

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

förlag Nauka publicerat en kritisk edition av Brott och straff. Volymen, som är illustrerad av den kände skulptören Ernst Neizvestnyj, omfattar ca 800 sidor. Av dessa upptar grundtexten drygt hälften, medan resten av volymen utgörs av författarens numera rätt välkända anteckningar och utkast (se Sven Linnérs artikel Att studera Dostoevskij, *Samlaren* 1968), en del förut utryckta varianter till romanens slutliga manuskript (huvudsakligen av intresse för stilforskningen), uppsatser om romansens tillkomst historia och om dess möte med utländsk publik och kritik samt en kommentar del.

Beträffande romanens förhistoria hävdar utgivaren Opol'skaja att Dostoevskij 1864-65 arbetade med två olika uppslag innan han gav sig i kast med det tredje, den stora romanen Brott och straff. Det första projektet var en bred sedeskildrande roman med arbetsnamnet Drinkarna, det andra en ung mans berättelse om hur han mördat en pantlånerska och vad som därav följde. (Berättelseutkastet finns översatt i Nils Åke Nilssons 1960 utgivna antologi Dostoevskij. En samlingsvolym och där betitlat Ras-kol'nikovs dagbok, fastän brottslingen inte nämns vid namn i texten.) Opol'skaja avvisar tidigare forskares, t. ex. E. J. Simmons', påstående att Drinkarna, »mördarens dagbok» och Brott och straff är olika stadier av samma verk: [Mördarens] »berättelse om brottet och straffet hade, som framgår av texten, inget samband med historien om drinkaren och hans familj. När detta samband uppstod, omvandlades berättelsen till romanen Brott och straff.»

Forskare som Simmons och Edward Wasiolek (Opol'skaja refererar dock inte till dem) har suddat till denna förhistoria genom att felaktigt översätta begreppen »roman» (ry. *roman*) och »berättelse» (ry. *povest'*), som Dostoevskij själv använder i sin korrespondens och sina anteckningar, med en enda term, »*novel*».

Opol'skajas forskningar i Brott och straffs tillkomst historia har i Nauka-utgåvan lett till en grundlig omredigering av Dostoevskijs anteckningar till romanen jämfört med den sovjetiska första utgåvan av materialet 1931, som i sin tur är underlag för Edward Wasioleks översättning (*The Notebooks for Crime and Punishment*, 1967). Editionen 1931 var ett paradexempel på en utgivares missriktade respekt för manuskriptet. Den sovjetiske utgivaren lät konsekvent trycka av sida efter sida ur Dostoevskijs anteckningsböcker — utan att ta hänsyn till att författaren själv inte förde sina anteckningar i den ordningen (utan började på flera ställen samtidigt i en bok och när det blev för trångt på ett ställe hoppade framåt eller bakåt eller rentav började fylla de till-

gängliga tomma sidorna bakifrån och framåt)! Denna mekaniska publiceringsmetod gör att utgåvan från 1931 — och därmed även Wasioleks översättning — bitvis är mycket svåröverskådlig. I Nauka-upplagan har utgivarna med hjälp dels av dateringar och markeringar i anteckningsböckerna, dels av författarens korrespondens från den aktuella perioden upprättat en ny, klarare och så vitt jag kan se motsäggelsefri kronologisk redigering av materialet. Två längre texter har lyfts ut ur denna ordning» dels utkastet till mördarens dagbok (*povest'en*), som tillhör det tidigaste materialet; dels ett utkast till en skildring, också den i jag-form, av mördarens möte med drinkaren Marmeladov före dådet — enligt Opol'skajas början till en jagroman som var sista stadiet innan Dostoevskij valde den slutgiltiga formen. I denna nya redigering av materialet framstår författarens diskussion med sig själv om motiv- och formfrågor i vad som skulle bli Brott och straff som väsentligt klarare och mer överskådlig än förut. Någon omvälvande ny bild av Dostoevskij i verkstaden är det dock inte frågan om.

Nauka-utgåvan innebär att ökad klarhet om Brott och straffs tillkomst historia har skapats, men — tyvärr — också att Wasioleks översättning av anteckningarna inte längre kan sägas bygga på någon god edition av originaltexten.

Lars Kleberg

Anthony Swerling: *Strindberg's Impact in France 1920-1960*. Trinity Lane Press. Cambridge 1971.

Anthony Swerling väckte för några år sedan uppmärksamhet genom amper kritik av prof. Evert Sprinchorns amerikanska Strindbergs-översättningar, framför allt övers. av *Le plaidoyer d'un fou* (jfr Swerling, *Concerning the Art of Translation*, 1968). För att illustrera hur en god översättning borde se ut, åstadkom han rentav själv en engelsk version av *En daires försvarstal*, baserad direkt på det franska originalet (*A Madman's Manifesto*, 1968). Uppgiften skulle inte ha lockat vem som helst, men Swerling är en originell mångfrestare. Han är Strindbergs-kännare och därtill skönlitterär författare, som omväxlande producerar sig på franska (pjäserna *Le timbre-poste concentrationnaire* och *La poinçonuse apocalyptique*, 1969) och på engelska (*Defoe-parafrasen The Cambridge Plague*, 1971).

Också i föreliggande arbete vältrar Swerling stridsvagnslikt fram över förment dåliga översättare, i detta fall franska Strindbergsöversät-

tare. Arthur Adamov råkar särskilt illa ut, eftersom han tagit sig friheten att översätta Strindberg utan att behärska svenska. Författarfirman C.-G. Bjurström och Boris Vian, som ofta översatt Strindberg tillsammans, väcker likaledes Swerlings misshag. Även den som en gång funnit kritiken av Sprinchorn välgrundad, måste nu anmäla tveksamhet inför Swerlings mekaniska syn på översättningens konst. Han tycks mena, att en översättnings värde utslutande kan avgöras med hänvisning till dess filologiska exakthet och texttrohet. Alltså ägnar han stort utrymme åt att nagelfara de franska översättningarna och noterar »utelämnade ord», »missförstådda ord» och »tillagda ord» med ett statistiskt nit, som borde göra varje representant för kvantitativ språkforskning överlycklig. Men är verkligen trohet mot originalet det enda kriteriet på en god översättning? Särskilt om teaterdiktning gäller väl, att översättningen också måste vara idiomatisk, lättflytande och naturlig. Är den inte det, och lever inte översättningen som konstverk på sitt eget språk och i sin egen kulturmiljö, hjälper det inte stort om texttroheten är fullständig. Den är då i alla fall dödfödd. Man har förnimmelsen att de översättare som Swerling angriper ofta kompromissat mellan de två idealen — trohet mot originalet och lyhördhet inför den franska språk- och kulturmiljöns krav. Kritiken blir därmed en smula snedriktad, och läsaren övertygas inte om att Swerlings pedantiska pilkastning träffar prick.

I övrigt har förf. nedlagt ett hängivet arbete på att teckna Strindbergdramatikens mottagande i Frankrike. Inte minst slås man av hans språkliga ackuratess. Han citerar franska källor genomgående på franska och svenska källor på svenska. Eftersom kommentar och analys är avfattade på engelska, blir boken ofrånkomligen språkligt brokig. Men i gengäld får man citaten i deras autentiska lydelse. I franska teater- och pressarkiv har Swerling med sällsam energi uppletat teaterrecensioner i parti och minut, och det finns knappast en teaterföreställning av Strindberg under perioden 1920-1960, för vilken han inte förtecknat den samlade parisiska recensionsfloran. Detta resultat har givetvis inte nåtts utan aktningvärt arbete och äger ett betydande dokumentariskt värde.

Förf. polemiserar en smula mot Stellan Ahlström och håller före, att Strindbergs »erövring av Paris» aldrig ägde rum under diktarens livstid utan fastmera och först på 1940-talet. De berömda uppförandena av Fröken Julie på Antoinettes Théâtre Libre 1893 och Fordringsägare och Fadren på Lugné-Poës Oeuvre 1894 väckte inte mer än ett tillfälligt upp-

flammande intresse för den besynnerlige svensken, som fortfarande stod i skuggan av Ibsen. Under åtskilliga decennier från 1890-talet fram till 1920-talet spelades Strindberg mycket litet i Paris eller inte alls. Först under mellankrigstiden inträffade de första rejäla tecknen på en omsvängning i den franska kritikeropinionen, som länge betraktat Strindberg som dimmig och oklar: han kom ju från »les brumes du nord» och var över huvud taget en smula otillräknelig, kanske galen, till råga på allt dessutom kvinnohatare. Men på 1920-talet, när impulser från Tyskland med expressionism och psykoanalys nådde Frankrike, började man uppfatta de djupare dimensionerna i Strindbergs konst. Dörrarna öppnades för Strindberg. Samtidigt befann sig Ibsen på väg ut.

Utän en prövning av primärmaterialet är det givetvis svårt att ha en mening om huruvida förf. tecknat atmosfärförändringarna i fransk teaterkritik korrekt. Ytligt sett verkar framställningen väl underbyggd, även om man frapperas av den källkritiska lättrogenhet, varmed Swerling tar uttalanden av notoriska Sverige- och Strindbergsentusiaster (t. ex. Lucien Maury eller Maurice Gravier) till intäkt för den franska kritikens välvilliga hållning. Särskilt fyllig är diskussionen av 1920-talets teaterliv i Paris, då uppsättningen av Dödsdansen på Oeuvre 1921 blev en vändpunkt och då Antoinettes iscensättning av Drömspelet 1928 väckte åtminstone skandal. Surrealister, som fylkades kring André Breton, ställde till med handgemäng i salongen, för att demonstrera sitt missnöje med i första hand Artaud, i andra hand Strindberg. Tillresta svenskar liksom svenska ambassadens personal avtågade i blågul protest mot skymfningen av fosterlandet. Polis tillkallades, stort pressrabalder utbröt och det gick över huvud livligt till. Lenormand, Vitrac, Salacrou och Cocteau lät sig i varierande grad tidigt inspireras av Strindberg, påstår Swerling, ehuru han belyser förhållandet bristfälligt. Men den riktigt stora Strindbergsrenässansen — häri har Swerling säkert alldeles rätt — inträffade under och efter andra världskriget. Fransmännen befann sig då i andligt och materiellt kaos och kände plötsligt igen sig i Strindbergs mer eller mindre kaotiska konst, där lyrismen, det metafysiska svinget, brutaliteten och pessimismen — samt förstås de »blandade karaktärerna» och den snabba dialogen — i lika mån blev uppskattade kvaliteter. 1947 grundades Société Strindberg med Gide och Schlumberger i presidiet och bl. a. Roger Martin du Gard, Duhamel, Camus, Sartre och Villar i medlemsskaran. Produktionernas antal ökade markant mellan Vilars Dödsdansen och

Oväder (1943) och densammes Erik XIV (1960). Svenska filmer (Fröken Julie) och teatergästspel bidrog till vägen av Strindbergsintresse. Och den översättningsverksamhet, som Swerling har så många invändningar emot, sköt alltså fart.

Från att i bokens tidigare del ha belyst *mot-tagandet* ägnar Swerling senare delen åt *infly-tandet* på teaterdiktare som Sartre, Genet, Camus, Beckett, Adamov, Ionesco, Vauthier, Anouilh och Arrabal. Efter min mening har förf. här lyckats avsevärt sämre, bl. a. såtill-vida som han fallit för frestelsen att överdimensionera Strindbergs betydelse. Från den gamla fransk-chauvinistiska överdriften — att inget gott kan förekomma på teatern, som inte kommer från Frankrike — har han gått till en motsatt brittisk — att inget gott och nytt kan förekomma i modern fransk teater, som inte kan föras tillbaka på impulser från Strindberg. — Det torde både kunna visas och bevisas, att Sartres Huis Clos står i beroende av Dödsdansen. Men hur ofta tar sig beroendet uttryck i konkreta, verbala reminiscenser? Och hur mycket har Strindberg egentligen betytt för den viktiga filosofiska konceptionen, som i så hög grad bestämmer människoskildring och problembehandling? Swerling behandlar dessa frågor överraskande ytligt och okänsligt. Han går så långt, att han t. o. m. vill göra gällande att Sartre lånat g:et i Garcin från g:et i Edgar. Men när allt kommer omkring, saknas ju inte bokstaven g i fransmännens eget alfabete. Sartre kan alltså ha hämtat den på närmare håll. Lika förbryllad och tveksam blir man, när förf. vill förklara tjänsteflickornas förställningslek i Genets Les bonnes med ett supponerat »lån» från Fröken Julie, där Julie uppmanar Jean att föreställa greven. Är inte dylika låtsaslekar och quiproquos alltför vanliga i fransk teatertradition, för att man nödvändigtvis skall behöva förutsätta Strindberg-reminiscenser?

Exemplen är dessvärre symptomatiska för Swerlings framställning. När han framträder som komparatist, blir han gärna mekanisk och fantasilös eller — vilket är nästan lika illa — alltför fantasifull. Han jagar oförtrutet »lån» och verbala överensstämmelser just på det vis som bragt påverkningsforskningen i vanrykte, och betänker inte att somliga överensstämmelser kan vara så allmänna och vaga, att de inte säger just någonting, eller att somliga parallellismer verkar rentut sagt långsökta. När Bé ranger i Ionescos Rhinocéros skräckslagen finner sig omgiven av noshörningar på en aveny, utpekar förf. — av alla pjäser! — Lycko-Per som en förebild, ty Lycko-Per bli ju kringrand av älgar på en havsstrand! Älgar eller noshör-

ningar, någon liten åtskillnad mellan bestarna borde man kanske eljest upprätthålla även i ett ämne som komparativ litteraturforskning. En besvärande omständighet inträder också, när förf. arbetar stick i stäv med författarnas egna uttalanden. Så i fallet Ionesco, som i ironiskt raljanta inlägg uppgivit, att han funnit Strindberg »maladroit». Först när Ionesco börjat läsa Strindberg, föll det honom in att han kanske kunde anses påverkad av den svenske dramatikern! Den mer allvarlige Beckett fastslår, tillfrågad om sina inspirationskällor, efter vanligheten att han inte inspirerats av någon alls: »Je connais mal le théâtre de Strindberg et ne pense pas en avoir été influencé.» Även om författaruttalanden kan vara tillrättalagda och otillförlitliga, kunde Swerling ha gjort klokt i att stanna för dylika stopptecken. En utförligare argumentation angående utsagornas sanningsvärde och en diskussion av de rent tekniska förutsättningarna för en påverkan hade inte skadat. I alla händelser ökar givetvis kraven på stringens vid handhavandet av interna indicier, när forskningsläget är sådant.

Fadrens författare har kanske varit »le père du théâtre moderne», som Maurice Gravier uttryckt saken. Vid studiet av Swerlings innehållsrika framställning händer det likväl, att en strindbergsk misstanke snuddar vid läsarens tinning: männe inte somliga faderskapsförhållanden är bara påstådda eller fupdikade? Det kan visserligen synas ursäktligt, att Swerling är så angelägen att spåra Strindberg, varhelst något nytt och skönt röjes för hans förtjusta öga. Han vill därmed gendriva påståendena om andra litterära faders, framför allt Pirandellos betydelse. Men en klentrogen läsare styrks ofrånkomligen i misstanken, att fransmän nog ibland har både lust och förmåga att kreera även på egen hand. Allt detta utesluter givetvis ej att Swerling med sin ambitiösa bok åstadkommit ett mycket intressant försök till generalinventering av ett stort, svårt och betydelsefullt ämne. Överdrifter och överbetoningar inträffar lätt, när en forskare söker företa inbrytningar.

Thure Stenström

Helmut Kreuzer: *Die Boheme. Beiträge zu ihrer Beschreibung*. J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung. Stuttgart 1968.

Karl Marx hänvisar i en uppsats från 1852 (»18. Brumaire des Louis Bonaparte») till en fransk beteckning för samhällets alla marginal-existenser — »[...] neben verkommenen und abenteuernden Ablegern der Bourgeoisie Vaga-