

Sammlaren

Tidskrift för forskning om
svensk och annan nordisk litteratur
Årgång 137 2016

I distribution:
Eddy.se

Svenska Litteratursällskapet

REDAKTIONSKOMMITTÉ:

Berkeley: Linda Rugg
Göteborg: Lisbeth Larsson
Köpenhamn: Johnny Kondrup
Lund: Erik Hedling, Eva Hættner Aurelius
München: Annegret Heitmann
Oslo: Elisabeth Oxfeldt
Stockholm: Anders Cullhed, Anders Olsson, Boel Westin
Tartu: Daniel Sävborg
Uppsala: Torsten Petterson, Johan Svedjedal
Zürich: Klaus Müller-Wille
Åbo: Claes Ahlund

Redaktörer: Jon Viklund (uppsatser) och Andreas Hedberg (recensioner)
Biträdande redaktör: Ljubica Miočević

Inlagans typografi: Anders Svedin

Utgiven med stöd av
Svenska Akademien, Vetenskapsrådet och Sven och Dagmar Saléns Stiftelse

Bidrag till *Samlaren* insändes digitalt i ordbehandlingsprogrammet Word till info@svelitt.se. Konsultera skribentinstruktionerna på sällskapets hemsida innan du skickar in. Sista inlämningsdatum för uppsatser till nästa årgång av *Samlaren* är 15 juni 2017 och för recensioner 1 september 2017. *Samlaren* publiceras även digitalt, varför den som sänder in material till *Samlaren* därmed anses medge digital publicering. Den digitala utgåvan nås på: <http://www.svelitt.se/samlaren/index.html>. Sällskapet avser att kontinuerligt tillgängliggöra även äldre årgångar av tidskriften.

Svenska Litteratursällskapet tackar de personer som under det senaste året ställt sig till förfogande som bedömare av inkomna manuskript.

Svenska Litteratursällskapet PG: 5367–8.

Svenska Litteratursällskapets hemsida kan nås via adressen www.svelitt.se.

ISBN 978–91–87666–36–0

ISSN 0348–6133

Printed in Lithuania by
Balto print, Vilnius 2017

delse för tolkningen. Ibsen är ingen Strindberg och att skönja en religiös kärlekstanke bortom den fysiska erotiken i hans dramatik stämmer blott sällan överens med texten. John Gabriel Borkman har visserligen förrätt kärleken till Ella Rentheim, men varken Fru Alving eller Hedda Gabler kan sägas ha förbrutit sig på just det viset. Synnerligen vanskligt är att associera kärleken i Ibsendramerna till det kristna budskapet – bortsett från Agnes i *Brand* och Solveig i *Peer Gynt*. Haugan framhåller med rätta att Ibsen verkar i en kristen tradition. Men detta behöver väl inte omöjliggöra ett kritiskt ställningstagande till kristna konfliktlösningar? Där emot hämtar Haugan obestridligen vissa poänger när han markerar hur bibelsprängda Ibsentexterna är – exempelvis avvisar Skule Jarl Bisp Nikolas med Jesu ord till Satan.

Haugan inser kvinnorollernas betydelse hos den sene Ibsen, men tenderar att demonisera dem. Det gäller såväl Hedda Gabler och Hilde som Rebekka West. Poängen torde väl snarast vara att texten lämnar öppet huruvida kvinnorna är demoniska eller icke – eller kanske både/och? Djävulen må förvisso ha tagit gestalt i Bisp Nikolas eller sänt ut en hädangängen Agnes som vilseförande ”skikkelse” i *Brand*, men i den sena dramatiken står knappast ödets makter eller vårt förflutna i entydig förbindelse med just honom. För Haugan tycks Rebekka West ideologiskt sympatisera med Mortensgaard, journalisten och Blinkfyret. Det är att gravt underskatta henne.

Vad gäller dramer är det också vanskligt att diskutera enskilda rollfigurer (och särskilt deras förflutna utanför dramat). För det första leder analysen av dramats personer var för sig lätt till att man psykologiserar dem och förväxlar dem med ”verkliga” personer med existens utanför texten samt att man förbigår att dramat bygger på scener och constellationer där flera rollfigurer uppträder och där alternativ ges utan att avgörande sker. Analys av constellationer och scener skulle följaktligen ge mera än karaktärsanalyser.

Haugan kritiserar den tidige Ibsen som ”en meget naiv idealist”, men stämmer verkligen detta? Naiv är Ibsen nog aldrig och idealist knappast efter *Catilina*. Återigen ter sig det rakt motsatta till vad Haugan hävdar mer plausibelt. Ibsen är en dramatiker som aktivt drar sig undan och lämnar tolkningen till åskådaren. Den som vill ha en biografisk referens kan rikta tankarna till en av Ibsens främsta uttolkare, Eleonora Duse, som stod utanför hans fönster i Christiania men aldrig fick träffa honom.

Trots monografins ibland märkliga och provocerande tolkningar finns det skäl att beundra Jørgen Haugan för hans ihärdighet att läsa Ibsens dramer i följd som en sammanhängande berättelse, just på denna punkt påminnande om den tematiska kritikens arbeten, där exempelvis Mallarmés texter kan läsas som ett enda stort verk som hos Jean-Pierre Richard eller Rousseau kan tolkas utifrån sina centraltexter som hos Jean Starobinski. Ibland kan tesen drivas för långt och viktiga skillnader utplånas, men i stort kan Jørgen Haugan sägas vara den som mer än andra i praktiken visat vad många forskare erfarit: att man vid diskussionen av ett visst Ibsendrama lätt hamnar i ett annat. Av det skälet är Haugans monografi, ehuru diskutabel, dock läsvärd och inspirerande.

Roland Lysell

Martin Hellström, *Pippi på scen. Astrid Lindgren och teatern* (Svenska barnboksinstitutets skriftserie, 135). Makadam. Göteborg & Stockholm 2015.

”Mycket är skrivet om Astrid Lindgren, men lite om hennes betydelse för barnteatern.” I baksides-texten till *Pippi på scen* nämns anledningen till studiens tillkomst: dramaförfattandet och dramateatern utgör en lucka i Lindgren-forskningen som bör fyllas. Med tanke på den täta förbindelsen mellan olika medier inom barnkulturen, där bok, (musikalisk) teater och film till exempel ofta samspelar, är det faktiskt märkligt att ingen tidigare har studerat denna sida av Lindgrens mångsidiga författarskap. Martin Hellström åtar sig alltså uppgiften. Han väljer att fokusera på Pippi Långstrump och understryker figurens mediala flexibilitet som utgångspunkt. Den stora mängden utflykter till andra medier som Pippi har gjort gör det såklart fullt berättigat att utforska hennes äventyr i teatern. Hellström antar adaptations- och performativetsforskningen som teoretiska perspektiv. Han ämnar belysa både teaterns roll i Lindgrens egen uppväxt samt hennes inflytande på barnteatern i Sverige under 1950- och 1960-talen. Dessutom vill han utreda de olika pjäsernas betydelse för ”Pippi-exegesen” (23). Rent konkret föreligger som bokens textuella källmaterial *Pippi Långstrumps liv och leverne. Teaterpjäs för barn* (1946), ett utgivet manuskript från en professionell uppsättning med Oscarsteatern i Stockholm (1948), *Pippi Långstrumps liv och leverne. Lustspel för barn*

(1950), *Pippi Långstrump. Pjäsa i en akt* (1955) samt *Jul hos Pippi Långstrump. Litet julspel i en akt tillägnat Rädda Barnen* (1968).

Brännpunkten i studiens första del, ”Scenkonst i Vimmerby” (kapitel 2–4), ligger i författarens hemort. Hellström tar avstamp i Lindgrens uppfattning att teaterutbudet under uppväxtåren var magert. Han frågar sig om detta stämmer och försöker hitta ett svar genom att granska *Wimmerby Tidnings* recensions- och annonsarkiv från 1910- och 1920-talen. Noggrant återger han speldatum och titlar på alla teaterföreställningar – både med lokala och resande sällskap – som fanns att besöka i den lilla staden. Dessutom pekar han ut framföranden som den unga Astrid Ericsson själv uppträtt i. Han nyanserar Lindgrens pessimistiska bild och visar att hennes perception färgades av idealet – det vill säga Stockholm – varifrån hon tittade tillbaka på Vimmerby.

Redogörelsen i kapitlen två och tre är väldokumenterad och otroligt detaljrik. Satsytan domineras inte sällan av fotnoter, som är riktigt djupgående. Deras informativa värde demonstrerar hur mycket arbete Hellström lagt ned på granskningen. Bakom studiens kulisser anar man en iver och en ansträngning som inger stor respekt. Nackdelen med detaljrikedomen är emellertid att författaren av och till förlorar sig i detaljerna och att även läsaren lätt kan gå vilse. Paradoxalt nog är studiens styrka – dess detaljrikedom – samtidigt dess akilleshäl. Argumentationen bygger dessutom i många fall på antaganden och gissningar. Astrid Ericsson *kan ha sett* en hel del av föreställningarna som sattes upp i Vimmerby och hon *kan möjligen ha varit* skribenten till en mängd teaterrecensioner som stilmässigt liknar hennes senare litterära alster. Ibland är det därför svårt att avgöra vilka uppgifter som är riktigt relevanta för framställningen. Hellström påstår till exempel att Lindgrens dramatisering av *Pippi Långstrump* påverkades av mycket mer än enbart romanens handling. Om inflytandet av de olika pjäserna som framfördes i Vimmerby hävdar han: ”hur den fysiska teatern [...] såg ut är mindre viktigt än att den fanns där och bidrog till nya bilder, idéer och uppbrott från vardagen” (94). De besökande teaterstyckena kunde ge Vimmerbyborna ”en känsla av ett annat sätt att leva” (94), precis som själva Pippi-figuren gör för Tommy och Annika. Det hade varit enormt betydelsefullt om Hellström sedan hade kommit med belägg på teaterföreställningarnas konkreta avtryck i Pippi-pjäserna. Dessa uteblir likväl. På så sätt undergräver spekulat

viss mån studiens övertalningsförmåga, vilket är synd med tanke på den stora mängden faktiska uppgifter som presenteras.

Framställningens fart ökar dock betydligt i bokens andra del, där fokus skiftar från Vimmerby till Pippis plats på teaterscenen. Från och med kapitel fem fram till slutsatserna i kapitel tio kommer Hellström med en hel del nya och spännande insikter om Astrid Lindgren som dramatiker samt växelspelet mellan pjäserna och kapitelböckerna. Ett exempel på en liten detalj som är fängslande även för insatta Lindgren-älskare eller -experter är att Hellström pekar ut Herbert Grevenius radiopjäser som en möjlig inspirationskälla. I en av pjäserna som skildrar kontorslivet, *Rum med kokvrå* (1937), uppträder en bifigur som händelsevis heter Pippi.

Även Lindgrens Pippi gjorde karriär i radion under det sena 1940-talet. I sin analys av radiouppläsningarnas manuskript framhåller Hellström den underliggande koloniala synen på Kurrekurreduterna, som i berättelsen framstår som passiva jämfört med de europeiska figurerna. I radioinslaget finns det bara en öbo som förfogar över lite handlingskraft och det är skurken Sumbo. Kurrekurreduterna skildras på ett stereotypiskt sätt som underlägsna. Hellström kontrasterar attityden i radiopjäsen mot medvetenheten om känsligheten kring ordet ”neger” som berättaren i Lindgrens roman *Kati i Amerika* (1950) uppvisar. Han visar även hur den imperialistiska inställningen ytterligare förstärks i kapitelboken *Pippi Långstrump i Söderhavet* (1948), där bovarna är västerländska och inte inhemska. Således nekas öborna handlingskraft helt och hållet. Utifrån denna kunskap mildras omdömet om det exotiserande, imperialistiska perspektivet i radioinslaget.

Särskilt upplysande blir redogörelsen när Hellström visar hur den första romanen (1945) och den första pjäsen (1946) påverkade varandras mottagning. Hellström diskuterar den stora effekten som urpjäsens turné runt omkring i landet hade. Det visar sig att en barnteaterverksamhet stiftades i några av de besökta orterna. Astrid Lindgren tycks ha uppskattat detta och blev följaktligen en förespråkare för barnteatern, i sin vän Elsa Olenius fotspår. Med utgångspunkt i recensioner av den första uppsättningen demonstrerar Hellström sedan hur författaren hade förvärvat ansenlig status vid den tiden (ett par månader efter att boken hade kommit ut). På grund av romanens berömmelse hade pjäsen en stor dragningskraft. Pjäsen verkar även

ha överskuggat kapitelboken vad gäller popularitet ett litet tag. Vissa trodde nämligen att *Pippi Långstrump* hade tillkommit som teaterstycke och inte som bok.

Detta visar hur viktig pjäsen var för Pippi Långstrumps framgång. Hellström betonar att Pippis namn till stor del skapades på grund av just pjäsen. Intressant är att han tonar ner vikten av den så kallade ”Pippi-fejden”, det vill säga debatten om den första Pippi-bokens lämplighet som moralisk förebild för barn. I motsats till i bokens mottagande finns det i teaterstyckets reception inga invändningar mot protagonistens beteende. Hellströms granskning av Lindgrens klipparkiv visar faktiskt att teaterstycket fick lika mycket uppmärksamhet som den första boken. Framför allt i lokaltidningar gällde nämligen att en bok eventuellt recenserades medan en teaterföreställning oftast uppmärksammas både innan och efter att pjäsen spelats. Det var teaterns Pippi som många – barn såväl som vuxna – mötte först, och inte bokens.

Höjdpunkten i Pippi Långstrumps teaterkarriär inträffade år 1949, då Barnens Dag-frandet kretsade kring henne. Pippis uppträdande på scenen i Humlegården orsakade kaos och masspsykos. Mellan 1949 och 1972 utgjorde olika av Lindgrens berättelser bakgrunden för evenemang inom ramen för Barnens Dag. Skildringen av de olika arrangemangen tyder på tilltagande kommersialism från Lindgrens och förlagets sida och ett ökande utbyte mellan Lindgren-figurernas popularitet i olika medier (bok, radio och film). Ett slående exempel är Barnens Dag-bok år 1969, som ”bestod av fotografier från teveserien [...] och [som] kan ses som en föregångare till fotobilderboken *På ryggen med Pippi Långstrump* (1971)” (192). I det här fallet fungerade teatern alltså som en bro mellan filmen och boken. År 1969 kan man även ana vändpunkten i mottagandet då filmen definitivt tog över från teatern som ledande medium i spridningen av Pippi-berättelserna.

Många förknippar Pippi i första hand med film eller TV. Det visar sig emellertid att Pippi i början främst var en teaterns figur och att det var detta medium och inte filmen som gav upphov till figurens genombrott. Hellström återkommer ett par gånger till den här punkten. Han drar följande, övertygande slutsats:

Pippi Långstrumps genomslag skedde till stor del via teaterföreställningarna och inte i lika hög grad med filmen. Pippi blev inte riksbekant med teve-

serien på 1960-talet utan redan under de första fem åren. Självklart skedde det med de tre böckerna som gavs ut, men den långt mindre upplagan av den tryckta pjäsen spelade också en avgörande roll, eftersom barnteatern var det mest kraftfulla massmediet[.] (205)

Hellström zoomar sedan in på Lindgrens egenskaper som dramatiker och karakteriserar henne som en pragmatisk sådan. Hon visar sig ha varit starkt medveten om vad barn gillar, nämligen rörelse och oväsen. Hon var mest bekymrad om pjäsens reception och verkan och inte så mycket om dess mening. Hon brydde sig inte alls om originaltextens status och krävde inte att man skulle vara den trogen på något sätt. Det som var ledande i hennes arbete som dramatiker var pjäsens performativa värde och närmare bestämt skådespelarnas och publikens roll i dramats skapande. En komparativ läsning av de olika versionerna av Pippi-pjäsen, som presenteras i kapitel tio, leder till slutsatsen att det var barnens reception som styrde pjäsens utformning i en dialogisk process. I detta sammanhang framhäver Hellström en fin parallell mellan bokens och pjäsens tillkomst och verkan:

Liksom historien om Pippi växer fram i ett samspel mellan åhörare och berättare i hemmet på Dalagatan, mellan Astrid Lindgren och hennes dotter, är det också i ett samspel mellan barnskådespelare, lärare, lokaljournalister och den dramatiserade texten, som Pippi befäster sin position och status. (173)

Den dialogiska processen anas även i jämförelsen mellan teaterstyckets *dénouement* i den slutgiltiga versionen (1950) och handlingen i den andra och den tredje kapitelboken, det vill säga *Pippi Långstrump går ombord* (1946) och *Pippi Långstrump i Söderhavet* (1948). Slutet i pjäserna från 1946 och 1948 framstår som stympat. I den allra sista scenen dyker Pippis far, Efraim Långstrump, upp utan att han har någon riktig funktion. Hans ankomst på scenen är helt oväntad, delvis därför att han inte finns med i den första kapitelboken som pjäsen i övrigt bygger på. I versionen från 1950 utökas hans roll. Där föreslår han nämligen att låta inte bara Pippi utan även Tommy och Annika följa med till Söderhavetsön, precis som i den andra och den tredje kapitelboken. Hellström undrar därför om romanernas intrig satte avtryck i dramats *dénouement* eller om behovet av en klimax i pjäsen tvärtom påverkade romanförfattandet. Man kan lätt föreställa sig att barn som sett pjäsen 1946 sedan ville få läsa

om resan till Kurrekurredudden i den kommande boken om Pippi. Återigen bekräftas alltså performativitetens betydelse och betonas teaterpublikens roll som aktör, i det här fallet i tillkomsten av den andra och tredje boken.

Studiens största merit är nog att Hellström lyckas fånga dialogen mellan pjäserna och kapitelböckerna. Genom att de växte fram samtidigt är ingen av dem bättre eller mera riktig än de andra. Romanerna blev välkända genom teaterstyckena som i sin tur påverkade läsningen av romanerna. Dramats revideringsprocess speglar Pippis tilltagande känslomshet. Genom de olika versionerna spåras karaktärens utveckling från övermänniska till människa och kamrat, som liknar ändringarna hon genomgick mellan manuskriptet (den så kallade *Ur-Pippi*, utgiven 2007) och den publicerade romanen *Pippi Långstrump*. På så sätt utgör både kapitelböckerna och pjäserna likvärdiga ”delar i en stor och mångskiftande bild av en mycket svår-fångad gestalt” (227) – även om de senare länge har underskattats.

I och för sig är *Pippi på scen* en viktig insats i Lindgren-forskningen och i teaterhistorieforskningen i allmänhet. Särskilt bokens andra del, där utformningen av de olika Pippi-pjäserna i ett växelspel med romanerna skildras, är av stort intresse för Lindgren-intresserade. En konsekvens av detta är att bokens andra del i slutsatserna överskuggar studiens förra hälft. Som helhet framstår studien som något splittrad. Boken handlar inte bara om *Pippi* på scen utan även om *Astrid* på scen – och i salongen. Det hade fungerat bättre med mer sammanhang mellan studiens två större delar. Det verkar som om Hellström inte riktigt visste på vilken fot han skulle stå. Studien hade kanske framstått som mera enhetlig och övertygande om han hade valt att helt och hållet fokusera på en av dessa två tankegångar. Det finns faktiskt gott om material till två mindre böcker, som kunde ha gått på djupet i var sitt ämne. En sådan uppläggning skulle i mitt tycke på riktigt göra Martin Hellströms stora insats rättvisa.

Sara Van den Bossche

Peter Luthersson, *Förlorare. Noteringar om 1800-talets etos* (Skrifter utgivna av Engelsbergs akademi, 1). Bladh by Bladh. Stockholm 2014.

Peter Luthersson har en mångsidigare gärning och en större och vidare beläsenhet än flertalet ledande svenska litteraturforskare. Efter sin skolning i hemstaden Jönköping arbetade han tidigt som studierektor i Lund samtidigt som han på halvtid var en av redaktörerna på *Sydsvenskans* kultursida. Därifrån lockades han för att under åren 1993–2001 stå för kulturen på *Svenska Dagbladet*. Efter en period som chef för K3 på Högskolan i Malmö blev han chef på bokförlaget Atlantis. Sedan några år är han verksam som forskningschef vid Axel och Margaret Ax:son Johnsons stiftelse. Han har också i ett femtiotal lärorika program under flera år presenterat världslitteraturens stora författarskap och personligheter i samtal med kunniga gäster i Axess TV, som också ingår i stiftelsens verksamhet. Därför är det naturligt att hans senaste bok inleder en serie utgiven av Engelsbergs Akademi.

Förlorare är ett tredje steg i hans raket mot de litterära himlarna. Det första var hans ovanliga doktorsavhandling *Modernism och individualitet. En studie i den litterära modernismens kvalitativa egenart* (1986). Han gjorde där nedslag i tre centrala tidsavsnitt och penetrerade dem sedan efter en genomgång av en stor internationell litteratur. Hans andra steg bestod i ”stridsstudien” *Svensk litterär modernism* (2002), där hans överordnade frågeställning var: ”Vad betyder det att modernismen kommer sent till ett land?” I motsats till den första boken håller sig denna tryggt på hemmaplan, men perspektivet på Pär Lagerkvist och andra är världslitterärt och därmed också ägnat att förminska den svenska diktens ställning. Det förändrar den traditionella bilden på ett avgörande sätt och det är en helt ny syn som han lägger fram.

I Peter Lutherssons nu föreliggande studie förflyttas vi på nytt utanför landets gränser. De modernister som han tidigare både utlagt och begränsat skjuts nu i bakgrunden. De har i rikt mått fått sin uppmärksamhet, och nu vänds den mot diktare som präglades av 1800-talets idévärld: Joseph Conrad, Pierre Loti, Arthur Conan Doyle, Rudyard Kipling, Herman Melville, Robert Louis Stevenson, Henry David Thoreau, Mark Twain, och många fler. Men hans uppmärksamhet riktas även mot diktare som i huvudsak hade sin produktiva tid under 1900-talet men som präglats av 1800-talets värderingar och världsbild, såsom Karen Blixen,