

Samlaren

Tidskrift för

svensk litteraturvetenskaplig forskning

Årgång 126 2005

I distribution:

Swedish Science Press

Svenska Litteratursällskapet

REDAKTIONSKOMMITTÉ:

Göteborg: Stina Hansson, Lisbeth Larsson

Lund: Erik Hedling, Eva Hættner Aurelius, Per Rydén

Stockholm: Anders Cullhed, Anders Olsson, Boel Westin

Uppsala: Bengt Landgren, Torsten Pettersson, Johan Svedjedal

Redaktörer: Anna Williams (uppsatser) och Petra Söderlund (recensioner)

Inlagans typografi: Anders Svedin

Utgiven med stöd av

Vetenskapsrådet

Bidrag till *Samlaren* insändes till Litteraturvetenskapliga institutionen, Box 632, 751 26 Uppsala. Uppsatserna granskas av externa referenter. Ej beställda bidrag skall inlämnas i form av utskrift och efter antagning även digitalt i ordbehandlingsprogrammet Word. Sista inlämningsdatum för uppsatser till nästa årgång av *Samlaren* är 1 juni 2006 och för recensioner 1 september 2006.

Uppsatsförfattarna erhåller särtryck i pappersform samt ett digitalt underlag för särtryck. Det består av uppsatsen i form av en pdf-fil, lagrad på en diskett.

Abstracts har språkgranskats av Sharon Rider.

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

Svenska Litteratursällskapet Pg: 5367–8.

Svenska Litteratursällskapetets hemsida kan nås via adressen www.littvet.uu.se.

ISBN 91-87666-23-5

ISSN 0348-6133

Printed in Sweden by

Elanders Gotab, Stockholm 2005

teckning finns. Möjligen hade det varit bättre att redovisa referenserna för varje enskilt kapitel. Nu är de tematiskt uppbyggda och fungerar sämre i samspel med texten, i alla fall vid en noggrann och intresserad läsning. Dessutom skulle ett personregister ha gjort studien ännu mera användbar. Men detta är blott småsaker jämfört med alla de förtjänster som levnadsteckningen har. Hanssons arbete visar hur mötet mellan en källkritisk historiker och en enskild bokmänniska resulterat i en välskriven biografi av bestående värde.

Gunnel Furuland

Egil Törnqvist, *Strindberg som TV-dramatiker*. Carlssons. Stockholm 2004.

Den fyndiga omslagsbilden till Egil Törnqvists stora Strindbergsstudie utgår från en teckning av Strindberg sittande i salongen till sin Intima teatern. Men ett inlagt fält av ljus som reflekteras i dramatikers koncentrerade ansikte låter förstå att den lilla tittskåpsteatern vid Norra Bantorget nu snarare är att betrakta som en TV-skärm. Så lätt förflyttas vi från Intima teatern till den intimaste formen av teater; nämligen TV-teatern.

Titeln på Egil Törnqvists uttömmande arbete är kongenial inte bara med hans eget arbete utan även med Strindbergs egen teatersyn. Men sin djupa förtrogenhet både med Strindbergs dramatik och med TV-mediets möjligheter och begränsningar visar Törnqvist övertygande hur de dramer Strindberg skrev för sin Skandinaviska Försöksteater (1888–89), för den tilltänkta försöksteatern i Djursholm (1892) och för Intima teatern (1907) lika gärna hade kunnat skrivas direkt för TV. Strindbergs krav på ”en liten scen och en liten salong”, där ”själens finaste rörelser” kunde avläsas, och där den lågmälda dialogen ”skulle höras i var vrå, utan att det behövde skrikas” tillgodoses bättre av TV-mediet än av den samtida teatern som dramatikern kritiserade för dess tungfotade konventioner. Möjligheten att i närbilder fokusera på samspelet, följa de agerandes munrörelser, reglera ljudvolymen osv. gör TV-apparaten till den trollerilåda som i sin tur gör rättvisa åt trollkarlen Strindberg. Till raden av alla moderna företeelser som Strindberg sägs ha föregripit läggs alltså nu även TV-mediet.

Törnqvist har disponerat sitt stora material i vad han neutralt och sakligt kallar ”Förtext”, ”Hu-

vudtext” och ”Eftertext”. Förtexten beskriver de villkor som TV-mediet ställer på dramaten; hur den så kallade ”lästextens” iscensättning som ”speltext” gör den till föremål för ett filmiskt berättande. Men eftersom TV-teatern formmässigt är att betrakta som en hybrid mellan scenteater och film bevaras och till och med förstärks *ordets* betydelse. Den svenska TV-teaterns historia ompänner en hybridartad utveckling som i TV:s barndom knappt var något annat än filmad scenteater för att sedan alltmer övergå i spelfilmens formspråk; något som också skulle komma att innebära den klassiska TV-teaterns död. Törnqvists studie stannar redan vid den 16 oktober, 1988, när *Påsk* i regi av Bengt Lagerkvist sänds för tredje – och som det ser ut – sista gången i svensk TV. Eftersom Bengt Lagerkvist även registrerade de första TV-teaterföreställningarna från 50-talet, när endast ljudbanden bevarades, kan cirkeln därmed sägas vara sluten. Vad Egil Törnqvist därför gör med exemplet Strindberg, är att han skildrar den svenska TV-teaterns uppgång och fall. Och eftersom televiserad scendramatik förvånande nog inte har ägnats något större uppmärksamhet, blir hans studie även att betrakta som ett pionjärarbete.

Huvudtexten i *Strindberg som TV-dramatiker* som omfattar närmare 300 av inalles 344 spatioösa sidor inventerar de 22 Strindbergspjäser som iscensatts direkt för TV. TV-adaptioner av scenframföranden, som redan gjorts för teater, liksom utländska TV-produktioner som visats i svensk TV, har uteslutits. Eftersom 11 av de TV-producerade Strindbergspjäserna iscensatts minst två gånger räknar Törnqvists inträngande inventering hela 33 produktioner. Tar man dessutom i beaktande att Törnqvist konsekvent skiljer på den strindbergska lästexten och de olika regissörernas speltexter så växer antalet bollar som han under studiens gång håller i luften till hela 55 stycken.

Alla dessa läs- och speltexter grupperas efter den genreindelning som brukar gälla för Strindbergs dramatik. Till de naturalistiska dramerna hör *Fadren*, *Fröken Julie*, *Fordringsägare*, och, som man kan tycka, något oegentligt även *Dödsdansen I*. Men eftersom de båda uppsättningarna av *Dödsdansen I* är övervägande realistiska har Törnqvist fört dem till den naturalistiska gruppen. Den naturalistiska dramakonventionen med ett slutet rum, där personerna, oftast borgerliga familjemedlemmar, agerar ut sina konflikter, visar sig svara bäst mot TV-teaterformen i dess ti-

diga skede: ”Eftersom TV-receptionsmässigt sett är ett familjeorienterat medium och eftersom titrarna i hög grad torde tillhöra medelklassen, betyder det att avståndet mellan de agerande och de tittande familjerna är kort”.

Ännu kortare blir detta avstånd i Strindbergs enaktare, som med fokus på den koncentrerade spänningen i psykologiska relationer blir lika tack-samma att transponera till TV-skärmen: *Den starkare, Paria, Första varningen, Moderskärlek, Leka med elden och Bandet*. Formellt kunde även *Fröken Julie* och *Fordringsägare* räknas som enaktare, men Törnqvist har här låtit spellängden avgöra.

Spellängdens avgörande betydelse för det otåliga TV-mediet blir ännu en väsentlig faktor som talar för Strindberg som TV-dramatiker. De korta pjäser han skrev för sina egna teatrar skulle också komma att sändas oavkortade i TV. Dessutom skulle den av Strindberg så förhatliga mellanakten komma att ersättas av en sekundsnabb mörkning, där teaterillusionen förblev intakt. Därför är det knappast förvånande att den största utmaningen för TV-dramatikern Strindberg blir hans historiska dramatik. Kalkonen i den oftast lyckosamma spellistan utgörs av en fem timmar lång föreställning av *Mäster Olof* från 1983, späckad med musik och allsköns utstoffingar. *Gustav Vasa, Erik XIV, Carl XII och Gustav III* klarar sig betydligt bättre i TV-åldern. Men Törnqvist låter de samtida TV-recensenterna stå för värderande omdömen; själv fungerar han som en lika opartisk som kunnig förmedlare mellan avsändare och mottagare, mellan lästext och speltext.

Av Strindbergs drömspel eller vandringsdramer är det bara *Ett Drömspel* som blivit TV-teater. Märkligt nog, kunde man tycka, eftersom TV-skärmens imaginära förvandling av den fysiska verkligheten borde kunna göra rättvisa åt fler av dessa pjäsers ”halvverkliga” karaktär. Det gör den däremot åt Strindbergs kammerspel, som med sina övertoningar och filmiska ”inzoomningar” går den senare TV-teatern till mötes. Talande nog är samtliga av Strindbergs kammerspel representerade, och typiskt nog grupperar de sig mot slutet av TV-teaterns storhetstid: *Påsk, Oväder, Brända tomten, Spöksöndagen, Pelikanen, Svarta handsken*.

Eftertexten strukturerar det stora materialet efter de fem olika koder som varit vägledande för undersökningen: Den *språkliga koden* som avser dramadiologen i text och iscensättning. Den *kulturella koden* som är rumsligt eller tidsmässigt betingad, och som avser lokalisering eller relokalisering

av den tid och plats där handlingen utspelas. Den *mediala koden* har att göra med den förändring som rollfigurernas placering, repliker, gester, mimik, etc. genomgår i transponeringen från scen till skärm. Framför allt är det samspelet mellan mimik och dialog som kommer att bli TV-teaterns största verkningsmedel. *Regikoden* är naturligtvis av avgörande betydelse, eftersom regissören är lika omistlig för speltextern som författaren för lästextern. *Aktörkoden*, som med sina individuella särmärken ger upphov till personliga, för att inte säga privata reaktioner hos åskådarna, beroende på tycke och smak, har Törnqvist ignorerat, eftersom den speciella receptionen kräver en helt annat tillvägagångssätt, än det som kommer till uttryck i den föreliggande studien.

I övrigt listas de 33 TV-uppsättningarna med nödvändiga produktionsdata. Även om notapparatens är väl så omfattande, kan Törnqvist placera den i eftertexten i förvisning om att huvudtexten står på egna ben, vilken bidrar till att den väl-skrivna boken kan nå en publik utöver den gängse akademiska. Utöver en pjäsförteckning i alfabetisk ordning avslutas studien med en litteraturförteckning som tillsammans med den relevanta Strindbergsforskningen räknar inte mindre än 24 (!) titlar av Egil Törnqvists egen hand.

Vi får alltså ta del av en fascinerande receptionshistoria, där de olika iscensättningarna ger nya, för att inte säga motsatta aspekter på Strindbergs dramatik. Dessa skillnader i tolkning och iscensättning avläser Törnqvist mer med avseende på vad som faktiskt händer i enskilda scener och replikväxlingar än vad som gäller för regikonceptionen i dess helhet samt iscensättningarnas representativitet vad gäller teatersyn, tidsanda och publiksmak. Det är en metod, menar han, som ”bara ur mediasynpunkt delvis skiljer sig från den textinterne litteraturvetarens arbetssätt”. Genom att ”göra sig själv till en privilegierad tittare, privilegierad genom möjligheten att studera materialet betydligt mera ingående än vad som är den normale TV-tittaren förunnat”, hoppas Törnqvist att hans närsynta sätt att förhålla sig till de inspelade TV-föreställningarna ”vinner i djup vad det förlorar i representativitet”. Det gör de onekligen. Läsningen av Törnqvists bok kan liknas vid ett djuplodande teaterbesök, där lodet i fråga mäter avståndet mellan lästexternas botten och de olika speltexternas yta. Jag kommer att tänka på den beskrivning som Ivar Lo-Johansson ger av ett annat teaterbesök. Det gäller då ingen Strind-

bergspjäs utan Ludvig Holbergs Jeppe paa bjerget: ”Det slog mig att pjäsen inte kunde vara densamma som den Holberg skrivit mer än 200 år tidigare. Texten och innehållet var väl på ett ungefär likadana. Men pjäsen var ändå förändrad. Den spelades inte så då och fattade inte heller på samma sätt då som nu. Tiden hade skalat av den så att bara urinnehållet fanns kvar. Man ’använder’ en teaterpjäs tills kanterna nöts av. Då är det snart dags att skaffa sig en ny fast man behåller den gamla.”

Kanterna som nöts av kan vara ord och uttryck som stryks eller skrivs om, eftersom de blivit obegripliga för en modern TV-publik. Men det ”urinnehåll” som finns kvar, sedan tiden, regissörerna, och i sista ledet Törnqvist har gjort sitt, kommer sig framför allt av alla de överlagringar som pjäsens receptionshistoria rymmer. Paradoxalt nog, eftersom varje ny tolkning borde göra pjäsen alltmer komplex och motsägelsefull. Ett exempel: I *Fröken Julie* berättar Jean för Julie hur han som pojke förälskat sig i henne, och hur han krupit ner i en havrelår fylld med fläderblom i tron att denna var dödande. Men det klassiska motivet, med älskaren som är beredd att gå i döden för sin olyckliga kärlek, kan tolkas på olika sätt. När Jean senare tillstår att diktat ihop historien, brukar den traditionella tolkningen av lästexten vara att Jean sanningsenligt avslöjar att han tidigare ljugit. Men speltexten i Keve Hjelmns TV-uppsättning från 1969 talar ett annat språk. Åtminstone tolkade recensenten Bengt Jahnsson det så, när han förmedlade det omvända intrycket av att Jean ”ljög när han påstod sig ha hittat på självmordsförsöket i havrelårn, därför att han skämdes för att ha berättat episoden”. Törnqvists kommentar är typisk för den förmedlande ställning han intar mellan läs- och speltext: ”Oavsett vad man tycker om den kan man notera att Hjelm mest visar oss Jeans nacke eller rygg när han berättar historien. Vi ser alltså inte hans ansiktsuttryck. Det blir därför oklart om han vänder sig bort från oss och Julie därför att han ljuger eller därför att han är generad över att berätta om något mycket intimt.” (s. 60)

Exemplet med Jean och havrelåren visar att olika tolkningar paradoxalt nog kan skala fram ”urinnehållet” genom att frilägga såväl läs- som speltextens *teckenkaraktär*. Tolkningarna gör oss medvetna om skillnaden mellan tecken och tolkning, och i sin minutiösa genomgång av pjäs efter pjäs kan Törnqvist därför sägas skala fram deras

”urinnehåll”. Eftersom vi får en fördjupad bild av vad TV-mediet kan avvinna dessa tjugotvå Strindbergspjäser, så får vi också en insikt om vad pjäserna egentligen kan handla om. Den insikten kommer vi närmast, när Törnqvist kan jämföra och spela ut två olika TV-uppsättningar av samma pjäs mot varandra. Det kan vara Keve Hjelmns svartvita iscensättning av *Fadren* från 1967, och Bo Widerbergs i färg från 1988, där den förra texttroget följer den tidiga TV-teaterns konventioner, medan den senare tar sig helt andra friheter med pjäsen. Det kan också vara jämförelsen mellan Ingmar Bergmans uppsättning av *Ett drömspel* från 1963 och Johan Bergensträhles från 1980, där Bergman förhåller sig friare till texten, och i Olof Molanders efterföljd låter den handla mycket om Strindberg själv, medan Bergensträhle håller sig närmare texten och skapar en stiliserad och mer allmängiltig bild av människolivet. Törnqvists välbalanserade presentation av hela den skala av möjligheter som Strindbergs dramatik erbjuder borde vara högst användbar såväl inom litteraturvetenskapen som för teatervetenskap och medievetenskap.

Liksom att de olika pjästolkningarna och iscensättningarna överlagras på varandra i sin receptionshistoria, kommer också hela Strindbergforskningen att överlagras i Törnqvists tillvägagångssätt. Längst ner i sedimentet befinner sig Martin Lamm, och Törnqvist använder sig av den gamle nestorns omdömen mest för att visa hur mycket de kommit att dementeras av senare forskning. Men mest av allt har professor emeritus Egil Törnqvist naturligtvis hjälp av sin egen omfattande Strindbergforskning. Det stora arbetet ger honom anledning att skala fram ”urinnehållet” även i denna.

Det namn som förekommer flitigast i *Strindberg som TV-dramatiker*, både som regissör och skådespelare, är Keve Hjelmns. Man kunde önska att den väl närsynte Törnqvist ändå hade aktiverat regi- och aktörkoden så mycket att de scenkonstnärer som satt sin personliga prägel på Strindbergs möte med TV-teatern även själva hade avporträtterats. Inte minst därför att Törnqvist studie visar hur mycket Strindbergs succé eller fiasko som TV-dramatiker beror på draghjälp från yrkesmän och yrkeskvinnor, som är lika duktiga inom sitt gebit som han själv är inom Strindbergforskningen.

Ola Holmgren