vida smidigare till originalet än i den icke ryskkunnige Werner Aspenströms tidigare översättning. För dikttolkningarna svarar förutom Harding och Jangfeldt också Bengt A. Lundberg, Lars Erik Blomqvist (Chlebnikovs texter) och Lars Kleberg. Antologin sträcker sig kronologiskt från futuristernas provokativa manifest En örfil åt den offentliga smaken (1912) till början av året 1919. Revolutionen 1917 återförändrade för en tid Burljuk, Kamenskij och Majakovskij och återupplivade de kollektiva manifestationerna; sålunda utgav de tre futuristerna den 15 mars 1918 Futuristernas tidning med två manifest och med Majakovskijs Öppet brev till arbetarna. Tidningen som klistrades upp på husväggar och plank var »den första publikationen i den gamla épatagestilen på fyra år. Men det var också den sista överhuvudtaget i denna anda. Den nya tiden ställde nya krav.»

Bengt Jangfeldts egna forskningar har satt sin prägel på antologin. I sin doktorsavhandling *Majakovskij and Futurism 1917–1921* behandlar han ingående de tre teoretiska deklARATIONERNA på första sidan av *Gazeta Futuristov*, som utkom medan Majakovskij och hans båda kamrater i anarkistiskt utspel ännu uppträdde på »Poeternas kafé». Tidningen innehöll också åtskilliga poem. Jangfeldt ger en samtida kritiker, Boris Kusjner, rätt, när denne hävdade att Majakovskij och hans vänner hade fallit mellan två stolar: »On the one hand, there was no doubt as to their sincere desire to place their talents at the service of the Revolution, but on the other hand it was obvious that they were not quite capable of sizing up the situation that had arisen. In *Gazeta Futuristov* they continued to use devices from pre-war Futurism: *épatage*, self-praise, a generally provocative tone – ingre-

dients that were necessary before but which now appeared in a quite different light.» Emellertid utgör Majakovskijs »öppna brev» till arbetarna och de båda andra manifesten – återgivna i svensk översättning i Den vrålande parnassen – något av en programmatisk bas för Majakovskijs fortsatta verksamhet, om han också i den av Lunatjarskij inom Narkompros grundade »Avdelningen för de bildande konsterna» (IZO) skulle gå de politiska realiteterna närmare in på livet. Han fortsatte att betona att den politiska revolutionen måste kompletteras med en »andlig revolution». Bengt Jangfeldt behandlar i detalj Majakovskijs förbindelser med avantgardisterna inom IZO och hans medarbetarskap i tidningen Kommunens konst (dec. 1918–april 1919) – »a dull paper», enligt Edward J. Brown! »In my opinion Iskusstvo Kommuny – the forerunner of *Lef* and *Novyj Lef* – must be regarded not only as an extremely interesting paper but also as one of the central publications of the contemporary European avant-garde. Due to the negative opinion of most Majakovskij scholars, however, it has remained relatively unexplored.»

Bolsjevikpartiets kulturpolitiska målsättning var ännu mycket vag och allmän; futuristerna anmälde sig beredda att medverka till att skapa en ny, revolutionär kultur. Lunatjarskij intog en förhållandevis välvillig och beskyddande hållning till de annars av många inom partiet med oförståelse eller rentav med direkt ovilja bemötta vänsterkonstnärerna. Futuristerna gjorde ostentativt anspråk på att utgöra en elit som var destinerad att ta hand om det kulturella ledarskapet. Det var ett misstag, betonar Jangfeldt, när man hävdade att futuristerna ville göra tabula rasa med den gamla kulturen och han vederlägger utförligt och övertygande denna ingrodda föreställning. Futuristernas attacker mot den gamla kulturen tog sig hyperboliska former och var betingade av taktiska skäl. »A literal reading, which certain Soviet scholars have been guilty of, leads to absurd consequences.»

För Proletkult däremot framstod kulturarvet som värdelöst; den proletära kulturen kunde bara skapas av arbetarna själva, menade man. Jangfeldt ägnar ett kapitel åt relationerna mellan futuristerna och Proletkult. I notform berör han det förhållandet att organisationens ledare i själva verket till stor del kom från »intelligentian». (Motsättningarna mellan dessa och dem som hade en proletär bakgrund erinrar f.ö. om stridigheterna senare i Das Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller.) Jangfeldt noterar gång efter annan den totala bristen på konstnärlig kapacitet hos Proletkults poeter; den på sistone livliga forskningen kring denna massrörelses ideologi rymmer emellertid såväl kritiska som apogetiska studier. Partiet såg nästan lika negativt på Proletkult som på futuris-

terna och 1920 förbjöds den förra som självständig organisation.

Jangfeldt gör gällande att det var i ett krisläge för futuristerna som Majakovskij, Osip Brik och andra började med sina framträdanden inför arbetare i Petrograd. Man sökte en bredare förankring. Ett kollektiv av Kommunist-futurister – »Kom-Fut» – grundades i den bolsjevikiska Viborg-råjongen i januari 1919. (Dess programförklaring och stadgar återges i Den vrålande parnassen, likaså Boris Kusjners, nu Kom-Fut:are, rapport om hur det gick till att organisationen inte blev registrerad som partikollektiv.) Tack vare ett lyckligt arkivfynd kan Jangfeldt påvisa att en ny Kom-Fut-organisation grundades två år senare, i januari 1921. »In contrast to 1919, Majakovskij was this time among the officers. Whether or not he was thinking of entering the Party then is unknown.» I varje fall skickade han ett exemplar av diktsamlingen »150 000 000» till Lenin med dedikation. Hösten 1919 hade han börjat göra affischer för Ryska telegrambyrån, Rosta. Men han rönt en rad motgångar i samband med pjäsen *Misteria-buff*, såväl vad gäller dess publicering som själva uppförandet, och Jangfeldt ser hans kontakter med en grupp sibiriska futurister på vintern 1921 som betingade av att han här fann ett värdefullt stöd i sin opposition mot partiets negativa hållning. »In Nikolai Cuzak, an old and convinced member of the Bolshevik party, Majakovskij found an ally who not only defended and propagandized Futurism and fought against bureaucracy but also stood for some of the ideological conviction and firmness that Majakovskij himself was in search of.»

Bengt Jangfeldts avhandling föreligger i en lättlöpande engelsk översättning. De ryska citaten breder ut sig mer än i Lars Klebergs *Teatern som handling. Sovjetisk avantgardestetik 1917–1927*, men också vid läsningen av denna bok är kunskaper i ryska erforderliga eller åtminstone önskvärda. I Den vrålande parnassen har »av utrymmesskäl» den futuristiska teatern lämnats utanför; likväl berörs hur Majakovskij och hans kamrater under futurismens första skede gav sig hän åt den litterära kabarén. De var, heter det, »pionjärer, och i viss mån martyrer, för 1900-talets nyvaknade intresse för den talade poesin och den litterära kabarén. Under ofta kaotiska uppläsningar ropade de ut sina dikter, gnabbades med publiken och framförde sina estetiska program.» De- ras karnevaliska turné på nyåret 1914 hade alltså också teatraliska inslag; Majakovskij kunde styra ut sig i gul kattunsblus och röd fez och fästa en knippe rådisor på bröstet. Lars Kleberg konstaterar med all rätt att det ryska avantgardet spelade över i den romantiska konstnärsmytens tecken. Han påvisar också hur man direkt knöt an till Rich-

ard Wagner i synen på konstens och konstnärens samhällsförändrande kraft. Wagners manifest av år 1849, *Die Kunst und der Revolution*, med dess uppfattning om teatern som en mötesplats för hela folket, utkom kort efter revolutionen i en ny upplaga med ett förord av Lunatjarskij.

Lars Klebergs välskrivna avhandling gör ett i hög grad »genomtänkt» intryck; han har på ett lyckligt sätt realiserat den intention som han formulerar på detta sätt i förordet: »Att komma åtminstone några steg bort från beskrivningen av 20-talet i dess egna termer, att försöka översätta det som jag tidigare bara trodde att jag förstått – det har varit det huvudsakliga arbetet med den här boken.» Avhandlingen är i likhet med Bengt Jangfeldts påfallande väldisponerad och framställningen är utan att vara kompakt mättad med innehåll. Verkningsfull är upptakten, »Bildstorm och massskådespel», där i anknytning till Eisensteins film *Oktober*, som gjordes tio år efter revolutionen, ett huvudtema i boken först presenteras. Som »kulturrevolutionens två ansikten» betecknas Proletkult med den av Lenin bekämpade Bogdanov som inspiratör, och avantgardet eller »vänsterkonsten» som i Narkompros liksom överhuvud i den offentliga debatten 1918–19 kom att företräda ett radikalt kulturrevolutionärt program. Som Kleberg själv framhåller har det sovjetiska avantgardet på senare år varit föremål för ett enormt intresse över hela världen. »Emellertid förefaller siktet ofta mera vara inställt på återupplivande av och inlevelse i ett 'rekonstruerat' 1920-tal än på historisk analys.» I likhet med Jangfeldt tar sig Kleberg fram på de mer obanade vägarna och med en klart preciserad målsättning. En linje som Kleberg följer i sin undersökning är den fortsatta utformningen av den »produktionestetik» som Osip Brik först skisserade i några artiklar 1918–19. Den unge kritikern Boris Arvatov tog vid. »Analysen som Arvatov gjorde 1920 och senare av konsten som en del av den samhälleliga produktionen, av teknikens underordnande under det privata ägandet och av konstens varukaraktär är originell och öppnar nya perspektiv på konstens sociala funktion. När han sedan övergick till att konstruera ett program för konsten i det nya samhället tog han ett våldsamt språng från teori till utopi.»

Futuristerna gick till storms mot en förlegad statykult. Lenin ägnade stort intresse åt ersättandet av de gamla tsarmonumenten med nya pampiga monument. Kleberg kan åberopa sig på Jangfeldt när han betonar att det för Majakovskij liksom för Nikolaj Punin gällde att »förstöra» funktioner, inte saker. Men Punin angrep också direkt sovjetregeringens nya statypolitik. Och han hänvisade som ett föredöme till Vladimir Tartu och dennes anti-monument »Tornet». Överhuvud är det en elegant liten aperçu som Lars Kleberg un-

der rubriken »Ned med fetischerna!» ger av detta »statyernas samkväm», denna debatt om modern och förlegad konst.

Så tar avhandlingens huvudparti vid, ett enda stort kapitel där det är fråga om »teatern som handling». Kleberg har inriktat sin undersökning på Sergej Tretjakov, som åren 1922–26 skrev fyra skådespel och gjorde tre pjäsbearbetningar för Mejerxolds teater och för Proletkultteatern i Moskva. »Just genom att de stälde frågorna om teaterns funktionssätt och om förhållandet mellan scen och salong så radikalt som de gjorde, tvingar Mejerxold, Ejsenstein och Tretjakov forskare att idag – femtio år senare – på nytt granska teaterns grundförutsättningar och språket och metoderna för dess beskrivning.» Lars Kleberg anknyter i sin uppfattning av teaterns »teckenfunktion» till Jan Mukařovský och han anlägger i dennes efterföljd med stor pedagogisk klarhet ett *semiotiskt* synsätt på raden av behandlade pjäser. (Först på plan i fråga om teatersemiotiken är väl i Sverige Kurt Aspelin i och med sin uppsats *Det teatrala tecknet* i festskriften *Text och teater* (Göteborg 1974).) »Utgångspunkt för den tjeckiske strukturalistens resonemang var en kritik av Wagners allkonstverksdoktrin. Från Wagner kan man också härleda det andra viktiga problemkomplex som Mukařovský tar upp och som är av största intresse för vår undersökning av det ryska avantgardet: synen på förhållandet mellan teaterkonstverket och dess publik, mellan å ena sidan scen och salong sedda som en helhet och å andra sidan samhället utanför teatern.» Kleberg ger en kort historik över folkteateridéns utveckling alltifrån Wagner; en viktig roll tycks Romain Rolland ha spelat för de revolutionära massskådespelens teori och praktik i och med sin bok *Theâtre du Peuple* (1903), översatt till ryska 1910 och i ny upplaga 1919 med förord av V. Ivanov, en hänförd teaterpionjär vars inflytande den sovjetiske historieskrivningen enligt Kleberg orättmätigt har nedvärderat.

Men det är inte massskådespelen utan fastmer den professionella avantgardeteatern, »konstruktivismen», som Kleberg främst uppehåller sig vid. Han konstaterade att den futuristiska excentrismen som strax efter revolutionen tog sig mångahanda uttryck på småteatrarna i Petrograd och Moskva, blev en inspirationskälla för 20-talets teater, film och politiska revy. Kleberg registrerar de särdrag som han anser känneteckna den av Mejerxold och Arvatov lancerade experimentella »konstruktivismen». Mot slutet av 1922 övertog Ejsenstein den konstnärliga ledningen för Proletkultteatern i Moskva. Kleberg diskuterar hans framförande i form av slagkraftig s. k. »attraktions-teater» av den självväldiga adaptation som Tretjakov hade gjort av en Ostrovskijpjäs. Attraktions-teaterns »viktigaste element var den för den kon-

struktivistiska teatern, enligt vår typologi, karaktäristiska synen på åskådaren som objekt för 'bearbetning', épátage eller agitation. Den önskade ideologiska konsekvensen av dessa 'stimuli' garanterades av en mekanisk klasspsykologi, som vid behov tjänade som bortförklaring av oförudda publikreaktioner.» Kleberg utreder också varför Ejsensteins iscensättning i fabriksmiljö, på ett gasverk, av ett annat melodramatiskt skådespel blev ett misslyckande. Under en Kinaresa fick så Tretjakov idén till sin mest berömda och mest spelade pjäs, *Ryči Kitaj!* Kleberg hävdar att denna, trots sin uppbyggnad i nio »länkar», i själva verket inte avviker från den klassiska tragiska femakts-strukturen. Däremot saknar pjäsen individuella hjältar. Mot varandra står två *läger*, den kinesiska befolkningen och imperialismens representanter.

Möjligheten av empiriska publikstudier blir vid 1920-talets mitt föremål för en livlig teoretisk debatt, med motsvarigheter inom tysk litteratursociologi, kan man tillägga. Regiassistenten Fedorov vid Mejerxoldteatern gjorde sålunda en stor undersökning av publikreaktionerna liksom Zagorskij hade gjort några år tidigare på Misterija-buff. Denna stora diskussion om åskådaren öppnade nya perspektiv på teatern som kommunikationsform. »Regissörens totala grepp över publiken, med alla tänkbara medel, hade i praktiken kommit att ersätta den sociala och moraliska gemenskapen som hos Wagner åtminstone sades vara ett mål att sträva mot.» En linje som skisserades i debatten 1925 ledde, menar Lars Kleberg, »bort från synen på teatern som ett medel att återskapa guldålderns förlorade enighet och helhet. Den gör åskådaren till teaterns 'grundmaterial', men inte längre som objekt (som i 'attraktionsteatern') utan som subjekt.» Agitationsteaterns kris var ett faktum i och med att det nu hade uppvisats att den enhetliga publiken och den enhetligt verkande föreställningen var en illusion och en myt. Tretjakovs pjäser, som naturligtvis också har studerats av andra forskare, östtysken Mierau m. fl., visar sig utgöra ett förträffligt underlag för det studium av förskjutningarna inom sovjetisk avantgardeestetik 1917–1927 som Lars Kleberg syftar till. Och om också Tretjakov inte kom att delta i debatten om teaterpubliken visar hans efterföljande pjäs en tydlig inriktning på problematiken kring »*hur man med teaterns speciella medel kunde ställa frågor till och medvetandegöra en publik*». Med en verkningsfull och välmotiverad anknytning till Brecht berör så Kleberg i slutet av sin avhandling frågan om inte Tretjakov har influerat dennes stora försök att »omfunktionera» teaterkonsten. De båda träffades i Berlin i början av året 1931. Kleberg går dock inte närmare in på dessa spörsmål om samband och påverkan mellan Tretjakov och Brecht som redan tidigare har blivit föremål för flera

framställningar. Han söker i stället, som han uttrycker det, »sammanfatta parallellerna mellan de två blivande vännerna och brevskrivarna innan deras vägar egentligen korsades». Tretjakov kom sedan att lämna teatern, som alltså under en rad år var den sovjetiska vänsterkonstens centrala experimentfält; han övergick till nya genrer, filmen och reportaget, för att 1939 i likhet med Mejerxold falla offer för den stalinistiska terrorn.

Lars Kleberg har perspektiv på sitt forskningsobjekt. Han visar både ett historiskt uppfattnings-sätt och en förmåga att aktualisera och levandegöra en i tiden avlägsen konstnärlig debatt. Han framhåller de utvecklingsbara uppslagen från avantgardismens decennium. Men han konstaterar också att vänsterkonsten begick svåra misstag som förklarar varför »det sovjetiska avantgardet [blev] inte bara maktpolitiskt utan framför allt *teoretiskt* försvarslöst gentemot RAPP:s psykologiska realismsteori och dess fortsättning i den socialistiska realismen».

Ulf Wittrock

Ingeborg Nordin-Hennel: *Den stora vreden. Studier i Olof Högborgs prosaepos*. (Stencil.) Umeå universitet 1976.

När i början av vårt sekel en proletär prosalitteratur börjar bryta sig mot och ingå legeringar med förhärskande borgerliga former kan vi i Olof Högborgs *Den stora vreden* finna ett verk som intar en särpräglad position. Å ena sidan lever den genom ett intensivt engagemang för det (huvudsakligen jordbrukande) folkets massor, å andra sidan för den fram borgerliga konfliktlösningar av harmoniserande art på samhällsproblemen.

Alltifrån 1905 då Olof Högborg (OH) vände upp och ner på den litterära världen genom att vinna Iduns litteraturpristävlan har *Den stora vreden* (DSV) genom sin märkliga typ av socialt engagemang och genom sin egenartade litterära form konfunderat och utmanat läsarna. Den har fullkomligt ropat på en vetenskaplig undersökning av innebörd och sammanhang med tidens sociala och litterära verklighet. Det är därför mycket väl valt ämne som Ingeborg Nordin-Hennel (INH) har utrett i sin avhandling, vilken är den första som förts fram till disputation i litteraturvetenskap vid Umeå universitet.

Vad som tidigare skrivits om OH inskränker sig till Janrik Bromés minnesskrift från 1955, som inte direkt har vetenskapliga ambitioner men som är en värdefull källa för OH:s biografi och verksamhet. De tyngst vägande inläggen finns dock i ett antal tidnings- och tidskriftsartiklar. Ludvig Nordström skrev till den förkortade upplagan av DSV (1921) en inledande essä (omtr. i Oob 1921),