

# Sammlaren

Tidskrift för  
svensk litteraturvetenskaplig forskning  
Årgång 98 1977

Svenska Litteratursällskapet

*Distribution:* Almqvist & Wiksell International, Stockholm

REDAKTIONSKOMMITTÉ

*Göteborg:* Peter Hallberg

*Lund:* Staffan Björck, Carl Fehrman

*Stockholm:* Örjan Lindberger, Inge Jonsson

*Umeå:* Magnus von Platen

*Uppsala:* Gunnar Brandell, Thure Stenström

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

UTGIVEN MED UNDERSTÖD AV

HUMANISTISK-SAMHÄLLSVETENSKAPLIGA FORSKNINGSRÅDET

# Forskningsöversikt

## Ny nordisk forskning om drama och teater

Av ULLA-BRITTA LAGERROTH

Det är inte mer än ett tiotal år sedan som den nordiska forskningen på scenkonstens område var förbehållen en begränsad krets av solitt utbildade teaterhistoriker, vilka med glesa mellanrum gav ut sparsmakade verk (typ Gösta M. Bergmans *Den moderna teaterns genombrott*, 1966). Utvecklingen under 70-talet har emellertid raskt gått därhän, att litteraturforskare med speciellt intresse för dramatik frejdigt beträtt det lockande teaterhistoriska fältet och tagit för sig av där väntande forskningsuppgifter.

Denna trend har många orsaker. Litteraturforskarna, en myllrande samling i jämförelse med teaterforskarnas alltjämt begränsade skara, har haft behov att expandera, och det har inte varit svårt att inregistrera, hur grönt gräset är på andra sidan staketet. De tidigare av forskningspolitiska skäl upprättade barriärerna mellan drama och teater har raserats. Nya vetenskapsteorier och metoder (tillhandahållna genom strukturalism, semiotik, hermeneutik och marxism) har – i den mån de verkligen utnyttjats – i hög grad underlättat litteraturforskarens övergång till detta närgränsande humanistiska ämne.

### *Teaterns realisering av dramat*

I det för utvecklingen förhoppningsvis representativa urval arbeten, som tagits med i denna översikt, har påfallande många, vare sig de skrivits av litteraturforskare eller teaterforskare, till målsättning att studera själva mötet mellan teater och drama och söka besvara den svåra frågan vad som sker, när en text realiseras på en scen.

Detta prövas av Egil Törnqvist, professor i skandinavistik i Amsterdam, i en vackert utstyrd bok, kallad *Bergman och Strindberg, Spöksonaten – drama och iscensättning. Dramaten 1973* (Prisma. Lund 1973). Det är således en intressant och välkänd regissörs möte med ett märkligt och mångtydigt drama som undersöks. I dispositionen följer Törnqvist nära ett tidigare arbete i samma genre, Kurt Aspelins *Timon från Aten*. Först analyseras i ett avsnitt »dramat» (under begrundan av biografiska och litterära referensramar, genre, personer, motivkretsar), därpå »iscensättningen» (scenhistorik, tillkomstprocess, grunddrag) och slutligen »publiksvaret» och »kritikermottagandet».

Spöksonaten torde vara ett av de i litteraturforskningen mest penetrerade dramerna (tidigare inträngande belyst av främst Göran Lindström, Pavl Fränkl och John Northam), men Törnqvist gör på nytt en både pedagogiskt väl upplagd och fyllig genomgång, där man också förmärker, hur bekantskapen med Bergmans tolkning inspirerat till en delvis ny syn på dramats tematiska rikedom. Analysen följer ett äldre analysmönster med ursprung i 40- och 50-talens autonomiteori för litterära strukturer, och i mönstringen av »personerna» saknar man större hänsynstaganden till att de faktiskt fungerar i ett *dramas* kraftfält.

Att Spöksonaten är ett drama med appell till en scen (och att särskilda problem är förknippade därmed) uppmärksammas emellertid desto mer i avsnittet om »strukturen», där Törnqvist över dramatexten lägger ett raster kallat sekvensschema. Enligt detta befinnas dramats tre scener eller akter sönderfalla i 49 moment. »Med 'sekvens' menas här 'ett avsnitt vars början och slut betingas av en eller flera entréer/sortier'. Varje sekvens innebär alltså en ny personkonstellation», preciserar Törnqvist (s. 34).

Han erkänner själv, att ett sådant schema, när det gäller ett drama som Spöksonaten, är osäkert och »i någon mån måste bygga på interpretation». Man undrar därför, både vilken totaltolkning av texten, som han i realiteten utgått ifrån vid sekvensindelningen, och hur pass fruktbart det kan vara att på Spöksonaten – ett drama från det begynnande 1900-talets våldsamma uppgörelse med inom dramat och teatern rådande konventioner – applicera en indelningsgrund genom vilken skeendet rytmiserades i klassicismens och naturalismens drama och teater.

När det kommer till avsnittet om iscensättningen, utvinner Törnqvist emellertid en rad poänger ur sin sekvensanalys. Iscensättningen underläggs på samma sätt ett sekvensraster, vilket relateras till dramats. På grundval av jämförelsen beläggs på ett tankeväckande sätt, hur Bergman gjorde framför allt första akten mer dynamisk på scenen genom att »kraftigt öka ut antalet entréer och sortier». Det blir ett vackert exempel på »ett mycket karakteristiskt drag i Bergmans regi, vad man kunde kalla utminuterings-tekniken, strävan att låta olika inslag – i det här fallet entréerna – följa successivt på varann, så att de hinner upplevas av en publik» (s. 178 ff.).

Metoden för analys av iscensättningen innebär emellertid i sin helhet komplikationer. Hur får Törnqvist grepp om iscensättningen, detta flyktiga fenomen? Först ges en fängslande redovisning av *arbetsprocessen* fram till premiären. Till grund ligger en dagbok som Törnqvist fört vid repetitionerna (man saknar i sammanhanget en anknytning till föregångaren Henrik Sjögrens motsvarande *Regi: Ingmar Bergman. Dagbok från Dramaten 1969*). Genom denna redovisning ges bl. a. Bergmans sinne för dramatisk rytm och hans känsliga instruktionskonst fin belysning.

Därefter avtrycks emellertid på ett sextiotal sidor, inkluderande ett fylligt urval fotografier från iscensättningen, något som kallas *speltexten* och som enligt uppgift »noggrant återger iscensättningen» (s. 114), ja skall vara identiskt med denna. Det är inte, som man kunde tro, fråga om ett denna gång på scenen använt s. k. teater-exemplar av texten eller om Bergmans eget regiexemplar – utan om en ren skrivbordskonstruktion av Törnqvist, baserad på anteckningar vid repetitionerna, på en bandad version av en viss föreställning (videobandad eller bara ljudbandad?) samt på uppgifter från vissa för föreställningen ansvariga. Törnqvist har alltså till pappret direkt överflyttat en *egen* – om också i viss utsträckning mot andra kollationerad – uppfattning om vad *han* sett och hört på scenen.

Men därmed har Törnqvist prövat att göra det omöjliga. En iscensättning kan bara realiseras som iscensättning. En tredimensionell, i rum och tid samtidigt kommunicerad, visuell och auditiv föreställning (engångsmanifestationen av iscensättningen) kan bara existera som en tredimensionell, i rum och tid samtidigt kommunicerad, visuell och auditiv föreställning. Den kan aldrig förvandlas till en »speltext», till en lineärt utmanglad, successivt kommunicerad textmassa. Därmed faller också de uppsamlade resonemangen kring »lästext» och »speltext» (s. 223 ff.), där Törnqvist direkt visar, att han utgår från att iscensättningsarbete är ett slags textutvidgande eller textkompletterande verksamhet i stället för en på en fundamental regitolkning baserad transformering av en text till en helt *annan* uttrycksform, teaterns egen.

Törnqvist har alltså inte lyckats klara ut grundfrågan, genom vilken process ett drama realiseras på en scen, och en anledning till detta torde vara att han stannat kvar i strukturtänkandet i stället för att inspireras av den moderna teatersemiotikens och hermeneutikens tankemodeller. Detta hindrar emellertid inte – och det är angeläget att framhålla – att Törnqvist i *realiteten* förmedlat en lång rad väsentliga och välformulerade iakttagelser om ljus, ljud, rolldubblingar, skådespelarinsatser och »det koreografiska mönstret» i Ingmar Bergmans iscensättning av Strindbergs Spöksonaten.

Från en något annan forskningsmodell utgår Hans Midbøe, chef för Institutet for teatervitenskap i Oslo, i en bok kallad *Peer Gynt, teatret og tiden* (Universitetsforlaget. Oslo, Bergen, Tromsø 1976). Också Midbøe har i sikte teaterns möte med texten, i

detta fall den radikale regissören och skådespelaren Hans Jacob Nilsens »antiroman-tiska» uppsättning av Peer Gynt på Det Norske teatret i Bergen våren 1948. Som framgår av tredje ledet i bokens titel sätts Nilsens insats därtill i en vidare kontext. »Denne avhandling inngår som monografi i en større teaterhistorisk undersøkelse, som har til opgave å avdekke kreftene i en tradisjonsprocess», framhålls i förordet, där Nilsens iscensättning lanseras som hemmahörande i, ja utlösande själva brytningen mellan en äldre och en yngre norsk teatertradition.

För en svensk läsare av Midbøes arbete blir det snart uppenbart, att den moderna teatern lyckades slå igenom långt senare i Norge än i Sverige. Den i Norge osedvanligt seglivade tradition, som Nilsen på ett provocerande sätt bjöd spetsen vid 40-talets mitt, innebar – mer preciserat – en konservering av Peer Gynt sådant dramat satts upp redan vid urpremiären 1876, med beskuren text och, mest förödande, med Griegs 1800-talsromantiska, pompöst konsertanta musik. Genom denna musik drevs iscensättningsstilen för lång tid framöver åt det sentimentaliserande hållet, innebar ett försvar för det peer gyntska inom oss. Det var en förfalskande stil, väl anpassad till ett samhälle som krävde det invanda, det trygga. »I festspill etter festspill ble en møtt med Ibsens grandiose verk. Griegs musikk under kyndig ledelse av Tango. Norsk natur under trygg forankring i det 'gudbrandsdalske'. Stjernespill i scener som 'Aases død'. Alt kjent – og alt så betryggende», sammanfattar Midbøe elegant (s. 12).

Nilsens djärva revolt mot traditionen bottnade i en tolkning av dramat som en egoismens tragedi, dräktigt också av svidande samhällssatir. Henrik Rytter överförde dramat till en från citatslentrarian befriad, fränt drabbande nynorska, Harald Sæverud skrev en till regissörens djuppsykologiserande tolkning anpassad *scen* musik med häftig puls, Arne Walentin skapade en modern scenografi med kärv färgsättning och under utnyttjande av vridscen och projektionsbilder mot rundhorisonten, Nilsen själv anlade en konsekvent rolltolkning som arbetsskygg, fåfång och illojal egoist. Det var en »antiroman-tisk» iscensättning – antiroman-tisk med modifikationer, visar Midbøe, »etisk realism» löd en annan karakteristik av Nilsen – med stark appell till samtidens åskådare att gå hem och *göra upp med* de gyntska svagheterna inom sig själva. Bl. a. på den punkten kan iscensättningen ses som en politisk handling, enligt Midbøes uttalade »tese» att den bör tolkas som en sådan i långt större utsträckning än man tidigare uppmärksammat.

En hel del av detta har ju varit känt tidigare (bl. a. genom bidrag i Otto Hagebergs behändiga antologi *Omkring »Peer Gynt»* från 1967, en antologi som av någon anledning lyser med sin frånvaro hos Midbøe). Men författaren till detta nya arbete om den norska nationalhelgedomen har haft tillgång till och vetat att väl utnyttja ett tidigare föga beaktat, rikt källmaterial, vilket möjliggjort en långt fylligare dokumentation av vad som hände när Hans Jacob Nilsen gjorde uppror. Ur metodisk synpunkt intresserar särskilt, hur Midbøe löst uppgiften att relatera Nilsens iscensättning till »tiden». Utan att hemfalla åt någon doktrinär fraseologi kan han kartlägga och skildra de olika ideologiska och teaterpolitiska kraftfält i vilka Nilsens revolt uppstod och på vilka de återverkade. Man får bl. a. reda på den betydelse den svenske regissören Per Lindbergs heta plädering för en »aktuell» Peer Gynt – framförd både i föredrag och realiserad i en antinazistisk uppsättning 1943, där Nilsen spelade huvudrollen – kom att få för Nilsens satsning. Och det ges en fyllig och fängslande redovisning av iscensättningen i konfrontation dels med publiken i salongen (mot *nynorskan* fientliga krafter iscensatte visselkonserter), dels med hela det teaterpolitiska och samhällspolitiska maktspelet i Norge anno 1948 (det av Björn Björnsson ledda Nationalteatret i Oslo, där man sedan 1936 med framgång spelade en *traditionell* Peer Gynt, hade bl. a. anledning känna sig hotat).

Det är i viljan att på detta sätt studera dialektiken mellan å ena sidan teaterns möte med dramat och å andra sidan teaterns möte med samhället eller tiden, som Midbøes

undersökning har sin största förtjänst. Författaren registrerar lyhört och generöst nyanserna i reaktionerna för och emot Nilsen och antyder även ett perspektiv framåt, mot hur tolkningen på scenen 1948 snart nog överspelades av tiden. Däremot lämnar Midbøe läsaren mer besviken, när det gäller behandlingen av kommunikationsledet Peer Gynt – teatern. Sæveruds musik, Walentins scenografi, Nilsens anläggning av rollen eller vissa scener behandlas i tur och ordning i kapitlet Produksjon, här således med avseende på tillkomstprocessen. På ett dubblerande sätt återkommer diskussionen av musiken etc. i kapitlet Forestilling, nu med utgångspunkt i en inventering av de samlade recensionerna av premiären.

Åter frågar man, hur iscensättningen egentligen infångas i undersökningar som dessa (Midbøe gör f. ö. ingen distinktion mellan iscensättning och »forestilling») och upplever det, som om *den processuella helheten* i skeendet på scenen trollats bort, här som hos Törnqvist. Det är den av recensenterna under premiärkvällen upplevda föreställningen som Midbøe – i anslutning till en äldre konvention för iscensättningsanalys – redovisar, men det sker på ett sätt där rapporteringen av vad den eller den tyckte blir självändamål i stället för att underordnas ett försök till systematiserande analys av den sceniska processen. Inte heller Midbøe har således påverkats av teatersemiotiska eller hermeneutiska landvinningar (han talar exempelvis utan att tveka om »Ibsens egen mening» i texten). Hans Midbøe, som så engagerat utrett brottet mot traditionen inom norsk teater, har, när det gäller problematiken teaterns möte med texten, solidariserat sig med äldre forskningstraditioner.

Annorlunda förhåller det sig med Jytte Wiingaards bok *Teatersemiologi* (Berlingske forlag. København 1976). Den är ett första försök i Norden att tillämpa den nya teckenvetenskapens begrepp på scenkonsten. Wiingaard, universitetslektor vid Det teatervidenskabelige Institut i Köpenhamn, inleder med ett större avsnitt principiella diskussioner – »Tegnbegrepet», »På sporet af en metode», »Semiologiske overvejelser» – men merparten av boken ägnas en analys av Ingmar Bergmans iscensättning på Det kongelige teater i Köpenhamn år 1973 av Molières *Misantropen*. Åter har således Bergmans möte med en klassiker verkat uppfordrande på forskningen, denna gång med mer omedelbar fokusering av det som sker på scenen. Teatersemiologens egentliga analysobjekt är nämligen teaterföreställningen, hävdar Wiingaard – men ägnar sig också själv åt utmärkta teaterhistoriska utblickar i ett par avsnitt om förutsättningarna för såväl *Misantropen* som Bergmans uppsättning på just Det kongelige teater. Det yttersta syftet med den semiologiska analysen är, enligt Wiingaard, att nå fram till den fundamentala betydelsebärande konflikten, det ideologiska mönstret, själva *meningen* med föreställningen.

Den iscensättning Wiingaard analyserar som »föreställning» existerar för henne i 30 (i boken i svart och vitt reproducerade) diabilder, valda från en serie på 40 som teatern tagit under pågående föreställning, samt den till dessa bilder svarande dialogen eller vad som hos Wiingaard kallas »verbaluttrycket». Detta material underkastar hon en »kodavläsning» på tre nivåer (inspirationen kommer bl. a. från Freuds modell för drömanalys): 1. manifestationsnivån, där föreställningens tecken beskrivs i en syntagmatisk läsning, 2. transformationsnivån, där tecknen relateras till varandra i en paradigmatiserad läsning, 3. generationsnivån där steget tas från de två föregående nivåernas autonoma strukturtänkande till tolkningsplanet, till bestämningen av den ideologiska betydelsen av föreställningen.

För avläsningen på de tre nivåerna har formulerats sex koder: den lingvistiska koden (»en analyse af teksten; den er uafhængig forestillingen», s. 99), den kromatiska koden (färgsättningen), den geometriska koden (dekorens och skådespelarnas formspråk), den morfologiska koden (placeringarna i scenrummet av dekor, rekvisita och skådespelare), den gestiska koden (mimik och gestik) samt den paralingvistiska koden

(intonation och »emotionelle udbrud»). Utifrån en sekvens- och bildindelning av föreställningen, företagen på grundval av de valda 30 bilderna och deras »verbaluttryck», genomgås så nivå för nivå, kod för kod. Wiingard utviner på detta sätt en rad viktiga resultat beträffande färgvalets, kostymeringens, hållningarnas, gesternas, ställningarnas etc. innebörd. Och hon kommer till sist på »generationsnivån» fram till att det är »erosdriften» som utgör »det spor, der viser frem til forestillingens yderste betydning». Erinran om denna »arke-itet» blir »den betydningskonflikt, der, bestemt af aktørernes manglende balanceakt inden for natur, følelse og fornuft, opretholder forestillingen» (s. 153).

Wiingards energiska konsekvens i analysen och djärva mod att bryta väg med en teatersemiologisk undersökning inger beundran, och hennes egen insikt, förmedlad i ett hovsamt förord, om hur denna insats bara är att betrakta som »en åbning» till ett nytt forskningsfält väcker också sympati. Men den metod hon utvalt åt sig reser en rad problem. Det processuella flödet i det som sker på scenen blir bortplottat i de täta sekvens- och bildomtagningarna. Värre är kanske att Wiingard gjort sig beroende av den Saussure–Hjelmslevska *lingvistiska* semiologin å ena sidan och av Christian Metz' *filmsemiologi* å andra sidan. Därmed har hon hamnat mellan två stolar, där teatern på dess egna villkor inte besinns.

När Wiingard (påverkad av Peirce) exempelvis definierar det teatrala tecknet som »ikoniskt», dvs. refererande till objektet genom att ha samma karakteristika som detta, förbiser hon att det teatrala tecknets fundamentala egenskap är att vara *föreställande*, föreställande i kraft av den sceniska illusionen eller fiktionen. Beroendet av textlingvistik har lett till att hon åberopar »narratologin» (som om det här inte rörde sig om drama och teater) och förankrar resonemangen i den tryckta texten i stället för att studera dialogen transformerad till en integrerad del av *skådespelarens* teckensystem, alltså till verbaluttrycket *på scenen*. Orienteringen mot filmsemiologin har å andra sidan förlätt henne att överexponera det visuella i föreställningen, att avläsa den som trettio »levande bilder».

Hur urvalet av dessa bilder skett förblir också oklart: är det bestämt av den analys av dramat som företas – ett tämligen okomplicerat innehållsreferat – eller av den föreställning som åberopas (utöver ljusbilder och texten tillkommer Wiingards egen upplevelse av en föreställning). Varför har analysen inte tagit sin utgångspunkt i en *videobandning* av en föreställning (vilka begränsningar en sådan sedan än må ha)? Då hade i varje fall föreställningens rytm och de teatrala tecknens rörlighet kunnat analyseras.

Inte heller Jytte Wiingard lyckas således helt komma tillrätta med problemet vad som händer vid den sceniska realiseringen av en text. Man kan fråga varför hon så vitt man kan se inte orienterar sig mot de semiotiska arbeten – av Jiří Veltruský, Jindřich Honzl, Petr Bogatyrev, Tadeusz Kowzan, Jerzy Ziomek m. fl. – som verkligen diskuterar *drama* och *teater*. När Wiingard fastslår, att analysens objekt är »forestillingen, som den opfattes», men aldrig diskuterar problemet *uppfattas av vem eller hur*, har hon också undvikit hermeneutiska ställningstaganden som förefaller oundgängliga för denna typ av forskning.

I detta sammanhang bör nämnas *Tecken & Tydning. Till konsternas semiotik* (Kontra-kurs. PAN/Norstedts. Sthlm 1976) – inte därför att det här rör sig om nordisk forskning utan därför att texterna valts och kommenterats av nordiska forskare, Kurt Aspelin och Bengt A. Lundberg, vilka varit oförtröttliga introduktörer av nya internationella forskningsrön. I en (denna gång ovanligt kort) introduktion, kallad »Det semiotiska rummet», pekar Aspelin just på hur den Saussure–Hjelmslevska skolan »verkat hämmande» på utvecklingen av konstforskningen. I urvalet texter till den avdelning, där konsten som semiotiskt fenomen diskuteras mer generellt, märks i stället Jan Mukařovskýs 30-talsessä »Konsten som semiologiskt faktum» samt tre texter av Juri Lotman, i vilka (under polemik mot Saussure-traditionen) starkt understryks, att

man i konsten aldrig kan studera innehållsplan och uttrycksplan isolerade från varandra. »Metodologiskt sett omöjliggör detta såväl formalismen som metoden att närma sig konsten som blott och bart ett uttryck för samhälleligt tänkande, utan hänsynstagande till dess estetiskt-konstnärliga värde» (s. 54).

Texter har valts för alla slag av konstforskare (litteratur-, bildkonst-, film- och musikforskare). Till drama- och teaterforskningens tjänst har bl. a. översatts en drama-analys utförd av paret Isaak och Olga Revzin, där Den skalliga primadonnan undersöks som exempel på hur Ionesco systematiskt experimenterat med spelregler för samtal. Därvid har han, visar det sig, upphävt alla grundläggande sammanhang mellan replikerna, således brutit med alla lagar för kommunikation. En analys av Paul Bouissiac av akrobatnumret som »ett element i cirkuskonstens semiotik» är en kort men givande uppvisning i hur *många* tecken som integreras till en enhet i denna speciella »akt».

För utforskaren av scenkonsten torde Jindřich Honzls briljanta utredning »Det teatrala tecknets rörlighet» ha mest att ge. Honzl berör inte direkt problemet hur texten realiseras på scenen, men han tillhandahåller en tankemodell för transformationsprocessen: genom att framhålla att det är den *föreställande* funktionen som är det teatrala tecknets essentiella funktion, genom att understryka att teatraliteten är *en och odelbar* och – framför allt – genom att utreda hur det är *transformabiliteten*, förmågan att byta material och funktion, som karakteriserar det teatrala tecknet, gör den teatrala strukturen inte bara rörlig utan också proteiskt undflyende.

Även ett svenskt försök att praktisera semiotiska synpunkter på ett sceniskt verk existerar emellertid: i litteraturforskaren Åke Petterssons doktorsavhandling *En klassisk komedi i revyform. En studie över Karl Gerhards revykomedier Oss greker emellan* (Rundqvists boktryckeri. Göteborg 1976). Detta försök kommer dock först på tjugotalet slutsidor i den 300 sidor digra framställningen.

Pettersson har alltså gått i bräsch för en *revy* forskning – föregångare är dock Uno Myggen Ericson med sina arbeten om Ernst Rolf och »nöjets estrader» – och det har motiverat intressanta inledande diskussioner om revyn som genre, om revyns historia och om skillnader mellan en revykomedier och en revy. I den förra finns, hävdar författaren, en röd tråd, en dramatisk »utveckling» som löper genom uppbådet sketcher, dialoger, monologer, kupletter, balettnummer etc. Och som revykomedier blir Oss greker emellan, Karl Gerhards stora succé från 1933, studerad i avhandlingen.

I ett andra avsnitt med rubriken »Karl Gerhards revykomedier Oss greker emellan» diskuteras det bevarade källmaterialet (otryckta revymanuskript och kupletthäften) som »dramat», medan i ett fjärde och sista avsnitt samma revykomedier rekonstrueras och analyseras »som scenisk föreställning». Däremellan ligger ett omfattande avsnitt på 130 sidor med en behandling av Karl Gerhards kupletter 1930–1934. Det är i och för sig en fängslande och fullmatad redovisning av målgrupperna för Karl Gerhards satir under dessa år samt av hans refräng-, rim- och allusionskonst. Avsnittet tillhör det mest invändningsfria i avhandlingen. Men det upplevs som något av en exkurs, vilken spränger ramen för undersökningen som »monografi» (författarens egen genrebestämning). Troligen hade Pettersson själv uppmärksammat komplikationen i relationen mellan andra och fjärde avsnittet, om han inte skymt sikten för sig med detta mellanparti.

Frågan är nämligen, var det »drama» finns, som analyseras i andra avsnittet. Under rubriken »Dramats indelning» diskuteras hur regimanskriptet till revykomedien i dess helhet består av två akter och 31 scener (enligt Petterssons beräkning). »Dramat binds ihop av den genomgående intrigen men avbryts ständigt av element, som i själva verket inte alls har med pjäsens handling att göra» (s. 52). Därefter behandlas emellertid under rubrikerna »Dramats roller» och »Dramats fabel» något som ömsom kallas »ramberättelsen», ömsom »mini-dramat», och som förklaras vara Lysistrate-intrigen »framvaskad» ur uppbådet revynummer. I en följande analys av »kompositionstekniken i ramberättelsen» är det däremot blott monologer och dialoger isolerade från

kupletterna som analyseras. Detta senare är – vill man understryka – ett parti där Pettersson genom en s. k. segmentanalys gör mycket viktiga iakttagelser av hur dialog och monolog byggts upp kring nyckelord eller kärnreplikor med vitsen som »dominant».

När Oss greker emellan därefter behandlas »som föreställning» framgår klart det problematiska i att det samlade revymaterialet först betraktats som »drama» (med innebörd antingen av revykomedin i dess helhet eller av det s. k. mini-dramat), eftersom det ju faktiskt här inte är fråga om en text, vilken – likt Spöksonaten, Peer Gynt eller Misanthropen – lika väl kan förverkligas vid ett möte med en läsare, utan om ett material *endast* avsett för ett sceniskt realiserande, alltså just vad Pettersson här benämner det: ett »partitur».

I detta avsnitt vill Pettersson »rekonstruera föreställningen [...] som *scenprodukt*» (s. 242). Men en föreställning är ju a priori en scenisk realisering och ingenting annat. En rad andra snåriga formuleringar dyker upp. »En teaterföreställning är ett *unikum* och blir aldrig mera vad den var i det givna ögonblicket» (s. 268). Vad Pettersson torde mena är, att den ena föreställningen aldrig blir den andra lik, eftersom en föreställning är en engångsmanifestation av en iscensättning och (beroende av en rad faktorer) aldrig kan exakt upprepas.

Vad Pettersson egentligen *menar* med »föreställningen» som blir »rekonstruerad» och analyserad förblir osäkert. I själva verket är det återigen regimanuskript och kuplettmaterial som behandlas, denna gång dock kompletterat med en svit (i boken också reproducerade) roll- och scenbilder. »De 34 bilderna får tala för sig själva och jag hoppas att de ger en någorlunda god uppfattning om hur de olika scenerna tog sig ut som scenföreteelser», skriver Pettersson. Men så passivt förhåller han sig lyckligtvis inte till sitt material i den följande analysen. Det är nu de semiotiska synpunkterna tas till, och med deras hjälp när Pettersson en rad utmärkta resultat beträffande dekorens och kostymeringens teckenfunktion på scenen. Han diskuterar också i ett par givande partier den frackklädde revycharmörens, den lyxiga primadonnans och den erotiserade revybalettens teckensystem och ideologiska implikationer. »Revyscenen blir en spegelbild av det högborgerliga samhällsmönstret genom att visa upp en av dettas mer 'glamörösa' sidor för en publik som var införstådd med idealen» (s. 277).

Åke Pettersson har i sin doktorsavhandling inte riktigt nått fram till en avklarad modell för en forskning i scenkonsten, men den obestridliga förtjänsten i hans arbete ligger i fokuseringen av ett förbisett forskningsområde och i modet att på detta pröva nya grepp. Även Pettersson har, därtill, en i ett förord artikulerad hovsam attityd till sitt företag, i erkännandet att avhandlingen tillkommit »under en brytningsperiod inom den litteraturvetenskapliga forskningen» och genom en metodpluralism som kommit att återverka på den vetenskapliga stringensen.

Ett helt annat slag av möte mellan teater och drama undersöks i litteraturforskaren Freddie Rocks doktorsavhandling *Tradition och förnyelse. Svensk dramatik och teater från 1914 till 1922* (Akademilitteratur. Sthlm 1977). Här kartläggs hur teatern som institutioner, och då speciellt Dramaten, den svenska nationalscenen mot vilken alla svenska dramatiker förhoppningsfullt blickade, bemötte dessa samma dramatiker under senare delen av 1910-talet. Rock har inriktat sig på ett tidigare tämligen obeaktat källmaterial, Dramatens diariéer och dramaturg-utlåtanden över inlämnade dramer, och får därmed fram viktig information om teaterns repertoarpolitik under dessa år.

Bilden av hur teatern mötte dramatiken blir tämligen nedslående. Av 112 inlämnade dramer antogs endast 13 – och av dessa kom blott fem att iscensättas, däribland Hjalmar Bergmans marionettspel *Dödens Arlekin* och *En skugga*. »Vad hände med de resterande åtta pjäserna? Varför förblev de ospelade?» är frågor Rock ställer och söker besvara. Det visar sig att exempelvis *Vinterballaden*, dramatiseringen av Herr Arnes penningar, till Selma Lagerlöfs förskräckelse i stället hamnade »i landsorten», dvs. på

Ranfts Stora Teatern i Göteborg 1918. Ett drama som Per Hallströms Karl XI gick däremot ödet till mötes att aldrig bli uppfört. Till dramer som antogs men inte sattes upp hörde Lagerkvists Himlens hemlighet, detta trots Bo Bergmans utlåtande, att teatern »borde ha stycket i åtanke vid tillfälle [...] som exponent för nyare riktningar på området». Å andra sidan blev Lagerkvists Den svåra stunden III, i likhet med Bergmans Herr Sleeman kommer, först refuserad – men därpå, trots detta, iscensatt. Det var Molander, positivt inställd till Lagerkvist, som bröt motståndet från Tor Hedberg. I den mäktige teaterchefen Hedberg har man nämligen, menar Rock, att söka den egentliga orsaken till att Dramaten inte kunde förnya sig under 1910-talet.

Detta stämmer med vad som tidigare varit känt, bl. a. genom Agne Beijers historieskrivning. Men Rock har onekligen gjort bilden rikare, också genom att med energi och spårsinne leta fram relevant brev- och skissmaterial på Drottningholms teatermuseums arkiv och i privata samlingar. Avhandlingens värde ligger i denna fokusering av Dramaten som institution, och man hade önskat att han enbart koncentrerat sig på detta, under ytterligare fördjupning. Titelns anspråk på ett större perspektiv, »tradition och förnyelse» i svensk teater och svenskt drama, infrias nämligen inte. Alla de stora frågor som *verkligen* är relevanta för teatermodernismens genombrott i Sverige på 10-talet – regins arbetsmetoder, regissörens roll, iscensättningsarbetets enhetlighet, skådespelarnas funktion, spelstilens reformering – ställs aldrig, och inte heller har Rock förstått något av den teatraliseringsprocess som dramat genomlöper och som innebär *dess* förnyelse. Genom att varken beakta detta eller besinna dramats möte med expressionismen eller över huvud studera hela det tematiska register som dramaten under denna tid rör sig över, har Rock i det avsnitt, där han analyserar de refuserade men sedan likväl uppsatta dramerna, hamnat i plattityder eller luftig spekulation. Att avhandlingen blivit ett hastverk röjs också i ett flertal rena slarvfel. Det är synd att en begåvad forskare som Freddie Rock, som med sådant friskt mod satsat på det gröna gräset på andra sidan staketet, inte tagit längre tid på sig och skrivit den avhandling man hade rätt förvänta.

Metodisk medvetenhet, gedigenhet i argumentationen och tyngd i resultaten uppvisar däremot Clas Zillacus doktorsavhandling *Beckett and Broadcasting. A Study of the Works of Samuel Beckett for and in Radio and Television* (Acta Academiae Aboensis, ser. A, vol. 51 nr 2, Åbo Akademi. Åbo 1976). Här är problematiken teaterns realisering av dramet överförd till ett annat plan, eftersom undersökningen rör dramer vilka koncipierades *direkt för etermediascenerna*. Zillacus, som har egen förtrogenhet med dessa medier och kan röra sig med sakkunskap på såväl de produktionstekniska som de estetiska områdena, följer dramats väg från utkastet fram till sändningen. Ett första kapitel fokuserar också omedelbart den kontext, i vilken denna del av Becketts dramatik skall sättas in: BBC:s personella resurser, programpolitik och ekonomiska och tekniska produktionsvillkor.

Under åren 1956 till 1962 skrev Beckett *All that Fall*, *Embers* samt *Words and Music* på uppdrag av BBC, och Cascando för Radiodiffusion-Télévision Française. Det var texter vilka fick stor betydelse för utvecklingen av genren radiodramatik, och Zillacus ger dem en mångsidig belysning med sikte på de nyheter de innebar. Enligt förordet skall analysen ske *belt* utifrån kriteriet, huruvida dramerna är adekvata »as artefacts for presentation in these media», men i realiteten har författaren – något överraskande – valt att likväl först analysera dem enligt en äldre modell för drama (»plot», »structure», »themes and motifs», »names» etc.), alltså som *litterära* texter »which can be described and analyzed by methods developed for the examination of texts made for reading» (s. 54). Därefter begrundas emellertid ingående dramernas särskilda funktion för radioscenen, dvs. adapteringen till ett medium som innebär exklusiv *auditiv* kommunikering med publiken–lyssnarna. Radiodramat kan endast arbeta med ord – eller rättare med tal, röster, pauseringar – samt med musik och ljud; detta därtill enligt vissa givna regler.

Zilliacus utreder en rad radiosceniska problem i anknytning till de fyra behandlade dramerna. Så kravet på *enhetlighet* i synvinkeln (genom exempelvis *en* persons kontinuerliga närvaro); detta eftersom alla repliker i radiodramat upplevs som riktade direkt till lyssnarna vilka inte, som på teaterscenen, visuellt kan lokalisera olika röster. Så också frågan om radioscenen verkligen är en »blind» scen; det visar sig av Zilliacus framställning, att Beckett tvärtom har förmått göra lyssnarna »seende» i kraft av olika ljudeffekter. Betydelsen av röstmaterialet vid »the casting» (iscensättningen) understryks; det gäller att välja rätt skådespelare, eftersom det här är fråga om »the sole human dimension of the production-to-be». I analysen av *Words and Music* behandlas musikens funktion i radiodramat i allmänhet och i Becketts drama i synnerhet; Beckett har gått i bräsch för en ny hantering av musiken på radioscenen, har gjort den till aktör, till dramatis persona.

Pauseringens och tystnadens dramaturgi är så speciell hos Beckett att det krävt ett eget kapitel. Zilliacus hävdar här, att hos Beckett ligger det nya i att tystnaden helt enkelt är det yttersta målet för författaren själv, att språket existerar bara för att göra denna tystnad möjlig. Talet blir »a suspension of silence».

När det gäller Becketts första TV-drama *Eh Joe* 1965 demonstrerar Zilliacus övertygande, hur det byggts över spänningen mellan tre komponenter: den registrerande-intensifierande *kameran*, som på *Joes ansikte* följer verkningarna av den *röst* (på en gång en kvinna i Joes förflutna och en projektion av Joes inre ångest) som hela tiden hörs. Beckett har skickligt utnyttjat och mot varandra ställt TV-mediets tids- och rumsdimensioner, och därmed har han, menar Zilliacus, kunnat »externalize a process which is experienced by the protagonist of his drama as external». Zilliacus betraktar med rätta *Eh Joe* som ett drama om inre själsliga processer och pekar på likheter i detta avseende med radiodramerna *Words and Music* och *Cascando*, vilka senare han anser av samma skäl *omöjliga* att realisera på en teaterscen. Här finns emellertid ett av de ställen, där man önskar nyansering av problematiken, under anknytning till äldre teatertraditioner. Vad det i själva verket rör sig om hos Beckett är ju ett förverkligande i *etermediernas* teckensystem av precis samma slags själens teater, samma slag av projicering av det inre i det yttre, som *teaterexpressionismen*, genom framför allt ljusets tecken (möjliggjort genom de nya belysningsystemen) under 10- och 20-talen ex-cellerade i.

En annan önskan gäller ett utbyte av de »litterära» analyspartierna mot försök att följa *processen* i produktionen, rytmen, rörlighet och skiftningar i röstmaterialet etc. Zilliacus menar, att en »ord-för-ord»-analys av radiodramatiken är ogörlig eller meningslös utan samtidig avlyssning av intonationen. Men en sådan avlyssning *både* Zilliacus med fördel kunnat göra och redovisa fas för fas, om han bekantat sig med den semiotiska teaterforskning som just uppmärksammar röstbehandlingen som en viktig del av skådespelartecknet på både den visuella och den icke-visuella scenen.

### *Dramat i centrum*

I flödet av här begrundade böcker finns dels några i vilka *dramat* fokuserats, med eller utan tanke på hur det förhåller sig till eller är beroende av sin tids teater, dels ett par i vilka *teatern* ställts i förgrunden, under mer eller mindre stark betoning av kommunikationsledet teater-samhälle.

Till den första gruppen arbeten hör litteraturforskaren Lena Fridells doktorsavhandling *Hagar Olsson och den nya teatern. Teatersynen speglad i teaterkritiken 1918-1929 och i Hjärtats pantomim* (Allfoto tryckeri. Göteborg 1973). Det är alltså en dramatikers teatermedvetenhet som utforskas, sådan den kan utläsas av hennes teoretiska uttalanden och i hennes första drama. Teaterkritiken analyseras under aspekten vilka moderna dramatiker och regissörer eller vilka »element» i den moderna teatern, som Hagar Olsson intresserat sig för. Det visar sig, inte oväntat, att Pär Lagerkvists manifest

Modern teater 1918 i stor utsträckning varit utgångspunkt och föredöme för henne. Men också Strindberg sågs av naturliga skäl som vägröjare »för det nya, för expressionismen och mystiken» (s. 50). Däremot förhöll hon sig reserverad, visar Fridell, gentemot vissa varianter av tysk expressionism (i detta är hon f. ö. lik Lagerkvist). I den *sambällskritiskt* inriktade tyska modernismen (Toller, Wolf) fann hon emellertid sina ideal när det gällde försöken att »skildra kontakten med massan, det överindividuella» (s. 60) (vilket dock inte gjorde några utslag i Hjärtats pantomim).

Vid övergången till analysen av Hjärtats pantomim menar Fridell, att det är »naturligt» att betrakta dramer, skrivna av en teaterkritiker, »som litterära debattinlägg». Det är naturligtvis ett galet påstående. Däremot är det helt rimligt att, som Fridell sedan i realiteten gör, konfrontera Hagar Olssons dramatik med de krav hon som kritiker ställde på den nya tidens teater: reaktion mot »vardagsrealismen», införandet av »öververkliga» inslag, bejakandet av det teatraliska, det kollektiva och dramats sociala funktion. Hjärtats pantomim, som ingående och under omsorgsfull redovisning av problem och resultat analyseras med dessa frågor i förgrunden, trycktes först 1962 men hade premiär på Svenska Teatern i Helsingfors i januari 1928. Fridell har påträffat två arbetsexemplar i teaterns arkiv (regi- och sufflörexemplar) och ägnar stort utrymme åt att jämföra dem med den tryckta versionen (särskilt slutet har varit starkt avvikande). Hagar Olsson var själv med vid uppsättningsarbetet och fick erfara, att det var förknippat med för henne nästan överväldigande problem att skriva för teatern; hon tvingades ändra på flera scener.

Den intressantaste diskussion, som Fridell för, gäller hur Hagar Olsson, i klart antinaturalistisk och teatermodernistisk ambition, i sitt drama söker *medvetandegöra* åskådarna om teatersituationen, att acceptera att de är på teater och ser teater. Fridell visar i en fin jämförelse, hur det är glidningarna mellan dikt och »verklighet» i Pirandellos ryktbara drama *Sex roller* söker en författare, som inspirerat till »illusionbrytningarna» i Hjärtats pantomim. Hon konstaterar också, att Hagar Olsson spegelvänt mönstret hos Pirandello genom att låta den diktade världen, fiktionen, bli det primära och Författaren, en intressant figur som vandrar in i och ut ur handlingen, avteckna sig som blott en maktlös skuggfigur.

Frågan blir emellertid, om Fridell lyckats nå ner till alla bottnar i teatrum-mundi-metaforiken och livet-en-dröm-filosofin och om hon egentligen insett, *hur* vida litterära referensramar Hagar Olsson i sitt drama rört sig med. Både pantomim-begreppet och underrubriken *Ett skuggspel* visar, att här funnits möjligheter till anknytning till Hjalmar Bergmans lek med dikt och verklighet i de på Dramaten år 1917 iscensatta marionettspelen *Dödens Arlekin* och *En skugga*. Johannes förflyttningar ute i världen, under besatthet i pengar och makt, och – framför allt – idén att den »verkliga» Johannes är den som den på hemmaplan väntande Kristina bär som en bild i sitt hjärta (s. 142) röjer, att det i Hjärtats pantomim finns en tematisk närhet till Peer Gynt, ett annat drama om illusion och verklighet. Almqvists *Drottningens juvelsmycke*, ytterligare ett verk om oscillering mellan den reella världen och teaterns värld, kommer rent verbalt in i Hagar Olssons drama (»*Mig känner ingen. Jag känner ingen*»), och själva titeln Hjärtats pantomim är som direkt utfälld ur pantomimspelet i *Drottningens juvelsmycke* (skickligt analyserat av Henry Olsson i en studie som bl. a. tryckts i *Perspektiv på Almqvist*). Vidare kunde »Författaren» studerats mer som en *episerad* roll (i anslutning till den tradition inom 1900-talsteatern som Peter Szondi följer upp i *Det moderna dramats teori 1880–1950*), och i den *ryska* 10-talsteatern fanns faktiskt föregångare till Pirandello, vilka Hagar Olsson med stor sannolikhet känt till.

Det är kanske inte rättvist mot Lena Fridell, som i stort sett löst sin begränsade uppgift på ett hedersamt sätt, att utpeka arkeologiska lager i texten, som hennes slagruta inte nått ner till. Men de har uppmärksamats här, därför att de visar, att det kan ligga en viss fara i att vid analys av ett drama bara ha för ögonen sådana namn och frågeställningar, som deducerats fram ur dramatikers teoretiska verksamhet.

Den svenska Lena Fridell har överskridit de nationella gränserna när hon orienterat sig mot ett finlandssvenskt författarskap, liksom den danska Jytte Wiingaard gått över sundet till en svensk regissör (må sedan vara att han i det konkreta fallet arbetade på en dansk scen). I Norge har man däremot uppenbarligen svårt att komma udenom sin Ibsen. Han finns som en huvudperson inte bara hos Midbøe utan också i Leif Longums handbok *Å lese skuespill* (Gyldendal norsk forlag. Oslo 1976), i Jørgen Haugans *Henrik Ibsens metode. Den indre utvikling gjennom Ibsens dramatik* (Tabula/Fremad. København 1977) och – självfallet – i samlingsvolymen *Contemporary Approaches to Ibsen. Reports from the Third International Ibsen Seminar, Bergen 1975* (red. Harald Noreng, Knut Nygaard, Leif Longum, Asbjørn Aarseth; Universitetsforlaget. Oslo–Bergen–Tromsø 1977).

Longums bok är *ännu* en »innføring i drama-analyse», och författaren begrundar själv i ett förord det rimliga i att utöka handboksbeståndet. Han försvarar dock det steg han tagit med att »skuespill» hittills analyserats »som litteratur, som ordkunst, icke som tekster som først får fullt liv i en forestilling, på en bestemt scene og foran et bestemt publikum» – medan däremot hans egen bok syftar till »å vise at analyse av skuespill forutsetter et teaterperspektiv: vi må vite noe om de bestemte teaterforhold som dramaet til enhver tid er knyttet til». Detta låter mycket behjärtansvärt. I ett bibliografiskt appendix har Longum vidare en liten uppgörelse med Göran Lindströms *Att läsa dramatik* (Lund 1969), därför att denna handbok saknar teatermässiga aspekter och presenterar »en analysemodell som er betenkelig skjematisk».

Det finns mycket riktigt nyheter hos Longum, jämfört med Lindström. Detta nya ligger i att Longum har korta inledande partier om teatern och teaterpubliken genom tiderna samt berör på vilka vägar dramatikerna beaktar publiken. Han har också ett avslutande avsnitt, kallat »Dramatikk i massemedia: radio, TV og film». Löpande i texten kommer, sparsamt, vissa referenser till teatern. Men de i förordet givna löftena om en ny sorts *analys*, genom vilken dramats scenfunktionella dimension skulle besinnas, infrias inte. Det är inte bara i boktiteln som Longum följt Lindström i spåren, utan också i disposition, indelningsgrunder och terminologi. Här redovisas således än en gång, enligt ett atomiserande analysmönster, »handlingsgang» (exposition, klimax, upplösning), »mennesker og miljø», dialog, metaforik och symbolik.

Det finns, såvitt man kan se, två skäl till detta. Det ena heter Henrik Ibsen, som dominerar exemplifieringen. Såsom Longum själv erkänner i förordet, är det en herre som »ruver så sterkt i vår egen diktning» att han nödvändigtvis måste få »en sentral rolle i fremstillingen», måste göras till »en målestokk vi stadig må hente fram». Longum kämpar tappert för att vidga diskussionen till och hämta exempel från andra slag av dramatik, från den *moderna* dramatiken, men han dras ohjälpligt in i trollkretsen av Ibsen och den naturalistiska dramatiken, som på detta sätt implicit görs till »normen» som återverkar på hela argumentationen kring »intring», »personer» etc.

Den andra anledningen till att Longums handbok inte kan markera ett paradigmskifte i analysen av dramatik finns att söka i att han inte orienterat sig i dagens teatervetenskapliga debatt och (åtminstone inte av denna bok att döma) mot semiotiken och hermeneutiken. »Skuespill er teatertekster», deklarerar Longum exempelvis och hävdar därtill, utan att tveka, »at forestillingen, icke den trykte teksten, representerer det ferdige verk» (s. 20; jfr s. 44 ff.). Detta är en numera övergiven ståndpunkt, ersatt av hermeneutiska tankemodeller för hur dramatexter realiserar *både* vid möte med läsare och vid möte med scenens tolkare. En rad företeelser som Longum ser som poetiska »stämningar» i dramat (Tjechovs många olika ljud t. ex.), vilka endast »utlöses» på scenen, är – enligt semiotisk forskning – att betrakta som teatralt *föreställande*, rumsskapande tecken redan i dramat. Etc., etc.

Efter dessa invändningar kan man göra det tankeexperimentet, att Longum *inte* provocerande påstått, att hans handbok innebar ett helt nytt sätt att analysera drama-

tik.<sup>1</sup> Här kan nu konkret exemplifieras, vad »förväntningshorisonten» har för betydelse då en läsare möter en text. Ty det råder ingen tvekan om att granskaren av Longums bok i så fall skulle *accepterat* den som ännu en handbok i dramaanalys av det traditionella slaget – och då som en ovanligt trevligt skriven sådan, med många ypperligt illustrerande exempel från dramatik i allmänhet och Ibsen i synnerhet och med ett öppet sinne för att studiet av dramat reser en lång rad problem, vilka förr eller senare måste lösas.

Den norskfödde Jørgen Haugan, norsk lektor vid Köpenhamns universitet, disputeerade i juni 1977 på den redan nämnda avhandlingen om Ibsens »metode». *Hela* Ibsens dramatiska *œuvre* infångas här i ett övergripande perspektiv, dock med fokusering av sex dramer vilka ägnas en grundlig »närläsning». I ett förord deklarerar författaren sig »i vitenskapelig forstand» stå i skuld till den anglosaxiska nykritiken, om också med blicken riktad »ut over nykritikkens sentrale forestilling om 'det autonome kunstverk'». »Det er min erfaring at Ibsens dramaer først lar seg forstå ved en identifikasjon av den komponerende bevissthet.» Efter att ha tagit del av Haugans bok i dess helhet vill man komplettera författaren i hans vetenskapliga hemortsangivelse med att nämna den franska nykritiken (speciellt den tematiska och Freudorienterade).

Med *identifikationen* som metod dissekerar således Haugan Ibsens författarmetod, vilken senare visar sig vara en misstankens, en det ideologiska avslöjandets metod, baserad på en med åren allt större pessimism, en allt djupare medvetenhet om att människan icke är vad hon ger sig sken av att vara. För att nå detta resultat indelar Haugan författarskapet i perioder rubricerade efter den kända metaforiken i Bygmester Solness: »kirker» (Kjærlighedens komedie och Kejser og Galilæer analyseras som exempel på sådana), »hjem» (Gengangere och Rosmersholm tas upp här) och »luftslott» (behandlande Bygmester Solness och Når vi døde vågner). Mellan de djupgående närläsningarna av de sex dramerna är injicerade sjuk av »perspektivering», dvs. av kring syn i övrig dramatik och djupdykningar i specialproblem.

Haugan utgår från dubbelheten i Ibsens verk, spänningen mellan en ytstruktur, som står för idealismen, och en djupstruktur, som representerar den bittra *uppgörelsen* med idealismen, avslöjandet av de egoistiska motiven för människans skenbart idealistiska handlingar. Författaren menar (och bokens baksidestext gör nummer av detta), att hans bok därmed bryter »med en århundredlang idealistisk Ibsenförståelse». Det är inte säkert att de senaste decenniernas Ibsenforskare vill hålla med om denna beskrivning. Haugan är överlag, kan man mena, ovanligt njuigg med referenser till den tidigare forskningen och ovillig att föra en dialog med den. Det är en attityd som Haugan inte hade behövt tillgripa för att profilera sig. Denna nya bok om Ibsen tillhör nämligen de mer skarpsinniga kartläggningarna av Ibsens värld. Det väsentliga – det *ideologiskt* väsentliga – i detta dramatiska författarskap har här utretts på drygt 300 sidor.

Eftersom Haugan själv i förordet nämner Gengangere som det drama från och med vilket det dubbelbortnade i Ibsens dramatik ökar, kan man som exempel på hans tillvägagångssätt nämna denna briljanta närläsning, i vilken genom ett avskalande av sken efter sken i akt för akt det visas, hur fru Alvingss sanningskrav inte alls är något primärt

<sup>1</sup> Longums handbok aviseras under rubriken »Teatervitenskap» och som en bok i vilken »sceniskt aspekt skal supplere det litterære» i *Litteratur- og teatervitenskap i Norge* (Universitetsforlaget trykningsentral. Oslo 1975). Det är en generalmönstring av »status og perspektiver» för dessa forskningsgrenar, utarbetad av Rådet för humanistisk forskning och NAVF:s utredningsinstitut (således en motsvarighet till den inventering Humanistiska forsknings-

rådet i Sverige gjorde för några år sedan). Utredningen är i sin helhet en tankeväckande läsning. Den visar övertygande, hur kulturklimatet är bättre i vårt grannland än hos oss. Man får också veta, att även där den pågående teatervetenskapliga forskningen har långt färre representanter än den litteraturvetenskapliga (mot tio anförda titlar för den förra står 114 för den senare).

utan något högst relativistiskt. Sanningskravet finns bara i ytstrukturen, är en täckmantel för de reella intressena på djupet, vilka bottnar i en passionerad drift att till varje pris behålla Oswald som sitt *barn* för att därmed, sent omsider, kunna leva ut de förträngda moderskänslorna. Med stigande beundran deltar läsaren i denna Haugans obarmhärtiga, för att inte säga vållustiga stripping av fru Alving.

Det av Haugan så häftigt lanserade begreppet »metod» uppkallar emellertid till vissa frågor. »Ved å benytte det i vitenskapelig sammenheng meget prestisjebestemte ord *metode* på en kunstnerisk erkjennelsesform vil jeg argumentere for dikteriske teksters betydning for humanistisk erkjennelse og det verdifulle i å få dem inndradd i den akademisk vitenskapelige tradisjon» (s. 15). Om denna målsättning är intet annat än gott att säga. Det är bara så, att Haugans anspråk på att vara den förste med denna insikt i allmänhet och använd på Ibsen i synnerhet inte håller. Leo Lowenthal har i *Literature & the Image of Man* (Boston 1966) redan framfört uppfattningen, att man kan använda litteratur som instrument till kunskap om verkligheten – livet, människan, samhället – och det inte minst genom att ta Ibsens författarskap som demonstrationsobjekt (Lowenthal behandlas i P. Hård af Segerstad, *Litteratursociologi*, avd. Att förstå liv genom dikt).

Ytterligare: för Haugan är Ibsens metod bestämd »av det Ibsen til enhver tid er seg bevisst», och forskarens avsikt måste därför vara »å studere den bevissthet som tilrettelegger den estetiske fascinasjon i det ibsenke drama» (s. 13). Men Haugan ställer aldrig frågan på vad sätt den av honom urskilda metoden är *dramatisk*, vilket ju vore den naturliga frågan, eftersom det är i dramatisk form Ibsen fällt ut sitt tematiska register. Tvärtom förefaller Haugan fientlig mot tanken att Ibsen skall sättas i samband med teater (s. 179); också detta är fixerat i baksidestexten, där det står att Ibsens senare dramer »egentlig er læsedramaer».

Nu förhåller det sig i stället så, att metoden att komponera ett förlopp över motsättningen mellan ord och handling, mellan att synas vara och att vara, mellan »schein» och »sein» (s. 176 ff.) är djupt förankrad i det kraftfält, som bestämmer skeendet på teaterscenen. Metoden rör själva det essentiella i teaterns konst: rolltagandet, rollspelet, föreställandet. Det är för *scenen* som dubbelheten är dimensionerad i dramat, scenen som *samtidigt* till publiken kan kommunicera motsättningen mellan ytstrukturens ord, »verbaluttrycket», och djupstrukturens handling, dvs. de reella intressena manifesterade i mimik, gestik, rörelser, hållningar, kostymering etc. Den mottagare, som har möjlighet göra sig »bevisst» om motsättningen i dramat på exakt det sätt Haugan förespråkar (s. 181), är *teaterpubliken*, vilken i *ett* auditivt och visuellt perspektiv, simultant i tid och rum, uppfångar dubbelheten. Det måste således sägas vara en central svaghet hos Haugan, att han på detta sätt blockerat sig mot den kontext i vilken Ibsens metod blir Ibsens dramatiska metod. Själv torde Ibsen ha varit helt klar över hur den ideologiska spänningen i hans dramatik fungerade på scenen i själva teatersituationen.

Den internationella Ibsenforskningen har i gengäld blivit desto mer teatersinnad, att döma av den digra tredje volymen *Contemporary Approaches*. Den första avdelningen redovisar Ibsenpremiärer i öst och väst de senaste åren. Hos många av bidragsgivarna fördjupas emellertid rapporten till att gälla Ibsens betydelse som katalysator i dagens samhälle. Så hos Radko Kejzlar, som visar hur Ibsen i Tjeckoslovakien kommit att få allt mer »att säga oss, nittonhundratalets inbilska och självbelättna människor» (s. 20), så också hos Otto Oberholtzer, som dröjer vid En folkefiendes särskilda tolkningsmöjligheter för västtysk publik, samt hos Jules Zentner, som uppmärksammar att också i Amerika En folkefiende satts upp i avsikt att ge belysning åt den socioekonomiska och mänskliga utveckling som slutat i kris och nederlag.

I en andra – hela Ibsens produktion omspannande – avdelning märks en studie av Åse Hiorth Lervik över Ibsens starka kvinnogestalter, vilka vågat hävda sitt väsen »i strid med tradisjonell opfatning av hva kvinnelighet skal være»; studien växer ut till en

appell till dagens samhälle att handla. Atle Kittang diskuterar Kongsemnerne »as a dramatic reflection upon the historical fate of a nation and upon political action in general», detta som nyttig motvikt mot den ensidiga psykologiska tolkning dramat hittills fått. I bidrag av Horst Bien och Helge Rønning märks också, hur det samhälls-engagerade (ideologikritiska och marxistiska) studiet tagit över inom Ibsenforskningen.

En tredje avdelning innehåller artiklar om Ibsen »i teaterhistorisk, sociologisk og kunsthistorisk sammenheng». Här utreder Berit Erbe, att Ibsens dramatik visat många skådespelare vägen till »a clearcut and precise style of acting» samt till behärskande av pauseringens, tystnadens konst på scenen (s. 186). För konstarnas interaktion intresserar sig Pål Hougen och Benedicte Henrichsen i studier över Edvard Munch och Ibsen, och i ett koncentrerat bidrag tar Sverre Bergh upp hur Grieg, Sæverud och Arne Nordheim löste uppgiften att skapa musik till de olika scenerna i Peer Gynt. I Nordheims elektrofoniska tolkning blev exempelvis trollen inte stora och tunga (som hos Grieg och Sæverud) utan »kjappe, iltre og infame småtroll som spretter omkring og icke lar Peer være i fred et øyeblikk. Det spør om ikke dette stykket er noe av det fornøyligste som er laget av elektronisk musikk» (s. 248).

### *Teater och samhälle*

Två böcker i denna översikt har definitivt lagt tyngdpunkten på kommunikationsledet teater-samhälle.

Margareta Wirmark, litteraturforskare med tidigare dokumenterad inriktning mot drama, har utgett den första samlade beskrivningen av dagens svenska grupp-teater-verksamhet. *Nuteater. Dokument från och analys av 70-talets grupp-teater* (Rabén & Sjögren. Sthlm 1976) heter arbetet, i vilket fem olika uppsättningar studeras: Uppsala-Gävle Stadsteaters Prästkappan, Musikteatergruppen Oktobers Sven Klangs kvintett, Friteaterns Byssan Lull, Modellteaterns Spektakel utan tunna och Nationalteaterns Å Harre jävvlar. Därtill diskuteras speciellt tre teaterarbetare (skådespelaren Hans Mosesson, teaterchefen Bernt Lindkvist och författaren-regissören Suzanne Osten). Slutligen går Wirmark systematiskt igenom de fria gruppernas grundproblem: publikens roll och utseende, teaterns kostnadsramar, hanteringen av texterna samt teaterns framtida utvecklingsmöjligheter.

Vad betyder då *nuteater*? Wirmark menar inte därmed, som man kunde tro, teater av idag, utan ögonblickets, engångsföreställningens teater, där skådespelare och publik möts i en levande, ömsesidigt stimulerande relation »i samma rum, i samma nu». Däteater blir beteckning inte, som man kunde förmoda, för äldre traditionsbunden institutionsteater utan för massmedieteatern: filmen samt radio- och TV-teatern, teatern »fäst på celluloid och tape» som kan upprepas i exakt samma utförande kväll efter kväll och där skådespelare och publik aldrig kan påverka varandra. I försvaret för begreppet nuteater utdömer Wirmark också »scenteater» som en traditionell term, »både vag och föråldrad». »Visst händer det att teater spelas på en scen i speciella hus byggda för ändamålet men i dag spelas teater lika ofta på annat håll; på gator, i klassrum och gymnastiksal.» (s. 201 f.)

Här begår Wirmark ett fundamentalt tankefel. I termen scenteater är inte scen-ledet med nödvändighet arkitektoniskt bundet. Scen betecknar *den föreställande funktionen* (Honzls ovan nämnda studie rekommenderas i sammanhanget), det förhållandet att vi befinner oss i *teaterns* värld. Scenen finns därför var helst teater uppstår, i ett gathörn lika väl som på Dramaten – och den kan betjäna sig av ett klassrumsgolv eller ribborna i en gymnastiksal lika väl som av konstfullt uppbyggd dekor på en institutionsteater-scen. De fria grupperna representerar således scenteater lika väl som institutions-teatrarna eller, med Wirmarks terminologi, Dramaten är lika mycket nuteater som de

fria grupperna. Att fixera just 70-talets gruppteaterverksamhet som nuteater blir därför falsk varudeklaration.

Denna invändning är emellertid den enda man finner anledning göra mot Wirmarks pionjärarbete. Lärdom i traditionell mening bjuds inte, men resultatet bygger på solid fältforskning av ett slag som inte är olik etnografins metoder för medlevande studium av främmande kulturer. Boken ger därmed också ett viktigt bidrag inte bara till de konstnärliga utan också till de sociopolitiska tendenserna i 70-talets Sverige. På ett övertygande sätt belägger Wirmark, hur omstruktureringen av produktionsvillkoren går ner i själva de existentiella villkoren för grupperna. Man inte bara *arbetar* (eller söker arbeta) i en demokratisk anda, där alla har lika lön, lika medbestämmanderätt, lika stort inflytande på produktionen, med lika stor självklarhet kånkar på rekvisita som skriver ett textmaterial eller står och spelar på scenen. Man *lever* därtill vanligen i ett kollektiv, där man har sin gemenskap i den socialistiska grundsynen och i känslan av allas ansvar för alla.

Det är främst i kraft av den gemensamma politiska eller ideologiska uppfattningen och de alternativa arbetsformerna (varför har Wirmark f. ö. inte kallat sin bok *Alternativteater?*), som de fria grupperna så markant avviker från institutionsteaterns hierarkiska arbetsmodell. Till den alternativa existensen hör också gruppernas *uppsökande* verksamhet: Nationalteatern i Göteborg har bött bland de människor de ville nå med sitt politiska budskap, Skånska teatern i Landskrona tog i en teaterverkstad hand om barnpassningen i ett visst bostadsområde, Friteatern undersökte de handikappades villkor under produktionen av *Byssan lull* etc.

»Det har särskilt intresserat mig att skildra författarens roll i kollektivet», skriver Wirmark i förordet. Hon följer också upp detta problem och iakttar hur gruppteatern avstår från, ja är direkt fientliga mot klassikerna eller över huvud mot tryckta dramateexter, vilka känns som etablerade. I stället utgår man från egna idéer, som sedan växer ut till ett textmaterial samtidigt med repetitionsarbetet. I detta slags produktion existerar därmed inte problemet teaterns möte med dramat. Det är naturligtvis därför att dagens gruppteater arbetar med ett delvis helt nytt »språk» på scenen, som det ännu inte finns dramatik färdigskriven för den. De texter som existerar i produktions-sammanhanget är heller inte tryckta. Å andra sidan utges praktiskt taget inga dramer alls i Sverige idag. Få förlag vågar trycka nyskriven svensk dramatik, och klassiker, typ Hjalmar Bergman och Rudolf Värnlund, är omöjliga att få tag på.

Det är en katastrofal bristsituation som Wirmark här riktar strålkastarljuset mot. Hon gör även en kritisk mönstring av forskningsläget när det gäller svensk teater. Wirmarks bok är på det hela taget en rannsakan av mycket som blivit galet i kulturlivet i Sverige. I det avseendet är den väckarklocka och politisk handling mer än forskning av konventionellt snitt.

I ett arbete kallat *Kulturmodell Holstebro. Studier över kulturpolitik och teater i en dansk stad* (Cavefors. Lund 1976) har drama- och teaterforskarna Ingvar Holm, Viveka Hagnell och Jane Rasch gått ännu längre, när det gäller teaterns möte med det samhälle i vilket den fungerar. I den jylländska staden Holstebro, fram till 60-talets början en till synes dömd stad på grund av industrinedläggning, arbetslöshet, avfolkning och – framför allt – uttalad vantrivsel bland befolkningen, gjordes vid 60-talets mitt (sedan konjunkturen börjat vända) ett stort experiment, en gigantisk totalsatsning från kommunen på att skapa en både ekonomiskt och kulturellt aktiv miljö. Teater-, konst- och musiklivet fick blomma tack vare generös beviljningspolitik, och viktigast blev kanske att Eugenio Barba erbjöds lokaler och anslag för Odinteatrets verksamhet. »Problemet Holstebro» är således utomordentligt intressant och viktigt att utforska. Sådant trion Holm–Hagnell–Rasch ställer det på benen gäller det, vilken verkan på mottagligheten för teater hos befolkningen, vilket innehåll själva det abstrakta begreppet teater fick genom denna kultursatsning.

Man har valt att demonstrera problemet med utgångspunkt i tre konkreta uppsätt-

ningar: Odinteatrets av dramat om Ferai (undersökt av Ingvar Holm), Det danske teaters gästspel med Bengt Bratts Föreståndaren (undersökt av Viveka Hagnell) och samma teaters gästspel med Brechts Tolvskillingsoperan (undersökt av Jane Rasch). Varje delstudie inleds med avsnitt om teaterns möte med texten, vilket inkluderar fångslande intervjuer med berörda författare, regissörer och skådespelare, varvid olika tolkningsalternativ fokuseras. Raschs ingress sväller kanske – jämfört med de två andra vältrimmade inledningarna – väl mycket ut över bräddarna; den blir en hel historik för Tolvskillingsoperan och dess olika uppföranden på dansk scen.

I dessa ingresser samt i den inramande diskussionen – de första fullmatade 25 sidorna samhälls- och kulturhistorik, de avslutande avsnitten med en allt mer vidgad syn på teaterns vidare konfrontation med samhället – ligger bokens bestående värde. Det kan tyckas som en paradox, ty det är delstudiernas *publikundersökningar* som författarna uppenbarligen själva avser som de tyngst vägande. Nu påbörjades undersökningen redan 1970, då det vetenskapliga klimatet alltså gynnade s. k. experimentell och kvantifierande forskning, då man – för att anknyta till förordet i Chomskys *Människan och språket* – ännu på sina håll levde i »villfarelsen», att beteendevetenskapen kunde förvandla humaniora till »vetenskap». Holm, Hagnell och Rasch kunde naturligtvis inte förutse, att deras positivistiska forskningsmodell för publikundersökning skulle vara misstänkliggjord inom kort. (En eftertankens kränka blekhet kan dock utläsas på s. 186.)

Författarna utgår således från en uppfattning om teater som »stimulus» för upplevelse hos »konsumenten», en upplevelse som kan mätas i en artificiell situation genom enkätformulär eller enkla intervjufrågor, för säkerhets skull försedda med en fyra-fem givna svarsalternativ, såvida man inte använder sjugradigt Osgood-test. För den till teatern efter mantalslängderna med lottens hjälp specialinbjudna publiken har konstruerats ett »vaneindex», enligt vilket den som är 60 år och gått på teater 20 gånger kallas teaterovan, den som är 40 år och gått på teater 20 gånger kallas svagt teatervan och den som är 20 år och gått på teater 20 gånger kallas teatervan. Här förefaller godtycket härska, speciellt som därmed inte alls, som utlovats, *attityden* till teater infångas.

Ytterst tycks syftet med denna konstlade polarisering emellertid vara att införa ett moment av spänning. Olika »läger» skall spelas ut mot varandra, och eftersom teatervanebegreppet explicit betraktas som »ett klassbegrepp, strukturerat utifrån bestämda sociala och ideologiska faktorer», identifieras naturligtvis, enligt ett på förhand givet positivistiskt facit, de teaterovana med arbetarna på verkstadsgolvet. Dessa teaterovana får också, genom svårforcerade tankegångar hos utforskarna (s. 73 f., s. 81 f., s. 191), bli undersökningens hjältar, de som gjort »realistiska genomskådanden» och »vakna bedömningar» – bl. a. därför att de »ogärna» vill se mer teater av Ferai's svåra slag. De teaterovana däremot blir skumma figurer, eftersom de »gärna» vill se mer teater – och nu måste det ju vara fult att vilja se teater i det kultursamhälle där teater värderas som finare än att spela fotboll. En så paradoxal tolkning kan man bara komma fram till, om man ställer frågorna så, att man får just de svar man önskar – och sedan vrider sig åt vänster.

Det är således att beklaga, att kulturmodell Holstebro inte når det gäller teaterpubliken underlagts en annan forskningsmodell, en hermeneutisk eller receptionsestetisk. Då hade denna undersökning framstått inte bara som ett vittnesbörd om värdet av samnordisk teaterforskning utan också som en unik satsning på samtliga scenkonstens kommunikationsled.

### *Tetaterhistoriskt*

De så långt redovisade böckerna har nordiska författare (eller utgivare). Men det finns även anledning att beröra de kanadensiska universitetslärarna och teaterforskarna

Frederick J. Markers och Lise-Lone Markers överblickande arbete *The Scandinavian Theatre. A Short History* (Drama and Theatre Studies, Basil Blackwell. Oxford 1975). Det är här inte fråga om ny forskning utan om en nyskriven teaterhistoria, som rör hela den skandinaviska teaterns utveckling. Författarna beklagar själva i förordet, att inte Finlands och Islands teaterliv tagits med, och det hade onekligen varit på sin plats t.ex. med en genomlysning av de långvariga relationerna mellan Svenska teatern och Lilla teatern i Helsingfors å ena sidan och rikssvenska regissörer och skådespelare å andra sidan. Men behovet av en begränsning måste naturligtvis respekteras.

Boken är kronologiskt disponerad, rör sig i tolv kapitel från medeltidsteatern och humanistscenen över renässansen, Holberg, rokokoteatrarna, den svenska Gustav III-epoken och den danska guldalderen fram till de fyra slutkapitlen – kallade »Ibsen takes the stage», »Strindberg», »The Modern Theatre» och »Since 1945» – vilka i realiteten upptar halva utrymmet. I förordet har författarna också utlovat att »giganter» som Holberg, Ibsen, Björnson eller Lagerkvist verkligen skall studeras »in the theatrical context» och inte som isolerade dramatiker. Framför allt utfäster man sig att ge mer av en totalsyn på Sveriges, Norges och Danmarks teater samt att »take the Scandinavian theatre out of its vacuum» och i stället beakta den kulturella interaktionen mellan den europeiska utvecklingen i stort å ena sidan och tendenserna här i norr å den andra.

Tyvärr får man leta tämligen förgäves efter dylika förbindelser och kontexter i framställningen själv. Det förhåller sig i verkligheten så, att paret Marker är helt uppbundna av den grundforskning som sedan länge ägt rum i de tre nordiska ländernas teaterliv, en forskning som – också av naturliga skäl – idag delvis upplevs som föråldrad när det gäller uppläggning och inriktning. I förordet erkänns direkt, att denna teaterhistoria över huvud inte kunnat skrivas utan allt som skrivits tidigare. Alla källor redovisas därtill hederligt både i ett avsnitt »chapter references» och i en bibliografi. Man möter alltså inne i texten än en gång vad Nils Personne, Agne Beijer, Gösta M. Bergman m. fl. kommit fram till för den svenska teaterns räkning, vad Harald Engberg, Henning Fenger, Torben Krogh m. fl. sagt för kloka ting om dansk teater, vad Asbjørn Aarseth, Öyvind Anker, Olav Dalgard m. fl. funnit viktigt i norsk teater. Mer irriterande blir det, när långa partier ordagrant översatts av forskning, som ingår i samlingsvolymen, och författaren därvid inte ens nämns i sammanhanget (ett exempel bland många möjliga: Ingrid Hollingers långa studie över Emil Grandinsons uppsättning av Till Damaskus på Dramaten, vilken ingår i *Dramaten 175 år*, har plankats utan redovisning av upphovsmannen).

Nu ligger mycket av detta i själva genrens natur. Det måste också genast sägas, att paret Marker lyckats smälta om och förtäta lärdomarna från dessa många källor till en koncis, på väsentligheter inriktad, spänstigt skriven bok. Den torde ha stora möjligheter att vinna många läsare bland den utländska publik, till vilken den främst riktar sig, och vinna många anhängare i denna publik till nordisk teater. Men eftersom detta arbete teaterhistoriskt sett är vårt ansikte utåt, känns det frustrerande både med omslagsbilden – den första Nora, Betty Hennings, i tarantellscenen med wild blick och flygande hår på Det kongelige teaters scen 1879 – och med slutkapitlet om vad som hänt sedan 1945. I det senare blir hela den märkliga *förnyelsen* av teaterlivet sedan 60-talets mitt avfärdad på drygt en sida, nästan som en isolerad företeelse, och skildringen får i stället mynna ut i vackra presentationer av Alf Sjöbergs och Ingmar Bergmans verksamhet.

Till sist ett inte oviktigt påstående. Forskning när den är som bäst är en kontinuerlig process av diskussion eller, med en annan metafor, ett schackspel, där varje drag är beroende av det föregående draget. Varje här redovisat arbete är i sig en prestation och ett välkommet bidrag, med tanke både på hur ny de nordiska teater- och litteraturfor-

skarnas satsning på en snabb utveckling av ämnet är och på hur föränderligt själva forskningsklimatet blivit, hur oupphörligt paradigmen skiftar.

I konsekvens med den allt större vikt, som kommit att läggas vid utvecklingen av *forskarmedvetandet*, bör också denna översikt med allt vad den inneburit av bejakanden och invändningar betraktas som ett möte, och endast som ett möte, mellan en läsare och ett antal böcker, varvid läsaren i den speciella funktionen av granskare funnit eller *inte* funnit det som sökts just av henne.