

Samlaren

Tidskrift för

svensk litteraturvetenskaplig forskning

Årgång 108 1987

Svenska Litteratursällskapet

Distribution: Almqvist & Wiksell International, Stockholm

Detta verk har digitaliserats. Bilderna av den tryckta texten har tolkats maskinellt (OCR-tolkats) för att skapa en sökbar text som ligger osynlig bakom bilden. Den maskinellt tolkade texten kan innehålla fel.

REDAKTIONSKOMMITTÉ

Göteborg: Lars Lönnroth

Lund: Louise Vinge, Ulla-Britta Lagerroth

Stockholm: Inge Jonsson, Kjell Espmark, Vivi Edström

Umeå: Sverker R. Ek

Uppsala: Thure Stenström, Lars Furuland, Bengt Landgren

Redaktör: Docent Ulf Wittrock, Litteraturvetenskapliga institutionen,
Box 1909, 751 49 Uppsala

Utgiven med understöd av

Humanistisk-Samhällsvetenskapliga Forskningsrådet

Bidrag till *Samlaren* bör vara maskinskrivna med dubbla radavstånd och eventuella noter skall vara samlade i slutet av uppsatsen. Titlar och citat bör var väl kontrollerade. Observera att korrekturändringar inte kan göras mot manuskriptet.

ISBN 91-22-01233-8 (häftad)

ISBN 91-22-01235-4 (bunden)

ISSN 0348-6133

Printed in Sweden by

Almqvist & Wiksell Tryckeri, Uppsala 1988

diskuterar sambandet film–litteratur i ett avsnitt om Dagermans novellistik.

De dömdas ö är av speciellt intresse därför att redan den samtida kritiken (Söderhjelm i GHT, Meurling i Ny Dag) tyckte sig skönja en påverkan från filmen i romanen. Werner visar nu i en flera sidor lång genomgång på överensstämmelserna mellan *De dömdas ö* och Steinbeck–Hitchcocks *Liubåt*, som Dagerman hade recenserat i dagstidningen *Arbetaren* hösten 1944. Men slutsatsen är försiktig. *De dömdas ö* är, menar han, varken kopierad på filmen *Liubåt* eller medvetet influerad av den. Beröringspunkterna beror på att de är »samma andas barn». Det är fråga om en mer allmän influens; mönster och personer har hämtats »från det internationella filmberättandets allfarvägar».

Ett antal mycket goda iakttagelser till trots gör avsnitten om filmens påverkan på Stig Dagermans skönlitterära författarskap knappast läsaren helt tillfreds. Inventeringen förefaller knappast fullbordad, ämnet inte uttömt. Den besvärliga metoddiskussionen förs inom ramen för betydande exempel enbart; den principiella redogörelsen för problematiken uteblir.

Med större anspråk på fullständighet kan Gösta Werner uppträda i redogörelserna för Stig Dagermans försök att själv skriva för filmen. Han har inte lämnat någon möda osparad när det gäller att genomsöka filmbolagens och andra arkiv, leta upp brev, intervjua människor som var med den gången; ibland har han dessutom kunnat stödja sig på egna minnesbilder. Det är ett imponerande material han bringar i dagen om Dagermans kontakter med filmbolagen (Svensk Filmindustri, Terrafilm, Artfilm, Sandrew-film, Minerva Film, Europa Film). Som filmmanusförfattare var emellertid Dagerman föga framgångsrik. Inget av det han på egen hand skrev för filmbolagen resulterade i inspelning.

En enda av Dagermans texter, novellen »Att döda ett barn», tog gestalt som film medan han ännu levde. Om detta kan Werner ge besked, ty han var med. Han regisserade inspelningen under sommaren 1952 i sydligaste Skåne och samarbetade intimt med författaren under filmens tillblivelse.

I volymen *Novellanalyser*, under redaktion av Vivi Edström och Per-Arne Henricson, Sthlm 1970, har Gunnar Hallingberg behandlat »Att döda ett barn». Novellen lär användas flitigt i svenskundervisningen, och många lärare torde fortfarande hämta stöd och hjälp hos Hallingberg. Denne utgår i sin analys från att »Att döda ett barn» var ett beställningsarbete för filmen och demonstrerar hur det uppdraget fick bestämma novellens form. Werner kan nu visa att den alls inte skrevs för filmbruk och beskriver i detalj hur den under helt andra betingelser kom till under våren 1948. Det var först efter uppmaning från en anhörig som Dagerman skickade in den att användas i trafikpropagandans tjänst, och inte förrän flera år senare blev det aktuellt att filma den. Därmed undermineras själva grunden för Hallingbergs analys, eller rycks undan helt.

En del smärre felaktigheter har insmugit sig i Werners framställning: Dagerman skulle ha gått två år i småskolan i Älvkarleby (s. 12), *Streber*-premiären på Dramaten 1949 skulle ha varit »framgångsrik» (s. 93), *Scriver i Ormen* sägs begå självmord (s. 39). Men sådant är petitesser. Mer besvärande känns det när författaren på ett antal ställen underlåter att ge upplysning om sin källa. Ett enda exempel: När Dagerman anländer till Paris hösten 1947 möts

han av beskedet att Gunnar Brandell redan planerat att följa i Strindbergs fotspår, en idé till reportage som Dagerman själv skulle ha haft (s. 71). Varifrån kommer en intressant uppgift som denna?

I Stig Dagermans *Samlade skrifter*, som kom ut åren 1981–83 och som undertecknad redigerade, lät jag i den elfte och avslutande volymen i ett särskilt appendix införa två filmtexter av Dagerman: *Döda städer* och *Sommarens skepp*, den senare ett ofullbordat utkast. Vid tiden för utgivningen av *Samlade skrifter* var Dagermans insatser som filmmanusförfattare ännu högst ofullständigt utforskade och appendixet fick betraktas som ett provisorium, vilket påpekades i en kommentar. Gösta Werner kan nu mycket förtjänstfullt göra nödiga kompletteringar. Tre tidigare publicerade filmtexter återges mot bokens slut. Av dessa är *Ullhunden* ett filmpuppslag som Dagerman arbetade med tidigt – Werner daterar det till 1945. *Displaced persons* var arbetsnamnet på den film om flyktingar på en båt till Australien som Dagerman åtagit sig att skriva manus till (1949; felaktigt 1948 på s. 174) och som Werner nu har återfunnit som synopsis. Slutligen har han tryckt upp några avsnitt ur filmscenariot till *Bröllop i Berlin*, den film Dagerman var sysselsatt med under sina sista månader (1954).

Förutom de tre filmtexterna trycker Werner en kortare prosatext, »Min musa». När han menar att den skulle utgöra ett tillägg till »Stig Dagerman, diktaren och människan», en självbiografisk skiss från sommaren 1950, är det tveksamt om han har rätt. Tonfallet i »Min musa» är ett annat, mer lättsamt, än skissens seriösare. Kopplingen låter sig kanske göras, men endast om man väljer att betrakta tillägget som en ironisk grimas från Dagermans sida gentemot det tidigare skrivna.

Det hade varit möjligt att göra ännu ett filmtextfynd. I Alf Sjöbergs kvarlåtenskap finns, enligt vad som nu blivit bekant, en längre version av *Sommarens skepp* än den som trycktes i *SS*. Tvärtemot vad Werner förmodar (»Sannolikheten talar också för att det förblev i sitt första, ofullbordade skick») fick det påbörjade manuskriptet således en fortsättning. Texten är, när detta skrivs, ännu publicerad men för dess omfång och annat redogörs i Kerstin Laitinen, *Begärets irrvägar* (Umeå 1986, not 18 s. 272).

Stig Dagermans beroende i sitt författarskap av filmen och filmens värld är sådant att det formligen har ropat efter en grundlig undersökning. I kraft av sitt gedigna allmäknande om film och sin personliga bekantskap både med Stig Dagerman och med 40- och 50-talets svenska filmvärld har Werner med sina vittnesmål och inventeringar gjort en första och betydelsefull insats.

Hans Sandberg

Anders Palm: *Möten mellan konstarter. Studier av dikt, dans, musik, bild, drama och film*. Norstedts. Sthlm 1985.

Omslaget på Anders Palms arbete *Möten mellan konstarter* visar det litterära verket i sin mest påtagliga form, boken, i centrum för en bildkonstnärlig framställning. Redan här illustreras den bärande idéen i Palms studie: litteraturen i samspel och växelverkan med andra estetiska medier.

Palm inleder med en redogörelse för diskussionen kring konstarnas inbördes relationer från Aristoteles över Lessing och Verlaine till 1900-talets tvärvetenskapliga ansatser och de senaste decenniernas landvinningar inom den disciplin som fått namnet Comparative Arts. Under hänvisning till auktoriteter som Wellek och Seznec avstår Palm från att själv föra den teoretiska diskussionen om de estetiska relationerna vidare och inriktar sig på att belysa konstarnas samverkan med konkreta exempel. De därpå följande fem analyserande avsnitten skildrar litteraturen i kontakt med lika många andra konstarter, men valet av åskådningsmaterial har inte i första hand styrts av systematiska principer. Palm har utnyttjat den ganska lösa ram som boken utgör till att presentera nyupptäckt eller nyframdraget forskningsmaterial, vilket medfört att de historiska och geografiska nedslagen varierar beroende på fyndens art och så även analysmetoderna.

Den första studien och därmed också den som behandlar det äldsta materialet, »Si Bellman dansar!», förmedlar liksom de följande ett levande intryck av ett kulturklimat och en tidsanda. Palm har botaniserat bland okatalogiserat material på Det kongelige Bibliotek i Köpenhamn och funnit partituret till baletten *Bellman eller Polskdansen paa Grönalund*. Tack vare detta får läsaren en inblick i något så exotiskt som ett stycke bellmansk receptionshistoria, sammanvävd med två danska balettmästares liv och karriär under slutet av 1700-talet och förra hälften av 1800-talet. Den förste av dessa, Antoine Bournonville, lockades från Köpenhamn till Stockholm av Gustav III och kom så i kontakt med Bellman. Detta bidrog sedermera till att sonen, August Bournonville, fick idén till en balett med Bellman som huvudperson och sig själv i titelrollen, när den svenske diktaren under student-skandinavismens år på 1840-talet blev föremål för ett livligt intresse i den danska huvudstaden.

Den utlösande faktorn tycks ha varit en afton med två föredrag om Bellman på Skandinavisk Selskab samt en transparang, som målats till denna begivenhet, föreställande diktaren omgiven av symboliska gestalter med anknytning till hans verk. Den ena föredraget hölls av J. L. Heiberg, som redan tidigare utnyttjat Bellmans visor i en med dem kongenial musikdramatisk genre, nämligen vaudevillen. Bournonville fortsätter nu på den inslagna vägen med nyskapelsen »Vaudeville-Ballet eller Ballet-Vaudeville» och anknyter genomgående till Bellmans produktion, inte blott musikaliskt utan även innehållsmässigt. Tanken var att publiken skulle erinra sig vistexterna med ledning av musik och dans och på så sätt själv bidra med ytterligare ett plan i den estetiska upplevelsen.

Hur denna bejublade och under resten av 1800-talet ofta uppförda balett gestaltade sig på scenen har Palm nu kunnat rekonstruera med hjälp av kompositörens originalpartitur, det tryckta librettet samt olika förteckningar från Det kongelige Teaters arkiv. Det visar sig att Bournonville i stort sett följt den tidigare nämnda transparangen såväl när det gäller komposition som bildverkan. Inte bara impulser från musik och dikt utan också bild har bidragit till Bournonvilles skapelse och de olika konstarnas närvaro i baletten gör att denna kan betraktas som en produkt av de romantiska tankarna om allkonstverket.

I analysen av Hjalmar Söderbergs *Pälsen* belyses inledningsvis några av novellens intertextuella relationer, bl. a. dess anknytning till den dramatiska genren proverbes

samt till Ibsens *Et dukkehjem*. *Pälsen* är uppenbarligen tänkt som en kommentar till Ibsens drama och Söderberg har i huvudsak behållit den yttre inramningen men låtit den äkta mannen och vännen i familjen byta yrken och egenskaper med varandra. Vännen bär på redan hos Ibsen, med där är det Nora och hennes klädbyte som står i centrum. Hos Söderberg, däremot, riktas uppmärksamheten mot den manliga dräkten, helt i linje med författarens eget intresse för kläder, och förhållandet mellan könen ses som ofta hos Söderberg ur den desillusionerade mannens perspektiv.

Tyngdpunkten i avsnittet om *Pälsen* ligger på en presentation av ett filmanuskript som Söderberg 1910 utarbetade på grundval av sin novell för AB Svenska Biografteatern i Kristianstad. Manuskriftet refuserades på oklara grunder av filmbolaget, varpå Söderberg intressant nog lät publicera det i teatertidningen *Thalia*. Palm citerar bl. a. de detaljerade anvisningarna till den mimiska framställningen av den ödesdigra repliken »Gustav är inte hemma ännu», av vilka framgår hur ytterligt medvetet och noggrant författaren arbetat. Trots novellens anknytning till scenkonst har texten emellertid erbjudit svårigheter vid överflyttningen till det nya visuella men än så länge stumma mediet och Palm menar att Söderberg upplevde arbetet med att förvandla sina ord till rörlig bild som ett konstnärligt misslyckande. De negativa erfarenheterna bör ha legat bakom författarens häftiga avståndstagande från filmen som dramatiskt medium i en debatt några år senare. Dramatisk scenkonst är otänkbar utan det talade ordet, fastslår Söderberg, och varje försök att skapa fiktion med den exakt registrerande fotografiska tekniken som medium kommer endast att resultera i parodiska effekter.

Kapitlet »Modernism eller dysmorphism?» bygger liksom Bellmanavsnittet på danskt material. Med utgångspunkt från tidigare förbisedda källor visas att det knappast finns fog för den allmänna uppfattningen att det var i Finland på 1920-talet som den litterära modernismen på allvar fick fotfäste i Norden. De danska modernisterna kring tidskriften *Klingen* (1917–1920) och framförallt den sedermera bortglömda Emil Bønnelykke och hans vän Tom Kristensen förmedlade redan före första världskrigets slut de kontinentalt impulserna till Danmark. I *Klingen* publicerades t. ex. typografiskt formgivna visuella dikter med Apollinaires *Calligrammes* som förebild och vid *Politikens* spektakulära »Expressionist-Aftner» i Köpenhamn strävade man efter att återskapa det avantgardistiska samspelet mellan konstarna från de modernistiska soiréerna ute i Europa. Detta ledde till Nordens första obegriplighetsdebatt, under vilken diagnosen »dysmorphism» flitigt kom till användning. Fejden väckte uppmärksamhet även utanför Danmarks gränser, men medan den inhemska debatten klingade av i takt med att modernisterna slog till reträtt, hade marken således förberetts för modernismens genombrott i Sverige och Finland.

Det är inte ovanligt att en konstnär har en estetisk begåvning som sträcker sig över mediagränserna. Ett exempel på detta är Hjalmar Gullberg, vars intresse för musik även kommer till uttryck i hans diktning. Innan Gullberg helhjärtat började ägna sig åt lyriken, hade han under en kort period efter sin studentexamen sysslat med att komponera och bl. a. tonsatt verk av Karlfeldt och Goethe. Åtminstone huvuddelen av dessa romanskompositioner har nu återfunnits och vittnar tydligt om att Gull-

berg först upplevt sin konstnärliga begåvning som musikalisk samt att tonerna redan då var intimt förknippade med ord. Från det därpå följande övergångsskedet mellan tonkonst och ordkonst presenterar Palm en textsättning av Peterson-Bergers »Vid Frösö kyrka». Gullberg har här funnit ord till en given musikalisk komposition i stället för att som tidigare söka efter toner till existerande lyrik. I fortsättningen skulle konstnären ta steget över till att lyssna till den musik som spontant uppstod inom honom själv och försöka verbalisera det budskap som kunde sättas i samband med tonerna. Palm underbygger denna slutsats genom att hänvisa till återkommande formuleringar i Gullbergs produktion som tyder på att diktaren verkligen upplevde ett inspirationsväckande inre tonflöde och i romantisk-metafysisk anda tolkade fenomenet som en gudomlig ingivelse och som ett tecken på sin poetiska kallelse.

Ett utomordiskt material står i blickpunkten för det avslutande kapitlet »Ut pictor non poeta». Även här behandlas ett visuellt mediums medverkan i en interestetisk transformationsprocess, men om Bournonvilles balett och Söderbergs filmmanuskript exemplifierar arbetet med att överflytta text till bild, illustreras här främst det omvända förhållandet. Rubrikens Horatiusallusion anknyter till den antika föreställningsvärlden i W. H. Audens dikt »Musée des Beaux Arts» i vilken Bruegels framställning av Ikaros' fall, som i sin tur nära följer Ovidius' återgivning av myten, spelar en central roll. Palm visar att bildfragment från ytterligare fyra målningar i Bruegel-salen i konstmuseet i Bryssel, samtliga med bibliska motiv, komponerats in i dikten för att med ett klassiskt retoriskt stilgrepp åskådliggöra diktens inledande tes om likgiltighet inför lidandet. Bruegel låter de bibliska förloppen utspelas i det flamländska 1500-tal som var konstnärens eget, och allt tyder på att Auden velat understryka det universella och tidlösa i lidandets villkor genom att, om också underförstått, anspela på det allegoriska i målarens bibeltolkning. Auden anknyter inte öppet till sin egen samtid, Europa strax före andra världskrigets utbrott, men gör det indirekt genom hänvisningen till Bruegel och hans skenbart anakronistiska teknik.

I sin Ikarosbild har Bruegel vidare följt den dåtida moraliserande tolkningstraditionen och placerat det strävsamma vardagslivet i förgrunden medan Ikaros, det klassiska exemplet på hybris, går sitt självklara öde till mötes långt ute till havs utan att uppmärksammas av bonden, herden och fiskare. Auden, däremot, ser en annan sanning i relationerna mellan tavlans förgrund och bakgrund. För honom, liksom för Ovidius, står katastrofen i centrum och det omvända perspektivet i målningen blir till en illustration av oberördhet inför lidande. Dikt har blivit bild och bilden åter dikt och varje transformation har resulterat i ett nytt konstverk där divergenserna mellan målarens och poets gestaltningar och uttrycksmöjligheter är väl så intressanta som likheterna.

I Palms arbete imponerar perspektivrikedomen och öppenheten inför de möjligheter materialet erbjuder. De fem avsnitten förmedlar var för sig en detaljrik och levande bild av ett antal interestetiska processer, vare sig framställningen behandlar tidigare okända källor eller skänker ny belysning åt redan kända verk. Tillsammans ger de en viktig inblick i hur den konstnärliga fantasin stimulerats av de spänningar som uppstår i kraftfälten mellan konstarnerna.

Kristina Hallind

Excelsior! Albert Bonniers Förlag 150 år. En jubileumskavalkad i brev valda och kommenterade av Daniel Hjorth under medverkan av Håkan Attius. Bonniers 1987.

Med anledning av hundrafemtioårsjubileet har Albert Bonniers Förlag låtit Daniel Hjorth i en mäktig volym sammanställa ett urval ur ett och ett halvt sekels korrespondens mellan förlaget och dess författare. Det är mer än 200 författare som kommer till tals och närmare 500 brev som återges. Daniel Hjorth berättar i en efterskrift om hur i förlagets arkiv »alltsedan 1860-talet finns alla utgående brev, först handskrivna i s. k. kopieböcker (1869–1919, 49 volymer om vardera c:a 1 000 sidor), från 1919/20 som genomslagskopier av maskinskrivna brev». Lika noggrant har inkommande korrespondens bevarats. »Detta oändliga brevmaterial har genomgått av fil. dr Håkan Attius, som därur sorterat ut ett hanterligt urval, vilket legat till grund för det som presenterats i denna volym.» Om de intentioner som bestämt det slutliga urvalet förklarar Hjorth att avsikten varit att belysa hur förlaget arbetar, att antyda bredden i utgivningen och att demonstrera vilka slags motiv som legat bakom beslut om utgivning eller refusering. Att största delen av förlagets korrespondens naturligt nog avhandlar ekonomiska frågor är ett förhållande som härvid har fått komma mer i skymundan.

Fem generationer Bonnier träder till mötes alltifrån förlagets grundare Albert Bonnier till den nu på sistone bortgångne Gerhard Bonniers son Karl Otto. *Bonniers. En bokhandlarfamilj* hette Karl Otto Bonniers stora historik, där han med »ett varmt innerligt Excelsior!» slutar berättelsen om sin familj och dess gärning.

Hjorth framhåller hur grundarens namn med tiden blev en beteckning för ett allt större kollektiv. Många förlags-tjänstemän kommer på så vis till tals anonymt. En mer framskjuten plats i korrespondensen intar Georg Svensson och Åke Runnquist.

Emellertid får författarna själva stå i förgrunden i den stora urvalsvolymen. Säkerligen kommer den att på olika sätt locka till fortsatt forskning om Bonniers betydelse för svenskt kulturliv.

Ulf Wittrock

Litteraturens historia 1-4. Redaktör: Hans Hertel. Norstedt. Sthlm 1986-1987.

Gyldendals och Norstedts *Litteraturens historia* är ett samordiskt projekt. Fyra delar har hittills (hösten 1987) utkommit. Den första omfattar forntiden, den andra medeltiden, del tre tiden 1450–1720 och del fyra perioden 1720–1830. Första delen inleds med en fotografisk bild från första världskrigets Ungern, föreställande en barfotad, ivrigt försjunken i en bok. Underskriften lyder: *Det episka behovet.*

Det är en formel som verkets huvudredaktör, Köpenhamnsprofessorn Hans Hertel, präglat i annat sammanhang. Han har använt den som kapitelrubrik i boken *Romanteori och romananalys* från 1977. Med denna beteckning karakteriserar han ett förmodligen outrotligt behov att framställa våra verklighetsupplevelser i berättelsens tidsföljd. Givetvis gäller detta emellanåt ifrågasatta behov inte bara romangenren utan också – och så får man väl tolka bildunderskriften – litteraturhistorien.