

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

den som t.ex. analyserar poesi är ju att detta språk inte existerar, att vissa av diktens bilder faktiskt är tjänliga även som analytiska kategorier (och hur är det förresten med Kyndrups eget 'frame'-begrepp?).

De flesta av de verk Kyndrup analyserar är rationellt strukturerade och komplicerade. Man kan med goda skäl fråga sig hur ett skapande styrt av begär och/eller pathos ter sig i representationalitetens ljus. Föreningen mellan pathos och ironi finner Kyndrup faktiskt i Lars von Triers *Breaking the Waves*. Filmen skapar ett rum av samtidigt existerande betydelser, där det inte går att finna en enda position utifrån vilken hela filmkonstverket kan betraktas. Och det är kanske här den Kyndrupska analysen måste stanna. Den förmår på ett raffinerat sätt formulera utrymmet för en patetisk position, men tycks inte förmå att ge sig i kast med den – och det är ju heller inte den tolkningskritiske Kyndrups syfte.

I motsats till Deleuze, som ju i *Proust et les signes* visat hur en tecken- och begärsanalyserande metod kan fördjupa förståelsen av en subtil roman som skildrar medvetandets försök och misslyckanden att gripa sig självt och tiden, går Kyndrup egentligen inte in på mer raffinerad skönandlighet utan stannar vid den kalkylerade komplexitet som i vår tid – i och med bl.a. *Pulp Fiction* – håller på att genomsyra också populärkulturen. Men en dylik invändning är blott marginell; ingen analysmetod kan ge oss nycklar som passar alla lås.

Egentligen är jag oenig med Kyndrup blott på en enda viktig punkt och det rör våldet i *Pulp Fiction*. Kyndrup är kritisk till censurans fördömande av filmen, eftersom dess våldshandlingar betraktas på distans och inte kan sammanfattas till en denotativ koherent berättelse (s. 172). Men är inte just detta själva det tvivelaktiga i filmen? Våldet görs acceptabelt smygvägen genom att raffinerat förpackas. Utan att man märker det går ens uppskattning av berättartekniken över i ett, först kanske skämtsamt, accepterande av pulp-fiction-våldet, ett våld som till förväxling och förblandning liknar annat filmvåld. Brutaliseringen invaderar oss utan att vi märker det.

Kyndrups bok är en mycket viktig bok för en skandinavisk läsekrets, mera lättillgänglig än avhandlingen. De upprepningar som kan te sig som störande fläckar har också en pedagogisk verkan. Med Kyndrup borrar vi oss allt djupare in i den moderna och postmoderna konstens prekära dilemma och frågorna utmynnar ständigt i aporier. Här skildras inte bara hur *homo faber* blir *homo significans*, utan också hur *homo significans* får *homo faber* att framstå som en tidig *homo significans*.

Det fascinerande i Morten Kyndrups *Riften og sløret* är det ständiga problematiserandet, den eviga oviljan att slå sig till ro med ett facit, med en färdig interpretation.

Roland Lysell

Strindberg, Ibsen & Bergman. Essays on Scandinavian film and drama offered to Egil Törnqvist on the occasion of his 65th birthday. Red. Harry Perridon, Shaker Publishing, Maastricht 1998.

Festskrifter skapar ofta problem för recensenten. Ett kan vara skribentens relation till föremålet för hyllningen. Akademisk kutym tycks nämligen ofta gå ut på att dölja att vänner och intellektuella själsfränder här främst har en form för att höja varandra till skyarna – i likhet med förhållandena på andra kulturella odlingsfält skulle Pierre Bourdieu säkert stillsamt påpeka.

Personligen har jag inte träffat Egil Törnqvist mer än tillfälligtvis. Därför kombineras recensensuppdraget denna gång med en nyfikenhet – vilken är forskarens krets? Av den föreliggande skriften att döma har Törnqvist genom åren fått många i bästa mening goda vänner bland dem som intresserar sig för nordiskt kulturliv och som rör sig på de internationella kongresserna.

Här kommer vi in på det andra problemet med att granska festskrifter som vetenskapliga publikationer. Ofta saknar de som böcker fokus, ett centrum där lidelsen att presentera goda resultat blir synlig. Många festskrifter kommer säkert också till genom att festföremålets bekanta eller uppåtsträvande adepter publicerar sånt som blivit liggande i byråladorna, i många fall borde uppsatsalstren tyvärr helst ha förblivit där.

När det gäller antologin som nu gets ut till Egil Törnqvists ära är förhållandet emellertid det rakt motsatta. Det är rent av märkligt hur boken kommit att innehålla så många pärlor i form av essäer och uppsatser. Törnqvists vänner är kunniga och många är skickliga. De har uppenbarligen låtit sig inspireras på djupet av vännens resultat och intresseområden. Och Harry Perridon har som redaktör gjort en antologi med inriktning på August Strindberg, Henrik Ibsen och Ingmar Bergman som stabilt står på egna ben.

Som läsare tvingas man dock – i likhet med många andra "festliga" mottagarsituationer – att vara mycket flexibel. Uppsatserna i boken är ordnade i bokstavsordning efter bidragsgivarens namn istället för tematiskt. Några skriver om ämnen vid sidan av rubriken, men givetvis i samklang med den hyllades breda intresse för media, film, drama och teater. Annelies van Hees genomför en lättsam, postmodern och Lacan-inspirerad analys av Hans Christian Andersens lek med teatrala identiteter i vaudevillen *Kjerlighed paa Nicolai Taarn* och av dess mottagande vid premiären 1829. Man kan vara enig med författaren att pjäsen är mycket sofistikerad, vilket förtjänstfullt klarläggs med lätt hand, utan att för den skull hålla med om att den eller Andersen för den skull är "very postmodern"!

Mer ambitiös är Jan van Luxemburg som ägnar sin uppsats åt Suzanne Ostens och Per Lysanders *Medeas*

barn (1975) respektive Willy Kyrklunds *Medea från Mbongo* (1965). Greppet om det heterogena materialet är dock något för osäkert. När både Euripides *Medea* och traditionen sätts i rörelse för resonemanget blir cirkelarna alltför vida, och när syftet med uppsatsen till slut visar sig normativt och kritiskt värderande ger läsaren upp.

Vissa resultat är vi nämligen inte betjänta av. Ett exempel kan vara påståendet att Unga Klaras barnteater-version inte ställer in sig i *Medea*-traditionen, och ett annat att författarna skulle ha misslyckats med sin tillskrivna målsättning av välmenande kombination av teateruppfostran och barnperspektiv. Att Kyrklund (som alltför många gånger kallas "Kyrkland") skrivit ett verk av bestående värde äger nog sin riktighet. Detta behöver dock varken argumenteras för genom en jämförelse med *Medeas barn*, som Luxenburg gör, eller genom att hävda att kvalitet uppstår genom kombinationen av klassisk myt och modern tematik. Utgångspunkten för van Luxenburgs materialkoncentrerade uppsats är normativt helt i onödan. Uppsatsförfattaren borde inse att vetenskapen tvingas leva med det faktum att den levande teatern och författarna, historiskt sett gör vad de vill med alla motiv. Vill man moralisera över detta ska man bli kritiker.

Om nu van Hees och van Luxenburg faller något utanför den tematiska ramen Strindberg, Ibsen & Bergman så gör detta inte så mycket. De bidragsgivare som hållits i redaktionella tyglar inom den angivna ramen är nämligen inte vilka som helst.

En god cirkel gratulanter utgörs av Asbjørn Aarseth, Thomas Elsaesser, Barry Jacobs samt Henk van der Liet, Birgitta Steene, Alan Swanson och Rob van der Zalm. De skriver om vitalism och romanticism hos den sene Ibsen, om bilden av Bergmans liv och verk, om *Fröken Julie* i dekadensens ljus, om Holger Drachmanns problematiska förhållande till sin dramatiska överman Ibsen, om "bio-kulturella" (?) paralleller och relationer mellan Strindberg och Bergman, om Ibsens scenanvisningar för akustiska inslag i sina pjäser samt om den nederländska receptionen av *Hedda Gabler*. Här finns alltså mycket att ta fasta på och lära, även om framställningen någon gång hos dessa uppsatsförfattare kan vara mer tungfotad, associationerna mer villkorliga, perspektivet mer materialnära än hos den mest engagerande kretsen av festdeltagare.

Evert Sprinchorn tillhör denna innersta cirkel. Han skriver engagerat och nyanserat om Bergmans film *Fanny och Alexander*. Sprinchorn "läser" filmen i en skärningspunkt, mellan summeringen hos Bergman av det filmiska konstnärskapet respektive allusionerna till Ibsen och Strindberg. Och Sprinchorn hamnar i sin analys slutligen hos moralfilosofen Friedrich Heinrich Jacobi (1743–1819) när han ska förklara det credo som kunde sammanfatta Bergmans konstnärliga utveckling och summera karriären. Här finner han formeln som anger hur Bergman går från den alienerade kristendomen i

barndomen och sedan i lika mån övervinner sin position av blott allmänmänsklig nyfikenhet: "To justify his art and to overcome his nihilism, Bergman had to link the fabrications of his mental life and the illusions of the movies to a moral truth" (s 187).

I och för sig är sökandet efter enkla formler för att förklara Bergmans utveckling och konstnärskap dels fåfängt, dels reduktionistiskt. Ändå övertygar Sprinchorn i sin essä om att hans analys av *Fanny och Alexander* anger de viktiga processuella faserna i Bergmans utveckling. Detta är i och för sig inte förvånande, givet att Bergman faktiskt ville sammanfatta för sig själv. Den goda analysen hamnar därför ofelbart i ett intressant resultat.

Om Evert Sprinchorn genom en välavvägd essä stimulerar till vidare diskussion om Bergman, så uppfordrar Thomas Bredsdorff i lika hög grad genom sitt uppslag. Bredsdorffs synpunkter bygger på Strindbergs *Inferno* och dess förhållande till tecken av olika slag respektive uppbyggandet av betydelse och mening. Verket övervinner enligt Bredsdorff en enkel motsättning mellan symbol och allegori; det framstår som "vivid evidence of the process of sign-making" (s 34).

Med hjälp av Paul de Man kan man säga att Bredsdorff återerövrar verkets konstkaraktär, från både författarens egen ängslan och analytikernas biografiska trivialiseringar på de psykiska sjukjournalernas altaren.

En tredje pärla infattad i hyllningen till Törnqvist är Ann Charlotte Hanes Harveys uppsats om Strindbergs förhållande till teaterns bildvärld, om Strindbergs scenografiska intentioner och lösningar. Även om författaren avgränsar undersökningens område till dekorationer, accessoarer, ljussättning och ljud – och undviker kostym och mask hos Strindberg – så är slutsatserna nog så intressanta. Man kan bl.a. säga att hon med utgångspunkt från Göran Söderströms konsthistoriska forskning för över vunna resultat om måleriet och specificerar dem på teaterns område. Hanes Harvey analyserar Strindbergs "significant compositional schemes" – "1) horizontal layering, often with a significant image crowning the upper layers; 2) central perspective with inward movement toward an opening or a distant symbolic image; 3) placement of significant objects in dominant positions; 4) frames, drawing the eye to significant objects or vistas; 5) symmetry or balance; and 6) scenic progression" (s 67).

Hon urskiljar vidare med en datainspirerad term dramernas "virtuella miljöer": "three different progression schemes [that] concretize three different philosophical statements/metaphysical stances" (s 77). Det gäller "the mirror progression", "the circular progression" samt "the inward travel along a central axis". Till detta är kopplat rika exempel i ett systematiskt studium av kompositionen och de betydelsebärande elementen i de sceniska bilder Strindberg beredde vägen för i sina texter.

Intresset för Strindberg har manifesterats även i antologiredaktörens eget bidrag om valet av tilltalsord i *Fröken Julie*. Utifrån en utredning om tilltalspronomen och deras sociala betydelser i statustermer frilägger Harry Perridon mönstret i dramats utveckling. Övertygande visar han sedan vilka problem Strindbergs intrikata språkspel skapar för översättare till främmande språk, men även för den som i en modernt nivellerad uppsättning söker finna språkliga former som likt Strindbergs fångar en djupare social insikt.

Festskriften till Egil Törnqvist avslutas med en bibliografi omfattande föremålets verklista. Denna visar prov på just den bredd och de intresseinriktningar som gratulanterna fångat med sina uppsatser. Slående är också vilken bred publicering Törnqvist själv har i den svenska pressen, även om han under den senare delen av sin verksamhet kommit att synas mer i de vetenskapliga tidskrifterna. En flitig penna är det!

Festskriften till Egil Törnqvist har en bredd och ett djup som gör den förtjänt att tillhöra varje välsorterat ämnesbibliotek – där Strindberg, Ibsen och Bergman bör kunna studeras trots alla våra nedskärningar. Antologin bär också vittne om det trösterika intresse för skandinavisk litteratur och kultur som ännu frodas på de mest avlägsna orter. Studenterna kan genom läsning av boken få stöd och uppmuntran i sina egna försök att skapa nya perspektiv och undvika hemmablindhet.

Per Ringby

Erik Østerud, *Theatrical and Narrative Space. Studies in Ibsen, Strindberg and J.P. Jacobsen*. Aarhus University Press. Aarhus 1998.

Modernitetssupplevelsen som kris är den gemensamma nämnaren för Erik Østeruds fem textstudier i volymen *Theatrical and Narrative Space* med undertiteln *Studies in Ibsen, Strindberg and J.P. Jacobsen*. Østeruds forskningsinriktning är utpräglad interartiell.

De tre första kapitlen behandlar Ibsens dramatik med *Vildanden*, *Et Dukkehjem* och *Gengangere* i fokus. Hos Ibsen kämpar två dramatiska genrer med varandra, det rituella dramat och det avantgardistiska. Det rituella dramat kan karakteriseras med begrepp som synkroni, tradition, mimetisk upprepning, metaforiskt berättande och kosmiskt rum, medan avantgardedramat kännetecknas av diakroni, historisk förändring, överskridande och metonymisk berättelse. I den senare kategorin har tiden en nyckelfunktion.

I Østeruds tolkning är tröskeln en väsentlig kategori i Ibsens sena dramer. Människan förverkligar sig i kraft av sin energi och aktiva styrka. Drömmaren är den som inte lyckats bli aktiv, t.ex. Ulrik Brendel i *Rosmersholm*. Allra viktigast för Østerud är emellertid ögat och blicken.

Han intresserar sig för visuella dialoger mellan dramats personer, scenografins optik och samspelet mellan ord och bild. Viktig inspiration kommer från Michael Frieds bok *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot* (1980).

En pionjärgestalt vad gäller scenisk analys är John Northam, som redan i *Ibsen's Dramatic Method* (1953) visade hur tidigare obeaktade betydelseskikt kan upptäckas genom närläsningar av scen- och spelanvisningar. Texten utgöres ju inte bara av dialogen. Østerud fullföljer denna tradition.

I *Vildanden* fungerar fotografiet som förenande visuell metafor. Hjalmar Ekdal är ju fotograf och de fyra sista akterna utspelas i hans fotoateljé, medan scenrummet i den första akten är grosshandlare Werles hem. I båda scenbilderna finns ett bakre rum – ljusst hos Werle, mörkt hos Ekdal. I alla akter grupperas personerna omsorgsfullt av Ibsen. Detta ger en naturlig association till fotografens yrkesverksamhet. Exponeringstiden var vid denna tid lång och fotografierna arrangerades ofta som tableaux-vivants, där de avbildade intog poser. Familjen Ekdal arrangeras enligt scenanvisningarna på ett sätt som påminner om familjeporträttet.

I anslutning till Daniel Haakonsen konstaterar Østerud förekomsten av ett spel i spelet i *Vildanden*. Men medan spelet i spelet av Haakonsen sågs som Ibsens strategi för att komma till rätta med brister i den realistiska estetiken, är det för Østerud ett uttryck för ångest, verklighetsflykt och självbedrägeri.

Ett viktigt tema är sanning och förställning. Gregers Werle inser snart att hans far inte vill nå verklig försöning med honom inför det nya äktenskapet med fru Sørby, utan blott intresserar sig för skenet, eller bilden, av försöning.

Ekdals bristfälliga karaktär och sociala position har blivit tydlig för publiken i första akten, varför åskådaren måste betrakta hans förställningskonst inför familjen i andra akt med skepsis. När Hedvig hjälper sin far att byta kläder börjar han uppmärksamma sitt utseende, som om han skulle fotograferas. Den enda icke-illusionisten i en värld av illusionister är Hedvig. För att möta hennes besvikelse väljer Ekdal ett patetiskt överspel. Hedvig tar till sig, absorberar och påverkas av faderns spel. Hon känner inte till någon annan mening hos orden än den bokstavliga, medan Hjalmar Ekdal själv ju aldrig kan tas på orden. Vid Hedvigs död reagerar fadern åter med melodramatiskt överspel. Anagnorisis, d.v.s. tragisk insikt, finner sig inte vare sig hos honom eller hos övriga närvarande – den druckne Molvik hävdar att Hedvig inte är död utan sover och gamle Ekdal att skogen tar ut sin hämnd.

I slutet av Ibsendramat konfronteras emellertid personerna ofta med en form av sanning. Livet framstår som tomt. Det hade blott sken av verkligt liv; det var ett