Samlaren

Tidskrift för
svensk litteraturvetenskaplig forskning
Årgång 103 1982

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: Magnus von Platen

Uppsala: Thure Stenström, Lars Furuland, Bengt Landgren

Redaktör: Docent Ulf Wittrock, Litteraturvetenskapliga institutionen,
Humanistiskt-Samhällsvetenskapligt Centrum, Box 513, 751 20 Uppsala

Utgiven med understöd av
Humanistisk-Samhällsvetenskapliga Forskningsrådet

ISBN 91-22-00615-X (häftad)
ISBN 91-22-00617-6 (inbunden)
ISSN 0348-6133

Printed in Sweden by
Almqvist & Wiksell, Uppsala 1983

aktstruktur. Visserligen kan man redan här finna prov på vandringsdramats »öppna» form – så menar Volz t. ex. att scenerna har förlänats en fristående exempelkaraktär och att ordningsföljden dem emellan skulle kunna kastas om – men Strindberg strävar än så länge efter att hålla ihop scenerna i tematiska block; akterna fungerar som »Groß-Szene». Även i *Till Damaskus I* är den aristoteliska strukturen skönjbar; här har dock Strindberg tagit ytterligare ett steg i riktning mot skapandet av autonoma scener, och dramat karaktäriseras som en blandning av aristoteliskt femaktsdrama och episkt vandringsdrama. *Till Damaskus II*, där ju aktantalet reducerats till fyra, uppfattas av Volz närmast som en formell återgång till det klassiska dramat, då han menar att aktindelningen styr strukturen. Först med *Stora landsvägen* bryter Strindberg radikalt med den tidigare blandformen och skapar ett renodlat episkt vandringsdrama, där varje scen fungerar som en autonom enhet.

Detta framhävande av den enskilda scenens autonomi påverkar också scenbildens och dekorationernas utformning. Volz tycker sig spåra en utveckling från de tidigare vandringsdramerna till de senare som schematiskt låter sig beskrivas som en allt fastare organisk integrering av spelplatser och rekvisita i den scenbundna handlingen. Samtidigt reduceras de sceniska elementen; deras »optiska närvaro» och lyskraft tonas ner som ett led i Strindbergs strävan att bruka en enbart *antydande* teknik. Volz menar även att Strindberg successivt stärker åskådarnas medvetande om scenbildens teatrala karaktär.

När Peter Szondi skall beskriva en viktig skillnad mellan det klassiska och det moderna dramat karaktäriserar han det klassiska som ett växelspel mellan likaberättigade och jämnstarka scengestalter, medan det moderna dramat präglas av ett dominerande episkt jag. Volz ansluter sig till Szondi; i vandringsdramat kommer ju av naturliga skäl just vandraren att dominera spelet. Volz gör här en intressant koppling mellan Strindbergs subjektivistiska världsuppfattning, vilken utförligt beläggs med brevcitat från 90-talets mitt, och den dramatiska strukturen. Författaren menar att Strindbergs radikala subjektivistiska teori om jaget som världens centrum och medvetandet som den ordningsskapande kraften får sitt dramaturgiska uttryck i införandet av det episka jaget.

Införandet av det episka jaget får även konsekvenser för dramats språkliga form. I det aristoteliska dramat kan författaren ännu förlita sig på dialogen då han förfogar över något sånär jämnstarka gestalter vid sidan av huvudpersonen, men det episka jagets dominans omöjliggör språklig kommunikation i egentlig mening och tvingar fram en övergång till monologformen. I de tidiga vandringsdramerna är monologinslagen få; i Damaskus-dramerna får dialogen karaktären av »skendialog» då »Den Okände» ofta visar sig veta interlokutörernas svar på förhand. Fullt utvecklad möter monologformen först i *Stora landsvägen*; uppspaltningen på »Jägarn» och »Vandrarn» gör dock att språkformen – med ett lån från Szondi – låter sig beskrivas som epik för två stämmor.

Också själva vandringsförloppet blir föremål för analys. Volz urskiljer där två typer. De tidigare dramernas cykliska förlopp – tydligast skönjbart i den stränga symmetrin i *Till Damaskus I* – ersätts av den linjära rörelsen, fullt utvecklad i *Stora landsvägen* och i det dramats planerade fortsättning. Volz vill relatera de två typerna till Strindbergs världs- och livsåskådning och i brukandet av den linjära modellen ser han ett belägg för Strindbergs alltmer resignerade uppfattning:

»In den beiden Märchenspielen und in 'Till Damaskus I' kehrt der Wandernde mit neuen Erkenntnissen und einem höheren Bewußtsein zurück, die ihm auf dem weiteren L[e]bensweg zustatten kommen werden. Trotz der notwendigen Desillusionierung bezeugen die frühen Wanderungsdramen in der Bestimmung eines positiven Ziels eine dem Leben zugewandte Haltung. Innerhalb der Damaskus-Trilogie vollzieht sich der Umschlag von der weltbejahenden Auffassung zu einer resignativen Weltanschauung. In 'Stora landsvägen' wird eine Bilanz der Lebenserfahrungen gezogen, ohne daß es die Möglichkeit des Zurück und die Chance eines neuen Anfangs gäbe. Der lineare Verlauf der Wanderung ohne den Blick auf ein Ziel ist sprechender Ausdruck einer Haltung, die nichts mehr vom Leben erwartet.» (s. 154–155)

Med de orden låter Volz den egentliga undersökningen av Strindbergs vandringsdramer klinga ut. Läsaren har fått ta del av ett konsekvent försök att teckna en genres utveckling inom ett författarskap genom att systematiskt granska formella kriterier: växelspelet mellan akt- och scenstruktureringen, scenbildens utformning, persongestaltningen, den språkliga formen och till slut själva vandringsförloppets övergripande mönster. Genom att betona den kontinuerliga utvecklingen från tiden före till efter 90-talet har Volz också – åtminstone implicit – velat nyansera uppfattningen att Infernokrisen skulle innebära en avgörande vändning i Strindbergs författarskap. Avslutningsvis skisserar Ruprecht Volz i ett kort kapitel även Strindbergs betydelse för det moderna dramat; genom att relatera Strindbergs vandringsdramer till det episka stationsdramat kastar han ljus över den expressionistiska teaterns anammande av den svenske dramatikerns verk.

Björn Sundberg

Nikita Struve: *Ossip Mandelstam.* (Bibliothèque russe de l'Institut d'études slaves.) Paris 1982.

Bibliographie des œuvres de Marina Tsvetaeva, Etablie par T. Gladkova et Lev Mnukhin. (Bibliothèque russe de l'Institut d'études slaves.) Paris 1982.

Fram till slutet av 1960-talet var Osip Mandelstam – om man bortser från en liten grupp slavister – en utanför Sovjet praktiskt taget okänd poet. 1964 började i USA en samlad utgåva av hans verk komma (som inkluderade en rad i Sovjet cirkulerande otryckta texter). Några år senare gav Nadezjda Mandelstam i sin uppseendeväckande första memoarbok en gripande skildring av sin mans liv under stalinismen. Därmed var en grund lagd och 70-talet blev ett årtionde när studiet av Mandelstam kom att nära nog dominera rysk litteraturforskning i väst. I Sovjet publicerades endast någon enstaka artikel och i det förord som inleder den försiktigt sovrade poesivolymn som efter många turer utkom 1973 är sömmarna efter censurens sax tydligt märkbara. Den desto ymnigare flödande forskningen i väst har genomgående följt en linje som, baserad på strukturalistiska och poststrukturalistiska metoder, inriktat sig på att klarlägga texternas betydelsestrukturer, in-

klusive deras intertextuella relationer som hos Mandelstam spelar en så viktig roll (t. ex. C. Brown, Mandelstam 1973, S. Broyde, Osip Mandelstam and his age, 1975, N. Å. Nilsson, Osip Mandelstam, Five poems, 1974, K. Taranovsky, Essays on Mandelstam, 1978).

I den hittills första franska avhandlingen om Mandelstam anser Nikita Struve (släkt med Gleb Struve, utgivaren av Mandelstamutgåvan) att tiden nu kommit för synteser. Det är i och för sig riktigt men försök i den vägen (inom en kultursemiotisk ram) har faktiskt redan gjorts, framför allt av några ryska forskare som i slutet av 70-talet lämnade Sovjet och nu är verksamma vid universitetet i Jerusalem. Men Struve är inte intresserad av semiotik eller strukturalism. På ett sätt som kan erinra om den något förvirrade litteraturdebatten i svensk press sommaren 82 vill han i stället återupprätta ett mera »personligt» förhållande till texten. Utgångspunkten bör, förklarar han i förordet, vara ett studium av de tre element som måste finnas hos varje stor poet: »le destin, l'idée, la voix». I ett vetenskapligt sammanhang verkar sådana formuleringar onekligen främmande. Men vid närmare granskning ser man att här egentligen gömmer sig en från äldre litteraturforskning välbekant treenighet: först författarens biografi, sedan en presentation av hans tankevärld eller livsåskådning och så till sist en genomgång av ett representativt urval dikter.

I det inledande biografiska kapitlet konfronteras alltså dikt och liv och det är naturligtvis viktigt att de ofta seismografiskt känsliga texterna placeras i sitt rätta sammanhang. Men i avsnittet om oktoberrevolutionen presenterar Struve dikten »Dekabristen» som den första som kommenterar oktoberrevolutionen. Han borde veta att redan en och en halv månad tidigare, knappa två veckor efter oktoberrevolutionen, angrep Mandelstam i en dikt Lenin »oktobers gunstling som åt oss förbereder ett ok av skräck och våld» och hyllade den avsatte Kerenskij, då jagad av bolsjevikerna över hela Ryssland. Dikterna »Dekabristen» och »Kassandra» från slutet av december 1917 visar bakom historiska masker tydligt Mandelstams oro – som de flesta intellektuella då delade med honom – att februarirevolutionens vinster av kulturell frihet skulle gå förlorade. Den berömda dikten »Frihetens gråljus» från maj 1918 (se Hardings och Jangfeldts tolkning i samlingen med samma namn) skulle nu, enligt Struve, visa att Mandelstam »fullt och helt accepterat revolutionen, om också utan illusioner». Ett sådant bestämt påstående bortser helt från att denna medvetet mångtydiga dikt publicerades – tillsammans med dikter av Pasternak, Esenin och Andrej Belyj – under en kort period av lugn när de intellektuella trodde att allt höll på att återgå till det normala och att februarirevolutionens paroller om »kultur och frihet» (Gorkij hade just startat ett sällskap med det namnet) trots allt var möjliga att upprätthålla. Diktens »accepterande» (som inskränker sig till »nå, så låt oss pröva då») hänför sig alltså bara till just denna period. Ett par veckor senare hade läget totalt förändrats, den sista återstoden av fri press ströps, några månader därefter var inbördeskriget ett faktum och i Mandelstams dikter dyker helt nya konstellationer upp.

Andra kapitlet (om »l'idée») har en del av intresse att säga om Mandelstams tidsuppfattning, hans anknytning till Bergson och hans »hellenism». Men framför allt presenterar den Mandelstam som en »kristen poet» – ett mångtydigt begrepp som inte definieras. Diskussionen av de enskilda dikterna med kristna motiv eller biblisk metaforik är läsvärd men man studsar inför författarens strikta och mystiskt syftande schema: efter att ha brutit med sin barndoms judiska tro dras Mandelstam mot katolicismen, sedan uppenbarar Marina Tsvetajeva för honom den ryska ortodoxins symbios av tro och kultur och han följer dess linje mot en nationell offerdöd, en »imitatio Christi». Och vad skall man säga om exemplen på Mandelstams »profetiska» blick? I en dikt från 1916 förekommer en anspelning på Peter den stores son Aleksej som denne lät fängsla och avliva. Detta ser författaren som en profetisk föraning om mordet 1918 på tsarfamiljen, inklusive tronföljaren Aleksej!

Det tredje kapitlet som behandlar »rösten», det vill säga Mandelstams poetik, inleds med en kritik av dem som hittills skiljt »rösten» från »ödet» och »idén». Till detta kan till att börja med sägas att de flesta textanalyser faktiskt tagit hänsyn till biografiska fakta, i den mån dessa över huvud taget varit möjliga att fastställa (Nadezjda Mandelstam blir ofta den viktigaste källan men hon är inte alltid tillförlitlig). Intresset för intertextuella relationer – som författaren inte gillar – syftar vidare till att klarlägga sambandet »idé»–»röst», dvs. deras funktion i Mandelstams allmänna kultursyn där »citatet», »igenkännande», den klassiska poesins återuppståndelse och förnyelse – mot bakgrund av tidens kaos – spelar en viktig roll. Och vad beträffar sambandet mellan poetens livsöde och hans poetiska språk (t. ex. det av censurskäl medvetet dunkla bildspråket efter 1918, ensamhetens och förtvivlans kryptiska graffiti i dikterna från 30-talet) så berör författaren visserligen detta tema men ger det inte den plats i analysen av Mandelstams poetik som det skulle förtjäna enligt författarens egna utgångspunkter.

Vad han ger är närmast en kronologisk genomgång av dikterna med tonvikt på »inflytande» från andra poeter och referat och diskussion av Mandelstams talrika men mera poetiska än diskursiva uttalande om poesi. Men det är trots allt det bästa avsnittet i boken där författarens goda kännedom om fransk (Baudelaire, Verlaine, Villon) och italiensk (Dante, Ungaretti) diktning ger en rad relevanta jämförelser. Mandelstams dikter är översatta till franska vilket underlättar för den icke-ryskkunnige läsaren.

Sammanfattningsvis kan sägas att Struves bok inger sympati som alla försök att gå mot strömmen. Men generaliseringarna, de sneda perspektiven, de subjektiva värderingarna är påfrestande. Den syntes han eftersträvar sker på författarens ibland alltför personliga villkor, om den nu över huvud taget lyckas. När det gäller poetiken kan jag inte se att han alltid hittar de rätta trådändarna eller lyckas knyta ihop dem på ett övertygande sätt. Och jag kan inte följa honom i försöken att förvandla Mandelstam till något som liknar ett ryskt nationalhelgon.

En annan rysk poet som nyligen upptäckts av forskarna i väst är Marina Tsvetajeva. Som i Mandelstams fall finns en strängt sovrad volym av hennes dikter utgiven i Moskva, men någon forskning att tala om försiggår inte i Sovjet. Det har alltså också här kommit på slavisternas roll i väst att fylla en viktig lucka. Den i Paris utgivna bibliografin utgör här en nödvändig utgångspunkt. Den innehåller en förteckning över alla Tsvetajevas tryckta

texter, på ryska eller i översättning till andra språk. Arbetet med de ryska texterna har inte varit lätt, eftersom de är kringströdda i en mängd små emigranttidskrifter från 20- och 30-talen. Vad översättningarna beträffar noterar man att de nordiska språken saknas – det finns faktiskt några dikter på svenska och dessutom novellsamlingen Min ryska barndom, översatt av Annika Bäckström. Det borde inte ha varit förbundet med något större besvär att ta reda på den saken.

Nils Åke Nilsson

Bengt Landgren: *De fyra elementen. Studier i Johannes Edfelts diktning från Högmässa till Bråddjupt eko.* Acta Universitatis Upsaliensis. Historia litterarum 9. Uppsala 1979.

Bengt Landgrens *De fyra elementen* är den första större undersökningen av Johannes Edfelts författarskap. Eftersom Edfelts ungdomsdiktning i tidigare forskning fått den jämförelsevis fylligaste behandlingen, tar Landgren sin utgångspunkt i *Högmässa* (1934) – Edfelts konstnärliga genombrott – och för sin undersökning fram till hans sista 40-talssamling, *Bråddjupt eko* (1947). Däremellan utgav Edfelt ytterligare fem diktsamlingar, och Landgren har alltså haft ett rikt material för sin studie.

Landgren inleder med att redogöra för Edfelts explicita ställningstaganden till modernismen under den aktuella perioden, sådana de kan avläsas i hans litteraturkritik och essäistik, för att sedan i den följande framställningen kunna konfrontera hans estetiska teori med hans poetiska praxis. Mycket övertygande framhåller han Eliots stora betydelse för det konstnärliga program Edfelt i olika sammanhang ger uttryck åt, t. ex. i den bekanta essän »Lyrisk stil» (1941).

Edfelts estetiska ståndpunkt vid slutet av 30-talet kännetecknas av en tidstypisk kombination av tankegångar från Eliot och Jung. I Landgrens framställning ter han sig, vid sidan av Ekelöf och Lundkvist, som »den teoretiskt mest medvetne bland det sena 30-talets svenska kritiker» (43). Det förefaller att vara en riktig bedömning. Det var också i första hand som kritiker – och inte som poet – som Edfelt kom att utöva ett väsentligt men ofta förbisett inflytande på 40-talsgenerationen.

I det andra kapitlet behandlas samlingarna *Högmässa* (1934) och *I denna natt* (1936) och kantaten *Järnålder* (1937). Landgren visar helt övertygande att Edfelts »poetiska universum» struktureras utifrån ett tematiskt komplex, vars huvudbeståndsdelar är de fyra elementen, dygns- och årstidscykeln, motsättningen ljus–mörker och värme–kyla.

Men hur originellt är detta komplex? Man saknar jämförelsepunkter och grips av misstanken att det Landgren frilägger inte är något specifikt för Edfelt utan kanske är något gemensamt för en stor del av den svenska lyriken under seklets första hälft. Struktureras inte det poetiska universum hos exempelvis Ekelund, Lagerkvist och Lindegren utifrån varianter av samma tematik? Det litteraturhistoriskt intressanta vore då kanske att i första hand försöka komma åt skillnaderna och därmed Edfelts egenart som lyriker?

Landgren ägnar sig visserligen mycket åt komparativa iakttagelser, men det är då oftast fråga om genetisk komparation, påverkningsforskning i traditionell mening, där detaljer i Edfelts texter förs tillbaka på detaljer i andra författares texter. Någon systematisk jämförelse av tematiska strukturer – och det är ju ändå strukturer som i första hand intresserar honom i detta arbete – företar han inte.

Principiellt intressant är resonemanget om den ideologiska innebörden i Edfelts dikter från slutet av 30-talet. Edfelt var uttalad antifascist och krävde i olika sammanhang – t. ex. under Spanien-kriget – att diktarna skulle ta ställning i tidens frågor. Dock saknas nästan helt dagsaktuella anspelningar i hans dikter. Landgren tycks se en motsägelse i detta. Vidare menar han att dikternas genomgående tematik – den som är huvudobjektet för hans undersökning – i kombination med användandet av historiska, mytiska eller arketypiska gestalter och situationer innebär att dikterna kommer att ge uttryck för en cyklisk historiesyn, där »det samtida lidandet, kriget och undergångshotet, kommer att framstå endast som ett nytt moment i ett evigt återupprepat förlopp» (87).

Att dagsaktuella anspelningar i stort sett saknas sammanhänger naturligtvis med att verklighetsstoffet transformeras i den typ av poesi om vilken det här är fråga: »det underkastas en stiliseringsprocess – mytologiseras, generaliseras och psykologiseras» såsom Landgren uttrycker det (84). Detta gäller ju generellt om tidens poesi, om man undantar viss programmatiskt dagspolitisk dikt. Men innebär verkligen användningen av historiska, mytologiska och arketypiska referenser *i sig* – som Landgren tycks mena i sin analys av diktsviten »Purgatorium» i *I denna natt* – att nuets politiska motsättningar tonas ner till förmån för en cyklisk historiesyn, för vilken det onda är tidlöst liksom det goda? Det avgörande måste väl vara vad de historiska, mytologiska och arketypiska referenserna används till, vad de uttrycker i dikten? I »Purgatorium» blir gestalter och situationer hämtade från myten och historien i första hand *bilder* för det samtida lidandet, kriget och undergångshotet, och det finns knappast skäl att hävda att den mörka samtiden därigenom kommer att framstå «endast som ett nytt moment i ett evigt återupprepat förlopp». Den motsättning Landgren tycker sig kunna konstatera mellan Edfelts program och hans poetiska praxis förefaller mig därför delvis överdriven.

(En helt annan sak är att dessa dikter – liksom så mycken annan modern dikt – i ett ideologikritiskt perspektiv kan komma att få den betydelse Landgren anger: genom sin mytiska och abstrakta karaktär döljer de väsentliga aktuella motsättningar och riktar i stället blicken mot det evigt mänskliga, etc. Men Landgrens perspektiv är inte ideologikritiskt. Han är ingalunda ute efter några symptomala läsningar utan är mer uttalat än de flesta intresserad av ett författarintentionalt perspektiv.)

Det tredje kapitlet ägnas åt *Vintern är lång* (1939) och *Sång för reskamrater* (1941). Här diskuteras ett stort antal dikter utifrån den grundläggande tesen att det ovan angivna tematiska komplexet strukturerar Edfelts poetiska universum. Till de intressantaste resultaten hör fastställandet av Eliot-influenser – också rent verbala – på vissa dikter i *Vintern är lång*.

Det sista kapitlet består egentligen av två långa diktanalyser: av »Livets liv» och »Lutad mot nattens mur» (i *Elden och klyftan* resp. *Bråddjupt eko*). Kanske något