

# 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

möjliga, men från 60-talets slut blir attityden mer enkelspårigt avvisande. En olycklig övertydighet och nyanslöshet har kommit att prägla också de kristna böcker som givits ut genom kristna kanaler som ett slags motalternativ. YT-N beklagar polariseringen.

Böckernas ideologiska innehåll är således utgångspunkt också hos YT-N. Hon tillmäter dock böckernas estetiska kvalitet betydelse, eftersom en litterärt betydande bok kan förmodas utöva större och djupare påverkan. Genom att räkna med många faktorer, och genom att utgå från både barn- och ungdomsböcker, olika genrer, fackböcker, lyrik, får YT-N många trådar i handen, och boken blir lite oklar men samtidigt levande.

Mycket väsentlig för hela resonemanget och av utomordentligt intresse är den bild YT-N successivt ger läsaren av modern kristendom, här illustrerad med citat ur fackböcker, vuxenlitteratur och även några barnböcker, men förhoppningsvis en gång levandegjord i svensk barnlitteratur. Det är en öppen kristendom utan fixerade syndbegrepp, en tro som mer gäller upplevelse och livshållning än dogmer och regler.

Att barn skulle vara i stånd att anamma en så abstrakt religiositet söker YT-N stöd för i modern religionspsykologisk forskning. Barn kan tidigt ha abstrakta föreställningar om Gud. Moderna barnböcker undviker också antropomorfa drag i Guds-bilden och vinnlägger sig om att visa och förklara tillvaron av osinnliga företeelser. Det är de ateistiska barnböckerna som gör Gud konkret för att kunna angripa honom, liksom de låter kristna leva kvar i en antik världsbild som bara en bokstavstrogen bibelläsning kan ge. YT-N:s framställning kan hetta till då hon kritiserar de antikristna böckernas angreppsmetod, men starkast talar i mitt tycke några sakliga jämförande litterära analyser av ateistisk och kristen fiktion, som utgår från samma bibelställen. Genom denna bok får läsaren också stifta bekantskap med en föga omtalad kristen barnboksgenre. Dessutom ges utsökta smakprov på lyriska uttryck för religiös upplevelse.

Den genre YT-N – liksom marxisterna – hoppas mest av är emellertid realistiska barnböcker i svensk nutidsmiljö med problem där de unga kan känna igen sig själva. I ett pluralistiskt samhälle behövs nu, menar hon, levande bilder av kristen livshållning i en problemfylld värld, djärvare kristen inblandning i diskussionen om teodicéproblemet, en riktigare bild av förhållandet mellan religion och socialism. Barnen måste erbjudas alternativa sätt att tolka och bedöma verkligheten.

Det är egentligen oerhört viktiga meningsbrytningar som ryms inom barnboksdebatten. Även om man inte har överdrivet stort tilltro till barnbokens förmåga att påverka människors attityder, och även om barnlitteraturens litterära halt inte

gör den berättigad till så stort intresse, så gäller debatten kring den både övergripande och väsentliga frågor om vår framtida kultursyn och samhällsyn.

*Boel Smedmark*

Rune Waldekrantz: *Så föddes filmen – ett massmediums uppkomst och genombrott*. PAN/Norstedts 1976.

Rune Waldekrantz är en paradox. Innan ännu 30-talets pilsnerfilm och kalsongfars hade förtonat ställde han upp som produktionsledare hos Sandrews med rent sinne och osäljbara ideal. Mycket av det som gjordes i Sverige av social och konstnärlig film under de följande årtiondena hade honom som tillskyndare eller stöd. Han fortsatte att vara otidsenlig, förenade vetenskap och praktisk konstproduktion när specialisering var ett lösenord, knöt samman de discipliner – litteratur, konst och teaterhistoria – som ingick i hans utbildning, med filmvetenskap som han invigde i Sverige som innehavare av en första professur i ämnet. I detta fack som annars brukar höra till de hårdföra tillåter han sig vara vittfamnande humanist, filosof och historiker.

Waldekrantz nya bok, *Så föddes filmen – ett massmediums uppkomst och genombrott*, har fått profil genom dessa sin upphovsmans egenskaper. Boken handlar om filmens förhistoria och studerar konststartens förankring i ett underhållningsbehov som under 1800-talet manifesterades i helt andra verksamheter än biobesök. Konstarterna passerar revy.

Grovt sett är »så föddes filmen» inte något nytt tema. Tidvis har tvärtom filmens historiska bakgrund varit något av en vetenskaplig schlager. Men siktet i de studier som skrivits i ämnet har ofta varit ensidigt inriktat mot rent tekniska innovationer. Poängen har blivit att utforska en konststart som visar stillastående bilder på sådant sätt att det ser ut som om de rör sig! Filmkonstens vändpunkter har därmed förlagts till de optiska leksaker med roterande tittskivor, projektorer med gelatinblad och lapphjul med fotografier som man fortfarande kan se i välrustade lekstugor och fysiklaboratorier.

Naturligtvis hör också detta till filmens historia och behandlas fylligt även av Rune Waldekrantz. För den del av konststarten som vetter mot sinnesfysiologi och teknisk utveckling är dessa uppfinningar självklara hörnstenar.

Men ser man filmen som ett socialt fenomen, där nödvändigheten att uppfinna celluloidremsan, konstruera marknadsystem, bygga biografkedjor och skapa mytologier blir delar av ett och samma förlopp, får konstarten helt andra tidshistoriska dimensioner. Då är det inte längre kuriositetsbe-

tonade tittskåp med rörliga bilder som är den viktiga föregångaren till filmbranschen utan hela den repertoar av borgerliga folknöjen som översvämmade Europa och Amerika efter det att monopol och kungliga privilegier inom teatern tagit slut. Det är detta skeende som Rune Waldekrantz följer från franska revolutionen in i filmepoken, längs melodramer, panoramavisningar, pantomim, cirkusar och andra fröjder.

Melodramen hör till hans, liksom många andra teaterhistorikers, älsklingsgenre. Rikedomen av litteratur i ämnet efter kriget har Waldekrantz utnyttjat. Ibland har den väl befriat honom från mödan att läsa en eller annan text i original men det märkliga är att han idag – alltså långt efter Dishar, Rahill, Howard, Booth och alla de andra, inte minst de glada dokumentsamlarna Mander och Mitchenson – fortfarande lyckas finna nya och givande infallsvinklar. Han drar konsekvenser av den uppladdning av scenrummet i ljus och simultaneffekter som var melodramregissörernas specialitet och som skulle återvända i den unga filmens fräcka klipp. Han studerar parallellt i rafflande intriger och vad det blev av den stora internationella vägen sen den mynnat ut i skandinaviska rännilar. Han iakttar svenska litteraturhistorikers föreställningar att litterära klassiker inspirerar till nya litterära klassiker och skämtar med Schück. Denne har i en av sina litteraturhistorier beskrivit Hugos dramadiktning: »Intrig korsar intrig, man vet aldrig hur det skall gå, överraskning följer på överraskning och åskådaren befinner sig i en beständig spänning. Varifrån Hugo fått denna teknik är svårt att säga.»

Här tillfogar Waldekrantz: »Den mångkunnige litteraturprofessorns undran kan åtminstone för en teaterhistoriker synas egendomlig. Ett studium av Pixérécourts melodramer ger en god del av svaret.» Ja, alldeles säkert. Det breda teaterutbud som hela borgerskapet mötte, alla utan undantag – Geijer, Marx, Abraham Lincoln, klädkrämare, whiskyexportörer, fruor och Victor Hugo – var nämligen just melodramen. Det var där man kunde finna en sådan teater som Schück beskrev.

Den som studerat svensk 1900-talslitteratur vet hur mycket oftare man finner återsken från Allt för alla i tidens unga geniala diktning än från Shakespeare, Milton och Dante. Det var denna verkan som också melodramen hade. De dramatiska modeller som började skapas omkring 1800 kunde transformeras och ge upphov till ädla frukter men källan och ursprunget var just den populära, torftiga och låtsålda teaterns allt för alla. Melodramflödet fortsatte ända till filmbolagen tog över och publiken breddades i 1900-talets stora kulturkommers.

Genom att fråga: Vad var det för nöjen man valde när inte bio fanns, har Rune Waldekrantz

kommit att ge den första breda översikten på vårt språk över scenisk 1800-talskultur på gräsrotsnivå. Han har studerat en konsumentgrupps behov och en underhållning som marknadsmedvetet anpassade sig efter publikens önsksningar.

Just genom sin försäljningsberedskap har melodramen fångat mer av förhoppningar och fruktan i 1800-talets framrullande årtionden än någon samtida genre eller något annat mer seriöst medium. Skall man klaga över något hos Rune Waldekrantz är det att det just på den här punkten finns möjlighet att komma så mycket längre än han gjort. Hans fel, om man nu vill kalla det så, är att han inte tillräckligt energiskt fullföljt sina egna resonemang. Han nöjer sig med att iakttä likheter mellan filmen och de hundra år äldre teatrala folknöjena men ägnar sig endast sparsamt åt olikheterna. Dessa ligger visserligen i öppen dag, kan man tycka, scenkonst med mänsklig närvaro är trots allt scenkonst även om den framträder i sin mest kommersiellt publikknipande form, och celluloid förblir celluloid. Även om den förses med professionellt anbragta tecken förblir den oföränderlig och stum.

Men genom ett sådant resonemang förenklas på nytt frågan till blott teknologi. Det man ibland saknar är en analys av olikheterna mellan 1800-talets lågkonst och 1900-talets utifrån de premisser som Waldekrantz själv lagt på kulturvarorna. Han konstaterar att story och intrig från melodramen ofta återvänder i 1900-talets filmberättelser men visar inte resultatet av den ändrade försäljningssituationen.

Melodramen speglar det borgerskap som grät över barn i gruvorna, slävförsäljning i Västindien och fattigt folk i gränderna samtidigt som man byggde både mytologier och välstånd på just samma realiteter, sig själv till tröst och glädje. Melodramen var förankrad i en bred publik. I den ingick både industriadministratörer och imperiebyggare. Men gräsrötterna var den gången stadgade hantverkare, välställda kontorister, specerihandlare och rentiärer. Det var en utomordentligt läskunnig publik, därom vittnar tidens bokutgivning; dess intressen speglas i täthet av ämnen från mondial samfärdsel och handelspolitik. Man kan följa dagens *on dit* år för år i både pjästitlar och teater-tekniska grepp.

De som däremot aldrig kom på några melodramföreställningar var städernas industriarbetare. I de redovisningar som finns av teaterpublik i bilder av 1800-talets grafiker finner man ibland stram nobless i teaterlogerna, andra gånger groteska skrattare och gråtare, men aldrig den söndertröskade samhällsklass som har sin plats i samtida bilder från gruvor och fabriker. Dessa finns på andra mer prisbilliga förlustelser. De klänger i träden omkring ångbåtsstävlingar på Thames (jfr ets-

ningar av Doré) och omkring de små arenorna i Varenes där en manager visar kapplöpning mellan grodor eller råttor. Man ser dem framför positivhalare och dansarinnor på styltor i London labour and London poor, men aldrig på teatrarna vid Boulevard du Temple.

Däremot var det till de prisbilliga men som försäljningsobjekt lönande bionöjerna som industriarbetarna kom efter 1900. Det är uppenbart att det inte var samma typ av aktualiteter som denna publik var intresserad av som den om 1800-talets skinnkommers och kryddvägar nitälskande borgarpubliken på melodramteatern. Men vari bestod skillnaden? Och sedan olikheterna kartlagts, åter en gång med nytt allvar: Vari ligger trots allt likheterna? Rune Waldekranz har kommit imponerande långt i sin analys genom att sammanställa historiens data med marknadsföringen av just sådana produkter som melodram och film. Men säkert har han trots det redan gjorda briljanta utspelen fortfarande mycket att säga i frågan.

Därmed slut på reservationen – skada att ett inlägg i resonemanget skall ta en hel spalt av recensionstexten medan de inte oväsentliga om-

dömena *sunt, sant* eller *snillrikt* ryms inom ett par fattiga adjektiv. Det är sådant som gör litteraturkritik till en de imprecisa genrernas konst. Härmed är dock orden uttalade.

Den första generationen av charmerande teaterhistoriker i Skandinavien väckte många själar, kvinnor mest. Men hur gärna man än vill tro på supporterklubbens entusiastiska beskrivningar och ärliga uppsyn har man svårt att hos pionjärerna upptäcka de stora övergripande aspekterna på medier och samhällen. I Sverige visar sig först med Gösta M. Bergman en genial teatertänkare, isolerad i en omöjlig forskarmiljö, men med internationell utblick över teatern och en förmåga att se dess förankring i politiska förlopp. Nästan allt yttre skiljer Rune Waldekranz från Gösta M. Bergman men ändå låter sig de två i många stycken jämföras på lika villkor. Bland annat förenas de i sin blick för konstartens – teaterns *och* filmens – funktion i ett samhälle. Som ett bestående verk inom området kommer man att minnas och återvända till Så föddes filmen.

*Ingvar Holm*