

Sammlaren

Tidskrift för

svensk litteraturvetenskaplig forskning

Årgång 92 1971

Svenska Litteratursällskapet

REDAKTIONSKOMMITTÉ

Göteborg: Lennart Breitholtz

Lund: Staffan Björck, Carl Fehrman

Stockholm: E. N. Tigerstedt, Örjan Lindberger

Umeå: Magnus von Platen

Uppsala: Gunnar Brandell, Thure Stenström

Redaktör: Docent Ulf Wittrock, Litteraturvetenskapliga institutionen, Villavägen 7,
752 36 Uppsala

Printed in Sweden by

Almqvist & Wiksells Boktryckeri AB, Uppsala 1972

Ny litteratur om drama och teater av universitetspedagogiskt intresse

AV ULLA-BRITTA LAGERROTH

De svenska universitetens litteraturvetenskapliga institutioner har sedan en tid i sitt hägn alternativkurser eller separata alternativlinjer med inriktning på studiet av dramatik, teater och film. Det ämne som enligt det nya universitetssystemet kallas Svenska skall också tredje terminen tillhandahålla en fyrapoängskurs betitlad Drama och film; i dess förlängning ligger påbyggnadskurser som förväntas bjuda fördjupad kunskap på området. Kravet på för dessa specialkurser lämpade handböcker har under de sista två-tre åren påpassligt mötts: så i nyskrivna verk som Göran Lindströms *Att läsa dramatik*, Ingvar Holms *Drama på scen*, Gunnar Hallingbergs *Massmediekunskap*, Gösta M. Bergmans *Svensk teater: strukturförändring och organisation 1900-1970*, så också i den reviderade utgåvan av Henrik Dyfvermans *Dramats teknik* eller i översättningen av J. L. Styans *The Dramatic Experience: svensk titel Att uppleva dramatik*. Men självfallet är bristen på kurslitteratur som på idealiskt sätt betjänar dessa nyinrättade kurser allttjämt kännbar. All svensk forskning i ämnet — och jag begränsar mig i fortsättningen till dramat och teatern — får vid publicering räknas med att hälsas som potentiell pedagogisk litteratur. Samtidigt krävs kontinuerlig bevakning av vad den utländska marknaden har att uppvisa, eventuellt för översättning till svenska.

Kurt Aspelins bok *Timon från Aten. Ett drama — en uppsättning — ett möte med publiken* (Cavefors förlag, BOC-serien, 1971) uppfyller, avsiktligt eller inte, behovet av en viss typ av handbok såtillvida som den söker belysa teaterns hela kommunikationsprocess med *en* utvald pjäs i fokus. Det är alltså inte någon av de mer kända och lättillgängliga Shakespearepjäserna som här ägnas en svensk teatermonografi. Valet motiverar Aspelin i förordet med att texten erbjuder vissa intressanta tolkningsproblem men framför allt med att han anser Ralf Långbackas uppsättning vid Göteborgs Stadsteater förvåren 1969 som ett av »de centrala teaterexperimenten i Sverige under 60-talet». Av pedagogiska skäl vill man efterlysa ett beledsagande omtryck av Shakespeare-texten; först med den vid sidan kan arbetet *om* pjäsen i dess metamorfoser fungera helt effektivt, och idealet hade naturligtvis varit, att texten bifogats redan nu.

Som framgår av undertiteln rör sig Timon-undersökningen från skapar- eller sändarsidan: *pijästexten* (»partituret» med många inneboende tolkningsmöjligheter), förvandlad till *sceniskt konstverk* av en viss iscensättargrupp med speciell målsättning (villig öppna sitt arbete för insyn under den ömtåliga tillblivelseprocessen) — till mottagarsidan: *kritikens och publikens reaktioner* på den aktuella föreställningen. Genom en sådan »triptykisk» uppläggning vidmakthålls, metodiskt tillförlitligt, kontinuiteten mellan kommunikationsleden. Modellen ger, rätt hanterad, vidare perspektiv än renodlad dramaanalys och fruktbarare resultat än den sorts isolerade publikundersökningar som en tid varit på modet. Det krävs — därom övertygas man inte minst genom detta arbete — integration mellan frågeställningarna *vad* man bjuds uppleva och *hur* man reagerar; utan grundläggande kännedom om vilka krafter och hänsyntaganden som bestämt den sceniska skapelsen blir rapporter om effekten på salongen mindre meningsfulla.

På omslaget anges Kurt Aspelin som ende författare, men av förordet framgår, att boken »är att se som ett team-work med många inblandade». Av representan-

terna för lagarbetet figurerar endast Kenth-Åke Andersson i innehållsförteckningen: han svarar för ett av de intressantare avsnitten i del II, granskningen av principerna för Göran O. Erikssons nyöversättning, men står också (varför nu placerad inom parentes?) som författare till den hälft av del III, där teaterkritik och pressdebatt diskuteras. Till grund för andra hälften av samma del, redovisningen och bearbetningen av publikens sammansättning och genivar på föreställningen, ligger huvudsakligen en uppsats av en grupp studenter vid sociologiska institutionen i Göteborg (under Ingela Bayramoglus handledning). Om en uppenbar nackdel med denna art av kollektiv forskning röjer sig i tveksamheten om vem som skall ges den egentliga författaräran — och exempel kunde hämtas från andra håll på hur ojust lagarbetande studenter upplevt att den hierarkiska toppen ensam signerat de samlade resultaten — så ligger fördelarna, sådana de visar sig i Timon-undersökningen, i öppen dag. Här demonstreras nyttan av tvärvetenskapliga grepp och problemställningar, av samarbete mellan olika akademiska institutioner såväl som mellan akademiker och aktiva teaterarbetare.

Var hör Timon of Athens — Shakespeares grandiosa studie i misantropi — hemma i författarens produktion, vilka källor har utnyttjats för stoffet, vilka grundidéer förmedlas i pjäsen, hur är den dramatiskt-estetiskt strukturerad? Aspelin ställer och besvarar insiktsfullt dessa frågor i avsnitt I, och han har därvid haft utomordentlig hjälp av redan existerande sammanfattningar av debatten om pjäsen, framför allt Francelia Butlers allsidiga forskningsöversikt, *The Strange Critical Fortunes of Shakespeare's Timon of Athens*, från 1966. (Hos Aspelin saknas dock en anknytning till G. K. Hunters uppsats »The Last Tragic Heroes» — tryckt i *Stratford-upon-Avon Studies* nr 8 1966 — i vilken exiltemat i Timon of Athens relateras till samhällsproblematiken.) Förbi hypoteserna om Timon som ett aldrig fullbordat utkast (möjligt till King Lear, med vilken den tematiskt uppvisar stora likheter) — förbi mångtydigheten i gestaltningen av Timons natur — förbi metaforcomplexens funktion i den dramatiska helheten, styr Kurt Aspelin målmedvetet mot den läsart, enligt vilken dramat bäst eller enbart förstås från rent socio-ekonomiska aspekter. Nu har knappast den »borgerliga», »officiella», »traditionella» Shakespeareforskningen så alldeles försummat penningtemats uppenbara betydelse i dramat, guldets förödande inverkan på de mänskliga känslorna och relationerna, men en marxistiskt renlärig uppfattning om dramat existerar alltså, legitimerad av ingen mindre än lärofadern själv, som »fascinerades av just Timon of Athens och med förtjusning citerade partier ur Timons monologer, när han analyserade penningens och varubytets väsen» (s. 51). Uppmuntrade av detta har en rad marxistiska 1900-talskritiker hävdats att dramat saknar intresse som en studie i individualpsykologiska och moraliska problem men skall ses som en analys av hur penningen är själva drivkraften i ett skändligt *samhällssystem*.

Aspelin döljer ingalunda, att detta är den för honom personligen vitala tolkningen av Timon of Athens. Utgivare av antologin *Marxistiska litteraturanalyser* (1970), själv marxist och förespråkare för en genom mötet med nystrukturalistisk teori mer vetenskapligt vederhäftig marxistisk forskningsmetodik (se Häften för kritiska studier 2-3 1970) söker Aspelin på några sidor under rubriken »Samhällshistoria i symbolspegel» ge *sitt* bidrag till Timon-debatten — ett bidrag som ideologiskt befinner sig i förlängningen av tidigare marxistiska tolkningar men samtidigt står mer i beroende av strukturalistiska analysmodeller. Analysen av *texten* skall enligt detta grepp »förenas med en undersökning av den *historiska* verklighet Shakespeare upplevde, den samhälleliga situation som var hans». Shakespeare-dramat förmedlar sanningen om ett brytningsskede av stor våldsambhet, »övergången från feodal lantushållning till penninghushållning på kapitalistisk basis», men inte med »någon slags realism i sociologisk betydelse» utan »i en mångtydig symbolisk gestaltning, och därför i en form som får representativ giltighet också för helt

andra tidsåldrar, vilka däri kan känna igen sig och lära känna sig själva». Timon själv blir med detta synsätt en inkarnation av alla feodala dygder, medan hans ockrande vänner representerar den »acquisitive spirit» som utmärker kapitalismen: »Deras moral och livsattityd är den som historiskt sett bryter ner det feodala samhället och lösgör de nya, revolutionära produktivkrafter som är kallade att i grunden omgestalta samhällslivets alla andliga, moraliska och materiella förhållanden» (s. 58 ff).

En sådan marxistisk-strukturalistisk tolkning av Timon of Athens är väl motiverad och på många sätt stimulerande. Den har en självskrivnen plats bland övriga interpretationsalternativ (men kan inte göras till den allena saliggörande för såvitt man inte skall idka våldtäkt på texten). Några frågor måste dock riktas till metoden. I en bister uppgörelse med tidigare forskning (s. 64–74) som inte vederbörligen uppmärksammat inslaget av socioekonomisk analys i Timon-pjäsen ställer Aspelin speciellt den biografiska tolkning vid skampålen enligt vilken det måste finnas ett samband mellan Timons mjältsjuka och Shakespeares själsliv vid tidpunkten för dramats tillkomst (varför f.ö. spilla så mycket krut på *den* döda kråkan?). Resonemanget i anslutning till denna mönstring lyder, att hur Shakespeare kände sig till mods när han skrev Timon »därom vet vi i själva verket ingenting konkret» utan: »Vad vi har att utgå ifrån, är en text och ett språk; ett samhälle där bakom med vissa generella värderingar, ideologier, världsåskådningar [...]» (s. 74). Det låter sig tveklöst sägas att vi har texten och språket, men var har vi den objektivt-autentiska registreringen av »samhället där bakom», kort sagt var studerar vi med »konkret» visshet Shakespeares historiska verklighet? Såvitt man kan se hänvisas Aspelin i inte så liten utsträckning till att preparera fram bilden av det dåtida samhället ur dramats fiktiva värld. Därmed står forskaren på osäker grund (liksom vid identifiering av diktade rollers själsliv med den mantalskrivne författarens). — Förhållandet att Marx citerade ur Timon vid sin analys av den kapitalistiska ekonomins drivkrafter leder Aspelin till påståendet, att Shakespeares gestaltning av samhällsmekanismerna ger »omedelbara associationer» till den marxiska analysen av ekonomisk alienation och varufetischism, samt till ett pläderande för dramat som »en grundritning till det 'acquisitive society', kapitalismens, som släppte lös den ekonomiska individualismen», och slutligen till hyllningen: »Ingen torde ha lyckats fixera problematiken i lika kraftfullt komprimerade ordalag som Marx och Engels, då de med oöverträffad pregnans skildrade bourgeoisins revolutionärt historiska roll i ett berömt avsnitt av Kommunistiska manifestet» — varpå det berömda avsnittet citeras i sin helhet (s. 63 f.). Läsaren undrar, något omtumlad av dessa cirkelrörelser: hur hamnade vi plötsligt så långt bort från *Shakespeare* — och blev detta inte ganska likt Wilson Knights m.fl. tolkning av Timon som en *Kristus*figur, en tolkning — genomförd med bibelcitat på grundval av vissa frapperande bibelallusioner i pjästexten — som det med rätta gycklats en smula med.

Granskingen av Shakespeares text är företagen endast »utifrån vanliga litteraturhistoriska synpunkter», deklarerar Aspelin i förordet där han samtidigt beklagar att hans bok »saknar den ideala täta fogningen», eftersom första delen, analysen av texten, bara är »löst knuten till fortsättningen». Ett *teaterhistoriskt* grepp hade inte bara levererat önskvärt bindemedel mellan första och andra avsnitten utan också gett viktiga aspekter på pjäsen, bredvid vilka de »vanliga litteraturhistoriska» i allmänhet och den marxistiska i synnerhet reducerats i betydelse. För ett större perspektiv på Timon of Athens som tänkt för scenisk form, en text i samspel med och i beroende av vissa teaterförhållanden: arkitektur, publik, skådespelarkonst, rådande scenkonventioner, hade kanske krävts en person som studerat teaterhistoria. Med Kurt Aspelins öppenhet för samarbete över gränserna hade det inte varit svårt att finna en medarbetare med dessa kvalifikationer. Nu nöjer han sig med att själv, som

övergång till andra avsnittets analys av Långbacka-uppsättningen, summera Timon of Athens magra men inte helt ointressanta scenhistoria genom tiderna. Han finner ett flertal anglosachsiska 1900-talsuppsättningar föga givande (man får väl tillägga: för det tolkningsförslag han själv representerar) men fäster uppmärksamhet dels på en uppsättning, baserad på marxistisk analys, i Leipzig 1964, dels på två uppsättningar från 1947 och 1963 (Birmingham resp. Ontario) i vilka det experimenterades med modern kostymering (smoking och trench-coat bl. a.) och starka samtidsassociationer (Duke Ellington-jazz, dagspolitiska inslag). I intet av dessa fall hade dock texten förvanskats eller innehålllet allvarligt rubbats. »Här representerar Ralf Långbacka en helt annorlunda, radikalt konsekvent lösning på problematiken i stycket», lyder summeringen (s. 85).

Det följande stora avsnittet om göteborgsuppsättningen formar sig till en mångsidig »fallstudie» — en inträngande rapport om en iscensättnings skilda förutsättningar och komplicerade tillkomstförlöpp. Med tacksamhet inregistrerar man de energiska och kunskapsrika kartläggningarna: av 60-talets teaterdebatt och omstörtande teaterpolitik (där Leif Zern, inte oväntat, bekräftas ha spelat en väsentlig roll), av Göteborgs Stadsteaters pionjärgärning i utvecklingen mot en svensk teaterdemokrati, av Långbackas regissörsprofil samt, framför allt, av själva arbetsformerna vid Timon-föreställningens framväxt. Här smusslas inte heller med den marxistiska ideologi som låg till grund för Långbackas »lösning» — vilken ju inte bara av en indignerad kritik utan (med belåtenhet) av regissören själv karakteriserades som »våld» på Shakespeare (det fanns de som benämnde den ett »mord»). Aspelin har en lärorik utredning om Långbackas starka beroende av Brechts dialektiska dramaturgi och omvälvande bearbetningsteknik med dess »marxist-leninistiska» (s. 108) perspektivförskjutningar. När Aspelin här rör sig på »klassikerproblemet» brännande mark efterlyser man dock igen ett vidare teatervetenskapligt perspektiv. Den av Brecht anvisade hanteringen av klassikerna (genom Verfremdungs-effekten utsätts de för en didaktik som hos åskådaren skall skapa kritisk attityd inte bara till skeendet på scenen utan också till hans eget samhälle) representerar ingalunda den enda hållningen i modern regi- och iscensättningshistoria. Diskussionen om Shakespearetextens okränkbarhet, om modern dekor och dräkt, om realistiskt spelsätt m. m. har förts med hetta av regissörer och skådespelare under decennierna sedan William Poels och Granville-Barkers dagar: John Gielgud, Tyrone Guthrie, Peter Brook, Peter Hall, Franco Zeffirelli och många andra har i tal och skrift pläderat för just sina lösningar på hur man idag vitaliserar uppsättningen av Shakespeare och därmed skapar en levande teater och vinner en ny publik. Det hade varit värdefullt om Aspelin satt in Långbackas Timon i detta större sammanhang, i synnerhet som ett sådant recept för »avdämning» och förnyelse av texten (alltså ingrepp i form av strykningar, omstuvningar och tillskrivningar) tycks betraktas med misstro, rentav som »simple dilettantism» i den internationella debatten. (En lättillgänglig men långtifrån fullständig översikt finns t. ex. i kapitlet »Staging Shakespeare: A Survey of Current Problems and Opinions» i samlingsvolymen *Directors on Directing*, [rev. ed.] utgiven av Toby Cole och Helen Krich Chinoy.)

Kärnan i rapporten om Göteborgsuppsättningen ligger självfallet i det dokumentärt belagda materialet om regissörens och ensembles trägna arbete dag för dag med att komma till rätta med texten. Det gällde ju något så hisnande som att förvandla den sympatiskt gestaltade slösaren Timon, misantropisk på grund av vänners svek i olyckan, till en illasinnad kapitalist, sekunderad av en fascistiskt framtonad Alkibiades. Det är häpnadsväckande vilka friheter regissören tog sig — dels i den doktrinära styrningen av materialet, det resoluta perspektivskifte från individualmoralisk till samhällspolitisk problematik som nyöversättningen av Göran O. Eriksson från början gick till handa, dels i den auktoritativt dominant attityden till ensemblen, kravet på ovillkorlig underkastelse under den marxistiska tolkning

han själv hade färdig. Allt ifrågasättande av denna bannlystes som »ofruktbar» politisk tvist, och skådespelarna avrändes bestämt från att läsa pjäsen i original eller i Hagbergs översättning. Långbacka ville »att skådespelarna så vitt möjligt skulle stå 'jungfruliga' inför den nya textversionen och inte vara bundna vid förtutfattade meningar», kungör Aspelin, här så ideologiskt förblindad att han inte inser det paradoxala i att kräva »jungfrulighet» av dem man just indoktrinerar. Inet under att skådespelarna kände sig helt »förvirrade» och att en öppen kris bröt ut som hotade företaget. Regissörens anspråk på envälde visade sig inte blott på det ideologiska området. »När frågan om scenlösningar slutligen avgjordes, hade problemen aldrig genomdiskuterats ordentligt; i stället fanns lösningen där plötsligt, i kraft av Ralf Långbackas diktat, sedan grupparbetsformen satts ur spel» (s. 165).

Om en något pessimistisk summering av redovisningen av arbetsformerna sålunda kunde bli, att den står som en »fallstudie» i hur marxistisk iscensättning och demokratiska beslutsprocesser tycks oförenliga, ligger det *metodiska* värdet av en uppsättningsanalys av detta slag självfallet på ett helt annat plan. Genom moderna tekniska hjälpmedel (bandspelare, TV-kassetter m. m.) kan *teatern* idag låta konservera alldeles unika inblickar i scenkonstverkets tillkomst, i den födelse- eller skapelseprocess som på andra konstnärliga områden är mer oåtkomlig och därför stundom gjorts till föremål för mer mysteriösa än trovärdiga spekulationer. Det är en angelägen forskningsuppgift för våra teater- och dramainstitutioner att med alla tillgängliga medel för dokumentär registrering bevaka och bevara intressanta iscensättningar vid våra teatrar. En undersökning som i sammahanget är väl värd att rekommendera för universitetskurserna föreligger i tryck sedan två år tillbaka. Det är *Regi: Ingmar Bergman. Dagbok från Dramaten 1969* (Gebers pocket, 1969), författad av vår främste kännare av Bergman som teaterregissör, Henrik Sjögren. Denne är teaterkritiker snarare än teaterforskare, men hans i sitt slag unika insiderrapport är grundad på omsorgsfulla dagboksanteckningar från Bergmans instudering av *Woyzeck*, i vilka hela det spännande arbetsförloppet från kollationering till de första föreställningarna blir klart belyst. Aspelin refererar till Sjögrens undersökning, liksom till den tidigare Lundarapporten (1966) om Malmöuppsättningen av *Stormen* och till ett par (otryckta) uppsatser vid institutionen i Göteborg, men för övrigt menar han att ett sådant samarbete mellan akademiker och scenens arbetare som ägt rum i hans eget fall »sällan förekommit inom svensk teater». Han kan dock knappast vara ovetande om, att en rad motsvarande dokumentärt underbyggda undersökningar flera år utförts (om också inte förunnats komma i tryck) framför allt vid Teatervetenskapliga institutionen i Stockholm men även vid alternativlinjen för drama-teater-film i Lund.

Varken Sjögren eller Aspelin redovisar fullständigt själva dokumentationsmetodiken och principerna för (eventuellt) urval ur det insamlade materialet. Bandupptagningar och kompletterande journalnotiser har, jämte frågor (enligt mer eller mindre »hemmagjorda» formulär) till ensemble och regissör vid valda tidpunkter, uppenbarligen varit arbetsredskapen. Med sympati inregistrerar man att Aspelin anlitar den resonerande kvalitativa analysen vid bearbetning av materialet och avstår från kvantitativa mätmetoder. Självfallet är det *vad* som stegvis sker på scenen — hur arbetas sceneriet fram, hur hoppar »skapargnistan» mellan regissör, aktörer, scenograf, när »tänder» det för en skådespelare, vad betyder det när musik sätts till, när första kostymrepetitionen äger rum etc. — som primärt intresserar vid registrering av den sceniska skapelseprocessen, inte exakt hur många sekunder det ena eller andra kräver. Det hindrar inte, att en *fastare metodik* för observation och analys av nutida iscensättningar känns av behovet påkallad, och det vore rimligt med ett stimulerande *samarbete* på den punkten mellan de institutioner som idag påtagit sig forskning om och undervisning i drama och teater.

Att sedan analysen av hur teaterkritiken reagerade eller publiken lät sig på-

verkas måste relateras till iscensättningsarbetets intentioner och resultat framgår med önskvärd tydlighet av tredje avsnittet av Timonundersökningen. Nödvändigheten av växelspel i studiet av sändar- och mottagarsidorna får här konkret exemplifiering. Kenth-Åke Andersson har i sitt parti om teaterkritiken varit medveten om att ett viktigt spörsmål är hur recensenterna ställt sig ideologiskt till bearbetningens politiska syfte. Resultatet av genomgången blir dessvärre genant truistiskt, därför att Andersson klyver recensentskaran i »vänster» och »borgerliga» och mönstrar dem under lovprisan respektive upptuktelse utifrån ideologisk lojalitet mot Långbacka. Självfallet är de politiskt troende positiva till bearbetningen och betraktar föreställningen som »helgjuten» — lika självfallet ägnar sig de icke-invigda antingen åt »opolitisk» analys eller deklarerar en negativ hållning till bearbetningen (finner den tråkig och övertydlig). Hade Andersson väntat något annat? Eftersom hans analys av teaterkritiken gör halt vid denna ideologiska aspekt och aldrig går över till den lika viktiga estetiska, till kritikens bedömning av hur *sceniskt effektivt* den marxistiska tolkningen förmedlades, undanhålls läsaren full insyn i huruvida det bistra mottagandet inte också hade samband med iscensättningsarbetets eftersläpning på det konstnärliga planet (redovisad av Aspelin i andra avsnittet).

De 21 frågor som sociologgruppen ställde till publiken är också delvis modifierade efter föreställningens art och uppsåt. Svaren har bearbetats rent kvantitativt. Ur tabellerna utläser man såväl truistiska som överraskande resultat (till den senare kategorin får räknas att 41 »borgerliga» men bara 19 »socialistiska» enkät-svarare på frågan om de ansåg pjäsen bra menade »ja, mycket!»). Som vanligt vid denna typ av sociologiskt inspirerad publikundersökning måste man beklaga de trubbiga frågorna som medför att s. k. empiriskt exakta resultat psykologiskt sett bör bedömas som högst osäkra. Också för analysen av mottagarsidan är andra metodiska grepp angelägna; långt finare instrument än de här nyttjade krävs för pejling av en teaterupplevelse. Så ligger värdet av Kurt Aspelins vittfamnande pionjärunder-sökning inte minst i dess uppfordran till en rad nya krafttag på forskningsfältet.



Också Gunnar Brandells bidrag till forskningen (och kurslitteraturen) är symmetriskt disponerat. *Drama i tre avsnitt* (Wahlström & Widstrand, Alma-serien, 1971) lyder rubriken rätt och slätt. Omslagsbilden, en perspektivrik vy från Dramatens tredje rad ner mot repetition på scenen (av vilken pjäs?) och tom salong, skapar förväntningar på studier i teaterkonstverkets tillkomst och publika effekter, men det är »problem och förhållanden inom dramateorin» (förordet) som Brandell re-odlar i sin undersökning. Uppläggningsen är logisk inom ramen för denna begränsning. I första avsnittet ges en historisk översikt, »grunddragen i de viktigaste teorierna om dramat från Aristoteles till Brecht», i det andra utvinns ur en dramateoretisk diskussion ett förslag till ny terminologi vid dramaanalys, i det tredje tillämpas de gjorda distinktionerna vid en konkret analys med Strindbergs Fadren som demonstrationsmaterial.

Brandell vänder sig uttalat till »de dramatikstuderande vid universitet och skolor», och de bör tacksamt hälsa inledningsavsnittets nyttiga exposé över en del av studie-fältet som länge saknat sin svenske historieskrivare.¹ Med Natur och Kulturs utgåva av Aristoteles Om diktkonsten (Klassikerserien) försvann tyvärr också ur bokhandeln Ingemar Dürings klarläggande introduktion till detta aktstycke. Nu ställer alltså Brandell upp med en motsvarande information om vad Aristoteles kan ha menat med

¹ Däremot existerar (vilket Brandell ifrågasätter) utländska historiska översikter. Främst bör nämnas wienprofessorn Margret Dietrichs digra tvåbandsverk (1951, 1961)

om *Europäische Dramaturgie*, men också John Howard Lawson bjuder på sammanfattande historik i ett par kapitel i *Theory and Technique of playwriting*.

mimesis, handlingens enhet eller katharsis. I skilda kapitel presenteras därefter Horatius' dramakonventioner, den fransk-klassicistiska dramaturgins reglexercis, Diderots »paradoxer» och Lessings innoverande teorier för ett borgerligt drama, utvecklade i det märkliga arbetet *Hamburgische Dramaturgie*. Särskilt värdefullt är att Lessings verk, ofta styvmoderligt förbisett (utom i Teddy Brunius' *Kritikens pionjärer*), ägnas uppmärksamhet; det har inte sällan visat sig att dramastuderande, genom avsaknaden av en översättning av verket, haft svårt få riktig kläm på allt vad *Hamburgische Dramaturgie* egentligen inrymmer.

Fördelningen av proportionerna och urvalsprinciperna kan alltid diskuteras i en historieskrivning som denna (även om den påpassligt garderar sig mot invändningar genom självkaraktäristik av typen »i rapsodisk form», »axplock av propäer»). Hälften av avsnittets sextio sidor ägnas de äldre teorierna t. o. m. Lessing, medan den differentierade utvecklingen under 1800- och 1900-talen trängs på resterande trettio sidor. Brandell gör halt vid Brecht (väl inte av det bibliografiska skälet att han är inläst på den nu föräldrade 1947 års-upplagan av Barrett Clarks standardverk på området, *European Theories of the Drama* — med den krångliga men upplysande undertiteln: *An Anthology of Dramatic Theory and Criticism from Aristotle to the Present Day, in a Series of Selected Texts, with Commentaries, Biographies and Bibliographies* — i stället för på den kuranta utgåvan från 1965, »revised by Henry Popkin?»). Det finns vägande motiv till att låta Brecht bli slutstation: den episka teater som så kraftfullt hävdad *anti-aristotelisk* praxis bildar naturlig yttergräns för det drygt tvåtusenåriga kraftfält av teoretiserande som *Aristoteles* började staka ut, och den teori om relationen teater-samhälle som sett dagen efter Brecht är mest tröttsamt epigoneri, i ofta utpekulerat krånglig form.

Sedan är det en annan sak, att selektionen tycks avhängig av att Brandell haft svårigheter med begreppet dramaturgi och relationen dramateori-teater teori. Avsnittets alla första mening får anses en smula olycklig. »Historien om de dramaturgiska teorierna är gammal» (med i det följande utsagd innebörd: nästan som dramat självt). Vad menas? Teoribildningen kring dramat är förvisso gammal (årsbarn med Aristoteles, såvitt vi vet). Begreppet dramaturgi som samlingsterm för teorier om dramat är jämförelsevis ungt: det brukar föras tillbaka på *Hamburgische Dramaturgie* och fick sin nuvarande innebörd stadfast under 1800-talet. Dramaturgin som självständig vetenskap är ännu yngre: genom Hugo Dingers tvåbandsverk *Dramaturgie als Wissenschaft* (1904-05) inmutades för första gången dess fält och arbetsmetoder. »Dramaturgiska teorier» — det är ju dessvärre en tautologi i sammanhanget.

Enligt förordet och avsnittsrubriken är det exklusivt teorierna om *dramat* Brandell vill överblicka, och detta bjuder inga problem så länge han hemtamt rör sig på den s. k. litterära dramaturgins kungsväg, genomkorsande de sekler där dramateorin var en del av litteraturteorin av det enkla skälet att dramat främst sågs som diktkonst. Men redan med Diderot och än mer med Lessing spelas den över till teaterhistorien. Brandell tvingas, helt följdriktigt, efterhand in på området för teater teorin, som är något annat och mer än dramateorin därför att den utgår från det *medium* dramat skrivits för och ställer frågorna från scenens villkor och salongens krav. De moderna teoribildningarnas teatermässiga grundvalar gör därför en titel som den Eric Bentley satt på en antologi, *The Theory of the Modern Stage* (med tillägget: *An Introduction to Modern Theatre and Drama*), mer relevant. Bentley berör hela problematiken i korthet i sitt förord. »The stage» är lösenordet, ty på scenen möts i praktiken all den teori som spektralt vetter mot skapandet av dramat och dramats konstruktion, mot skådespelar- och iscensättningskonst, mot teknisk utveckling och publikförhållanden.

Brandell är medveten om tyngdpunktsförskjutningen (den sammanfattas på s. 60) men den vållar honom bekymmer eftersom han deklarerat att det är *dramats* teori han skall skissera. I de tre slutkapiteln (»Den tyska teateridealismen», »Välgjorda

stycken och teaternaturalism», »Moderna dramateorier»), kapitel som i och för sig bjuder mycken förträfflig information, skiftar han alltmer uppgivet i perspektiv och ordval. Det finns t. ex. en mening (s. 63) som lyder: »En slagkraftig skola i 1900-talets dramadiskussion svarar att teatern skall vara just — teater [...]». Och för urvalet uppstår alltså konsekvenser som man ställer sig frågande till. Ägnas »grymhetens teater» uppmärksamhet, bör inte linjerna därifrån till Ionesco liksom till Grotowski dras ut? Blir således teaterteoretikern Artaud vederbörligen beaktad, varför då ingenting alls om Meyerhold? Berörs Diderots skådespelarteori, borde inte Stanislavskij få komma med på ett hörn? Wagner är förvisso den portalfigur Brandell gör honom till — men pockar inte Appia, Craig, Kandinsky och Bauhausgruppen på en behandling i sammanhanget?

Om en utväg ur dilemmat hade varit att historiskt belysa »*drama- och teater-teorier* från Aristoteles till våra dagar», hade Brandells skrift i dess helhet, syftet och den vackra uppläggnings, disproportionerats och huvudtiteln *Drama* i tre avsnitt hotats. När författaren i andra avsnittet på nytt startar diskussionen, nu med kurs på en analysens teori, sker det också med en djupdykning i den »ensidigt» formulerade frågan: vad är ett *drama*? Som bekant har det varit en kontroversiell fråga. En dragkamp om dramat som autonomt konstverk eller som råmaterial för scenisk form utkämpades länge mellan litteraturhistorien och teaterhistorien; så sent som våren 1970 pågick den med fränhet (främst i Dagens Nyheters spalter) mellan svenska dramatiker och teaterpraktiker. Brandell resonerar pedagogiskt elementärt för nybörjaren i dramastudiet och gör instruktiva distinktioner åt olika håll. Om diskussionslinjen är välbekant, inte minst från Styans Att uppleva dramatik, tillförs debatten en rad välavvägda formuleringar genom Brandells förnyade nappatag med alla de frågor som är involverade i grundfrågan vad ett drama är.

Med principdeklarationer av typen: »Förutsättningen för dramakunskap och drama-analys är sålunda att man studerar *dramat som underlag för föreställningen*» har Brandell också lagt sig i startgroparna för den mer självständiga dramaturgiska inasts som följer i andra avsnittet. I avsaknad av skikt- eller strateteorier för dramat, motsvarande dem som Roman Ingarden, Kayser och Wellek & Warren pläderat för beträffande prosaverket, och i medvetande om att den aristoteliska begrepps-apparaten är föga lyckad för meningsfull beskrivning av sena tiders dramatiska strukturer, vill han nämligen pröva »en annan uppsättning av terminologiska instrument» och inleder därvid på följande sätt:

»Problemet blir lättare att handskas med om man till att börja med skiljer på två skikt inom det dramatiska verket. Vi kommer här att kalla dem *det sceniska* och *det dramatiska*. De sceniska elementen är sådana som kommer till sin rätt inom den enskilda scenen; de dramatiska sådana som kräver en uppfattning av dramat som helhet» (s. 99).

Man kan alltså till att börja med konstatera, att det är för analys av *dramat* Brandells systematisering skall ske, fastän med (inte just här men tidigare och senare uttalad) uppmaning att verkets självskrivna appell till iscensättning hålls i sikte. Grundhållningen att dramat kan studeras i sig innebär avståndstagande från idén att det ovillkorligen måste studeras på scenen (en gång med bister nödvändighet genomtrufat när tysk teatervetenskap skulle bli självständig disciplin, numera artikulerat av mer modebetonade skäl). Brandell sluter an till den anglosachsiska drama/teaterforskningens avspända attityd, formulerad av exempelvis Bentley sålunda: »A good play leads a double existence, and is a complete 'personality' in both its lives».² En distinktion borde möjligen göras också från den *mot-*

² I Sverige har senast Lennart Breitholtz framfört principiella önskemål om en generös inställning. Tanken att dramat nödvän-

digtvis måste studeras på scenen är »långt-ifrån en axiomatisk sanning», inte »en tidlös vetenskaplig sanning utan innebär ett

tagsarsida till vilken allt större hänsyn tas i dagens forskning: så länge det finns köpare i bokhandeln av dramatik och läsare hemma i länstolen av densamma, så länge är undersökning och analys av det nerskrivna dramat något motiverat.

Analys innebär ju ett sätt att beskriva ett verk, dvs. att ställa fruktbara frågor till det med hjälp av vissa »redskap». Pedagogisk rådgivning på området har utövats flitigt under de sista decennierna (om den också inte avsatt lika rik flora av handböcker som »how-to-read-a-novel»-genren). När Brandell under den övergripande rubriken »Dramatiska element» i tur och ordning (och med Aristoteles påfallande närvarande) urskiljer och behandlar handlingen/handlingarna, dramatisk ironi och mystifikation, karaktärerna och deras motivering, förberedelse och överraskning, rollernas organisation, vändpunkter samt resterande enhetsskapande faktorer som scensekvenser, tema, ledmotiv och symboler, så är detta ingen direkt nyvinning för dramaanalys — jämfört med greppen och uppläggningsen i exempelvis *Reading Drama* (Fred Millett), *Att läsa dramatik* (Göran Lindström), *Understanding Drama* (Brooks-Heilman), *Att uppleva dramatik* (Styan), *Dramats teknik* (Dyfverman), *The Elements of Drama* (Styan; även ett kapitel i Th. Hatlens *Orientation to the Theatre heter så*), *The Anatomy of Drama* (Alan Thompson samt Marjorie Boulton) eller *The Life of the Drama* (Eric Bentley). Brandell resonerar lärorikt, med Oidipus, Othello, Et dukkehjem, Gustav Vasa och Ett drömspel som särskilda demonstrationsobjekt; i systematiseringen av stoffet och i exemplifieringen ligger han dock inte minst Göran Lindström bitvis ganska nära.

Det dramatiska skiktet, som enligt definitionen låter dramat i dess helhet komma i blickfältet, behandlas sist. Detta kan beklagas av pedagogiska skäl, men förmodligen är det i medvetandet om att nyheterna för dramaanalys serveras i diskussionen av det s. k. sceniska skiktet som Brandell skjutit avdelningen »Sceniska element» i förgrunden. Sceniska element var alltså »sådana som kommer till sin rätt inom den enskilda scenen»; rekapitulerad lyder definitionen (s. 118): »sceniska element är sådana, som åtminstone till en del kan upplevas och analyseras utan att man går utanför den primära beståndsdel i dramat som vi kallar en scen [...]». Detta hörs spännande. Förväntningarna förbyts dock i viss oro, när Brandell omedelbart avväjrer behovet av en grundläggande precisering av det substantiv av vilket adjektivet i hans övergripande term är härlett. »Det är för detta syfte inte oundgängligt att utgå från en i alla lägen hållbar definition av 'en scen'», menar han, ty »alla dramer består av en succession av 'scener', sådana smärre delar som av amatörer och elever kan brytas loss och framföras separat [...]» (s. 99). En så bekymmersfri inställning verkar ängslande som utgångsläge för skapandet av en vetenskapligt hållfast terminologi. Efter att närmare ha begrundat hela genomgången av sceniska element — till vilka räknas »scenrummet», »rollerna», »dialog och monolog», »ljudinslag och musik», »tempo, intensitet, rytm» — beklagar man desto mer att en bestämning av »scen» överhoppades som något ovidkommande. Brandell skiljer nämligen inte på »scen» och »scen», utan efter starten i en innebörd av ordet hoppar han raskt över i en annan.

Om »sceniska element» skall relateras till »den primära beståndsdel i ett drama som vi kallar en scen», bör det röra sig om element eller inslag i en *spelscen* — eng. scene, ty. Auftritt — dvs. den mindre fas i handlingen som (av intrig- eller dialogmässiga eller andra skäl) bär avrundat enhetlig prägel. Mot olika konventioner under tidernas lopp att i text utsätta (och numrera) dessa handlingsfaser (likasom den större indelningen i akter) har som bekant också svarat en skiftande upp-

tidsbundet ställningstagande, en värdering. Det skulle vara till stor fördel för forskningen, om ämnesbeteckningen dramaforskning kom att tolkas lika liberalt som till

all lycka varit tradition beträffande 'litteraturhistoria.' (Sakkunnigutlåtande rörande professuren i litteraturvetenskap, särskilt dramaforskning, vid univ. i Lund, 1971.)

förändrepraxis. Vid analys av en spelscen i dramat brukar det anses relevant med frågor som: hur förs skeendet fram inom denna fas, vilka rörelsescheman impliceras i dialogen, innebär scenlutet en spänning inför följande fas, vilken funktion får scenen i den dramatiska helheten (det sista inte minst viktigt). Hur *Brandell* resonerar belyses bäst med två representativa citat. Under »Scenrummet», det sceniska element som först avhandlas, står:

»Till dessa sceniska element, som gör sin verkan omedelbart och i stort sett oberoende av det dramatiska förloppet, hör först och främst den fysiska scenen. Ridån går upp, vi ser ett landskap, en gata, en interiör, i en viss belysning. Detta gör ett intryck på oss, som skulle stå kvar även om föreställningen genast skulle avbrytas.»

Under »Rollerna» (»personerna på scenen») slås först fast att dessa visserligen har betydelse i det dramatiska skiktet:

»Men på det sceniska planet har de intresse för publiken på ett mycket enklare sätt: som roller, som skådespelare, utklädda och maskerade, utrustade med en fiktiv personlighet. [...]

Starkast är detta intryck när en roll första gången uppträder, vid entréerna. När Harlekin dansar in i sina färggranna kläder, när gubben Hummel skjuts in på sin rullstol, när Nora stormar in på scenen med alla sina julpaket, då uppstår en elementär scenisk verkan, som en skicklig skådespelare på många sätt kan förstärka. Vi vet för övrigt att det är en skådespelare som träder fram, och ibland vet vi rentav vem han är utanför scenen, men detta stör ingalunda effekten, snarare tvärtom: här ingår ett element av lek, utklädsel, upptåg.»

Scen och scenisk används här i annan betydelse än den utfästa. Scenen är inte spelscenen i dramat men *teaterscenen*, »tiljan» — eng. stage, ty Bühne — och sceniskt blir helt enkelt liktydigt med teatermässigt, vilket också är adjektivets gängse innebörd. Nu är det en alldeles ofrånkomlig sanning, att teaterscenen är den givna platsen för spelscenens tre- (eller fyr-)dimensionella gestaltning. Men de kan ingalunda identifieras, förväxlas och förblandas så som sker kontinuerligt i Brandells diskussion av »sceniska element». Och det har kunnat ske därför att under resonemangen ligger villfarelsen att dikt reproduceras direkt på scenen, att det dramatiska verket är teaterns slutliga mål (ett missförstånd yppat redan tidigare i boken, på s. 75–77 — i formuleringar om »dramat som föreställning» — och på s. 93–97 — i tanken att »bild, språk, ljud» är *dramatikerns* medium). I partiet om »Scenrummet» (en ren teaterterm) utväxlas i stort sett de »scenanvisningar» i dramat som ger råd för en miljö mot »scenbild», alternativt »visuella element», alternativt »scenerier» på teaterscenen (ordet »scenerier» använder Brandell här och på några andra ställen utan kännedom om den numera etablerade innebörden av grupperings- och rörelsescheman). Paradexemplet är hämtat från Ibsens Samfundets stötter, en detaljerad beskrivning av interiören hos konsul Bernick och exteriören i solsken med människor som går förbi etc. Brandell konstaterar att den »är inte särskilt angenäm att läsa», men »scenbilden skall uppenbarligen först och främst ge publiken ett angenämt intryck, försätta den på gott humör och i solskensstämning» (dessutom skall den ge information och allmän stämning för dramatets handling). »Detta är den omedelbara, sceniska verkan.»

Men »scenanvisningar» flödar blott i en viss sorts dramatik, företrädesvis den naturalistiska (enkannerligen hos Ibsen, Shaw, O'Neill), från vilken Brandell (symtomatiskt) måste ta sina exempel. Hos Shakespeare t.ex. eller i merparten av den moderna dramatik som Brandells analytiska innovationer enligt utfästelsen skall lämpa sig för, ekonomiseras det hårt med sådan »överregisering» i förväg av texten. Och vad *publiken* får se, och eventuellt kan stämmas på solskenshumör av, är sällan detsamma som det dramatikern eventuellt satte ihop i nedtextade scenanvisningar. Teaterkonst är inte illustration till dramat, inte, som man bibringas tro i Bran-

dells hantering av »sceniska element», en mekanisk *addering* av dialog och scenanvisning i spelscen efter spelscen, verbalt och bildmässigt direktöversförd till teater-scenen. Scenkonstverket är produkten av en total nyskapelse — en efter mediets egna villkor och verkningssmedel (teaterns sceniska element) anpassad tolkning, utvunnen ur den vision som *den dramatiska strukturen i dess helhet* (således totaliteten av det som Brandell spaltar i dramatiskt och sceniskt) gett skådespelare, regissör, scenograf m. fl. teaterns arbetare. Med utgångspunkt från hela dramats *idé* ger scenens tolkare sin personliga tolkning av diktverket — diktar vidare med *teaterns* sceniska element: skapar rörelser, sätter till ljus och ljud, gör dekor och dräkt. Scenkonstverket uppvisar alltså en helt ny struktur jämfört med diktverket; föreställningen som är teaterns slutliga mål är dramat översatt eller adapterat till ett helt annat uttrycksplan.

Det finns förvisso alltid en miljö i dramat (eng. »setting») men om den långtifrån alltid preciserats i s. k. scenanvisningar finns den dess mer *implicerad i dialogen (och monologen)*, i vilken också hela aktionen på scenen, rörelser, mimik, röstläge, ligger förborgad, väntande på sin sceniska förlösning. »Words put on the stage assume a complexity all their own because they are written to be acted, seen and heard», påpekar Styan i *The Elements of Drama*. Förhållandet är obeaktat av Brandell, som därför förleddes till en rad felslut i argumenteringen för »dialog och monolog» som »sceniska element» vilka med fördel bryts loss ur sitt sammanhang i dramat och får »omedelbar verkan på kort sikt av det slag som här har kallats scenisk»:

»Ingen av Hamlets monologer kan sålunda sägas vara alldeles oundgänglig i det dramatiska sammanhanget — på sin höjd skänker de ett slags lyrisk fördjupning. Omvänt förlorar en Hamletmonolog inte så mycket på att läsas upp utan samband med en föreställning. Det mesta finns där — ordklangerna, metaforerna, tanke-sprången, den svärmodiga blicken på livet. En sådan monolog verkar först och främst sceniskt» (s. 106).

Även för dialogen kan man »räkna med en sådan omedelbar, scenisk funktion», anser Brandell som i sammanhanget passar på att göra alla »längre repliker av lyrisk eller berättande karaktär» (likt Ryttmästarns i *Fadren*) till monologer. Vad teatern och teatervetenskapen menar om det sista förslaget skulle vara intressant att veta. Synen på monologer i allmänhet och Hamletmonologer i synnerhet är dock vederlagd på förhand — i den med rörelseschemat praktiskt arbetande teatern, liksom genom den forskning som belyst hur lyriska Shakespearemonologer förmodligen fungerat som »visual imagination», den tidens motsvarighet (framskapad i fantasin hos publiken) till senare tiders ljus tekniskt avancerade »scenbilder», eller genom den forskning (främst Una Ellis-Fermors) som studerat »soliloquies» såsom lösningar av det scientechniska problemet att gestalta uttalade tankar (i de bägge senare fallen är det alltså fråga om integreringen av monologen i den dramatiska helheten).

I Brandells parti om dialog och monolog som sceniska element finns ett par meningar man länge grubblar på, speciellt som de avsetts som ett credo för hela avdelningen »Sceniska element»: »Om man betraktar dramatexten med hänsyn till dess sceniska verkan, kommer man fram till de mest 'litterära' inslagen i ett drama. Det är följaktligen här man får mest bruk för analysmetoder som utprovats på andra litterära områden» (s. 107).

En förklaring till påståendet kan ligga i Brandells beroende av John Northams inspirerande tolkning av Ibsens scenanvisningar i *Ibsen's Dramatic Method*; de ges ju av honom innebörd av »visual suggestions», där realistiska inslag fungerar symboliskt. Det har dock visat sig att denna läsart är för mycket litterär: Northam »texttolkar» scenanvisningar men glömmer beakta om finesserna verkligen kan gestaltas på scenen och nå fram till publiken. Om Northam förmodligen stått fadder

till vissa tankegångar i avdelningen »Sceniska element» (Brandell hänvisar ju till och hämtar gärna exempel från honom) har naturligtvis också de anglosachsiska forskare som pläderar för sceniskt-funktionella aspekter vid dramaanalys (Styan, Bentley m. fl.) influerat Brandell i hans försök att med fantasins hjälp iscensätta dramat. Opåverkad har han heller inte varit av den litteratur som studerar dramat *förvandlat* till föreställning (Raymond Williams *Drama in Performance*, Randolph Goodmans *Drama on Stage*, Ingvar Holms *Drama på scen*). Tanken bakom Brandells försök att innovera redskapen och terminologin vid dramaanalys — att inte glömma att beakta dramats appell till scenisk form — är god, men resultatet kan alltså inte sägas vara helt övertygande eftersom det bygger på vissa fundamentala missförstånd.

Vid ett förnyat svenskt försök till pedagogisk handledning vid analys av det dramatiska verket torde det bli svårt komma undan en rad grundläggande distinktioner. Det kan vara skäl att, som den anglosachsiska forskningen gör, besinna skillnaden mellan »script», dramat som det typografiskt föreligger i form av utskrivnen dialog och scenanvisning — »play», dramat som pjäs, som avsett för flerdimensionell gestaltning i ett annat medium, alltså som »dräktigt» av scenisk form — »performance», den färdiga teaterföreställningen, skapad genom en för just den iscensättningen speciell tolkning av dramat. Det finns en viktig skiljelinje mellan studiet av pjäsen och studiet av föreställningen, en skiljelinje som Brandell suddat ut. Det är *en* sak att principiellt och under analytisk avvägning av tolkningsmöjligheterna studera vad i ett dramas spelscener som vädjar till förlösning på scenen. En *annan* sak är att syssla med det färdiga teaterkonstverket, att studera vilka sceniska element som konstituerat och skapat effekt i detta (ett studium för vilket inte texten räcker som material). Redan för en analys av dramat som pjäs krävs mer än lite fantasi för iscensättning och flitiga teaterbesök; det krävs uppenbart orientering i teatervetenskaplig terminologi och metodik. Att detta sista behövs för hållfast analys av föreställningen är självfallet. En ny handledning för dramat studerat i tre avsnitt — text, pjäs, föreställning — skulle med fördel skrivas av litteraturvetare och teatervetare ihop. I en sådan bok skulle analysen av de moderna dramatiska strukturerna bättre tillgodoses än som till sist blir fallet hos Brandell; den skulle också mer beakta de sceniska elementens (spelscenens och teaterscenens) funktion i ett system av relationer.

Det vore dessutom önskvärt med mindre nyckfull hänvisnings- och citeringsteknik än den man möter i Brandells handbok. Som olycksfall i arbetet skall det kanske betraktas att Brechts förnamn anglifierats, att Artauds verk kallas *The Theatre and this double* i eng. övers. eller att Theory of literature attribueras till Wellek & Austen. Pedagogiskt mer bekymmersamt är att Francisque Sarcey citeras ömsevis på svenska, ömsevis på franska (och med exakt hänvisning till källan först på ett sent stadium); också Lessing drabbas f.ö. av ödet att komma till tals både på originalspråket och på svenska, t. o. m. på en och samma sida. Brandell förväntar av dagens studenter att de så till den grad behärskar inte bara franska utan också sin Corneille, att man kan ge »exempel från Corneille» på sidorna 111 och 115 f. utan att ange dramat. Den som förstulet bläddrar efter ledning i det förträffliga dramaregistret, blir frustrerad: intet av de från Agamemnon till Villanden uppförda dramerna skall, enligt detta register, befinna sig på sidorna 111 och 115.³

Det händer inte sällan, att vetenskapsmannen vid konkret demonstration höjer sig över sitt teoretiserande och åstadkommer något annat och vida bättre. Så sker

³ Mystifikationen med Corneille är löst av Göran Lindström i en rec. av Brandells bok i SDS den 4 nov. 1971. Lindström visar inte blott att det är fråga om akt 1, scen 2 i romartragedien Horace utan också att

Brandell kunnat ge detta som exempel på »symmetriskt ordnade dialogpartier» blott genom att kapa 54 rader i Camilles sista replik.

också i slutavsnittet i Drama i tre avsnitt: Brandells stora analys av Strindbergs Fadren. Den kräver ingen särskild kommentar. Det är en elegant final, en kring-synt uppvisning av sorgspelets externa förutsättningar liksom en spänstig närkamp med själva den dramatiska kompositionen. Mer än gärna sätter man denna monografi i miniatyrformat i händerna på drama- och teaterstuderande. Sista avsnittet i Gunnar Brandells handbok formar sig till just en sådan »modellanalys» som han själv — under polemik mot förespråkare för »analysmodeller» i förordet — hoppas den i bästa fall skall framstå som.

*

Det dramateoretiska avsnittet hos Brandell gör en beledsagande utgåva av texterna själva angelägen. En sådan är redan påpassligt ombesörd, dock inte av Brandell. *Teater. Polemik, teorier, manifest* (Studentlitteratur, Lund 1970) är en antologi sammanställd av Ingvar Holm, och den behandlas lämpligen här i anslutning till Brandells historik (fastän den genom sin art inte är prov på forskning). Samlingen är välkommen som den första svenska motsvarigheten till Barrett Clarks *European Theories of the Drama* och — vad beträffar det sista seklet — Toby Coles *Playurights on Playwriting* och Eric Bentleys *Theories of the Modern Stage*. De valda texterna är, vilket ligger i ämnets natur, i stor utsträckning desamma som i dessa antologier, men man noterar alltså att här har samlingstermen *teater* valts för hela komplexet teorier kring »playwriting», »drama», »stage», »acting», »theatre». Holms antologi bjuder nämligen ett fylligt urval texter med skiftande problem och aspekter, från Aristoteles, Horatius, Shakespeare, Molière och Boileau till Robbe-Grillet, Peter Brook, Bernard Dort, John Osborne och Arnold Wesker.

Jämfört med Brandells dramateoretiska historik ligger mittlinjen för de fyrtio-två bidragsgivarna hos Holm betydligt senare: vid Meyerhold i stället för vid Lessing, vilket är motiverat i en handbok för universitetskurser med numera definitivt slagsida mot det moderna. Urvalet är representativt överlag; kanske kunde exempelvis också Appia (eljest svåråtkomlig), Wilder och Dürrenmatt fått komma till tals — medan Strindbergsidorna med fördel sparats in under hänvisning till att företalet till Fröken Julie och Strindbergs övriga teoretiska diskussioner sedan ett par år finns samlade i Göran Lindströms volym benämnd *Strindberg om drama och teater* (Lund 1968) och försedd med en instruktiv inledning. Om själva urvalet texter i antologin inte uppfordrar till mer enträgna önskemål i andra riktningar måste den stundom hårda besvärningen av dem beklagas. Lagerkvists Modern teater kommer t. ex. knappast till sin rätt i så amputerat skick; detta manifest borde tryckas om i sin helhet (och då lämpligen i originalversionen från 1918 och inte, som skett här, efter senare förändrad version).

Systemet för markering av alla kapningar är också oklart. Några stickprov har utvisat, att utelämnningar före, inne i eller vid slutet av en text inte alltid deklarerats enligt gängse typografiska principer, vilket dels är emot vetenskaplig praxis, dels blir pedagogiskt olyckligt. Ett textinnehåll som felaktigt presenteras som komplett kan missuppfattas och därmed missbedömas. Särskilt när återgivningen av en text påbörjas långt inne i diskussionen, skulle inte blott det nödvändiga utelämnings-tecknet utan — än mer önskvärt — en redaktionell kort sammanfattning av den föregående argumenteringen varit på sin plats.

Detta lättsinniga förfaringssätt tycks t. o. m. kunna få konsekvenser för översättningen. Av de fyrtio utländska bidragen har närmare hälften klätts i svensk språkdräkt speciellt för denna antologi av Märta Huldt, en översättarbragd med ett i stort sett idiomatiskt flytande språk och många fyndiga lösningar. En granskning av hur exempelvis Sartres berömda traktat »Forgers of Myths» från 1946 (först publicerat på engelska, alltså) hanterats här, ger emellertid vid handen inte bara att det stympats till drygt hälften — och utan att detta ingrepp markerats — utan också att

bortfallet av alla de grundläggande definitioner Sartre gör av situationsdramatiken förlett till att det existencialistiskt dräktiga »situation» översatts med »konflikt» (s. 178; av uppgiften på s. 259 om samarbetet redaktör-översättarinna att döma faller ansvaret här på den förre).

Clark (delvis även Bentley), ger mödosamma presentationer av och utförliga kommentarer till varje text och dess författare. Holm har föredragit att skriva en sammanfattande 20-sidig inledning. Brandells teoretiska exposé dubblerar på lyckligt sätt inte denna, eftersom Holm i stället för den historiskt-kronologiska linjen valt blyxtbelysning av stoffet från vissa fyndiga infallsvinklar (Dramatik och historia, Publikens sammansättning, Teater och politik, Teaterteknik och scenbild lyder några av underrubrikerna). Holms stil är journalistiskt schwungfull — man läse t. ex. den suggestiva frihandsteckningen av Aristoteles livligt gestikulerande i Lykaions marmorgångar, »en ung akademisk lärare, med otåligt föredrag, kast i tankegången och behov av att nå fram till en ungdomlig krets» (a portrait of the editor as Aristotle?). Men är stilen alltid pedagogiskt klar? »Den radikala sekelslutsdramatiken med distinkt hållning till vetenskap och samhälle öppnar genrediskussionen mot Piscator och Brecht.» — »Kommunikationen i sidled mellan åskådarna i salongen kursiverar den kollektiva erfarenheten». Mer än en student kommer nog att grubbla över vad därmed egentligen menades.

*

Under de senaste tjugo åren har professorerna vid amerikanska »drama»- eller »theatre»-institutioner varit flitiga som handboksörfattare. Förtjänsten i deras verk brukar vara att de är pedagogiskt ovanligt väl genomtänkta för grundkurser i ämnet (elementary eller introductory courses), vilket också innebär att de visar vägen till ett integrerat studium av dramat och teatern, eftersom forskning och undervisning här inriktats inte blott på det teoretiska utan också på det praktiska. I en av de böcker som utgavs i början av 60-talet, Theodore Hatlens *Orientation to the Theatre*, presenterades (i kapitlet »The Nature of Drama») ett förslag till tio »approaches to drama» genom vilka »the complex nature of drama and its production» skulle kunna beskrivas och analyseras allsidigt. De tio »greppen» representerade historiska (drama- såväl som teater-historiska), strukturella, tematiska och språkliga infallsvinklar, synpunkter på genre och stilriktning samt sceniskt-funktionella aspekter (de senare sammanfattade under termen »production»). Hatlen lyckades knappast själv i sin bok spela ut de tio greppen på idealiskt sätt. En hart när genialisk lösning till spektralt studium av hela ämnesområdet föreligger emellertid numera i de amerikanska professorerna Kenneth Camerons och Theodore Hoffmans bok *The Theatrical Response* (Macmillan Company, 1969).

Hur titeln skall översättas är en knepig fråga. Om där finns en innebörd av *teaterns* gensvar på dramat (alltså teaterns vägar att gestalta dramat) så är det i varje fall inte den betydelsen som framhävs i förordet eller på omslagets insida där det i stället konstateras att syftet är att utveckla »the student's response to theatre, both as literature and as performance». *Teaterkunskap* skulle därmed kunna vara adekvat svensk titel. Och en mångfald kunskap, förträffligt systematiserad, förmedlas verkligen i denna bok — dessutom rättfram och trevligt skriven. Så är också författarna inte bara garvade pedagoger — Cameron är professor vid Department of Speech and Dramatic Arts vid universitetet i Iowa, Hoffman är professor i teatervetenskap vid New York University — utan desslikes aktiva som pjäsförfattare, översättare av dramatik och regissörer. Därmed är det garanterat att de vet vad de talar om, vare sig de vinklar sitt stoff från dramats eller teaterns sida.

I sex kapitel förflyttar sig författarna mycket metodiskt över ämnesområdet. Inledningskapitlet, »Concepts of theater», tar upp grundfrågan vad teater är. Med ut-

gångspunkt i Bentleys slagkraftiga definition: »The theatrical situation, reduced to a minimum, is that A impersonates B while C looks on», ges svep över hur teatern uppfattats genom tiderna och hur frågan kan besvaras skiljaktigt från scenens eller publikens, från kritikerns eller vetenskapsmannens synvinkel. Särskilt nyttig är diskussionen av teatern som kommunikation, där vanliga missförstånd undanröjs. Kommunikationsprocessen innebär: det som kommuniceras (thing communicated) är *föreställningen*, inte texten; kommunikationsmedlet, »mediet», (means of communication) är *teaterscenen*, inte föreställningen; det mottagna (thing received) är *publikupplevelsen av föreställningen*, inte dramaten. Den axiomatiska deklARATIONEN att »the 'meaning' of the text is one thing, that of the performance another, and that received by the audience yet another», leder till själva huvudspåret för den fortsatta uppläggningsen av studiet. »We must build our methods of study on the process of communication within which these three variable kinds of meaning operate.»

Det är också under tät växling mellan processens led som Cameron-Hoffman bjuder ut informationen i andra kapitlet, »Seven classics and their theaters» — bokens tyngdpunkt inte bara därför att det ompänner nästan hälften av de ca 400 sidorna utan framför allt därför att det är här materialet på ett imponerande sätt genomkorsas, på en gång analytiskt, teoretiskt, historiskt. De sju klassikerna är alla kända nummer från västvärldens tio-i-topp-lista för dramatik: Sophokles Oidipus, medeltidsmoraliteten om Envar, Shakespeares Hamlet, Racines Fedra, Molières Den girige, Arthur Millers En handelsresandes död, Becketts Slutspel. I en urskuldande anmärkning till urvalet av pjäser (motiverat bl. a. av om texterna fanns tillgängliga i billiga utgåvor för studenterna) beklagas att inte Aiskylos, Ben Jonson, Tjechov, Ibsen och Brecht kunnat bli representerade bland de sju. Om man har möjlighet att — från internationell eller provinsiell horisont — ropa på fler nummer, företrädande andra epoker och stilar, så förefaller det viktigare att besinna hur förtjänstfullt författarna hanterar de sju de tvingats stanna för — på sådant sätt nämligen, att den studerande, rik på synpunkter och redskap, kan gå vidare på egen hand till studiet av andra pjäser.

Som gott exempel på hur de sju punktundersökningarna läggs upp kan man ta de ca trettio sidorna om Oidipus. Först skildras de allmänna produktionsvillkoren för tragedin i Grekland under 400-talet f. Kr.: den religiösa ramen, finansieringssystemet, tävlingsmomentet vid dionysosfesterna i Aten m. m., och därefter tecknas skådespelarnas ställning och skådespelarkonstens utveckling under epoken. Vilka gränser dessa yttre sceniska förhållanden satte för tragediförfattarens hantering av stoffet granskas sedan, liksom traditionsbundna konventioner och formella hänsynstaganden vid urval av stoff. Den atenska dionysosteaterns arkitektur, »scenbygge» och scenmaskineri diskuteras. Därpå är det dags för en presentation av olika teorier om tragedins ursprung, och så följer själva den »interna» analysen av Oidipus (structure, plot and action, idea and irony) — hela tiden under beaktande av hur pjäsen är bestämd av, står i relation till sin tids teater. I stort sett lika sakrikt och kringsynt behandlas pjäs efter pjäs, men massor av information injicieras också i sjok mellan de sju punktstudierna, så att dessa tillsammans skapar ett klart *historiskt* sammanhang. Pjäsanalys och teaterhistoria kan knappast samspele mer pedagogiskt än här.

Sedan kan man beklaga, att författarna ibland vid sina sammanfattningar landar på lägre nivå än den där den vetenskapligt gedigna diskussionen i allmänhet håller sig. »Oidipus Rex is both the quintessential fifth-century tragedy and a great rarity. [...] There is no other tragedy like it, although all others can be measured by it.» Det är inte särskilt upplysande som slutkläm. Avgrunden mellan Molières pjäs och Millers tragedi — ett hopp på närmare trehundra år — lyckas författarna inte heller överbrygga på ett idealiskt sätt, även om de perspektivrikt drar huvudlinjerna för utvecklingen mellan skedena. Bildmaterialet, som är rikt flödande och

ypperligt så länge det är teaterhistoriskt motiverat, kan göra ett något tröttsamt provinsialt intryck när moderna iscensättningar av pjäserna får illustrera; det är nämligen huvudsakligen amerikanska uppsättningar som fått äran bli representerade.

Författarna anser inte scenkonsten tillräckligt genomlyst i det historiskt disponerade huvudkapitlet. En systematisk genomgång av alla de problem som är förbundna med skådespelar- och regikonst, med scenografi och teaterarkitektur följer i fjärde och femte kapitlet («Acting and directing», resp. «Design and theater architecture»). Inte minst i dessa kapitel, där författarna öppnar dörrarna till en värld — den praktiskt arbetande teaterns — som den studerande känner sig stå ängsligt främmande för, ligger denna handboks särskilda värde. In i de rent tekniska sidorna av scenkonsten — scenkonstruktioner, dekorationsmåleri, belysningsapparat, make-upkonst — leds den studerande ytterligare i ett appendix kallat «Technical practice» (som i sin tur följs av ett nyttigt «Glossary of terms»).

Synpunkterna på teaterns framtid i det korta sjätte kapitlet kan förbigås här, eftersom de enbart rör amerikansk teater. Större intresse tilldrar sig då onekligen tredje kapitlet, «The critical analysis of drama», eftersom det innebär ännu ett förslag till lämplig analysmetodik: i Cameron–Hoffmans fall närmast en planmässig sortering av de »grepp» som kontinuerligt nyttjats i praktiken i den föregående behandlingen av de sju pjäserna och deras teater. Nu är »critical» en term som inbjuder till försiktighet vid översättning till svenska, och själva är handbokens författare inte heller helt upplysande i den inledande avvägningen av vem det är som egentligen utövar »criticism» (publiken, teaterkritikern, den studerande). De är dock måna att slå fast att deras eget recept för analys är klart »descriptive» inte »prescriptive»; vad de vill tillhandahålla är inte kriterier för värdering av en pjäs men »tools for getting at its innards». Och även om de principiellt, och under ivriga åtbörder, tar avstånd från den sorts akademiska skrivbordsanalys där pjäsen ses som rent litterär text (dramatikern »is conceived as a novelist who happens to work heavily in dialogue»), är de medvetna om vikten av en grundläggande beskrivning av texten: »[...] an adequate understanding of the text is an important first step toward understanding both the performance of it and the means by which the performance is created». Frågorna de ställer till *texten* har alltså till yttersta syfte förståelsen av *scenkonstverket*.

Nyckeln med vilken Cameron–Hoffman prövar de flesta läs till det dramatiska verket heter »*suspense*», alltså »spänning» — och i dubbelbetydelsen »dramatisk konflikt» och »spänd förväntan» (hos publiken), ty författarna arbetar inte bara med scenen utan också med salongen för ögonen. De urskiljer först inom dramat tre slag av »spänning»: »suspense of plot» (*vad* skall hända härnäst? *hur* kommer det att hända?) — »suspense of character» (vem är den eller den personen *egentligen*?; sökandet efter en identitet, »vem-är-jag»-problemet för Oidipus eller Hamlet) — »suspense of idea» (hur förmedlas budskapet eller temat?). Kraftfältet av spänning vidgas successivt: det stimuleras och modifieras av teaterartisternas »tension» i förhållandet till stoffet och — framför allt — av publikens förväntningar. Brännpunkten för hela spänningsdiskussionen ligger till sist i frågan hur åskådarens intresse skall fångas, stegras och vidmakthållas genom det som sker på scenen så att han blir »delaktig» av den dramatiska konflikten. Det är alltså en mycket dynamisk metod för analys — med alla de tre leden i kommunikationsprocessen samtidigt i sikte — som Cameron–Hoffman pläderar för. Tyvärr är utläggningen bitvis rätt svårknäckt.

Mer handfast blir rådgivningen dock i kapitlets fortsättning. Här visas t. ex. hur mycket analysen av en dialog kan uppenbara om man bara förstår ställa de rätta frågorna. Genom en jämförelse mellan två spelscener, den ena hämtad ur Wycherleys *The Country Wife*, den andra ur *Den girige*, ger Cameron–Hoffman en elegant snabbkurs i Molière-dialogens starkt koreografiska natur. Väl värd att framhäva är också

deras hållning till Aristoteles i sammanhanget. Den kloka summeringen av det partiet må citeras i sin helhet:

»As we have said, a knowledge of Aristotle is necessary. A slavish use of Aristotle is not. As things now stand, a strict reading of the theory of tragedy contained in the *Poetics* is simply inadequate for the analysis of, let us say, *Hamlet*; the theory of character is inadequate for an analysis of Villy Loman in *Death of a Salesman*, of Harpagon in *The Miser*, or even of Sophocles' *Oidipus*. We must always remember that a critical theory based on a belief in perfectibility, in logic, and in symmetry will not explain an artistic form that is neither logical nor symmetrical and one that frequently seems to celebrate the imperfect instead of the perfect. As William Arrowsmith has pointed out, it is the very 'turbulence' of Greek tragedies that gives them their greatness, yet it is the same turbulence (inconsistency of character, lack of unity, shocked examination of a world in which perfection is impossible) that Aristotle seems to have turned away from.»

Självklarheter, kan man kanske mena. Men det aristoteliska arvet har länge vilat tungt över metodiken för analys. Cameron-Hoffman visar under sina strövtåg över ämnesfältet på en rad utvägar ur dilemmat. Genom sin vidsyn och kringsynhet har de lagt grunden till en art av analys där *egenarten* i varje enskilt dramatiskt verk kan bli bättre besinnad.