

Sammlaren

Tidskrift för

svensk litteraturvetenskaplig forskning

Årgång 120 1999

Svenska Litteratursällskapet

REDAKTIONSKOMMITTÉ:

Göteborg: Lars Lönnroth, Stina Hansson

Lund: Per Rydén, Margareta Wirmark, Eva Hættner Aurelius

Stockholm: Ingemar Algulin, Anders Cullhed

Uppsala: Bengt Landgren, Johan Svedjedal, Torsten Pettersson

Redaktörer: Hans-Göran Ekman (uppsatser) och Anna Williams (recensioner)

Inlagans layout: Anders Svedin

Distribution: Svenska Litteratursällskapet,

Litteraturvetenskapliga institutionen, Slottet ing. A0, 752 37 UPPSALA

Utgiven med stöd av

Humanistisk-Samhällsvetenskapliga Forskningsrådet

Bidrag till *Samlaren* insändes till Litteraturvetenskapliga institutionen, Slottet ing. A0, 752 37 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 for Windows eller Word Perfect.

ISBN 91-87666-16-2

ISSN 0348-6133

Printed in Sweden by
Gotab, Stockholm 2000

man de aktuella texterna närmare finner man att skillnaderna mellan de två genrerna inte rör funktionen, utan i stället gäller textstruktur och stilistisk utformning. Hade Stenberg dessutom breddat urvalet av texter från 1700-talet hade också den historiska kontinuiteten mellan likpredikan och gravtal framgått tydligare.

Enligt min mening hade det också varit till fördel för avhandlingen om Stenberg avstått från att behandla sådana texter som vi inte på goda grunder kan anta framförts vid jordfästningen. Som nu är tar han i flera fall upp texter som helt uppenbart inte har föredragits vid den egentliga begravningsakten, trots att de därmed egentligen faller utanför hans egen avgränsning av "sepulkral retorik". Det tydligaste exemplet härpå är de tre gravtalen från 1600-talet, vilka knappast kan ha framförts vid själva begravningsakten. De har snarare upplästs eller utdelats i tryck vid den efterföljande måltiden och får därmed föras till tillfälleslitteraturens rika flora av gravhyllningar. Rent allmänt kan man även önska sig att författaren hade utträtt likpredikningarnas och gravtalens förhållande till den övriga tillfälleslitteraturen något mer ingående, inte minst vad gäller de retoriska mönstren. Som avhandlingen nu föreligger får jämförelsen sägas stanna vid tämligen ytliga iakttagelser.

Avslutningsvis vill jag dock understryka att det är en ambitiös och mycket noggrant genomarbetad undersökning som Stenberg har presterat. Här finns det också fog för att tala om en pionjärsats, då de två genrer som han uppmärksammat tidigare varit nästan helt okända. Han beskriver i sin bok deras utveckling i ett brett, kulturhistoriskt perspektiv, men ger också en detaljrik bild av texternas retoriska uppbyggnad och stilistiska utformning. Detta gör avhandlingen till en självklar utgångspunkt för var och en som framgent intresserar sig för äldre tiders rika och mångfacetterade *pompa funebris*.

Nils Ekedahl

Robert Lyons, *Swedish Midsummer in Shakespeare's Dream. A Study of the Creative Process Resulting in Eva Bergman's 1989 Production of A Midsummer Night's Dream at Backa Theatre, Göteborg, Sweden*. Department of Literature, Göteborg University. Göteborg 1998.

Trots att analys av teaterföreställningar måste anses vara ett centralt forskningsområde inom teatervetenskapen och trots att moderna iscensättningar, ofta fastlagda på video, erbjuder långt bättre analysmöjligheter än man tidigare haft, har relativt få nyare teateruppsättningar ingående behandlats av forskningen. Ännu mindre har den kreativa process som föregår varje inscenering uppmärksamats. Det är därför glädjande att Robert Lyons velat ge sig i kast med bägge uppgifterna.

Att han stannat för en iscensättning av Backateatern

är begripligt inte bara med tanke på den höga konstnärliga nivå som utmärker denna teater utan också med tanke på att det här rör sig om en teater som framför allt vänder sig till en ungdomlig publik. Att valet av uppsättning kommit att gälla Shakespeares *En midsommarnattsdröm* har mot denna bakgrund sin betydelse. Relationen pjäs-publik måste i detta fall ha tätt sig lockande. Hur gestalta detta nu bortåt fyra hundra år gamla drama om kärleksförvecklingar, generations- och klassmotsättningar, dag- och nattillvaro, verklighet och dröm, medvetet och omedvetet, för dagens svenska ungdom?

Härtill kom andra skäl. Det rör sig i detta fall om en av Backateaterns allra bästa uppsättningar, dessutom om den första på det som nu är denna teaters fasta scen, den gamla bultfabriken på Hisingen i Göteborg. Det handlade alltså den 22 september 1989 inte bara om en lyckad teaterpremiär utan också om invigningen av en ny teater. Regissören, Eva Bergmans, val av pjäs har, som Lyons visar, till och med i hög grad betingats av fabriksmiljön. Hantverkarna i Shakespeares stycke kunde känna sig hemma i denna för de atenska aristokraterna mycket främmande miljö. Redan teaterrummet tycktes innesluta ett partitagande.

Lyons saknar dock inte helt föregångare. Redan 1969 publicerade Henrik Sjögren en bok om Ingmar Bergmans iscensättning av Büchners *Woyzeck* på Dramaten samma år. Två år senare följde Kurt Aspelins analys av Ralf Långbackas inscenering av Shakespeares *Timon av Aten* på Göteborgs Stadsteater, också den iscensatt 1969. Ytterligare två år senare publicerade undertecknad en undersökning av Ingmar Bergmans *Spöksonaten*-inscenering på Dramaten 1973. Och 1983 kom Tomas Forsers monografi om Peter Oskarsons iscensättning av Brechts *Leben des Galilei* 1980 på Angereds Teater i Göteborg. Det Lyons mest närliggande exemplet är engelsmannen David Selbournes registrering av tillkomsten av Peter Brooks berömda och inflytelserika uppsättning av *A Midsummer Night's Dream* 1970, publicerad 1982. De psykologiskt meningsfulla dubblingarna av Teseus/Oberon och Hippolyta/Titania – tillämpade även i Backateaterns version – har efter Brook närmast blivit regel. Selbournes bok har den talande undertiteln *An Eye-witness Account of Peter Brook's Production from First Rehearsal to First Night*. Det är en undertitel som *mutatis mutandis* kunde ha applicerats också på de övriga fyra svenska bidragen. Däri skiljer de fem sig från dem som bedrivit renodlade föreställningsanalyser.

I motsats till dessa fem har Lyons inte följt tillkomsten av Backateaterns *Midsommarnattsdröm* när det begav sig. Han såg bara den färdiga föreställningen ett par gånger. I hans fall handlar det om en produktion som redan då avhandlingen påbörjades 1993 låg flera år tillbaka i tiden. Det innebär att han har varit mera beroende av utsagor av de i produktionen inblandade än sina före-

gångare, med risk för minnesförlust och minnesfel hos sagesmännen och -kvinnorna.

Till detta kommer att Eva Bergman uppenbarligen varit föga meddelsam. Den bild man får av hennes regi blir därför ganska diffus. Att hon haft en starkt intuitiv känsla för de teatrala verkningsmedlen och en öppen, demokratisk inställning till skådespelarna, med stor förmåga att lyssna är uppenbart. Men hur hon i de olika färgerna – från första idén till premiären – ställt sig till insceneringen av *En midsommarnattsdröm*, hur hennes regi av dramat mera konkret sett ut, på vilket sätt övriga inblandade varit medskapande förblir med undantag för scenografen och musikerna ganska oklart.

Man skulle med tanke på dessa yttre, påtagliga svårigheter att belysa den kreativa processen ha väntat sig att Lyons skulle ha föredragit att lägga tyngdpunkten på den färdiga iscensättningen, så mycket mer som denna finns utmärkt dokumenterad i en TV-version, filmad på Backateatern medan föreställningen fortfarande låg i repertoar. Det rör sig här enligt Lyons eget vittnesbörd om en trogen återgivning av teaterframförandet – givetvis bortsett från de bildförändringar en TV-version alltid för med sig. Ändå har Lyons föredragit att fokusera på den kreativa processen snarare än på den färdiga föreställningen, eftersom den förra, efter vad han förklarade vid disputationen, intresserar honom mer än den senare. Detta är naturligtvis i och för sig helt legitimt. Men man frågar sig varför han i så fall inte valt en produktion som i högre grad kunnat tillfredsställa denna intresseprioritering, en som gett honom bättre möjligheter att – helst som ögonvittne – belysa just den kreativa processen.

Avhandlingen är indelad i åtta kapitel. I det första mycket kortfattade och teoretiskt luftiga beskrivs målsättning och metod. Andra kapitlet behandlar den historiska kontexten. Backateatern sätts här in i ett lokalt, nationellt och internationellt sammanhang. Kapitel tre diskuterar turerna fram till det slutliga valet av teaterbyggnad samt den nuvarande fabriksbyggnadens exteriör och interiör. I det fjärde kapitlet behandlas scenografin till *En midsommarnattsdröm*, i det femte kostymerna. Dessa kapitel föregår egendomligt nog det sjätte som fokuserar på regin: textbearbetningen, ”repetitionsstilen”, regiinfluenserna. I den kreativa processen föregår ju rimligen regissörens konception av dramat scenografens arbete. I det sjunde kapitlet behandlas musiken – ett viktigt inslag eftersom Backateatern håller sig med en egen musikgrupp. I sista kapitlet diskuteras kritikeremottagandet, framför allt med hänsyn till fem olika nyckelscener. De åtta kapitlen ramas in av en prolog, som är en personlig redovisning av hur Lyons själv upplevde sitt första möte med iscensättningen, och en epilog som ger en översikt över Backateaterns repertoar efter *En midsommarnattsdröm* och som korresponderar med inledningsavsnittet i andra kapitlet som behandlar teaterns repertoar före

denna iscensättning. Dessa korta, inramande översikter förefaller mig något överflödiga. Syftet med avhandlingen är ju inte att skriva Backateaterns historia.

Som framgår av detta summariska referat har författaren valt att disponera sin avhandling efter vad Bernard Beckerman kallar en horisontell snarare än en vertikal princip. Det som regimässigt hör samman i det *Gesamtkunstwerk* som en teaterföreställning nu alltid är spaltas upp på olika teckenområden: dekor, kostymer, musik, etc. Med tanke på författarens intresseinriktning är denna indelning logisk, eftersom den belyser teaterarbetarnas olika insatser eller verksamhetsområden. Med avseende på den färdiga föreställningen innebär den att den prioriterar det betecknande (signifikanten) snarare än det betecknade (signifikatet). En möjlig alternativ kompositionsprincip hade varit att ta fasta på de tematiska signifikaten. I stället för att exempelvis redovisa Bottens ludna arm i ett avsnitt om kostymering, Mals utspärrade fingrar i ett annat om gestik, figurernas krypande rörelser i ett tredje om proxemik, deras jamande eller skällande i ett fjärde om ljud, det gröna ljus som stundtals belyser dem i ett femte om ljussättning, kunde allt detta sammanföras under begreppet ’djuriskhet’, vilket får antas vara det underliggande regikonceptet. Först när denna samordnande operation företas, kunde man argumentera, blir de olika signifikaterna riktigt meningsfulla.

Den semiotiska tolkning Lyons eftersträvar (jfr 16) skrivs inte in i en teoretisk kader. Teatersemiotiska analyser refererar ofta till Tadeusz Kowzans bekanta indelning av teater-tecknen i tretton kategorier, av Erika Fischer-Lichte utökad till fjorton. Lyons hade här kunnat finna naturliga, klassificerande utgångspunkter. Men dessa två teatersemiotiker figurerar överhuvudtaget inte i avhandlingen, medan de lika kända Keir Elam och Patrice Pavis bara nämns i förbigående.

Studerar man Fischer-Lichtes fjorton teckenkategorier i anslutning till avhandlingen, finner man att Lyons i stort sett har fokuserat på de durativa elementen i iscensättningen medan de transitoriska inslagen – momentana ljus- och ljudeffekter, grupperingar, gestik, mimik, etc. – sällan kommenteras. Varför har exempelvis inte ljussättningen bestått ett eget kapitel?

De teoretiker som nämns i inledningen ersätts senare av andra. Ofta får ett uttalande bilda startpunkt i ett avsnitt. I scenografikapitlet tillämpar Lyons Atons och Savonas fyra tolkningsnivåer av scenbilden – funktionell, sociometrisk, atmosfärisk och symbolisk – på sin analys (94–95). En liknande tillämpning av Manfred Pfisters distinktion – i standardverket *Das Drama* (1977), ej omnämnt av Lyons – mellan (1) identitet, (2) komplementaritet och (3) diskrepans med avseende på relationen ord-handling hade, tror jag, kunnat ge god utdelning. Skillnaden mellan repliken ”Jag går” å ena sidan och handlingen ”Går”, ”Går visslande”, eller ”Kryper” är

hermeneutiskt intressant. Som Peter Brook uttryckte det under repetitionerna på *A Midsummer Night's Dream*: "Everything is permissible [...] except suiting the action to the words." (Selbourne, 57) Denna förkärlek för diskrepanser är ju något som utmärker modern teater. I Bergmans uppsättning erbjuder Lysanders kärleksfulla kroppsspråk när han förnekar sin kärlek till Hermione ett av flera exempel.

Särskilt förvånansvärt är det att dramats dialog, framför allt i relation till övriga teatertecken, beaktas så föga. Inte så att Lyons hade behövt bekymra sig om den engelska originaltexten annat än incidentellt. Däremot hade det funnits all anledning att kommentera den text som legat till grund för iscensättningen, Göran O. Erikssons svenska nyöversättning. Den är ju ett viktigt led i den process som leder fram till slutprodukten: den färdiga föreställningen. Dessutom blir många av de visuella och akustiska teatertecknen begripliga och/eller meningsfulla först när de kopplas till dialogen.

Den terminologiska oklarheten är här också besvärande. Lyons talar genomgående om "texten" – medan vi i själva verket har att göra med tre olika texter: den Shakespeareska källtexten, Göran O. Erikssons svenska översättning (måltext 1) och Eva Bergmans adaptation av den senare (måltext 2). Det förefaller också inkonsekvent att beträffande källtexten genomgående hänvisa till Harold Brooks' utgåva i *The Arden Shakespeare* medan Eriksson, som Bergman bygger på, utgår från Stanley Wells' edition i *The Penguin Shakespeare*, som är baserad på första kvartan, inte första folion som Lyons hävdar (139). Rimligare hade varit att hänvisningar gjorts till Erikssons översättning. När det (95) heter att "Eva Bergman's slightly revised and cut version of Göran O. Eriksson's translation [...] divides the action into thirty-five scenes" är framställningen vilseladande. Indelningen är Erikssons, inte Bergmans. Och man kan knappast tala om en "slightly [...] cut version" när strykningarna uppstår till omkring en tredjedel av pjäsen.

Redan avhandlingens något kryptiska titel – en kursivering av ordet "Dream" hade klargjort att det rör sig om den ganska vanliga förkortningen av Shakespeares pjästitel – anger att Lyons ser transponeringen i tid och rum som ett centralt inslag i Backateaterns uppsättning. Han kan här stödja sig på Bo Stenholms uttalande att det "ända från början var Evas grunduppsättningsidé att det skulle vara en svensk midsommarafton" (194, not 303), en viktig upplysning som man gärna velat få ta del av tidigare. Regissörens tanke var här givetvis att man genom denna 'scenförändring' skulle närma pjäsen till den ungdomliga publiken, en transponering som inte utan vidare låter sig göras. En del inslag i texten, exempelvis Bottens åsnehuvud, hade för Shakespeares samtida andra konnotationer än för oss. För dem betecknade åsnan sexuell potens, för oss enfald. Lyons avstår i stort sett från

att diskutera dylika diskrepanser. I stället pekar han på ett antal etniska inslag i uppsättningen som enligt honom konnoterar svensk midsommar. Ofta handlar det här snarare om svensk sommar eller rentav bara om svensk folkloristik eller svenska seder och bruk. Men givetvis har Lyons rätt i att insatta i den övergripande midsommarkontexten, signalerad redan i pjästiteln, kopplas också dessa företeelser till midsommaren.

Centralt och mest övertygande är här Lyons påvisande av hur musikgruppens violinist, när han spelar svensk folkmusik (jfr avhandlingens omslagsbild), blir en modifierad Näck. Att denna Näck med sitt långa hår dessutom förefaller tämligen androgyn hade kunnat poängteras. Den aspekten förefaller mig inte oväsentlig i en uppsättning som understryker identitetsväxlingar.

Nu kan man naturligtvis fråga sig i vilken mån svenska ungdomar idag har någon relation till folktrons i stort sett borturbaniserade skogsmystik. Som komplement till det folkloristiska resonemanget hade det kanske inte varit ur vägen att peka på den roll svensk midsommar spelar i kulturtraditionen, speciellt i 'nationaldramat' *Fröken Julie*, en för många obligatorisk läsning i skolan, därtill en pjäs som spelades på Backateatern 1986. Har vi inte här den naturliga svenska motsvarigheten till Shakespeares drama? Också här spelar ju kontrasten mellan kultur och natur, mellan över- och underklass, en central roll i det midsommarnattens karnevalsaktiga undantagstillstånd som så starkt kontrasterar mot den normala, kontrollerade dagtillvaron. Också här utgör dryckenskap, sexualitet, t.o.m. 'tidelag', viktiga strukturerande handlingsmoment.

Beträffande det inflytande andra regissörer haft på Eva Bergmans uppsättning av *En midsommarnattsdröm* pekar Lyons på Ralf Långbacka (Eva Bergman hade två gånger varit dennes regissistent när hon gjorde sin Shakespeareuppsättning), på Evas berömde far Ingmar och, mindre utförligt, på Suzanne Osten och Peter Oskarson. Principen här är snarast att profilera Eva Bergman som regissör i förhållande till dessa andra. Det handlar alltså lika mycket om olikheter som om likheter.

Eva Bergman, heter det, ser regelbundet Ingmar Bergmans uppsättningar och hon för med honom "a continuous dialogue on the art of the stage" (165). Det hade här kunnat påpekas att Ingmar Bergman redan 1941 satte upp *En midsommarnattsdröm* på Medborgarhuset i Stockholm, att han också i sin tyska *Fröken Julie*-uppsättning 1981 och i sin Dramatenuppsättning 1993 av Shakespeares *En vintersaga* på olika sätt konfronterades med den svenska midsommarproblematiken. Dock gäller, också här, Lyons' intresse närmast regissörprofilerna, deras beteende under den kreativa processen. Några slående överensstämmelser mellan de fyra nämnda regissörerna å ena sidan och Eva Bergman å den andra kommer han därvid knappast fram till, snarast därför att han,

som ovan påpekats, haft svårt att få riktigt grepp om hur Eva Bergmans regi egentligen ser ut. Mera påtagligt är det att vad Lyons kallar ”modern pivotal productions” av *En midsommarnattsdröm* – Peter Brooks RSC-produktion från 1970 och Peter Oskarsons Skånska Teater-uppsättning från 1979 – haft betydelse för Eva Bergmans regikonception.

I scenografikapitlet citerar Lyons flitigt scenografens, Lena Selanders, anteckningar som, påpekar han, trots att de inte har någon motsvarighet i Eva Bergmans anteckningar nära ansluter till de lösningar som tillämpats i den färdiga föreställningen (106). Selander framstår här som ytterst självständig och uppslagsrik. I själva verket visar en jämförelse med den tjugofemsidiga kommentaren, publicerad tillsammans med Göran O. Erikssons översättning av dramat 1983, att alla de passager Lyons citerar från Selanders anteckningar är helt eller i det närmaste ordagrant övertagna från Erikssons kommentar. Att också Eva Bergman i hög grad låtit sig inspireras av denna kommentar, som är en mycket iderik tolkning av pjäsen företagen i samband med Erikssons egen uppsättning av den på Stockholms Stadsteater 1979, förefaller mig uppenbart.

Flera exempel kunde anföras som stöd för detta antagande. Således leker redan Eriksson med tanken på en försvenskning av handlingen. Redan han är, i en utpräglad regitolkning (116), inne på att Botten och Hippolyta båda erinrar sig sitt nattliga samlag då de i slutet återser varann. Den exakta utformningen av denna ”recognition scene” – en av Lyons fem nyckelscener – är naturligtvis Bergmans men uppslaget kommer uppenbarligen från Eriksson. Vad gäller dramats grundtema slår denne fast (117): ”Pjäsen handlar om kärlek och fruktbarhet. Det är det centrala temat. [...] Kvinnligt ställs mot manligt.” Jämför Lyons konstaterande (94) att Bergman/Selander ”placed feminine and masculine paradigms in opposition”, och att enligt Selanders anteckningar (96) pjäsens huvudtema är ”man versus woman”. Det är med tanke på dessa och andra överensstämmelser förvånande att Lyons aldrig refererar till Erikssons kommentar.

Kapitlet om kostymerna får ett utmärkt komplement i avhandlingens många foton – av kostymskisser samt från repetitioner och föreställning – de flesta i färg. Här får läsaren optimala möjligheter att jämföra Lyons ofta träffande beskrivningar med föremålen för dem. På liknande sätt kompletteras det informativa och utmärkta musikkapitlet, avhandlingens bästa, av en cd-skiva. Tillsammans ger illustrationerna och skivan en ganska levande bild av Backateaterns *Midsommarnattsdröm* och man måste vara författaren tacksam för att han infogat dessa visuella och akustiska ’citat’ i sin bok. Naturligtvis hade det varit ännu bättre om till avhandlingen hade fogats en video av föreställningen men något sådant lär i dagens copyrightklimat vara en omöjlighet.

Lyons inriktning på den kreativa processen snarare än på föreställningsanalys motiverar det långa inledande kapitlet om ”Historical Contexts”. Däremot kan man fråga sig varför teatersituationen här beskrivs i ordningen lokalt-nationellt-internationellt snarare än tvärtom. Impulserna går ju praktiskt taget alltid från den internationella, ibland den nationella gemenskapen till den lokala. Man kan också fråga sig om inte Backateatern här väl så mycket gemensamt med en ungdomsgrupp som Musikteatern Oktober i Södertälje (studerad av Margareta Wirmark) som med Stadsteatern i Göteborg.

Man kan kanske tycka att ett kapitel om mottagandet av Backateaterns *En midsommarnattsdröm* faller utanför det ämne Lyons siktar in sig på: den kreativa processen. Men eftersom den färdiga föreställningen är denna process’ naturliga slutpunkt är detta ’synvinkelskifte’ från sändare till mottagare inte omotiverat. Den centrala frågan blir då: I vilken mån har sändarens signaler nått fram till mottagaren?

Eftersom Backateaterns iscensättning av *En midsommarnattsdröm* nu tillhör teaterhistorien, har det för Lyons inte varit möjligt att, annat än hypotetiskt och i förbigående, diskutera det generella publikmottagandet – så som metodiskt empiriskt sker i Willmar Sauters m.fl. *Teaterögon* (1986), en bok som bl.a. behandlar Göran O. Erikssons uppsättning av *Romeo och Juliet* på Klarateatern i Stockholm 1983, också den en uppsättning avsedd för en ungdomlig publik. Lyons utgår från att producenterna av Backateaterns *Midsommarnattsdröm* haft rätt i sin förmodan att Göteborgs ungdomarna skulle identifiera sig med de två ungdomliga kärleksparen i pjäsen. Detta förefaller rimligt, lika rimligt som att Stockholms ungdomarna skulle identifiera sig med Romeo och Juliet. Ändå kan man i *Teaterögon*, med hjälp av den företagna publikundersökningen, visa att empatin i *Romeo och Juliet* snarare gällde Amman. Hade en liknande undersökning för Backateaterns del varit möjlig, hade empatibudet kanske gått till Ulf Dohlstens ypperlige Botten.

Vad kritikerna beträffar är det anmärkningsvärt att endast två kommenterat slutets centrala igenkännings-scen. Om det på den punkten varit så illa ställt bland de professionella mottagarna undrar man om de vanliga, unga åskådarna alls gjort klart för sig vad den scenen betyder. Här måste vi bli svaret skyldiga. Inte heller i mera konkreta avseenden får vi, uppenbarligen i brist på faktaunderlag, upplysningar om publikens sammansättning, om ålder, kön, social tillhörighet, förhandskännedom om pjäsen etc. Därmed omintetgörs möjligheten att särskilja olika mottagargrupper och att härigenom problematisera begreppet ’reception’.

Lyons har valt att som amerikan skriva sin avhandling på engelska. Detta har den avgjorda fördelen att boken görs tillgänglig för en internationell publik, en upp-

märksamhet som den också utomlands gästspelande Backateatern gjort sig väl förtjänt av. En nackdel med språkvalet är att det kan te sig en smula obehändigt när ämnet nu är en, som Lyons visar, mycket svensk uppsättning på svenska för en svensk publik. Jag tänker närmast på det något otympliga dubbelciterande Lyons genom valet av språk tvingas till: engelsk översättning i den löpande huvudtexten av den i noterna redovisade svenska originaltexten. Det ibland förvirrande bruket av pjästilar har däremot inte direkt med språkvalet att göra. Eva Bergmans och Peter Oskarsons uppsättningar av den aktuella pjäsen kallas genomgående *A Midsummer Night's Dream* snarare än *En midsommarnattsdröm*. Titlarna på Claes Lundbergs Strindbergsuppsättningar återges endast i engelsk översättning (28, not 27). När *Fordringsägare* kallas *The Creditor* är det dessutom en tvivelaktig översättning av en pjäs som vanligen kallas *Creditors*. Lika egendomligt är det när titlarna på i Sverige spelade Brecht-pjäser återges på engelska snarare än på tyska eller, ännu hellre, på svenska. Dylika inkonsekvenser hade kunnat lösas om avhandlingen tillfogats ett titelregister, där alla originaltitlar hade redovisats.

I avsnittet med den oklara rubriken "Listings" – varför inte "Productions by Backa Theatre"? – saknar man exakta premiärdata (dag, månad). Och man frågar sig varför uppgifter om antalet speltillfällen och sålda biljetter ges med avseende på den pjäs som Backateatern satte upp närmast efter *En midsommarnattsdröm* (211, not 334), medan dessa data saknas för den aktuella uppsättningen.

Sammanfattningsvis kan sägas att satsningen på såväl kontextuell beskrivning (den samtida teatersituationen), beskrivning av *En midsommarnattsdröms* tillkomst, analys av den färdiga föreställningen och av mottagandet innebär att läsaren får en allsidig presentation av en av det svenska 1980-talets väsentliga teateruppsättningar. Det vida perspektivet har någon gång resulterat i digressioner – det gäller exempelvis jämförelserna med ryska on-locationuppsättningar på 20-talet (85–87) – medan å andra sidan viktiga aspekter av iscensättningen, framför allt dialogen, samt, på grund av forskningsläget, den kreativa processen och receptionssituationen förblivit underbelysta.

Den kritik som riktats i det föregående kan inte skymma det viktiga faktum att Robert Lyons avhandling är något av en pionjärinsats som öppnar vida och fruktbara perspektiv. Med smittande entusiasm ger författaren sig i sin mera innehållsligt än typografiskt läsvänliga text i kast med en rad problem. Inkännande tolkningsbidrag levereras inom ett ovanligt mångfacetterat och tämligen nytt forskningsområde. Dessutom förses läsaren generöst med ett kompletterande visuellt och akustiskt material, hittills en sällsynthet i denna typ av undersökningar. Att denna utpräglad teatervetenskapliga avhand-

ling kommit till stånd inom ämnet litteraturvetenskap pekar otvetydigt på den breddning av ämnet som skett på senare tid – också detta en omständighet som, fastän ingalunda oproblematiske, är värd en eloge.

Egil Törnqvist

Catrine Brödje, *Ett annat tiotal. En studie i Anna Lenah Elgströms tiotalprosa*. Förlags AB Gondolin. Stehag 1998.

Anna Lenah Elgström (1884–1968) debuterade 1911 och skrev mer än 30 böcker, romaner, novellsamlingar och reseskildringar under sin levnad. Hon hade ett starkt engagemang i tidens frågor och deltog i de samtida debatterna; såväl kvinnofrågan som fredsfrågan och socialismen låg henne varmt om hjärtat. Hon skrev pacifistiska pamfletter, hon var en av initiativtagarna till Rädda Barnen och hon var också verksam som kritiker i *Social-Demokraten* under drygt 25 år. Ändå är hon idag i det närmaste bortglömd, och man letar förgäves efter hennes namn i våra litteraturhistoriska översiktsverk.

Det är dessa omständigheter som är själva grunden för Catrine Brödjes avhandling *Ett annat tiotal. En studie i Anna Lenah Elgströms tiotalprosa*. Hur kommer det sig att en så produktiv författare och en så pass ledande kulturpersonlighet helt och hållet har hamnat i glömskans mörker, är en av de frågor Catrine Brödje vill söka ett svar på. Dock vill hon inte bara undersöka orsakerna till denna marginalisering. En bärande tes, även om den inte är explicit formulerad, är att Elgström oförtjänt hamnat utanför vår litterära kanon. Genom att göra en nyläsning av Elgströms produktion under 1910-talet och framhålla hennes ställning som modernist, blir Brödjes projekt att återupprätta ett förbisett och missförstått författarskap samtidigt som hon vill "nytolka den svenska tiotalslitteraturen" och ge "en ny syn på den tidiga svenska modernismen i ett feministiskt perspektiv".

Det är alltså många och stora frågor som Catrine Brödje ställer i denna avhandling, frågor som rör såväl texttolkning som reception och litteraturhistorieskrivning och där syftet inte bara är att göra en omvärdering av ett författarskap utan också en hel litterär period, det s.k. tiotalet. Här ansluter Brödje till en tradition som vuxit fram inom den feministiska litteraturforskningen de senaste decennierna, vilken både ägnat sig åt en om- och nyläsning av tidigare förbisatta eller missförstådda författarskap och gett en annan tolkning av de traditionella periodbegreppen.

I inledningen till *Ett annat tiotal. En studie i Anna Lenah Elgströms tiotalprosa* presenteras avhandlingens syfte och frågeställningar. Förutom att söka en förklaring till varför Elgström är ett bortglömt namn i litteraturhisto-