

# Sammlaren

Tidskrift för

svensk litteraturvetenskaplig forskning

Årgång 125 2004

*I distribution:*

Swedish Science Press

Svenska Litteratursällskapet

## REDAKTIONSKOMMITTÉ:

*Göteborg:* Stina Hansson, Lisbeth Larsson

*Lund:* Erik Hedling, Eva Hættner Aurelius, Per Rydén

*Stockholm:* Anders Cullhed, Anders Olsson, Boel Westin

*Uppsala:* Bengt Landgren, Torsten Pettersson, Johan Svedjedal

*Redaktörer:* Anna Williams (uppsatser) och Conny Svensson (recensioner)

*Inlagans typografi:* Anders Svedin

Utgiven med stöd av  
*Vetenskapsrådet*

Bidrag till *Samlaren* insändes till Litteraturvetenskapliga institutionen, Box 632, 751 26 Uppsala. Uppsatserna granskas av externa referenter. Ej beställda bidrag skall inlämnas i form av utskrift och efter antagning även på diskett i något av ordbehandlingsprogrammen Word för Windows eller Word Perfect. Sista inlämningsdatum för uppsatser till nästa årgång av *Samlaren* är 1 juni 2005 och för recensioner 1 september 2005.

Sedan årgång 2002 av *Samlaren* erhåller uppsatsförfattarna ett digitalt underlag för sårtryck. Det består av uppsatsen i form av en pdf-fil, lagrad på en diskett.

Abstracts har språkgranskats av Sharon Rider om inget annat anges.

Svenska Litteratursällskapet tackar de personer som under det senaste året ställt sig till förfo-gande som bedömare av inkomna manuskript.

Svenska Litteratursällskapet Pg: 5367–8.

ISBN 91-87666-22-7

ISSN 0348-6133

Printed in Sweden by  
Elanders Gotab, Stockholm 2004

skoningslöst men ändå varsamt blotta de veder-  
värdiga sidorna i Célines personlighet samtidigt  
som han med takt och finkänslighet ger hans lit-  
terära verk den hedersplats de otvivelaktigt är be-  
rättigade till.

Pär Hellström

Margareta Wirmark, *Narrens bjällror. Hjalmar Bergmans kammarspel*. Carlssons förlag, Stock-  
holm 2002.

Margareta Wirmarks 2002 utkomna bok *Narrens bjällror. Hjalmar Bergmans kammarspel* är estetiskt tilltalande, den är rikt illustrerad och har lättläst typografi på elegant papper. Med den vill Wirmark ”stimulera intresset bland teaterfolk” för Bergmans s.k. kammarspel; dessa hör – heter det – ”tveklöst” till ”vårt svenska kulturarv och borde ständigt stå på teaternas spellistor” (s. 10). Ambitionen är behjärtansvärd. Hjalmar Bergman Samfundet har under många år och ibland med viss framgång agerat för att i första hand Dramaten skulle sätta upp de tre eller fyra dramer som brukar gå under Bergmans egen beteckning ”marionettspel”. Det vore utmärkt om Wirmark med sin populärt hållna genomgång av åtta dramer och en filmnovell mellan 1915–22 kunde beveka teateretablissemangen.

Men Wirmark har också en annan målsättning. *Narrens bjällror* är ett inlägg i den pågående forskningen om Bergmans dramatik och dess förhållande till tradition och nyskapande. Wirmark deklarerar att hon vill visa hur dramatikern Bergman under perioden 1915–22 tar i bruk ”ett mera teatralt formspråk” i syfte att ”frilägga själens kammar” (s. 9). I det första av de tre kapitlen skildras ”hela tillkomsttiden”, i det andra presenteras ”nyläsningar” av de nio verken och i det tredje och avslutande kapitlet redovisas ”varifrån Bergman hämtat idéerna till sitt nya formspråk” (s. 11). Omfångsmässigt och innehållsligt är mittkapitlet det tyngsta med sina ca 180 sidor, det första kapitlet utgör en 140 sidor lång bakgrundsteckning medan det tredje kapitlet på 36 sidor exklusivt ägnas inflytandet från tre genrer, *commedia dell'arte*, ”divertissemang” och moralitet.

Det är till välkända marker Wirmark återvänder – hon ägnade sin doktorsavhandling åt dramat *Spelhuset* och har senare i ett flertal uppsatser behandlat Bergmans dramatik. Men också åtskilliga andra forskare har gjort betydande insat-

ser på samma fält. Inledningsvis förklarar Wirmark att hon bygger ”vidare på andras arbete” och att ”Sverker R. Eks, Bengt Forslunds, Ulla-Britta Lagerroths och Gösta Werners forskning rörande Bergmans filmer och dramer har varit av stort värde” för henne. Erik Hjalmar Linders trebandiga biografi om Bergmans liv och verk lyfts särskilt fram, det utgör ”grunden” för hennes framställning, även om hon där finner dramatikens ”påfallande snävt” behandlad (s. 10). Trots detta generösa allmänna erkännande är Wirmarks förhållande till tidigare forskning ytterligt problematiskt.

I det första kapitlet anför forskare sporadiskt medan de i andra kapitel lyser med sin frånvaro och är förpassade till generella omnämmanden i notapparaten. ”Tidigare forskning rörande varje enskilt drama redovisas i notapparaten” förklarar Wirmark (s. 11). Någon dialog med föregångarna förs således inte och inga hänvisningar i texten informerar läsaren om vad som är övertaget från eller inspirerat av andra och vad som är nytt i framställningen; det innebär att det är svårt att avgöra om det begagnade begreppet ”nyläsning” är relevant. Överlag gäller att Wirmark hellre vill slå forskare på fingrarna – då kan de ägnas betydande utrymme – än redovisa vad hon tagit i arv.

I det första kapitlet, ”Dramernas tillkomst”, varvas biografiska notiser med hastiga karaktäristiker av verk inom olika genrer eftersom Bergman under dessa år ”prövar sig fram inom snart sagt alla medier” (s. 11). Mer detaljerade blir utredningarna av dramernas genesis, ofta med hjälp av Bergmans dagböcker. Dessa utgörs av en svit *Almanack för Alla*, i vilka noteringar om vädret regelbundet och om arbetet oregelbundet förts in. *Almanackornas* stenstil har gäckat också tidigare forskare. Där emellertid dessa gjorde halt i respekt för materialets bräcklighet, går Wirmark gärna vidare, vilket någon gång kan ge en mer exakt datering men oftare leder till antaganden och ogrundade ställningstaganden. Uttryck som ”gissningsvis”, ”kanske”, ”sannolik”, ”möjligen”, ”tycks”, ”synes” är legio i kapitlet (s. 23 et passim) och hypotetiska resonemang transformeras ibland till absoluta påståenden. Det gäller till exempel turerna kring Victor Sjöström och Gustaf Molander (s. 14 f.).

Kapitlet inleds något överraskande med ett avsnitt om Bergmans debutarbete för film, *Gycklaren*. Enligt Stina Bergman var det Victor Sjö-

ströms *Terje Vigen* ”som så förtjuste” Bergman ”att han omedelbart satte sig ner och skrev *Gycklaren*” (s. 13). Men det ”var inte *Terje Vigen* som lockade Bergman att börja skriva filmnoveller” (s. 14), rättar Wirmark som utdömer inte bara Stinas historieskrivning utan också de forskare som ”mer eller mindre okritiskt” accepterat denna. Dit hör Forslund och Linder men också Werner, som ”underlåtitt att korrigerat äldre historieskrivning på denna punkt” och fastslagit ”som en sanning” att Bergman skrev *Gycklaren* under intryck av Victor Sjöströms film *Terje Vigen*” (s. 14). Både Wirmark och Werner avläser dagböckerna dag för dag men kommer till olika slutsatser vad gäller *Terje Vigens* betydelse för *Gycklaren*. Enligt dagböckerna påbörjades filmnovellen den 8–11 januari 1917, dvs. före premiären på *Terje Vigen*, den 29 januari. Därefter finns ingen notering om arbetet förrän den 1–3 och 7–8 februari. Werner kommenterar att Victor Sjöströms film ”hade premiär den 29 januari 1917, alltså omedelbart innan Hj. Bergman efter en längre paus och under intrycket av den filmen återupptog arbetet på *Gycklaren*” (Gösta Werner, *Hjalmar Bergman som filmförfattare*, 1987, s. 22). För Werner framstår det som självfallet att Bergman ser filmen på premiären, vilket inte kan utläsas av dagböckerna.

Wirmark å sin sida slår fast att eftersom ”Bergman inledde sitt skrivande i januari innan filmen ännu haft premiär, kan *Terje Vigen* omöjligt ha inspirerat honom till novellen”. Hon ifrågasätter också att Bergman skulle ”avbryta sitt skrivande för att gå på bio” (s. 14). Vi vet inte hur Bergman tänkt sig novellen när den påbörjades i januari och inget utkast är bevarat. Och det är inte helt styrkt exakt vilken dag Bergman såg *Terje Vigen*. Men vi vet att han såg den och var entusiastisk. Om Werner är något oförsiktig, är Wirmark alltför kategorisk och går till storms mot Werner utan att kunna leverera en troligare och mer underbyggd version av förloppet.

Wirmark reducerar med viss rätt Sjöströms betydelse för Bergmans filmnovell och lanserar som en nyhet att hon i dagboken upptäcker ”att Bergman valde att sända sin filmnovell till Gustaf Molander och ej till Victor Sjöström”, vilket sägs vara ”en överraskande upplysning” (s. 15). Och hon konkluderar: ”Det var alltså inte till Sjöström utan till Gustaf Molander Bergman vände sig för att få råd om sin nya filmnovell” (s. 17). Men detta framhölls redan 1987 av Werner, när han skriver att ”Bergman skickade det [manuskrip-

tet till *Gycklaren*] omedelbart till Gustaf Molander, konsult åt Skandinavisk Filmcentral i Stockholm” (Werner, s. 21). Dagboksanteckningen den 20 februari ”Molander hemma”, som Wirmark ”gissningsvis” tolkar som att Bergman ”avlagt besök hemma hos Molander” (s. 15), bör snarare läsas som att Molander är ”hemma hos Bergmans” vilket Werner gör. Meningskiljaktigheter av det här slaget mellan två forskare kan te sig som strid om påvens skägg och jag skulle inte uppmärksamma dem om inte Wirmark gjorde ett nummer av *Gycklarens* förhållande till *Terje Vigen* och vilka filmkoryféeer Bergman satte sin lit till.

Wirmark gör inte Werner rättvisa, men andra råkar värre ut; filmforskaren Johan af Sandeberg förbigås med tystnad. I dennes tidiga uppsats ”Gycklaren. En studie i Hjalmar Bergmans debutarbete för filmen” (*Hjalmar Bergman Samfundet Årsbok 1969*), som inte är upptagen i Wirmarks litteraturförteckning, anges ett annat incitament till *Gycklaren* vilket borde ha redovisats. Strax före premiären på *Terje Vigen*, skriver Sandeberg, ”utlyste Veckojournalen en pristävling om bästa originalmanuskript för filmen”. De 250 manuskript som inflöt var av låg kvalitet och Veckojournalen efterfrågade ”de verkliga författarna”. Nu var en sådan med, Hjalmar Bergman, ”som lockades av den utlysta prissumman på 1000 kronor” och ”skrev sitt första filmarbete – ’Gycklaren’”, som dock inte sändes in (Sandeberg, s. 52 f.).

Till Stina Bergmans ”historieskrivning” hör också Victor Sjöströms apokryfiska replik till Bergman: ”Kom ner på jorden, unge man” (cit. efter Wirmark, s. 12). Också här avbasas på osakliga grunder Bergmanforskningen, som hos Wirmark framstår aningslös och metodiskt naiv. Wirmark noterar visserligen att ”Gösta Werner har framfört sina tvivel” (s. 13) men hon uppmärksammar inte att denne tillskriver sina föregångare samma skepsis: ”Många har tvivlat på att Victor Sjöström verkligen uttryckte sig så till en redan etablerad författare. Kanske var det helt enkelt en replik som Victor Sjöström senare – möjligen i ett skämtsamt sammanhang mellan skål och vägg – fällt om Hjalmar Bergmans första manuskript och som Stina Bergman uppsnappat och [– –] antidaterat.” (Werner, s. 23). Sandeberg var en av de många som ställde sig tveksam: ”Sjöströms klassiskt vordna svar med anledning av refuseringen ’Kom ner på jorden, unge man’ är svårt att verifiera och hämtat från en mycket osäker källa, nämligen en minnesanteckning av Stina

Bergman gjord 22 år senare. Själv tror jag inte att den försynte Sjöström behandlade en etablerad 35-årig författare på detta sätt” (Sandeberg, s. 53). Och Linder, som hos Wirmark mer än andra framstår som förförd av Stinas utsagor, formulerar sig med all önskvärd reservation: ”Kanske var det en ironisk vändning i brevet som tog skruv: regissören [Victor Sjöström] svarade omedelbart, eventuellt med ord snarlika dem som Stinas legend citerar: kom ner på jorden, unge man, så ska vi talas vid” (Linder, *Kärlek och fadershus farväl*, 1973, s. 108).

Sandebergs av Wirmark bortglömda uppsats är viktig i sammanhanget framför allt därför att den frilägger filmiska grepp i *Gycklaren* – han noterar att Bergman i *Gycklaren* försöker ”utnyttja filmmediets alla speciella egenskaper” och framhåller hans ”talrika anvisningar om belysningseffekter”, hans förkärlek för ”stämningsskapande dunkelbelysning” och ”chockartade kontrasteffekter” (Sandeberg, s. 66 f.), allt grepp som återkommer i dramer som *Dödens Arlekin* och *En skugga*. Också när det gäller att peka ut möjliga impulsgivare är Sandeberg tidigt ute; bland annat påpekas att *Gycklaren* har ”italienska rötter” och att man kan ”tänka sig ett inflytande från den italienska filmfarsen” som arbetade ”i commedia dell’artes efterföljd” (s. 56 f).

Sveriges Dramatiska Författares Förening gick 1916 till angrepp på dåvarande Dramatenchefen Tor Hedberg. Striden gällde Dramatens repertoar, att man spelade för litet modern svensk dramatik. Bergman var direkt berörd, men eftersom hans ställning var ömtålig, höll han sig till en början ifrån den offentliga debatten. ”Jag håller mig på avstånd”, skriver han i ett brev och hänvisar till sitt ”nuvarande förhållande till Hedberg” som ”gör ställningen osäker” (s. 34). Brevet uppges av Wirmark vara skrivet till Tor Hedberg, vilket naturligtvis förbryllar läsaren. Det är i själva verket ställt till modern Fredrique Bergman, vilket förklarar frispråkigheten. Wirmark citerar brevet också i sin avhandling från 1971 men där med korrekt adressering. När citatet återkommer med felaktig adressat i *Narrens bjällror* har orden ”som Mamma kanske sett i tidningen” i brevet, vilka klagör till vem Bergman skriver, exkluderats, vilket förmodligen blandat bort korten. De sidor (s. 26 ff.) som Wirmark ägnar striden om repertoaren är både relevanta och intressanta men åter saknas hänvisningar, denna gång till både Fred-

die Rocks avhandling från 1971, *Tradition och förnyelse. Svensk dramatik och teater från 1914–1922*, och hans uppsats ”Hjalmar Bergman och Dramatiska teatern under Tor Hedbergs chefstid (1910–1921)”, tryckt i *Hjalmar Bergman Samfundet Årsbok 1977*.

I första kapitlet fällt avsnitt in, som markeras med avvikande stilsort i innehållsförteckningen – om Per Lindberg, Lars Hanson, Victor Sjöström och Max Reinhardt. Dessas betydelse för Hjalmar Bergman har utretts – utan att detta redovisas – av den tidigare Bergman-forskningen. Per Lindberg var ”verkligen Hjalmar Bergmans förtrogne vän, och detta därför att han *förstod* honom – framför allt som *dramatiker* och som *teaterkunnig* sådan”, skriver till exempel Ulla-Britta Lagerroth i sin centrala uppsats ”Hjalmar Bergman i Per Lindbergs regi på Lorensbergsteatern” (*Hjalmar Bergman Samfundet Årsbok 1978*, s. 70 ff.).

Bergmans umgänge med Lars Hanson och dennes betydelse för Bergmans dramatiska skapande har uppmärksamats av Örjan Lindberger i en av Wirmark negligerad uppsats ”Hjalmar Bergman om Lars Hanson som Byggmästar Solness” (*Hjalmar Bergman Samfundet Årsbok 1978*, s. 61 ff.). Lars Hanson spelade huvudrollen i *Intima Teaterns uppsättning av Bergmans Ett experiment* och kreerade strax därpå – premiären ägde rum i februari 1919 – titelrollen i Ibsens *Byggmästar Solness* på samma teater. Rollgestaltningen vållade diskussion – man ansåg att Lars Hanson gjorde Solness för ”patologisk”. I ett inlägg i Dagens Nyheter 27 april försvarar Bergman Lars Hansons rolltolkning och ”reagerar mot vad han finner banalt realistiskt i insceneringen”. När Bergman vill ”rädda symbolinslaget i Ibsens drama”, skriver Lindberger, talar han i egen sak: ”Han hade i sitt eget skapande införlivat Ibsens symboliska eller halvsymboliska metod”. Bergmans inlägg, som Lindberger återger in extenso, är intressant därför att Bergman försvarar inte bara den ibsenska symbolismen utan också den ”patologiska utformning” som Hanson gett sin roll. Hanson söker, skriver Bergman, ”ge sina gestalter en pregnant kontur, i det han i rätt hög grad eliminerar det tillfälliga och – om uttrycket tillåtes – suddiga. Kanske är det just det man finner patologiskt” (cit. efter Lindberger s. 65). Stråvan att ’eliminera det tillfälliga’ kännetecknar Bergmans dramatiska skapande den aktuella perioden och pekar fram mot essän ”Karikatyr och kliché” från 1929, i vilken han framlägger sin konstsyn.

Avsnittet om Max Reinhardt har Wirmark baserat på brev från Per Lindberg i Berlin till modern, skådespelerskan Augusta Lindberg. I de intressanta breven, ur vilka Wirmark citerar ymnigt, redogör Per Lindberg för sina intryck av Reinhardts iscensättningar. Max Reinhardts betydelse för Per Lindbergs regikonst har emellertid utretts av Ulla-Britta Lagerroth i hennes 1978 publicerade bok *Drama i möte med regi och samhälle. Per Lindberg tolkar Pär Lagerkvist* i vilken de aktuella breven anförts. Men Wirmark har inga referenser till Lagerroths bok, som inte upptas i hennes litteraturförteckning.

Max Reinhardts betydelse för Bergman – direkt eller indirekt via Strindberg – har påtalats av Bergmanforskningen. Den tråd som förbinder Per Lindbergs ovan anförda brev med Bergman är däremot ganska tunn. Eftersom breven ”gissningsvis” var ”skrivna för hela familjen Lindberg” kan man, menar Wirmark, ”utgå ifrån att också Hjalmar och Stina fick del av dem” (s. 66). Wirmark har förmodligen rätt i sin gissning men utnyttjandet här av dessa brev är ett exempel bland flera på att Wirmark är mera intresserad av att presentera ett nytt material än att ta hänsyn till materialets relevans.

Breven hör till Per Lindbergs och August Lindbergs samlingar som – efter en tvist med handskriftsavdelningen på Kungliga biblioteket – 1979 försålades till Lunds universitetsbibliotek av fru Signe Lindberg, änka efter Per Lindberg. Hon ville – förklarade hon vid flera tillfällen för mig – att Ulla-Britta Lagerroth som första forskare skulle använda breven och villkorade i ett följebrev till överlåtelsen till LUB att tillgång till breven skulle beviljas av Ulla-Britta Lagerroth och handskriftschefen. Wirmark har utnyttjat breven utan att ha fått Lagerroths medgivande.

Begreppet ”nyläsning” som appliceras på dramaanalyserna i kapitel två väcker både förhoppningar och farhågor, förhoppningar om att nya resultat skall presenteras och farhågor om att dessa skall vara frukten av en subjektiv ”läsning” utan tillräcklig hänsyn tagen till texten. Wirmark är en kunnig Bergman-läsare och anlägger – som framgått ovan – en del nya aspekter på dramerna. Framför allt kan man notera att hon tar större hänsyn till deras formspråk än vad som gjorts tidigare. Men i synnerhet ett par forskare, Ulla-Britta Lagerroth och Sverker R. Ek, har levererat mer djuplodande analyser av enskilda skådespel som ingår i Wirmarks framställning, den förra i

”Hjalmar Bergman i Per Lindbergs regi på Lorensbergsteatern” och ”Hjalmar Bergmans Sagan – och Per Lindbergs” (i *Hjalmar Bergman Samfundet Årsbok 1978 resp. 1980*), den senare bland annat i ”Marionettspel. En studie i Hjalmar Bergmans experimentella dramatik” (*Kring Hjalmar Bergman*, 1965). I den sistnämnda uppsatsen analyserar Ek marionettspelen, diskuterar deras genesis och släktskap med samtidigt tillkomna prosaverk, påvisar inflytandet från stumfilmen – med exemplet *Vem dömer?* – och den strindbergska dramatiken, i synnerhet kammarspelen. I likhet med Wirmark komparerar Ek *Dödens Arlekin* med Strindbergs *Pelikanen*. Även om Wirmark således har kunnat bygga vidare på tidigare betydande forskningsinsatser är hennes samlade grepp om denna del av Bergmans produktion välkommen. Den nonchalanta behandlingen av tidigare forskning skämmer dock framställningen och begränsar dess nyhetsvärde.

Wirmarks tolkningar av dramerna kompletterar föregångarnas analyser av texterna. ”Nyläsningen” av enskilda textställen är ibland övertygande – det gäller till exempel tolkningen av slutet på *Herr Sleeman kommer*. Att Anne-Marie skall ses som en andligen död i slutreplikerna och att bristen på tårar är ett symptom på detta är en övertygande läsart. Men den exkluderar inte, som Wirmarks tycks hävda, andra läsarter. Som Linder påpekar, utvinns Bergman genom den ”nästan schematiska förenklingen” i marionettspelen en ”mångtydighet”, som innebär att ”betydelsen kan växa i många riktningar” (*Sju världars herre*, s. 342). Och det är knappast så, att Linder ”förbiser att dramats egentliga tema är Anne-Maries känslomässiga död” (s. 361). Denna inbegripes, om jag förstår rätt, i det tema Linder omtalar som ”allt levandes väg mot mekanik och död” (*Sju världars herre*, s. 343).

Till läsningen av andra textställen ställer jag mig tveksam. I *Herr Sleeman kommer* betecknar Wirmark formuleringen ”Man hör hans steg” om Sleemans tänkta ankomst ”som ett mantra”, som ”etsar sig in i Anne-Maries medvetande”. Orden sägs – heter det – ”i förbigående” av Bina, Anne-Maries moster som arrangerat äktenskapet med den mycket äldre Sleeman. Den korta meningen som ”består”, säger Wirmark, ”av två likadana jamber, härmar och föregriper Sleemans långsamma vandring uppför raden av stentrappor” (s. 162). Men Binas replik sägs inte ”i förbigå-

ende” utan fällt under den repetition som Mina och Bina anställer med Anne-Marie inför Slemans besök. Och Binas ord faller något annorlunda och bildar – om man så vill – två eller tre illustrerande jamber: ”Åja, du får god tid på dig. Du hör hans steg i trappan – han – han går ju litet långsamt” (SS 9, s. 486). Men när frasen upprepas av Anne-Marie bildar den inte jamber: ”Och så hör jag hans steg i trappan. Jag har god tid – för han går ju – litet långsamt” (SS 9, s. 488), ”(lätt sjungande) Dåå – hör jag hans steg. Han går ju litet – långsamt” (SS 9, s. 490) och ”(Reser sig, lyss, ofrivilligt, hypnotiserad) – så hör jag hans steg” (SS 9, s. 493), ”Dansen stillnar av, osäkert [---] – steg – hör jag – hans steg – steg (SS 9, s.); de sista gångerna utsäger Anne-Marie frasen i närvaro av endast Jägaren och variationen i ord och tonfall illustrerar det växande hot som Sleeman utgör och den temporära befrielse som Jägarens närvaro och kärleksförklaring innebär.

I marionettspellet *Dödens Arlekin* förvandlar Wirmark genom utelämnningar i citat ”död-doktorn” till ”Arlekin själv”, vilket får viss betydelse för hennes tolkning (s. 140). Och det i *Dödens Arlekin* inlagda ”marionettstycket” kan knappast betraktas som ”en förlaga” som Bergman utgår ifrån (s. 139). Det är snarast fråga om en mise-en-abyme: spelet i spelet äger tillämpning på dramat i stort. Exemplen på hur texterna ”friseras” och övertolkas kan flerfaldigas.

Wirmarks analys av dramat *Sagan* är delvis identisk med den uppsats ”Ty varje dag är domens dag, för den som tror på sagor”, som Wirmark publicerade i Hjalmar Bergman Samfundets skriftserie 2000. Samfundet uppmärksammade inte att Wirmark i sin uppsats varit beroende av men underlåtit att hänvisa till Lagerroths uppsats ”Hjalmar Bergmans Sagan” från 1980. Wirmarks uppsats gick i tryck och föranledde ett meningsutbyte i Samfundets styrelse om vetenskaplig etik. Det är frestande att tro att den polemiska not varmed *Sagan* försetts i *Narrens bjällror* utgör Wirmarks svar på anmärkningarna 2000 mot uppsatsen. I denna not avfärdas ”den entydigt positiva läsning Lagerroth gör av Roses och Sunes kärlekssaga” (s. 363 f.). Wirmarks negativa hållning måste för en oinitierad läsare te sig egenartad. Lagerroth behandlar *Sagan* som ett ”teatraliserat drama” och analyserar ingående dramats formspråk, vilket är det angivna studieobjektet även för Wirmarks framställning. Lagerroth gör klart att hennes tolkning får som konsekvens att

man varken kan ”läsa in i eller avkräva de uppträdande någon dimension av ’realism’” eller legitimera ”den förändring av slutet, som Stina Bergman av psykologiska (och äktenskapshistoriska?) skäl företog”. *Sagan* gör inte ”anspråk på verklig hetsillusion” (Lagerroth, s. 62). Också Wirmark vänder sig mot Stina Bergmans ändring av och syn på dramat och mot försök att koppla ”samma dramat med dess biografiska bakgrund” (s. 362). Wirmarks tolkning att Rose ”står för Bergmans nyupptäckta böjelse för unga, vackra pojkar” (s. 113) är dock självfallet beroende av hennes insikter i Bergmans biografi.

I det sista kapitlet betitlat ”Inspirationskällor” behandlas – som jag redan framhållit – tre sådana: commedia dell’arte, divertissemang och moralitet. Framställningen är här som i övrigt medryckande om än något överpedagogisk. Invändningar liknande dem som jag redovisat ovan kan tyvärr upprepas även ifråga om detta sista kapitel, vilket jag avstår ifrån.

Jag skall avsluta med att diskutera den kontroversiella beteckningen ”kammarspel” hos Wirmark. *Narrens bjällror* har undertiteln *Hjalmar Bergmans kammarspel* dvs. Wirmark lanserar redan i titeln benämningen ”kammarspel” på de behandlade dramerna, ”ett uttryck som brukar förknippas med Strindberg” (s. 8). Hon finner att ”kammarspel” svarar bättre mot de dramer som hon behandlar än Bergmans egen genrebeteckning ”marionettspel”. Den senare är ”rätt opraktisk”, konstaterar Wirmark, ”då den inte står för något enhetligt formspråk och är innehållsligt oprecis”. Det fatala är att Wirmark därmed avhänder sig både intressanta tolkningsmöjligheter och iakttagelser beträffande dramernas formspråk.

Genrebeteckningen ”kammarspel” emanerar från Max Reinhardts experimentteater Kammer-spiel-Haus, som öppnades i Berlin 1906. Kopp-lingen mellan Max Reinhardt, Strindberg och Bergman har utretts av Sverker R. Ek i den ovan nämnda uppsatsen ”Marionettspel. En studie i Hjalmar Bergmans experimenterande”. Eks uppsats fokuserar på Bergmans ”marionettspel” men täcker den period som behandlas i *Narrens bjällror* och tecknar en likartad utveckling: dramerna *Porten* och *Vävaren i Bagdad* betecknar Ek som ”de mest fullödiga och självständiga proven på Bergmans experimentella dramatik” med vilka Bergman fullföljde ”sina intentioner från Marionettspel”. Ek citerar Strindbergs berömda karakteris-

tik av sina egna kammerspel i brevet från januari 1907 till författarkollegan Adolf Paul. (Ek, s. 156). Men han aktar sig för att applicera den strindbergska benämningen på Bergmans dramatiska texter. I motsats till Wirmark använder sig Ek av Bergmans benämning ”marionettspel”. Han demonstrerar övertygande att denna ger viktiga tolkningspotentialiteter och pekar på en viktig influens, nämligen från Maurice Maeterlincks *Petites Drames pour Marionettes*; det var denna titel som Strindberg försvenskade till ”marionettspel”.

Kriterierna för genren ”kammerspel” hämtar Wirmark ur Strindbergs brev till Paul 1907. (Brevet finns tryckt i August Strindbergs brev XV, 1976, inte III, 1952, vilket felaktigt anges i en not). Strindberg uppmanar Paul att söka ”det intima i formen, litet motiv, utförligt behandlad, få personer, stora synpunkter, fri fantasi, men byggd på observation, upplevelse, väl studerad; enkelt men icke för enkelt, ingen stor apparat, inga öfverflödiga bipersoner, inga regelbundna femaktare eller ’gamla maskiner’, inga utdragna helaftnar”. Till dessa kriterier lägger Wirmark ytterligare ett par, som vid genrebestämningen av Bergmans verk i kapitel två visar sig vara avgörande: ”kammerspelet” skall ställa ”en individs andliga utveckling i centrum”, blotta ”människans inre rum” och ha ”ett tydligt etiskt innehåll” (s. 9). Mot dessa kriterier svarar inte alla Bergmans dramer från perioden 19–22, Wirmark tar därför inte upp alla till behandling. Men benämningen slinter också mot de behandlade dramerna. Det först omskrivna ”kammerspelet”, *Dödens Arlekin*, ”gör knappast skäl för benämningen kammerspel i hela den betydelse jag lägger i ordet”, konstaterar Wirmark: ”bara indirekt ställs ett skeende i fokus” och ”huvudpersonens döendeprocess gestaltas ej på scenen” (s. 147). När Wirmark skiftar beteckning på *Dödens Arlekin*, från det bergmanska ”marionettspel” till det strindbergska ”kammerspel”, förlorar hon de kvaliteter som inte svarar mot den nya benämningen ur sikte: ”Mer än så lyckas Bergman inte förmedla; ännu förmår han ej skänka full konkretion åt ett inre skeende”, slår hon fast. Konstaterandet visar hur vanskligheten etiketteringen ”kammerspel” är på Bergmans marionettspel. Det indirekta skeendet och den psykiska närvaron av den på scenen osynlige Boman är själva poängen i *Dödens Arlekin*. Och Bergman har, som Ek framhåller ”på Strindbergs manér undvikit att centrera detta drama liksom de övriga marionettspelen kring en huvudperson” (Ek, s. 156).

Marionettspellet *Herr Sleeman kommer* ger Wirmark däremot godkänt. Det ”motsvarar ovanligt väl kraven på ett kammerspel” eftersom det ”finns en tydlig huvudperson”, skriver hon och fortsätter med att konstatera att Bergman ”äntligen lyckas med vad han ej förmådde i *Dödens Arlekin*: han synliggör vad som sker i själens ensliga rum” (s. 163). Också marionettspellet *En skugga* förtjänar enligt Wirmark beteckningen ”kammerspel” eftersom ”dramat har en tydlig huvudperson: Erik” – ”det är hans inre kamp som Bergman synliggör” (s. 177). Att *Spelhuset* ”är ett kammerspel råder det inte minsta tvivel om. Här är det Vännen som fokuseras och vi får följa hans sista avgörande kamp” (s. 194). Men i båda fallen får utpekandet av en huvudperson ses som en tolkningsfråga utan ett givet svar. Dramat *Porten* komparerar Wirmark med Strindbergs *Spöksonaten* och *Till Damaskus I*. Men – konkluderar hon – ”kanske är det *Dödsdansen* som står *Porten* allra närmast” (s. 290).

*Sagan* uppfyller, så vitt jag förstår, varken de ur Strindbergs brev härledda kriterierna eller kravet på ”inre skeende” och en huvudperson. Ändå renderar det beteckningen ”kammerspel” ty i en scen ”gestaltas Sunes inre rum”; det är ”denna scen som gör det berättigat att kalla *Sagan* för ett kammerspel” (s. 248). För att ekvationen skall gå ihop måste Wirmark dessutom utse Sune till huvudperson. När Wirmark strax därpå konstaterar att *Sagan* med sina fyra akter, som förmår ”fylla en hel teaterafton” är ”ett fullt utvecklat kammerspel” har genrebeteckningen blivit fullständigt meningslös och missvisande. Också när det gäller dramat *Vävaren i Bagdad*, som enligt Wirmark ”utgör klimax” i den utveckling hon tecknar, ställer jag mig oförstående till beteckningen ”kammerspel”. Analysen av detta skådespel är dock övertygande och lyfter fram ett förbi-sett stycke i Bergmans dramatiska oeuvre.

Kerstin Dahlbäck

Anders Öhman, *De försingrade. Norrland, moderniteten och Gustav Hedenvind-Eriksson*. Brutus Östlings Bokförlag Symposion. Stockholm/ Stehag 2004.

När docenten Anders Öhman nu framlägger en bok på 150 sidor om Hedenvind sker det inom forskningsprojektet ”Norrlands litteraturhistoria” vid institutionen för litteraturvetenskap och nordiska språk, Umeå universitet. Öhman har låtit sin