

Sammlaren

Tidskrift för

svensk litteraturvetenskaplig forskning

Årgång 118 1997

Svenska Litteratursällskapet

REDAKTIONSKOMMITTÉ:

Göteborg: Lars Lönnroth, Stina Hansson

Lund: Per Rydén, Margareta Wirmark, Eva Hættner Aurelius

Stockholm: Ingemar Algulin, Anders Cullhed

Uppsala: Bengt Landgren, Johan Svedjedal, Torsten Pettersson

Redaktörer: Hans-Göran Ekman (uppsatser) och Claes Ahlund (recensioner)

Distribution: Svenska Litteratursällskapet,

Litteraturvetenskapliga institutionen, Slottet ing. A0, 752 37 UPPSALA

Utgiven med stöd av

Humanistisk-Samhällsvetenskapliga Forskningsrådet

Redaktionen tackar de professorer i ämnet som verkat som referenter under en tvåårsperiod:

Ingemar Algulin, Anders Cullhed, Eva Hættner Aurelius, Ulla-Britta Lagerroth och Thure Stenström.

Bidrag till *Samlaren* insändes till Litteraturvetenskapliga institutionen, Slottet ing. A0, 752 37 Uppsala. Samtliga insända uppsatser granskas av externa referenter. Ej beställda bidrag skall lämnas först i form av utskrift och efter antagning även på diskett i något av ordbehandlingsprogrammen Word for Windows, Word for DOS eller Word Perfect.

ISBN 91-87666-12-x

ISSN 0348-6133

Printed in Sweden by
Gotab, Stockholm 1998

tiva konnotationer. ”Lesbisk kärlek var ett alltför provokativt alternativ vid den tid då romanen skrevs”, konstaterar hon. Järvstad tar inte stöd för sin tolkning utanför Tony-romanernas text. Men man kan tillägga att Agnes von Krusenstjerna i Pahlen-seriens sista del, *Av samma blod* (1935), djärvt vågade skildra ett kärleksförhållande mellan två unga kvinnor, i termer av lust, hälsa och natur, vilket kan sägas stödja KJs tolkning av Maud som en positivt framställd, men tragiskt uppfattad gestalt i Tony växer upp.

Kapitlen om Irja Browallius' och Ingrid Sjöstrands romanserier är också inspirerande läsning på grund av det genusrelaterade tolkningsperspektiv som avhandling författaren valt. Bäst resultat når Järvstad när hon analyserar verken som enskilda helheter inom sina egna ramar. Däremot kan man ställa sig frågande inför de allmängiltiga likheter som KJ oförtrutet försöker finna. Att kvinnors ”utveckling” bildar en cirkulär kurva, med ett återvändande till ursprunget och modersgestalten kan kanske sägas, men att detta skulle kunna gälla som generell formel för kvinnliga utvecklingsromaner är knappast trovärdigt. Att detta att växa upp till kvinna innebär en begränsning i ett patriarkaliskt samhälle – Kristin Järvstads huvudtes – låter sig också sägas men är knappast något nytt. Dessutom definieras aldrig vad Järvstad menar med ”patriarkat” – en term som kan uppfattas på de mest skiftande sätt, historiskt, socialt och ideologiskt. Att relationen till modern spelar en stor, ofta ödesdiger roll för den kvinnliga personlighetsbildningen visste man väl förut, men Järvstad visar genom sina romananalyser vilka olika litterära uttryck denna modersbindning kan ta sig i individuella fall.

Genom att, vid sidan av den mera kända Agnes von Krusenstjernas verk, lyfta fram två andra intressanta romanserier om och av kvinnor – Irja Browallius Birgitböcker och Ingrid Sjöstrands Törnrosa-serie – har Järvstad bidragit till den viktiga process inom kvinnolitteraturforskningen som består i att återupptäcka och nyvärdera kvinnliga författares verk och visa att de håller för en djupgående analys. Både Browallius' och Sjöstrands böcker förtjänar att bli ihågkomna av den framtida litteraturhistorieskrivningen – och det kommer de säkert att bli, tack vare Kristin Järvstads entusiastiska och energiska forskningsinsats.

Birgitta Svanberg

Anna Lyngfelt, *Den avväpnande förtroligheten. Enaktaren i Sverige 1870–90*, Göteborg 1996 (Skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga institutionen vid Göteborgs universitet nr 29).

Forskningen kring 1800-talets svenska dramatik och teaterverksamhet är begränsad. Inte minst kortpjäser är ett

eftersatt område inom dramaforskningen och det är i stort sett endast August Strindbergs enaktare som har intresserat tidigare forskare. För övrigt har enaktaren mest behandlas i förbigående i inledningar eller efterord till enskilda antologier med enaktare. Här har dessutom den svenska enaktaren huvudsakligen setts som en efterföljare till dess franska motsvarighet.

Anna Lyngfelts avhandling *Den avväpnande förtroligheten. Enaktaren i Sverige 1870–90* (1996) behandlar således ett försummat område inom svensk dramaforskning, isynnerhet som avhandlingen kan beskrivas som en studie av de kulturhistoriska och dramaturgiska förutsättningarna för framväxten av ett svenskt enaktsdrama och dess specifika dramaturgi. Syftet med avhandlingen är alltså att visa hur pjäser i en akt, från att tidigare mest ha fungerat som förpjäser eller diverse utfyllande mellanspel på teaternas helaftonsrepertoar, under slutet av 1800-talet utvecklas till en konstmässigt medveten och självständig dramaform.

Inledningsvis tar Lyngfelt avstånd från den allmänna uppfattningen att Strindberg introducerade och utvecklade enaktaren i Sverige. Denna missuppfattning härrör, menar hon, från Strindbergs egna uttalanden i bl.a. uppsatsen ”Om modernt drama och modern teater” (1889). Även om Strindberg här anger att han var inspirerad av den teaterverksamhet som bedrevs av André Antoine på Théâtre Libre i Paris, så var han, enligt Lyngfelt, i allra högsta grad påverkad av den enaktstradition som redan fanns i Sverige.

Avhandlingen inleds därför med en beskrivning av den svenska enaktsrepertoaren på Kungliga Dramatiska teater spelåren 1869/70 till 1889/90. Enligt bevarade teateraffischer framgår det att enaktarna utgjorde ett omfattande bidrag till den samtida repertoaren och att de i stor utsträckning fungerade som förpjäser till längre dramer. Vid tiden för genombrottet kunde också flera enaktare spelas efter varandra och därmed tillsammans utgöra en helaftonsföreställning.

Lyngfelt hävdar dock att enaktaren inte kan sägas utgöra en genre; varken formmässigt eller tematiskt finns utpräglade karaktärsdrag. Det som är gemensamt är avsteget från den konfliktrinriktade modellen med ursprung i den aristoteliska tragedin. Ett skäl till att enaktaren skiljer sig från det aristoteliska dramat är dess underhållningsvärde och de komiska inslagen. Enaktarna i slutet av 1800-talet är emellertid inte några traditionella komedier. Här varvas, enligt avhandlingsförfattaren, komiska inslag med allvarligt syftande repliker.

Det som är utmärkande för enaktarna är, enligt Lyngfelt, att de till innehållet anknyter till salongskulturens inriktning på ”sällskapsspektakel”. För att förstå enaktarnas dramaturgi måste man därför undersöka det hon kallar ”en växelverkan mellan enaktare skrivna för offentligheten och framförandeformer avsedda för en

privat sfär". (s. 29) Lyngfelt vill därför koppla enaktaren till salongskulturen, då inte bara dess teaterverksamhet utan också salongen som ett diskussionsforum för sociala frågor. Därtill sätter hon utvecklingen av enaktaren i samband med det moderna genombrottets intresse för teaterns formspråk och samtidens könsrollsdebatt. Det är med utgångspunkt i detta som hon hävdar att enaktarna är influerade av salongskulturens icke-offentliga teaterverksamhet.

Lyngfelt övergår därför i kapitlet "1800-talets dramatiserande salongskultur" att presentera teaterverksamheten i svenska 1800-talssalonger. Det är då framför allt två av salongskulturens teatertraditioner som hon intresserar sig för: proverbe dramatique och tableau vivant. Proverbes dramatiques ser Lyngfelt som nära förbundna med charaden, eller stavelsegåtan, eftersom de kan beskrivas som dramatiserade ordspråk där publiken skulle gissa vilket ordspråk som iscensattes. Flertalet författare är idag okända men många proverbe dramatique tycks just ha skrivits av kvinnor, då kända salongsvärldinnor.

Tableaux vivants, eller "lebende Bilder", kan beskrivas som iscensättningar av kända målningar eller skulpturer. Dessa tablåer kunde också, liksom proverben, ha ett pedagogiskt syfte med inriktning på ungdomars sociala och moraliska uppfostran.

Denna genomgång av salongskulturens teaterverksamhet ska ligga till grund för de kommande fem dramaanalyserna i avhandlingen. Eftersom ett av Lyngfelts grundantaganden är att avståndet mellan den privata och offentliga teaterns verksamhet var litet i Sverige syftar analyserna till att visa en samverkan mellan enaktare avsedda för den offentliga teatern och framförandeformer i salongskulturen. Avsikten med den första analysen av Johan Grönstedts *En timme på Blå porten* (1871) med underrubrik "Proverbe" är därför att visa påverkan av salongskulturens proverbstruktur. Även om denna pjäs inte är ett proverb i den ursprungliga bemärkelsen framkommer en sentens: "Vad en dam vill, det sker". Pjäsen handlar om en grevinna som anonymt har inviterat sin egen make på middag i ett chambre séparé på utvärds-huset Blå porten. Istället för maken anländer en till paret gemensam bekant, en baron. Därmed har grevinnan fått bekräftelse på att hennes make är henne trogen. Istället erbjuds hon nu vara otrogen med baronen. Trots sin beskrivning av ett otillfredsställande äktenskap och baronens kärleksförklaringar avstår hon från snedspåring.

Istället för en traditionell konfliktupptrappning är det konversationen mellan grevinnan och baronen som fångar intresset. I analysen visas hur konversationen drivs fram av gåtfulla formuleringar. Men här diskuteras också att publikens intresse inte enbart är beroende av dialogen utan också av hur iscensättningen efter scenan-

visningarna skapar gåtor, så t.ex. i början av pjäsen när en beslöjad dam anländer till värdshuset och väl där uppträder nervöst. Spänningen byggs så upp genom en fråga-svarstruktur både skapad av den visuella iscensättningen och av replikföringen. Slutet på dramat är också öppet. Även om sentensen är "Vad en dam vill, det sker" så avslöjas aldrig vad damen, grevinnan, verkligen vill.

Också nästa pjäs Anne Charlotte Lefflers *En räddande engel* (1883) har underrubriken "proverb". Pjäsen är uppbyggd av ett antal scener som den unga Arla agerar i eller bevittnar under sin första balkväll. Även om uttrycket "en räddande engel" kan ses som en utgångspunkt för konversationen så hävdar Lyngfelt att beteckningen proverb inte är helt riktigt: Leffler utgår inte enbart från proverbets gåtstruktur utan använder också en dramaturgi som grundas på ett framvisande av exempel. Dramat är alltså uppbyggt av ett antal scener eller tablåer i anslutning till händelserna på en bal. Den är därför ett exempel på en kombination av proverbe dramatique och tableau vivant.

Det är således främst pjäsen som ett bildcollage av scener och därmed dess brott mot klassisk dramaturgi å la triangeldrama som framvisas i denna analys. Till skillnad från föregående pjäs är denna ett klart inlägg i äktenskapsdebatten med sitt retoriskt upprepade exempel på kvinnors uppfostran som grund till kvinnoförtrycket och spänningen byggs upp genom ett kontrastmontage som ersätter intrigen. Slutpoängen ser avhandlingsförfattaren som en provokation. Huvudpersonen Arla utvecklas under dramat från självständig ung dam till en underdånig dotter.

Handlingen i den tredje pjäsen, Victoria Benedictssons *I telefon. Bagatell i en akt* (1887), kan beskrivas som en askungesaga om den unga Siri som har lämnats ensam hemma med renskrivningsarbete medan huset jämnåriga döttrar är på bal. Hon får dock sällskap under kvällen av den ena dotterns fästman, Birger. I analysen ser Lyngfelt den collageliknande dramaturgin som en påverkan från både proverbe- och tablåtraditionen. Pjäsen präglas av "ett förtroligt, monologiskt berättande, med deklamatoriska inslag". (s. 105) Det monologiska draget framkommer redan från början när den unga Siri får telefonsamtal och utlägger sin situation inför någon i andra ändan av linjen. Även i den senare dialogen mellan Siri och Birger, finns monologliknande repliker vari Siris och Birgers situation beskrivs av dem själva. Lyngfelt anser att dramat bryter med det traditionella konflikt-dramat genom att dramats vändpunkt, gestaltas som ett antiklimax, dvs. när den enligt ryktet rike Birger avslöjar att han har förlorat sin förmögenhet.

Ändå avslöjas i detta drama, menar Lyngfelt, Benedictssons beroende av det klassiska dramat. Den konflikt som antyds i början, mellan Birger och fästmon Ida, trappas långsamt upp så att en brytning framstår som

alltmer oundviklig under gång. Det är emellertid snarare i kontrasterna än i konfliktupptrappningen som spänningen skapas. De intima förtroenden kontrasteras mot de distanserande raljerande kommentarerna om samtida samhällsföreteelser. Lyngfelt vill därför se dramat som ett inlägg i debatten om kvinnans ställning, framför allt en obemedlad ogift kvinnas situation. Därtill vill hon se enaktaren som ett uttryck för Benedictssons utopi om äkthet och närhet mellan man och kvinna.

Det fjärde dramat är Benedictssons *Romeos Julia* (1888) som inleds med att kvinnokarlen Zetterschöld uppsöker en firad skådespelerska, som han har sett som Shakespeares Julia på scenen. När Zetterschöld konfronteras med verklighetens Julia, fru Ramberg, inser han att hans förförelseprojekt är dömt att misslyckas. Fru Ramberg visar sig vara en klartänt och karaktärsfast kvinna, nöjd med sitt familjeliv och inte intresserad av vänsterprassel. Pjäsen illustrerar alltså kontrasten mellan pjäsens Julia och verklighetens fru Ramberg, dvs. fiktion och verklighet.

I analysen av *Romeos Julia* fokuseras hur språkliga klicheéer och dubbelydliga repliker verkar retoriskt, dvs. hur salongskulturens konversationskonst utnyttjas. Här fortsätter Lyngfelt att visa hur en proverb- och tablåtradition kombineras med en närhetsskapande dramaturgi och hur detta utformar sig till ett retoriskt verkningfullt framvisande av exempel. Exemplifierandet är så långt drivet, hävdar hon, att pjäsen har formen av en argumentation, där förhållandet mellan könen och kvinnans ställning diskuteras.

I denna analys ges därmed den mest utförliga diskussionen av hur en enaktare både anpassar sig efter och bryter mot den aristoteliska konflikt-dramaturgin. Så t.ex. är gestaltningen av Zetterschölds utveckling i enlighet med den aristoteliska dramaturgin. Den fördjupade karaktärsteckningen däremot ser Lyngfelt som ett brott mot konfliktstrukturen. Hon menar att en konfliktbaserad analys inte skulle visa hur karaktärsteckning skapar spänning i dramat. Dramats periperti, när fru Ramberg lovar att tillmötesgå förföraren Zetterschöld, blir ett antiklimax. Kvinnan, fru Ramberg, sätts i fokus och inte den roll hon spelar på scenen som Romeos Julia, mannens åtrådda objekt. Konflikten byggs således upp, hävdar Lyngfelt, i kontrasten mellan illusion och verklighet, både i replikföreningen och i scenanvisningarna. Framvisandet av olika uppfattningar blir ett avklädande av personen fru Ramberg. I den mån en aristotelisk intriguppbyggnad finns, för att skapa förväntningar på hur det ska gå för Zetterschöld i hans förförelseförsök, så utnyttjas denna för att göra dramat till ett debattinlägg om förhållandet mellan könen. Som Lyngfelt avslutar sin analys: "Det retoriskt demonstrativa framställningssättet anpassar alltså här enaktaren till en form

lämplig för debattinlägg, samtidigt som det fungerar dramaturgiskt spänningsförhöjande". (s. 128)

I den femte analysen behandlas Strindbergs kända enaktare *Den starkare* (1889), som gestaltar mötet mellan två skådespelerskor, fru X och fröken Y på ett damkafé under julaftonens eftermiddag. I denna dramaanalys utvecklas diskussionen från föregående analys om hur salongskulturens retorik har påverkat enaktaren. Lyngfelt menar att *Den starkare* är ett exempel på "hur enaktsformen tar steget från tillfällesstyckets form till egen konstform". (s. 130) Här komprimeras den täta samtalsform som finns i *Romeos Julia*. Proverbets gåtstruktur finns kvar och huvudfrågan är: Vem är den starkare? Likaså präglas den av den retoriskt verkningfulla exemplumtraditionen. Det framvisande draget har här utvecklats till att fylla en undertexts funktioner, hävdar Lyngfelt.

Argumentationen i detta drama knyter alltså Lyngfelt till den retoriska modell som kallas contentio, dvs. tävlan i argumentation. Här är det visserligen bara en av de två aktörerna som talar, Fru X, men hon bemöter hela tiden de förutsedda invändningar som Y kan ha. Upplevelsen av hot driver monologen framåt utan att något entydigt svar ges i slutet av dramat. Det som gestaltas fram till då X riktar en leksaktspistol mot Y uppfattar Lyngfelt som en bakgrundsbeskrivning, som förklarar det som har hänt och leder fram mot det som ska hända. Det som sedan följer ses som en argumentation, där styrkeförhållandet mellan X och Y växlar fram till avslutningsrepliken. Också här byggs spänningen upp med hjälp av de dubbelydiga replikerna. Till och med de s.k. pauserna, när X blir serverad choklad eller X och Y betraktar varandra, verkar spänningsskapande.

Lyngfelt anser att X:s monolog i slutet förvandlas till ett urskuldande av ett brott, nästan ett rättegångstal, och upprepningarna och överdrifterna i hennes repliker skapar en undergångstämming. Nästan allt hon påstår kan vändas mot henne och det blir något av en "psykologisk rysare". (s. 141) Den sentens som enaktaren utmynnar i är, som Strindberg själv utformar det: "Vi borde betänka att allting i världen avhänger av vana och opinion". Denna sens moral ska dock, menar Lyngfelt, inte jämföras med proverbets ordspråk. Här fokuseras istället ordens begränsade möjligheter i konversationen.

För den som i likhet med Lyngfelt sysslar med det moderna genombrottets teaterliv och dramatik måste det vara speciellt intressant att det är Kungliga Dramatiska teaterns pjäsarkiv som finns bevarat. Den dramatiska teatern intog vid den här tiden en viktig roll i den övre medelklassens och överklassens sociala liv. Därtill hade dess repertoar livligt debatterats i den debatt som rasade i slutet av 1860-talet om den kungliga teaterns bildande och estetiska uppgift. Dramatiska teatern attraherade

antagligen också de dramatiker som räknade sig till "Det unga Sverige", eftersom den hade ett flertal aktriser, Olga Björkegren, Ellen Hartmann och Techla Åhlander, som anammat genombrottets idéer och därmed ansågs angelägna att göra rättvisa åt den nya kvinnodebatterande dramatiken.

Av 29 pjäser som spelade på Dramatiska teater 1870–1890, alltså under 20 år, kan det därför tyckas märkligt att Lyngfelt endast har valt att analysera tre pjäser. De övriga två pjäserna, *Romeos Julia* och *Den starkare*, tillhörde inte Dramatiska teaterns repertoar. Enligt inledningen i avhandlingen har de fem pjäserna som ligger till grund för analyserna i avhandlingen valts för att de är dramaturgiskt intressanta och för att de visar en historisk utveckling, både innehållsligt och formmässigt. Även om avhandlingsförfattaren ger en presentation av de enaktare som spelades på Dramatiska teatern är urvalskriterierna bakom valet av ett så begränsat antal pjäser något oklara. För det första representerar endast en pjäs 1870-talets utbud, *En timme på Blå porten* från 1871. Resten av pjäserna är från 1880-talet. Den första, *En räddande engel*, är från 1883, vilket ju ger intryck av att pjäser i en akt först på 1880-talet genomgår en dynamisk utveckling till en självständig dramaform.

Även om Lyngfelt inledningsvis betonar att Strindberg inte var först som enaktsförfattare i Sverige, så tycks hennes urval av pjäser visa att Strindberg trots allt inte hade en så stor inhemsk enaktstradition att vila på. De pjäser som analyseras tycks dessutom huvudsakligen vara valda för att de kan ses som "föregångare" till Strindbergs produktion och därmed illustrerar en utveckling fram till *Den starkare*. Urvalet av pjäser tycks därför stå i strid med ett av Lyngfelts grundantaganden, dvs. att det redan innan Strindberg fanns en inhemsk tradition av enaktdramatik. Trots att flertalet av de inhemska genombrottsförfattarna skrev enaktare före Strindberg så låter Lyngfelt Grönstedt och Benedictsson stå för tre pjäser. Därtill verkar just dessa två författare i hög grad vara inspirerade av fransk dramatik. Båda besökte Paris teatrar och de enaktare som de skrev innan Strindberg kan därför, i likhet med hans, vara influerade av de pjäser de hade sett i Paris, alltså inte huvudsakligen bygga på någon inhemsk tradition.

Jag är också tveksam till Lyngfelts definition av begreppet enaktare. På sidan 8 skriver Lyngfelt att hon med enaktare menar "talpjäser i vilket det öppet deklarerar att skådespelet inte sträcker sig över fler akter än en". Detta innebär att hon enbart definierar enakten utifrån antalet akter utan att diskutera vad som karakteriserar denna enda akt.

Hennes definition av enaktare kan tyckas väl knapp även om det är viktigt att här också markera att det är talpjäser som avses. Det framgår inte minst av den kartläggning av det totala utbudet av uppförda skådespel i

Stockholm år 1868–69, som István Molnár har gjort i sin avhandling *"Det gör godt att skåda"*. *Bildning, moral och underhållning i dramatik och offentlig debatt under teatersäsongen 1868–69 i Stockholm* från 1991. Molnárs avhandling behandlar alltså året före den period som behandlas i Lyngfelts avhandling och det kan därför tyckas märkligt att Lyngfelt inte redovisar Molnárs resultat, eller över huvudtaget omnämner hans avhandling.

Av Molnárs undersökning framgår det att av 265 pjäser har ca 10%, knappt 30 pjäser, beteckningen "1 akt". I detta material finns än fler exempel på karaktäriserande undertitlar än i urvalet från Dramatiska teatern. Inte sällan anges att pjäser i en akt innehåller sånginslag, som t.ex. "Bagatell med sång i 1 akt", "Lustspel med sång i 1 akt", "Komedi med sång", etc. Även om flertalet av dessa enaktare inte är svenska originalpjäser så bekräftar Molnárs undersökning enaktarens ställning på de svenska teatern runt 1870 och Lyngfelt skulle således kunna använda hans resultat för att styrka att enaktaren var introducerad i Sverige långt före Strindberg började intressera sig för denna dramatiska form.

Jag ställer mig också frågande till att Lyngfelt så entryget vidhåller att det inte går att se några gemensamma drag i det enaktsmaterial som hon analyserar. Hon framhårdar att enaktarna inte utgör en enhetlig genre, detta trots att hennes material omfattar en ytterligt avgränsad tidsperiod, 20 år. Hon påstår här att hon ansluter sig till Egil Törnqvists uppfattning. Visserligen hävdar Törnqvist i "The Modernist one-act play" (1985), att enaktaren ständigt omskapas formmässigt men detta hävdar han utifrån ett antal dramer som han har valt för att vart och ett representerar en speciell dramatisk stil eller rörelse, som naturalism, symbolism, expressionism, episk teater, existentialism och absurdism. Ändå tycks även Törnqvist hitta vissa gemensamma drag: Enaktaren gestaltar en situation som förändras. Den fokuserar snarare karaktärer och interaktionen mellan dem än intrigen. Den är uppbyggd enligt de tre enheterna och den består mer än längre dramer av tomrum som måste fyllas i av publiken. Det senare är ett kriterium som inte minst framträder i Lyngfelts material när hon visar hur enaktaren arbetar med dubbelbottnade repliker, antydningar etc.

Fastän Lyngfelt hävdar att enaktaren inte utgör en genre så framkommer under avhandlingens gång ett antal kriterier som utmärker just hennes material: Även om speltiden kan variera är den oftast 30 till 50 minuter. Ofta respekteras de tre enheterna. Utmärkande för enaktarna är också att de är utformade som kommenterande samtal och dialogen präglas av förtrolighet. Till innehållet gestaltar de genomgående förhållandet mellan könen och många kan ses som inlägg i den pågående könsrollsdebatten. Därtill innehåller de oftast en slutpoäng. Hela avhandlingen går dessutom ut på att visa hur enak-

taren har sina rötter i proverb- och tablåtraditionen samt att enaktarna karakteriseras av ett avsteg från det klassiska konfliktupptrappningsmönstret.

Eftersom en av Lyngfelts utgångspunkter är att enaktaren inte är uppbyggd enligt den aristoteliska konfliktstrukturen undersöker hon hur andra teaterformer och traditioner kan ha påverkat utvecklingen av enaktaren i Sverige. Det är då isynnerhet den konversationskonst och teaterverksamhet som bedrevs inom salongs-kulturen som intresserar henne. Detta innebär att hon ibland bortser från mer naturliga influenser inom samtidens dramaträdion, som t.ex. tidens populära receptbok för dramatiker, Gustav Freytags *Die Technik des Dramas*. Denna kom redan 1863, spreds sedan i ständigt nya upplagor och var välkänd i Sverige vid tiden 1870. Ingvar Holm betonar också i *Drama på scen* (1969) att Strindberg har använt Freytag som handbok.

Även om Freytag förespråkar ett aristoteliskt drama med konfliktupptrappning betonar han mer än Aristoteles karaktärernas betydelse. Han menar att tragedin handlar om en kamp mellan starka viljor och ser hjälten antingen som aktiv och utåtriktad eller som ett offer för krafter utanför sig själv. Därför uppehåller sig Freytag i större delen av sitt arbete vid hur intrigen måste konstrueras och menar att intrigen bör vara så konstruerad att karaktärerna fokuseras. Det är alltså tänkbart att Freytags fokusering på karaktärerna speglar, och kanske i viss mån initierar, en omorientering inom det sena 1800-talsdramat. Hur en sådan omorientering skulle kunna kopplas till enaktarens fokusering på situationen och karaktärerna, istället för handling, kan också motiveras av ett, i avhandlingen inte utnyttjat, brev från en av enaktsförfattarna, Anne Charlotte Leffler till brodern Gösta Leffler från 21/5 1880. Här skriver Leffler att det moderna dramat ska skildra huvudpersonernas och bipsersonernas karaktärsutveckling under fortlöpande dialog dem emellan. Hon förkastar alltså den klassiska konfliktstrukturen i konstruktionen av handling. Detta brev skulle således kunna vara av intresse för Lyngfelts bakgrundsteckning, isynnerhet som det är från 1880, alltså skrivet 8–9 år innan Strindberg diskuterar det moderna dramat i förordet till *Fröken Julie* och uppsatsen "Om modernt drama och modern teater".

I anslutning till detta skulle jag vilja ta upp ytterligare ett arbete som behandlas bristfälligt i avhandlingen. Lyngfelt refererar huvudsakligen Strindbergs uppsats "Om modernt drama och modern teater" från 1889 för att beskriva Strindbergs syn på tidens traditionella intrigdrama och hans propagerande för enaktsdramatik. Strindberg utreder emellertid också sin syn på dramat i förordet till *Fröken Julie*, som skrevs något tidigare. Det är ju därmed troligt att han även här beskriver det som han försöker förverkliga i de efterföljande pjäserna, t.ex. i *Den starkare*. Dessutom är han i förordet i många avse-

enden mer precis än i uppsatsen "Om modernt drama och modern teater". Så t.ex. diskuterar han i förordet sin syn på gestaltningen av karaktärerna som "karaktärslösa" i den bemärkelse att de inte bara gestaltar ett drag, dvs. är typer, som "den svartsjuka", "den snåle" etc. Istället är de "konglomerater av förgångna kulturgrader" och detta gestaltas bl.a. genom att han i dialogen avser att bryta med traditionen och låta "hjärnorna arbeta oregelbundet, såsom då göra i verkligheten, där i ett samtal ju intet ämne tömmer i botten, utan den ena hjärnan av den andra får en kugg på måfå att gripa in i. Och därför irrar också dialogen".

Strindberg går också in på scenrummet och propagerar här för ett rum där fjärde väggen är borta och en dekor som är sådan att den sätter publikens fantasi i rörelse. Han avslutar förordet med att hävda att i ett modernt psykologiskt drama bör själsrörelserna speglas från ansiktet mer än genom gester, något som är synnerligen aktuellt i *Den starkare* vid gestaltningen av Y.

Därtill behandlar Strindberg tre sätt att under gången ge publiken vilopauser utan att bryta illusionen. Dessa tre sätt, eller konstformer, är monolog, pantomimen och baletten. Isynnerhet diskussionen om monologen och också till viss del pantomimen och baletten är av intresse med tanke på de dramer Lyngfelt har valt att arbeta med.

Strindberg berör alltså här åtskillig av det som Lyngfelt bygger sina analyser på, dvs. en naturlig samtalston eller dialog som gestaltar karaktärerna och avslöjar dem, monologens betydelse och funktion, hur ansiktsuttryck är viktigare än gester och därmed också hur mimik och gester måste anges i scenanvisningarna. Just de monologliknande partierna är något som Lyngfelt också poängterar i analyserna av *En timme på Blå porten* och *I telefon*.

Men även pantomimen och balett ger det analyserade pjäsmaterialet i avhandlingen exempel på. Pantomimiska inslag förekommer i t.ex. *En timme på Blå porten*, isynnerhet då grevinnan håller sitt tal och baronens reaktioner bara går att läsa i den av scenanvisningarna styrda mimiken. I dramat *I telefon* förekommer balettslag när husets yngre flickor kommer in till husets askunge, Siri, och inför henne repeterar den kommande dansuppvisningen på balen.

I sitt försök att beskriva enaktarens uppkomst och dramaturgi bortser alltså Lyngfelt ibland från vissa inflytelserika arbeten inom den samtida dramateoretiska litteraturen. Också när hon övergår till att "vidga ramarna och söka i andra discipliner än de rent teatervetenskapliga för att finna orsaker till enaktarnas uppkomst" (s. 47) undviker hon att diskutera vissa naturliga influenser. Eftersom hon behandlar påverkan från den muntliga kulturen, retoriken och brevtaditionen borde det också ligga nära till hands att diskutera påverkan från andra mer

litterära genrer, isynnerhet som enaktarens episka drag vid ett antal gånger poängteras. Så t.ex. skriver Lyngfelt i samband med Lefflers *En räddande engel*: ”jag väljer emellertid, här nedan, att se pjäsen huvudsakligen som en rad tablåer, inte minst för att detta synsätt överensstämmer med enaktarens ursprung i en episkt tradition”. (s. 97) Hon utreder dock inte vad hon avser med ”en episk tradition”.

En stor del av 1800-talets längre skådespel är omarbetningar eller dramatiseringar av populära romaner. Många enaktare är också omarbetade noveller, så t.ex. är Lefflers *En räddande engel* en omarbetning från hennes novell ”En bal i societeten”. I det av mig tidigare nämnda brevet från Leffler till brodern Gösta 21/5 1880 poängteras också Leffler närheten mellan det moderna dramat och novellen. Hon menar att novellen är obunden av konventionella formregler och att dramat och novellen innehållsmässigt står varandra nära. Dessa former ger för henne möjlighet att skildra livet och människorna utifrån vad hon själv kan iakttä.

Den korta berättelsen, novellen, ligger i allra högsta grad i tiden. Inte minst de kvinnliga författare skriver i kortprosa-genrer, och isynnerhet samtidens litterära inlägg i könsrollsdebatten, eller den s.k. kvinnofrågan, är i novellform. Som Lyngfelt också visar tycks de kvinnliga dramaförfattarna också utnyttja en kortdramaform för sina debattinlägg. Inte minst Leffler och Benedictsson, som här finns representerade som pjäsförfattare, skrev åtskilliga noveller. Också en annan av tidens mest kända kvinnliga författare, Alfhild Agrell, skrev såväl noveller som pjäser i en akt.

Jag anser också att Lyngfelt i samband med sina analyser skulle kunna utnyttja en jämförelse med novellen. I beskrivningar av novellen brukar forskarna visserligen bara kunna enas kring ett kriterium: novellen som en kortprosa-variant, dvs. dess korthet. Annars är det genrens föränderliga och mångskiftande karaktär som poängteras, på samma sätt som Lyngfelt gör i samband med enaktaren. Ändå framkommer i diskussionen och i diverse novellanalyser vissa återkommande drag; som koncentrationen kring en händelse eller konflikt för att ge ett utsnitt ur verkligheten; novellens drag av nyhet eller aktualitet i intrig, miljö eller karaktärsteckning; ett begränsat persongalleri; ett flitigt bruk av inre jag-monologen; snabba tillbakablickar för att förklara eller motivera det skildrade, dvs. en fortlöpande exposition. Naturalismens noveller anses också uppvisa en stegringslöst uppbyggd konflikt samtidigt som novellen ofta är uppbyggda kring ett ledmotiv eller en symbol, och avslutas med en slutpoäng och har därmed en didaktisk karaktär. Därtill brukar novellens sceniska kvaliteter poängteras, den är i många fall berättad i en rad nyckelscener, handlingen förs alltså fram sprängvis och är uppbyggd kring en kris eller konflikt.

Det förefaller alltså som om denna parallell till novellgenren skulle kunna vara fruktbar för Lyngfelts diskussioner av dramaturgin i det sena 1800-talets enaktare. En jämförelse mellan enaktarens dramaturgi och novellens karaktäristika skulle också kunna utnyttjas i analyserna, isynnerhet som det finns en del beskrivningar av just det moderna genombrottets nordiska novelltradition och dess formdrag. Utmärkande för dessa noveller är en handlingsstruktur som med Anders Palms termer kan beskrivas som harmoni-händelse-reaktion. Novellen inleds med ett harmoniskt tillstånd som bryts av en händelse. Novellen avslutas med att skildra karaktärernas reaktion på händelsen. Denna handlingsstruktur överensstämmer också med den i de enaktare som analyseras i avhandlingen. I t.ex. *En räddande engel* bryts harmonin redan i första scenen när Arla börjar inse att en bal inte är vad hon hade tänkt sig. Efter diverse avslöjanden under balkvällen skildras i slutscenen Arlas reaktion på balnatten och hur den tidigare på kvällen så självmedvetna och oskuldsfulla Arla har förvandlats till en desillusionerad och underkuvad ung dam, som fogar sig i den föreskrivna rollen som giftasvuxen dotter, utbjuden till försäljning på äktenskapsmarknaden.

Enaktsdramerna är också som samtidens noveller centrerade kring ett ledmotiv, en symbol eller ett betydelsebärande element. Precis som i novelltraditionen anger titeln ofta detta betydelsebärande motiv. I t.ex. *I telefon* är det, som titeln anger, telefonen eller telefonsamtalet, som är viktigt, inte bara för att Siri och Birger ska träffas. När Birger ger sig ut för att vara Karl, Siris barndomsvän, lär han känna Siri och anser att han måste träffa henne. När sedan hans bedrägeri avslöjas för Siri blir hon förgrymmad men ett jämviktligt etableras, när hon senare avslöjas som tjuvlyssnare till Birgers och fastmöns uppgörelse. Men detta är inte nog. Telefonsamtalet är en umgängesform där man möter den man samtalar med som röst och människa utan social förklädnad. Det blir alltså ett möte som står helt i motsats till den sorts social samvaro som Siri i *I telefon* så uttalat tar avstånd ifrån, när hon berättar om hur pinsamt det är att gå på bal i en billig klänning, eftersom man vid dylika tillställningar blir bedömd utifrån sin yttre kreation. Likaså står det i motsats till Idas förlovning med Birger som uteslutande bygger på Birgers status. Ida har inte förlovat sig med mannen utan med hans förmögenhet. Telefonsamtalet bli alltså bilden av ett samtal där de samtalande möts på lika villkor lösrykta från sina miljöer, sina yttre statusmarkörer etc. Det blir bilden av det ideala mötet mellan två människor, det nära samtal som är förutsättningen för närhet och Benedictssons utopi om äkthet mellan könen.

Även om en koppling till samtidens novelltradition skulle kunna berika Lyngfelts dramaanalyser är hennes analyser överlag både intressanta och väl genomförda.

Trots att de fyra första dramerna knappast är allmänt kända är det lätt att följa med i analyserna. Även den som inte har läst det aktuella dramat får en god uppfattning om dramats handling och dramaturgiska karaktär. De fyra första dramaanalyserna är också särskilt värdefulla, eftersom inget av dessa dramer i någon nämnvärd utsträckning har varit föremål för analys och tolkning.

Det femte dramat, Strindbergs *Den starkare*, har emellertid intresserat flera Strindbergs- och dramaforskare. Det är därför förvånande att Lyngfelt inte inledningsvis diskuterar tidigare forskares analyser och därmed tar avstamp i dem. Visserligen nämner hon Fritz Pauls', Egil Törnqvists och Birgitta Steenes analyser i "Forskningsöversikt och metoddiskussion", men då endast i en not, dvs. not 69. Hon går emellertid inte närmare in på dessa analyser, trots att hon därmed skulle kunna tydliggöra sina frågeställning och sitt resonemang. Så t.ex. kopplar ingen av de tidigare forskarna enaktaren till proverbtraditionen eller gör en så ingående närläsning av dramat som Lyngfelt. Om Pauls, Törnqvist och Steene främst har intresserat sig för vem som är den starkare så visar Lyngfels analys hur dramat är uppbyggt dramaturgiskt, dvs. hur spänningen eller ovissheten om vem som är den starkare upprätthålls och att dramat i sig inte ger något entydigt svar.

När det gäller analysen av *Den starkare* ifrågasätter jag dock, liksom i fallet *Romeos Julia*, att Lyngfelt väljer att arbeta med den klassiska retorikens strukturschema, eller som hon uttrycker "den dispositionellt-retoriska strukturen". (s. 137) Bakom valet av analysmetod finns alltid ett behov av att med hjälp att denna förklara eller förtydliga något i texten. Om man intar en intentionalistisk hållning skulle i detta fall det primära skälet vara att visa hur Strindberg medvetet arbetat utifrån en klassisk retorisk modell. Om man däremot arbetar med genren som förståelseinstrumen skulle valet motiveras av att man med analysen vill visa hur det aktuella verket förhåller sig till en given genretadition. Ett tredje skäl är att tydliggöra något som ökar förståelsen och därmed underlättar tolkningen av texten. Det är svårt att här se att den klassiska retorikens strukturmodell, som knappast i slutet av 1800-talet var speciellt aktuell för de moderna författarna, kan motiveras utifrån något av de tre ovanstående kriterierna. Vad jag kan förstå finns det inget belägg för att Strindberg, eller i föregående analys att Benedictsson, arbetade utifrån denna modell. Inte heller tycks det finnas någon egentlig genremässig motivering för att i detta fall beskriva dramats struktur med retoriska termer. Strindberg är ju här i sin naturalistiska period och naturalismens program står, vad jag kan förstå, i strid med den klassiska retorikens estetik. Det är också tveksamt om denna metod underlättar tolkningen av dramat, isynnerhet som Lyngfelt huvudsakligen förankrar sin analys i en retorisk terminologi i noterna.

Visserligen väljer Lyngfelt att se *Den starkare* som en argumentation, dvs. bevisföring. I en argumentation argumenteras för eller mot något men argumenterar fru X i dramat verkligen för eller mot något? Dramat skulle lika gärna kunna beskrivas som X:s monlog inför en lyssnare, fröken Y, en monlog under vilken X inte bara aktualiserar och bearbetar något förflutet utan också kommer till insikt om något. Om man i detta sammanhang ville koppla in den psykoanalytiskt inriktade Peter Brooks *Reading for the plot* (1984) skulle man kunna jämföra hela dramat med en analysituation med X som en analysand som med sin berättelse minns, repeterar något förflutet för att avslöja, bearbeta och befria sig från det, inför den lyssnande analytikern Y, vars uppgift det är att, i likhet med åskådaren, ordna och tolka berättelsen. Enligt Brooks är inte heller rollen som tyst lyssnare eller åskådare oväsentlig för berättelsen utformning. Det är menar han i interaktionen mellan berättare och mottagare som berättelsens innehåll och struktur skapas.

Detta resonemang tror jag också mer skulle kunna kopplas till Strindbergs intentioner och syn på ett verkligt drama. I de skrifter från den här tiden där Strindberg diskuterar sina intentioner med sin dramatik framgår det att det knappast är den intellektuella argumentationen som är hans ideal. Istället vill han, som framgår av förordet till *Fröken Julie*, gestalta en händelse i livet och det som han finner livsglädje i är livets starka grymma strider, en hjärnornas kamp, där "jag låter den svagare stjäla och repetera ord från den starkare, låter själarna hämta 'idéer', suggestioner som det kallas, från varandra". Det är knappast en strukturerad argumentation han förespråkar. Istället vill han "låta hjärnorna arbeta oregelbundet, så som de göra i verkligheten, där ett i samtal ju intet ämne tömmes i botten". Han ser författaren som en magnetisör som suggerer sin åskådare. Det är ju också vid denna tid Strindberg intresserar sig för suggestionspsykologi och blir Nitzschean.

Vad gäller formaliabehandlingen i Lyngfels avhandling finns få anmärkningar att göra. De fel som finns är få och av smärre betydelse för förståelsen. Lyngfelt har vid ett par tillfällen tappat bort underrubriken i litteraturförteckningen. Ibland är hennes hänvisningar lite oprecisa, som t.ex. i samband med redogörelsen för Egil Törnqvists syn på enaktaren på s. 42ff. I analysen av *I telefon* byter hon hänvisningsteknik och anger sidorna före blockcitaten och inte, som i de övriga analyserna, efter citaten.

Vad jag ibland har ställt mig frågande till är emellertid informationen i noterna. Lyngfelt noter är inte bara hänvisning till källor utan innehåller också förtydligande kommentarer och diskussioner. Ibland är informationen i noterna så viktig eller i så hög grad av intresse

för läsaren att den borde flyttas upp i den löpande avhandlingstexten. I t.ex. "1900-talets dramatiserande salongskultur" på sidan 64, där Lyngfelt, efter att ha presenterat Agnes Gejers negativa syn på "spektakelrepetitionerna", placerar Fredrika Runebergs entusiastiska och ingående beskrivning av teaterverksamheten i not 139. Likaså placerar i samband med presentationen av *En räddande engel* på sidan 98 uppgifterna om dess popularitet i not 194, dvs. att den spelades inte mindre än 83 gånger!

Som säkert har framgått av det föregående är denna avhandling något av en pionjärsats och därmed ett arbete som öppnar för många frågor och synliggör ett outforskat område inom svensk 1800-talsdramatik. Avhandlingens teater- och dramahistoriska värde skulle dock ha ökat om Lyngfelt hade givit en mer grundlig bakgrundsbeskrivning till enaktarens framväxt och utveckling med utgångspunkt i 1800-talets teaterverksamhet och dramateoretiska diskussion. En mer djuplodande utredning av enaktsbegreppet och beskrivning av kriterierna bakom urvalet av det analyserade pjäsmaterialet skulle också ha ökat avhandlingens teoretiska värde.

Att jag i så hög grad har uppehållit mig vid enaktsbegreppet, dess bakgrund och utveckling samt utnyttjandet av tillgänglig sekundärlitteratur beror dock i stor utsträckning på att den tidigare forskningen inom det ämnesområde Anna Lyngfelt har valt för sin avhandling är ytterligt begränsad. Avhandlingens bibliografiska värde ska därför framhållas. Bakom en avhandling, som i så hög grad behandlar ett outforskat område inom svensk litteraturhistoria, består en stor del av arbetet av materialsamling och materialsortering. Förteckningen över Dramatiska teaterns enaktsrepertoar och det grundliga och informativa appendixet över dessa pjäser kommer säkert att vara av värde för senare forskare.

Ingvar Holm skriver i inledningen till antologin *I en akt* efter att ha beskrivit kortpjäsen från mitten av 1800-talet som ridålyftare, aperitif före femaktsdramat stabila huvudrätt, slapsticks eller gags att: "Det var i den situationen som 1880-talets teatermän grep in och gav en ny motivering till enaktaren som konstform". Lyngfelts avhandling dementerar detta påstående på tre sätt: För det första var det inte i första hand teatermänniskor som bidrog till att utveckla enaktaren till konstform. För det andra var det inte enbart män, eller manliga författare, som skrev nyskapande enakter. De kvinnliga författarnas bidrag är betydande. För det tredje är Holms påstående att det var på 1880-talet som enaktaren utvecklades till konstform en sanning med modifieringar. Redan under det föregående decenniet spelades väl utförda enakter av svenska författare på de svenska teatrarna. Detta visar Lyngfelt i sina analyser, där hon utgår från en rekonstruktion av den sceniska visionen med hänsyn

till såväl repliker som scenanvisningar, dvs. tar hänsyn till den av författaren styrda iscensättningen av dramat. Detta gör hennes analyser särskilt intressanta. De fem dramanalyserna i avhandlingen är därmed exempel på det som enligt Gunnar Brandell kallas dramaforskning, till skillnad från litteraturforskning eller teaterhistoria.

Yvonne Leffler

Anders Tyrberg, *Skuldskänslans broderskap. En bok om Peder Sjögrens romaner*. Carlssons. Stockholm, 1996.

Författaren Peder Sjögren har kallats "den okände", "den udda", den som inte enkelt låter sig klassificeras tillsammans med sina generationskamrater i det svenska fyrtioalet. Hans ovanliga biografi har kommenterats: det internationella draget är påfallande, och vem har väl hört talas om en diktare som hämtar stoff till modernistiska romaner utifrån personliga erfarenheter av hönsfarmning! Peder Sjögren har komplimenterats för sin stilkonst och sitt berättande men samtidigt anklagats för en maniererad och överkomplicerad komposition. De två första romanerna fann vägen till läsarna, men därefter nödgades Sjögren konstatera att han mest skrev för kritiker och kolleger. Sammanlagt gav han ut sju romaner. Den som gjort sig mödan att läsa dem alla har mött en ovanligt konstant tematik, där skulden, döden och dödslängtan finns med som bärande inslag. Den tematiken är det huvudsakliga ämnet för Anders Tyrbergs avhandling: *Skuldskänslans broderskap: En bok om Peder Sjögrens romaner* (diss. Umeå, 1996).

Sjögren har alltså beskrivits som en romanförfattare vars romaner inte lockade till läsning; om det skulle ha tröstat honom att de i stället skulle komma att locka till forskning är svårt att säga. Dock, med Tyrbergs doktorsavhandling föreligger det nu hela tre akademiska studier över ämnet Sjögrens romaner.

Förutom diverse litteraturkritiska presentationer, varav den viktigaste torde vara Carl-Eric Nordbergs, *Åtta Udda: Prosaprofiler* (Sthlm, 1955) samt en biografi av Peter Ejevall, *Det för mig ytterst intressanta mysteriet JAG: En bok om Peder Sjögren* (Lund 1993) har Anders Tyrberg alltså kunnat bygga på två utförliga arbeten om Sjögren som romanförfattare. Det första är hans egen lic.avhandling som framlades i Lund redan 1972 och som därefter tryckts under titeln *Peder Sjögrens romaner: En studie i berättarteknikens tematiska funktion* (Linköping 1985). Tyrbergs nya studie är en utvidgning och en modifiering av lic.avhandlingen, som i sin tur kan betraktas som ett pionjärbete inom ämnet Sjögrens romankonst. Det andra arbetet är Peter Forsgrens *"Att lyssna med ögat": Studier i Peder Sjögrens 1940-talsromaner* (diss. Göteborg, 1992), som tar Tyrbergs lic.avh. som en självklar startpunkt för sina romantolkningar. Tyrberg