

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

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. Anagnorsis, 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

skådespel. Ibsenkaraktärens tragedi ligger inte i vad han har gjort, utan i vad han har underlåtit att göra.

Även i *Et dukkehjem* är spelet mellan scen och salong inbyggt i texten. Här inneslutes det rituella dramat i det avantgardistiskt naturalistiska. Riten är här Noras tarantella, en dans som ursprungligen sökte återge döds kampen hos den som förgiftats av en spindel. Dansen har också sina rötter i den italienska katolska karnevalen med dess religiösa spel och de romerska bacchanalerna och luperkalierna. Även den maskeradmetafor som strukturerar ett skikt i dramat har anknytning till ritens perspektiv. Den ”moderna” huvudhandlingen, problematiseringen av kvinnans ställning i det nya samhället, visar däremot en brist på orientering och normer hos dem som brutit upp från traditionen.

Østeruds poäng är att det är de båda dramatyperna tillsammans som gör Ibsendramat så rikt på mening. Den moderna upplösningen kan ibland te sig tvivelaktig, som Noras lämnande av hemmet i *Et dukkehjem*, eller rent av ironisk, samtidigt som de rituella inslagen lyfter dramat långt ovan det borgerliga vardagsrummet. Nora är ett gott exempel på en protagonist som överskrider en tröskel i flera bemärkelser. Østerud spårar en allegorisk kamp, en modern Psychomachia, i *Et dukkehjem*, där fru Linde står för askes och fasta och doktor Rank för ohämmad utlevelse. Nora är en kliven gestalt vars utveckling hindras av att de båda sidorna av hennes natur aldrig tillåtits förenas. Hon kan aldrig frigöra sig från barnets roll.

I tarantellan förenas ’eros’ med ’agape’: ’eros’ däri att Nora drar till sig sin makes begär och blickar, ’agape’ däri att hon fattat mod att offra sig för honom. Men samtidigt är Nora ur led med tiden och tycks gå döden till mötes. Men då bryter hon sin egen myt om ’det förunderliga’, tar av sig maskeraddräkten och inleder ett seriöst samtal med Helmer.

Helmer kan betraktas som en regissör och Nora som ett slags artist som sjunger, dansar, läser och gör konst för honom. Voyeuern möter den exhibitionistiska narcissisten. Østerud anför här Lady Hamiltons soiréer med slöjdanser i Neapel, besökta av bl.a. Goethe på hans italienska resa, som exempel på en liknande typ av fenomen i verkligheten. Det maskulina ögat är givetvis en huvudaktör i denna typ av erotik.

Østerud ser en brist hos Ibsen när Nora blir Ibsens taleskvinna i kvinnofrågan. Mycket av den komplexa Nora vi känner från de tidigare akterna tycks bli kvar i hemmet, och hon lämnar faktiskt bostaden som en kvinnosaks kvinna på männens villkor – d.v.s. Ibsen tar inte hänsyn till att hon har barn etc.

Det är lätt att vara enig med Østerud så långt att det finns något inautentiskt i Noras kvinnorevolt, men det öppna slutet tycks mig vara underbetonat i hans resonemang. Kanske glömmet Ibsen inte alls att Nora har

barn? Kanske vill han visa just en omöjlig avantgardistisk revolt? En dylik syn på slutet tycks mig faktiskt kunna fördjupa Østeruds tes om de båda dramagenrerna.

Den klassicistiska teatern var som bekant en ordets teater. Diderot försökte som teaterman att i stället bygga dramat på en rad tablåer, påminnande om ett museigalleri och inte alltför olika de tablåer man kunde studera i det samtida måleriet. Det speciella med Diderots estetik var att han ville undvika att skådespelarna deklamerade frontalt mot publiken samt att han hade en faiblesse för *le coup de théâtre*, d.v.s. en oväntad händelse som omväxlar situationen för personerna på scenen. Diderot är också originell i sina reflexioner över Van Dycks målning av den blinde Belisarius. En soldat blir nämligen mer intressant än den blinde – eftersom han intar åskådarens position!

Gengangere har, av bl.a. Francis Ferguson, uppfattats som ett ”grekiskt” skådespel, en hållning Østerud polemiserar mot. Fru Alving är för Østerud ingen tragisk hjältinna. Enligt Østerud saknas såväl anagnorisis som katharsis. För honom är Diderot här mer aktuell än Aristoteles.

Østeruds tolkning bygger på att han noterar hur Ibsen låter åskådaren se fru Alving som betraktar Oswald. För Østerud handlar det om ett s.k. visuellt meningsfält: ”From the very first moment Oswald enters the play, Mrs Alving takes it upon herself to bring him into a visual field of meaning” (s. 70). Oswald har varit borta länge och nu handlar det om att återupprätta Moderns eller Oskuldens trädgård; fru Alving ser nämligen sig själv som den fullkomliga vårdande modern. Oswald själv regredierar till livets begynnelse och ber till sist sin mor om hjälp för att utsläcka det. (Oswalds sammanbrott är en typisk coup de théâtre.) Eros förvandlas hos honom till Thanatos. Något liknande hände förmodligen hans far, vars dubbelgångare Oswald beskrives som. Men fru Alving är djupt inautentisk, eftersom hon är mån om skenet. Det är livet självt hon söker hålla på avstånd.

Ibsens dramatik genomsyras av tiden; det förflutna går igen. Hos Strindberg är tiden inte strukturerande på samma sätt. Snarare präglas Strindbergs sena dramatik av rummets logik. Författaren återupptar det medeltida dramats tradition och realism och myt interagerar i en tvetydig samtidighet. Østerud använder *Svarta handsken* (1909) som exempel. I detta drama är mysteriet egentligen inte barnets födelse (julmysteriet), utan snarare dess plötsliga försvinnande och återkomst. På så sätt gestaltas en dialektik mellan frånvaro och närvaro, sorg och lycka, mellan att ha och att mista. I Strindbergs värld avlöser fröjder och lidanden varandra: de ”högsta fröjder i de största lidanden, det ljuvaste i det bittraste” (*Ett drömspel*).

*Svarta handsken*s bilder hämtas delvis från den alkemiska traditionen och framstår som ett slags hieroglyfer

att dechiffra. I Strindbergs dramerna talas det om två språk, dels förställningens och lögnens jordiska (horisontella) språk, dels gudarnas (Indras), vindarnas och vågornas, himmelska (vertikala) språk. I *Ockulta Dagböcker* ser vi spåren av Strindbergs sökande efter det paradiska språket, Adams språk.

J.P. Jacobsen kände missnöje vid mötet med den för-
enkla moderna vetenskapsdominerade världsbild som han rent intellektuellt sympatiserade med. För Østerud är Jacobsens noveller inte episkt realistiska utan snarast allegoriska. Jacobsen placerade sig i spänningsfältet mellan medeltida allegori och modern sekulariserad allegori, den allegori vi bl.a. känner från Walter Benjamins skrifter. Vidare finns ett samband mellan Jacobsens allegoriska intresse och hans melankoli.

Det exempel Østerud valt är debutnovellen *Mogens* (1872), som traditionellt satts i samband med naturalismens och impressionismens introduktion i Danmark. Novellen har också betraktats som en Bildungsroman. Østerud noterar i stället hur den antika Panerotismen och det arkadiska landskapet blandas med biblisk paradismyt. Guden Pan har också en melankolisk sida, vilket blir viktigt för Østeruds analys eftersom Pans sömn, som förknippas med tungsintethet och stillastående, är en sömn vid middagstid, just den tid på dygnet då Jacobsens novell börjar: "Sommer var det, midt paa Dagen [...]".

Jacobsen utnyttjar flera klassiska bildkomplex, bl.a. de fyra elementen. Hans skildring av den idylliska föreningen i solsenket i novellens slut blir ett svar på utdrivandet ur Paradiset i Bibeln och hos Milton. Mogens har genom sin älskade Thora faktiskt återvunnit sitt förlorade paradiset – och därtill ett paradiset som är ett odlat landskap. Jacobsens ideal är Freuds motsatt, med Østeruds omformulering "Wo Ich war soll Es werden". I Jacobsens värld frigörs demoner och passioner inom det kontrollerade jaget.

Melankolikern är en dubbel varelse. Det finns något primitivt och sadistiskt i melankolikerns karaktär, men han har också geniala drag. Hos Jacobsen kan vi studera en melankoli över ideologisk förlust. Å ena sidan hyllar Jacobsen den moderna naturvetenskapen, men å andra sidan upplever han betydelseförlusten i den nya natur som saknar Gud. Tingen ligger tomma och berövade sin mening som *disiecta membra*. I denna moderna benjaminsk-jacobsenska allegori inbäddas så i en novell som *Mogens* den miltonsk-klassiska förmoderna.

Østeruds bok är ett vackert exempel på subtil och in-
trängande litteraturanlys. Hans läsning av *Mogens* är fascinerade och visar hur fruktbart det är att studera det moderna genombrottets texter med den litterära traditionen i minne. Det finns andra affiniteter hos naturalisterna än dem vi finner formulerade i deras manifest. Något liknande gäller Østeruds givande, men kanske något elliptiska, läsning av *Svarta handsken* utifrån mira-

kelspelets och moralitetens perspektiv.

Østerud har valt att behandla några av Ibsens mest omskrivna dramer och han har glädjande nog lyckats med mästestycket att finna nya perspektiv utifrån sin av Diderot, Northam och Fried formade horisont. Viktigt i hans analyser är iakttagelserna av den visuella dialektiken mellan dramats personer, mellan att se och att bli sedd, eller tillspetsat, mellan att vara voyeur och att vara narcissist eller exhibitionist. Denna dialektik är viktig inte bara hos Ibsen, utan i snart sagt all realistisk och naturalistisk dramatik. Det gäller bara att upptäcka och förklara det komplexa spelet.

Roland Lysell

Ola Holmgren, *Ivar Lo-Johansson – Frihetens väg*. Natur och Kultur. Stockholm 1998.

Jag vågar inte yttra mig om hur pass besökt monumentet Ivar Lo-Johansson är dessa dagar. Men ett monument är han, bildligt och bokstavligen. Med byst i egen Stockholmspark, med mer än femtio titlar bakom sig och med en fysionomi som vore han huggen i sten redan från början.

Ola Holmgren har valt den kanske enda framkomliga vägen, i varje fall en avgjort intressant, för sin volym i Natur och Kulturs "Litterära profiler", nämligen en framställning av hur monumentet byggde sig. Till uppläggningsen blir det en genomgång av författarskapet bok för bok, men spänningsmomentet ligger i frågorna: "Hur kommer det sig att solen inte går ner över detta livskraftiga författarskap? Varifrån hämtar det sin obrutna skaparkraft?" Metoden kallar Ola Holmgren psyko-historia, och betoningen hamnar på psyko. Tiden och samhällsfrågorna finns med, men kanske som en motvikt till den gängse bilden är de nertonade. Det som friläggs är ett psykodrama som skulle kunna äga rum när och var som helst.

Det underliggande synsättet hämtas från Jacques Lacan och hans bild av subjektet mellan moders kropp och symbolisk ordning. Oerhört schematiskt skulle man kunna säga att inledningsskedet ser ut så här. Efter en bekännelse till Konsten och Äran i *Måna är död* (1932) skriver Lo-Johansson sig in i och genom moderssymbiosen i *Godnatt, jord* (1933), in i och genom jagets avskiljande i stadsromanen *Kungsgatan* (1935), följt av intagandet av en överblickande symbolisk/faderlig position i förhållande till ursprungsmiljön i *Statarna I-II* (1936–37) för att därefter i *Bara en mor* (1939) kunna förena perspektiv inifrån och utifrån på moders kropp och modersgestalt och i *Traktorn* (1943) skildra det rent falliska, en rationalitet kännetecknad av modersdeprivation. Med pubertetsromanen *Geniet* (1947) genomgår författaren framgångsrikt – i relation till hjältens undergång i själv-