

Sammlaren

Tidskrift för

svensk litteraturvetenskaplig forskning

Årgång 114 1993

Svenska Litteratursällskapet

Detta verk har digitaliserats. Bilderna av den tryckta texten har tolkats maskinellt (OCR-tolkats) för att skapa en sökbar text som ligger osynlig bakom bilden. Den maskinellt tolkade texten kan innehålla fel.

REDAKTIONSKOMMITTÉ

Göteborg: Lars Lönnroth, Stina Hansson

Lund: Ulla-Britta Lagerroth, Margareta Wirmark

Stockholm: Inge Jonsson, Kjell Espmark, Ulf Boëthius

Umeå: Sverker R. Ek

Uppsala: Bengt Landgren, Johan Svedjedal

Redaktör: Docent Ulf Wittrock, Litteraturvetenskapliga institutionen,
Slottet ing. AO, 752 37 Uppsala

Distribution: Svenska Litteratursällskapet,
Litteraturvetenskapliga institutionen, Slottet ing. AO, 752 37 Uppsala

Utgiven med understöd av

Humanistisk-Samhällsvetenskapliga Forskningsrådet

Bidrag till *Samlaren* bör vara maskinskrivna med dubbla radavstånd och eventuella noter skall vara samlade i slutet av uppsatsen. Titlar och citat bör vara väl kontrollerade. Observera att korrekturändringar inte kan göras mot manuskript.

ISBN 91-87666-08-01

ISSN 0348-6133

Printed in Sweden by

Fälths Tryckeri, Värnamo 1994

tror att Forsgren sökt alltför ensidigt efter influenser-na. *Kärlekens bröd* utspelas under finska vinterkriget, där några svenska frivilliga tagit en rysk fånge, vilken helt sonika kallas Plennik, »fånge». Det ryska är alltså mycket viktigt i romanen, och jag tror att det är österut vi måste söka efter en möjlig källa för Sjögrens arbete. Det finns så en känd »plennik» i rysk litteratur, nämligen Pusjkins »Fånge i Kaukasus», en text som uppvisar stora och konkreta likheter med Sjögrens roman, kanske främst i bilden av den sjungande kvinnan.

Men att peka ut Pusjkin som en möjlig källa för *Kärlekens bröd* är framför allt ett sätt att betona ett sammanhang för Sjögren: en rysk, folkligt romantisk och berättande tradition som på alla sätt står Sjögren betydligt närmre än exempelvis Conrad. Den traditionen ger oss också en ledtråd till det genomgripande skifte av estetisk strategi som sker mellan Sjögrens två första romaner. På motsvarande vis saknar jag en blick på journalistikens betydelse för berättartekniken i *Svarta palmkronor*, jag hade hellre än Virginia Woolfs *Mrs Dalloway* sett arabiskt berättande, exempelvis *Tusen och en natt*, aktualiserat i analysen av Sjögrens »arabiska» roman *Jag vill gå ned till Thimnath* (1947). Och så kan man ana ett mönster i Forsgrens sätt att anställa jämförelser: han andrar gärna sådant som kan stärka Sjögrens ställning i kanon, som Conrad eller Woolf, men förbigår gärna det som tycks binda Sjögren till »lägre» genrer.

Med hjälp av Lars Ahlins tidiga estetik söker Forsgren slutligen lyfta Sjögren in i centrum för vår moderna litteratur. Men det är med en paradoxal formulering som Ahlins betydelse för Sjögrens bestäms: »det är närheten till Lars Ahlins författarskap som utgör Peder Sjögrens särdrag inom den svenska fyrtiotalsprosan» (s. 79) – Sjögrens originalitet skulle alltså bestå i hans brist på originalitet. Jag tror att bindningen till Ahlin därmed görs alldeles för hård, och åtminstone är Forsgrens argumentering för detta starka beroende inte övertygande genomförd. Hans sätt att analysera förbindelsen mellan författarskapen är bekräftande snarare än problematiserande – här hade Forsgren kunnat lära sig mycket av sina ahlinkällor Arne Melberg och Gunnar D. Hansson. Forsgrens argumentering får i mycket karaktären av ett oreflekterat à priori: eftersom Ahlin är dialogisk, så är Sjögren genom sitt beroende av Ahlin likaså dialogisk. Men skall detta övertyga oss om Sjögrens dialogicitet, måste tyngre argument till, särskilt som vi redan hos Hansson anar möjligheten att förstå Ahlins förbedjarestetik som i icke-dialogisk.

En kungstanke i denna ahliniska fyrtiotalsetetik är ju att läsaren skall beredas plats inne i texten, utifrån vilken vi kan läsa och värdera denna – man övervinner textens »anstöt» och finner då sin »ort» i texten. Denna tanke är inte helt kongruent med Bachtins betoning av hur parterna i ett dialogiskt förhållande alltid behåller sin exterioritet i förhållande till varandra. Forsgren tycks dessutom missförstå detta led hos Ahlin (jfr s. 246) och förenklar därmed olyckligt hans ståndpunkt. Och frågan är också om Sjögrens texter verkligen avses fungera efter den ahliniska modellen. Sjögren arbetar gärna med en

stereotypisk kristen symbolik, vilken inte förutsätter någon läsarakivitet av ahliniskt slag. Inte heller spelar Sjögren med sina personer och framför allt inte med fiktionen som sådan på det vis som Ahlin gjorde – Sjögren är estetiskt mer konventionell. Kanske har dock Forsgren rätt i att någon form av beroende av Ahlin föreligger, men i så fall återstår det att visa djupet av det. Forsgrens konkreta textanalyser lyckas inte, enligt min mening, göra någon Ahlin av Sjögren. Därtill är avhandlingens framställning alltför oproblematiserande för att övertyga.

Den konservativa hermeneutiken yttrar sig i denna avhandling alltså i viljan att infoga Sjögren i en redan definierad kanon. Med den kritiska blickens försvinnande bleknar tyvärr också Sjögrens originalitet – jag tvivlar på att denna »fyrtiotalisering» av Sjögren verkligen förmår göra reda för författarskapets grunder och inriktning. Men samtidigt är Forsgrens kärleksfulla utförlighet i läsningarna av Sjögrens romaner imponerande genom den bredd den skapar åt analysen.

Sammfattningsvis ger alltså Peter Forsgrens avhandling »Att lyssna med ögat» liksom dess titel ett motsägelsefullt intryck. Allvarlig kritik måste riktas mot den också när det gäller formalia. Här myllrar små citatfel, vart och ett för sig bagatellartat, men själva mängden av dem är bedövande – man skall alltså icke citera citat ur denna avhandling. Vidare saknas ett tjugotal anförda titlar i litteraturförteckningen, andra korrekturfel att förtiga. Det här gör att man tappar förtroendet för Forsgrens bok, vilket är paradoxalt. För kombinerat med detta slarv finns en nästan överdriven noggrannhet i Forsgrens sätt att referera till tidigare forskning och kritik. Det, liksom en viss mångordighet, har gjort denna avhandling onödigt tjock. – Tilläggas skall att här finns en bibliografi över Sjögrens hela författarskap och recensionerna av det som på ett utmärkt sätt kompletterar och bygger ut Peter Ejewalls bibliografi från 1979.

Ulf Olsson

Gunnar Bäck: *Ord och kött. Till teaterns fenomenologi med Iarssons och Kyrklunds Medea*. Daidalos. Göteborg 1992. (I volymen ingår Kyrklunds Medea från Mbongo.)

Gunnar Bäckes avhandling *Ord och kött* studerar hur en pjästext realiserar på teatern och i teaterlivet. I denna deskriptiva analys söker den fäste för framställningen i en diskussion och presentation av ett lämpligt beskrivningssystem och av föreställningens verklighetsstatus. Den är till dels kunskapsfilosofisk, till dels kunskaps sociologisk. Dess undertitel lyder »Till teaterns fenomenologi med Iarssons och Kyrklunds Medea». Begreppet fenomenologi är här att förstå i vid mening som en deklARATION av att studiens perspektiv är medvetet subjektivt anlagt och att analysen söker sin legitimitet i redovisningen av denna subjektivitet.

Bäck har lagt upp sin avhandling så att den varken

är textanalytiskt litteraturvetenskaplig eller teaterhistoriskt traditionsplacerande. I stället är den analys av en samtida teaterhändelse, gjord av en observatör som inte bara är en deltagare ordentligt insyltad i den händelse han studerar utan dessutom en av denna händelses skapare. Det var sålunda Bäck som föreslog att Kyrklunds pjäs skulle sättas upp på Larssons teater, Bäck blev iscensättningens dramaturg och kom dessutom att under en av spelperioderna spela Jason-rollen. Förhållandena gör avhandlingen originell, inte bara på den litteraturvetenskapliga institutionen vid Göteborgs universitet.

Föreställningsanalytiska perspektiv med tillhörande begreppsbildning är sedan mitten av 80-talet allt vanligare i det teatervetenskapliga arbetet. Dock är Gunnar Bäck först med att i ämnet litteraturvetenskap analysera en samtida teaterföreställning, dess delar och dess verklighetsstatus.

Om hantverkets betydelse vet Gunnar Bäck mycket. Som teaterman i en grupp ledd av en pedagog som började sin bana som bagare och i en grupp där en f.d. hårfrisörskan kände sig hemma just för att här fanns en så stark påtaglighet, har han all respekt för knådanets och utarbetandets arbetsetik.

Som avhandlingsförfattare skriver Gunnar Bäck en väl och vackert arbetad prosa; dess informationer och innebörder presenteras ofta i effektfulla paradoxer och eleganta språkliga turneringar. Några gånger nämner sig hans stil det manerade – gör så, tycker jag, i omständliga bestämningar som »en den där» (s. 161, 187), »med den dess» (s. 119), »där som mottagaren» (s. 24). Men det är så gott som hela tiden stil; valda, vägda och väljorda formuleringar. Det framstår därför som olycksfall i arbetet när man någon enstaka gång trasslar in sig i avhandlingsprosa av den försiktiga truppflytningens slag: »Kyrklund har vid flera samtal beklagat att han som författare varit så generös mot den ståndpunkt han betraktar som absurd att den person vars förnuft, hur begränsat det än är, han ser som styckets enda hopp, nämligen Jason, framstår som löjväckande.» (s. 126) Citatet mäter dåligt Bäckes språkvilja. Nästan alltid försöker han arbeta sig fram till konkreta formuleringar om den hantverkets och kroppens prosa och poesi som hans kunskapsintresse är riktat mot.

Vad gäller källhantering och formalia visar de stickprov jag gjort att observansen är god hos författaren om än inte perfekt. Där finns några citatfel men inte anmärkningsvärt många och inte några som förändrar innebörden i det som citerats fel. (På s. 88, 146 hittar man de allvarligaste.) Jag finner det olyckligt att återgivningen av Kyrklunds pjästext varierar mellan Kyrklunds original och det omtryck som görs här i boken och inte bara det utan också mellan omtrycket och citatet ur pjästexten i den löpande framställningen (s. 126, 227 o. 88). Om Bäck i sin litteraturförteckning hade tagit upp den danska översättningen av Kyrklunds Medea hade jag utgått från att han också läst dess ovanliga slutord – en boktryckares klagan – och i så fall hade han kanske hanterat dessa problem annorlunda. (»Körpartierna som är skrivna enligt vissa enkla men helt bestämda principer, vilka inte alls är

svåra att följa på skrivmaskin, vållar mycket stora passningsproblem för sätaren.») Det kan tilläggas att denne tryckares Kyrklundutgåva är mycket bred i formatet!

Gunnar Bäck vill språkliggöra sina erfarenheter av föreställningsarbetet på Kyrklunds Medea från Mbongo på Larssons teater.

Hans kännedom om arbetet på just denna teater får honom att föreslå en nomenklatur som tar fasta på teaterns och skådespelarens konkretiseringsarbete i stället för att betrakta dem som element i en allmän teckenlära. Det betyder att han distanserar sig från ett restlöst semiotiskt betraktelsesätt med dess analys av teaterns skilda element som tecken för något annat än vad de framträder som. Hans perspektiv rymmer förutom en sådan elementär förståelse av teaterns lek med referenser också en observation av teatern som upprättare av sin egen verklighet. Referensen pekar både bort från sig själv och mot sig själv.

Det brukar sägas att det var Rimbaud som konstaterade att skådespelaren framträder med den paradoxala självpresentationen »jag är inte jag». Men det är bara halva sanningen. Skådespelaren säger nämligen också »jag är inte inte jag». Hon bär spår av något annat men hon *är* också detta spår i teaterns vittnesmål om en annan verklighet och om sin egen. Dikotomin mellan signifiant och signifié, betecknare och betecknad, relativiseras i teaterhändelsen, där uttryckets påtaglighet och konkreta närvaro inte låter sig elimineras från dess innebörd. Närvaro dominerar alltid över frånvaro på teaterscenen. Det som presenteras över vad det representerar.

Jørgen Dines Johansen har gett ansatsen åt Gunnar Bäck i den spänstiga diskussionen om semiotikens reduktionism vad gäller teaterns värld. Men jag menar att Bäck snarare än att komplettera Johansen i dennes grundsyn övertar hans perspektiv och att justeringarna på s. 22 blir missvisande i förhållande till Johansens text. »Jag är ense med Johansen vad gäller teaterns fundamentala verklighetskaraktär», skriver Bäck och fortsätter: »men till den mångtydighet som också hör till fenomenet teater måste läggas att teaterns verklighet är *tillrättalagd* och att tolkningen av den därigenom måste innefatta en tanke om *avsikt*.» I Johansens text läser jag just detta: »the actor's performance is determined /.../ of the director /.../ determination is basic.»

Hur som helst. Gunnar Bäckes position är den att han inte kan nöja sig med semiotikens olika raster av auditiva och visuella tecken enligt det slags ruttmönster för en teaterhändelse utan kött och blod som mer än en föreställningsanalytiker fastnat i. För Bäck gäller det i stället att försöka bestämma föreställningens verklighetskaraktär hitom det betecknade.

Men inte nog med det; han påstår också dels att upplevelsen av vad man kunde kalla materialet är ett nödvändigt villkor för att åskådaren skall uppleva föreställningen, dels att materialiteten i en föreställning har sina nödvändiga förutsättningar i skådespelarens träning. Därvid föreslår han ett antal begrepp och gör också ett kopplingschema som han senare använder för att vi skall förstå det ljus som Medea-

föreställningen spred över publiken och över sig själv och över Iarssons teater.

Resonemanget ser ut så här:

Succé betyder att publiken accepterar det som skådespelarna skapar i scenrummet vilket förutsätter *bra skådespeleri*. Bra skådespeleri låter sig beskrivas som artisternas förmåga att följa en *föreställningsplan*. Succé är alltså en fråga om kvalitet och inte en sinkadus. Dessa kvaliteter har bl.a. med *energi* och med känsla för *rytm* att göra.

Energibegreppet använder Bäck i huvudsak metaforiskt, d.v.s. ej naturvetenskapligt, samtidigt som han hävdar att denna – metaforiskt uppfattade – energi är förnimbar för åskådaren som en rumsligt förmedlad kraft.

Det är inte lätt, menar jag, ens för en fenomenolog – att övertyga om detta energi-begrepps fundamentala roll för den lyckade föreställningen. Vi kan se skådespelarnas ansträngning, imponeras av spänningarna i muskulaturen, ana den känslomässiga laddning som ett fördröjt sceniskt agerande skall uttrycka. Och ändå kan vi påstå att det är just upplevelse vi saknar. Ansträngningarna på scenen för att upprätta kommunikationsfältet med åskådarna så att publiken ser något utöver spända muskler är inte sällan förgäves. Men vad är då denna energi vars transformation från scen till salong tycks vara så svår att förutsäga?

I Bäckes framställning ser jag att det står för ett slags ickedaglig, icke vardagsfunktionell anspänning. Det är svårt att ge det någon mer precis mening utöver den av koncentration. Likväl ges termen en helt annan aura än den som eventuellt finns kring begreppet koncentration, när den används i det teatersammanhang som Bäck beskriver.

Gunnar Bäck använder sina begrepp pragmatiskt. De är hans redskap för att han precis skall kunna beskriva sin egen upplevelse av teaterhändelsen. Men hans språk är inget nyspråk utan använder sig av accepterade termer. Han vill hävda att när han språkliggör sina upplevelser blir de antaganden som andra kan pröva mot sina teatererfarenheter. Begreppet Energi blir på så vis ett förslag, riktat till andra människor som vill göra reda för vad det är de upplever när de upplever.

Det är ett acceptabelt sätt för begreppsbildning och språkanvändning. Men frågan om hur begreppen kan vinna accept är knivig.

Noam Chomsky skiljer mellan *competence* och *performance* hos språkanvändare och säger att han, Chomsky, vet vad riktig engelska är och att det han uppfattar som riktigt också är riktigt. Och det gäller även om ett stort antal avvikelser från hans engelska skulle kunna hämtas från dagens performances. Min engelska är riktig, säger Chomsky, för jag besitter kompetensen och när han säger det faller vi till föga – eller borde åtminstone göra det. Chomskys kompetens i dessa sammanhang är faktiskt ställd utom varje tvivel och den har erkänts flera gånger om av forskarsamhället.

Bäck befinner sig – med all respekt – i en något annorlunda situation. Men det är han medveten om och därför argumenterar han för sin sak. Han vill få

oss att acceptera att hans iakttagelser om spelkvalitet och skådespelarstil är avgörande förutsättningar för vad som är bra teater. Det är därför han hänvisar till det faktum som uppsättningen av *Medea* från Mbongo på Iarssons teater utgjorde. Den blev en succé, säger han inte så sällan i avhandlingen. Men han visar det också med hjälp av andra källor än det egna fenomenologiska tillkännagivandet. Han har ju massmedierna på sin sida. Kritiken, acceptansen i offentligheten, utkorandet som Kulturrådet gjort m.m.

Det är bara det att Bäck hela tiden är öppen för invändningen att succén berodde på annat än vad som låter sig beskrivas med hans terminologi.

Bäck försöker stärka sin sak i det här avseendet genom att hänvisa också till andra auktoriteter än den konjunkturburna samtidsens. Han visar att den spelstil som utvecklats hos Iarssons teater och de begrepp med vilka den låter sig beskrivas har ett starkt fundament i en artikulerad tradition som upprätthålls av scenframställare i Europa och i Japan, Kina och i Indien.

Det är i det sammanhanget han föreslår termen *konjunktivitet* som förståelsekategori och som begrepp för den som vill kategorisera teaterns speciella verklighet. Konjunktiv är den värld som inte är indikativ; en som-om-värld i stället för en som-är-värld.

Termen är hämtad från socialantropologen Victor Turner som i inflytelserika och spekulativa studier karakteriserar ritens omdefiniering av den sociala verkligheten som skapandet av en konjunktiv – subjunctiv – värld. (Turner, *The Anthropology of Performance*, 1986.) Turner är också referens i den reflektion om teaterns specifika verklighet som sedan trettio år pågått runt den karismatiske teaterpedagogen Eugenio Barba. Hans Odinteatret och den internationella associationen ISTA – international studies of theatre anthropology – som till stor del är Barbars verk ägnar sig i huvudsak åt skådespelandets anatomi, skådespelarens energiutveckling, andningstekniker, röstbehandling och kroppsmedvetenhet men är också ett forum för en generell reflektion över teaterns verklighetsstatus.

I denna teaterantropologi kan man se hur en referensrik och interkulturell empiri om skådespelarens teknik strålar samman med suggestiva men också mycket stipulativa definitioner om teaterns egentliga uppgifter och yttersta *raison d'être*. Gunnar Bäckes avhandling ingår i denna tradition vad gäller hans observationer av skådespelarens träning och teknik. Men också hans försök att bestämma ett slags teaterns yttersta mening hör hemma där och i, vad jag vill kalla, hans metafysik om teatern och dess anspråk på en superrealitet med terapeutiskt förlösande potential.

Det börjar med observationer om ryggraden, bäckenet och andningen och det slutar med en check utställd på den teater som upprättar en konjunktiv värld och skapar ett starkt kommunikationsfält tillsammans med sin publik. I den teatern och för den publiken lovas »mänsklig växt» som det heter på s. 54 eller stora steg på vägen mot »mystikerns dröm om förening med det Högsta» enligt en formulering på samma sida.

Föreställningen innebär ett slags heliggörande av skådespelaren i det som är hans eller hennes potentialitet. Målet är transcendensens mystik men medlen nog så konkreta. Vi känner igen strängheten från en Grotowski och från laboratorieteaterns asketiska och självförlömmande träning – långt från den teaterns medievärld som vanligtvis gör konstformen till del av det allmänna underhållningsutbudet.

När skådespelaren via avancerad teknikträning lyckats skapa ett kroppens välstämnda instrument, finns förutsättningen för att han eller hon skall kunna transformera sina energier in i en tillfälligt upprättad verklighet, som binder åskådaren. Det är där kontakt nås med konstanter i människan, utanför eller innanför det som är kulturellt och historiskt betingat, menar Bäck och andra.

Gunnar Bäck diskuterar denna teaterns yttersta uppgift nyanserat och med förbehåll och med ideliga parafrastreringar av de i traditionen brukade och eventuellt förbrukade heliga begreppen. Likväl hävdar han förekomsten av ett primitivt något, en äkta ursprunglighet, ett överbyggande av klyftan mellan jag och medvetande om detta jag. Och han menar att det är skådespelaren med sina icke-blockerade energier som är vägvisaren i denna andliga process som både innebär elevation och degradering, helighet och primitivitet. Det avgörande kriteriet för Bäck på kvaliteten i skådespelarens arbete är dennes förmåga att djupna ned i en sådan process som lämnar schabloner och teaterns prefabrikat kvar som skräprekvisita på scenen. På s. 40 skriver han: »För denna framställning är dock tanken på en primitivitet, ett ursprung, nödvändig.» Varför frågar man sig? Bäck svarar: nödvändig »eftersom den är en förutsättning för hävdandet av djup i skådespelarens aktion».

Det är en äventyrlig formulering. Den klargör att här förutsätts vad som skulle bevisas. Ursprunglighet är målet som måste förutsättas för att analysen av skådespelarens arbete skall bli något mer än en teknikbeskrivning. Hög kvalitet i skådespelararbetet betyder till sist att åskådarna får del av benådade ögonblick och i denna process når kontakt med det kollektivt omedvetna, när det arketypiska vilket kan innebära att »de förändrar sina liv» (s. 40).

Cirkelresonemanget är den figur som erbjuder sig som illustration: Bra är det som får oss att nå ursprunget och när ursprunget gör vi när vi tar del av det som är bra.

Vad jag förstår vill Bäck här rädda sig ut ur sådana svårigheter med fenomenologins argumentavgörande vittnesmål. Vi vet vad det innebär att få ta del av dessa heliga och skapade ögonblick på scenen, menar han. Vi vet vad det är att komma förbi schabloner, ber han oss besinna. En arketypisk handling uppfattas av den som kan se – av den som är kompetent.

Till stora delar handlar avhandlingen om att en superåskådare – Gunnar Bäck – med en uppsättning som material försöker visa att hans egen upplevelse av sådana benådade ögonblick i ett starkt laddat kommunikationsfält har sin grund i en teaterhändelsens materialitet. Att den inte bara är en vacker dröm hos avhandlingsförfattaren.

De begrepp Gunnar Bäck använder har inte på ett likartat systematiskt vis brukats i svenska föreställningsanalyser. Det betyder inte att det är Bäck som har patent på dem, vilket han heller inte hävdar. Men jag hade gärna sett att han utförligare hade presenterat den tradition där de ingår. Han stoppar undan kollegorna i notapparaten. Jag tycker att de oftare kunde fått vara med i boksidornas löptext. »Succébegreppet» och »konjunktivitet» finner man i intressanta resonemang hos Turner. »Transport» och »transformation» är nyckelbegrepp inom teaterantropologin och används av både Turner och Schechner men får inte sin proveniens angiven. Jag saknar i Bäckts avhandling över huvud referenser till Turners uppsats i Schechners konferensrapport *By means of performance*, 1990. Där finns flera uppsatser av intresse för de här sammanhangen. Texter om skillnader mellan performance och rit och om vad som är minsta gemensamma nämnare i skilda performances. Om röstens materialitet och betydelse för identitet och meningsskapande hade han kunnat lösa i en utomordentligt stimulerande studie av Paul Zumthor, *Oral poetry* (1990) i vilken Ong får sin komplettering vad gäller performance.

Energibegreppet skulle kunnat ha fått ett stadigare fundament om det också skrivits in i de beskrivningssystem och rörelseanalyser som den fria dansen använder sig av. Dess systematisering av rörelserna och deras kraftspel skulle till yttermera visso relativisera bilden av det originella i det slags fysiologiskt artikulerad träningsvokabulär som finns i avhandlingen och då mestadels knuten till Larssons teater och dess släktingar i tredje teatern. Mycket av detta är ju allmängods och har som sådant fått en kanske väl så utarbetad form i de verk om Labanteknik, fridansstilar och österländska rörelseanalyser som har sina bibliotek också utanför ISTA. Jane Winearls *The Jooss-Leeder Method* (1968) med förord av Laban är t.ex. en bok fylld med systematiserade beskrivningar av rörelseprinciper, energier, flow-analys och analyser av rörelsens kvaliteter utifrån motsatsparen strongt-light, central-peripheral, quick-slow.

Men att Gunnar Bäck inte vidgat sitt perspektiv och inte skrivit en annan avhandling än den han skrivit bör en opponent fundera över från utgångspunkten: vad vinner han på att göra som han gör? Först när man tyckst sig få ett svar på den frågan kan man gå vidare och undersöka om det som saknas förvränger perspektiven i det som finns.

Det är lätt att se att denna avhandling är närsynt. Gunnar Bäck arbetar tätt intill sitt forskningsobjekt, ibland så nära att han själv går upp i de fenomen han beskriver. Det han vinner med en sådan undersökningsstrategi är för mig uppenbart. På mindre vanligt vis kan han göra reda för den teatralitet som så ofta gäcker teaterforskare; han känner den inifrån, ja han känner den rentav med sin egen kropp och dess minnen. Hans avhandling kan sägas vara spekulativ i sin yttersta syftning men spekulationen tar sin utgångspunkt i en god kännedom om teaterhändelsens empiri, det som är dess kroppsburna materialitet.

Närsynthetens nödvändiga perspektivbegränsning

är i Bäck's arbete medvetet vald. Det hindrar inte att den leder till en del proportionsproblem i avhandlingen.

Bäck är inte bara väl förtrogen med den teatertradition som Iarssons teater är en del av. Han är också själv del av denna tradition och han är en av dess propagandister. Hans avhandling har ett utmanande drag av ideologisering av den teatersyn vi något schablonmässigt kan kalla den tredje teatern – den som varken är institution eller institutionsbenäget avantgarde. En sådan utmaning kan vara en väsentlig del av just »energin» bakom och i ett forskningsarbete men också stimulera kollegorna i den legitima jakten på blottor. Bäck garderar sig av och till med att presentera sina förslag och synsätt som tentativa och preliminära. Men öppenheten blir på det sättet ett löfte för framtiden; i nuet måste man läsa påståendena som om de har sanningspretention.

Själv menar jag att Gunnar Bäck gör Iarssons teater och hela tredje teatern till en kyrka där den för mig mer liknar en träningslokal.

På fyra olika frontavschnitt tycker jag att hans begränsade och etnocentriska perspektiv får mindre lyckade konsekvenser för framställningen:

För det första i hans beskrivning av det radikala i den Iarssonska teaterns projekt.

För det andra i hans sätt att beskriva teaterns arbete med Kyrklunds text.

För det tredje i hans genomgående värdering av den aktuella föreställningen.

För det fjärde i hans syn på teaterkonstens yttersta innersta.

När Gunnar Bäck beskriver den Iarssonska teatern är förvisso en omgivande värld av annan kroppsmedveten teater närvarande. Ändå får skildringen ett drag av att det är Iarssons teater som upptäckt kroppen och att det är Iarssons teater som gett den dess poesi.

Kroppen är i denna framställning verkligen Den helige Andes tempel som det står i Nya Testamentet. Men när Bäck redogör för elementära träningsprogram och teknikövningar förlorar framställningen enligt min mening forskningsstatus. Här talas om rörlighet i bäckenregionen, riktade och avbrutna impulser, aktörens flöde i rumtiden och om kroppen som sköter sig själv på ett sätt som mer liknar handledning för dramapedagoger än ny utforskning av vad skådespelaren gör när hon förbereder sitt skådespelande. Eller, kunde man också säga, texten blir ett slags kursreklam för Iarssons teaterakademi. Av varje teaterarbetare kända mål och medel i arbetet presenteras som om de utgjorde recept för en heminläggning av sällan upplevd kvalitet. Så läser man t.ex. på s. 61: »Människorna i en träningsgrupp tenderar av sig själva att följa varandra och reagera på varandras impulser och förslag. Detta ses i Iarssons träning som en värdefull egenskap – att vara i stånd till en sådan följsamhet är något centralt för aktören.» Eller två sidor senare i texten: »Larsson lägger stor vikt vid den kommunikativa aspekten av aktörens arbete, vikten av att aktören innefattar också åskådaren i sin ansträngning.» Vad jag förstår är väl det ett synsätt som Sören Larsson och Gunnar Bäck delar med så gott

som alla teaterarbetare, delar med Hage Geigert t.ex.

Jag menar att hela detta avsnitt, ett av avhandlingens sju kapitel, är olyckligt som avhandlingstext. Kanske kunde det försvarat sin plats i ett appendix.

Närsyntheten – med dess skarpa granskning och dess orättvisa betraktelse – bestämmer också utformningen av avhandlingens litteraturanalytiska kapitel, det om Kyrklunds pjästext.

Det är ett avsnitt skrivet med den komprimerade effektiva stil som Gunnar Bäck oftast når. Raskt går han förbi vad han inte tycker sig behöva, förlägger till notapparaten sedvanlig litteraturvetenskaplig referens och begreppsprecisering, t.ex. mimesis-begreppet, och utrustar sig med vad han har användning av för sina syften.

Och de är alldeles klara: Kyrklunds text läses med avseende på hur produktiv den kan göras i det aktuella teatersammanhanget. Konflikten Medea–Jason renodlas; hon stark och demonisk, han svag och snusföruftig. Hon bär genom stycket ett mörker med sig som det grekiska ljuset inte förmår skingra och »förklara».

Vidare klargör Bäck i en övertygande analys styckets spel med nivåer, dess karaktär av metatext och dess dramaturgiska kraft i det att den skapar modernt vardagliga hinder för myten så att den inte fritt kan rulla på i enlighet med sin ursprungliga bestämelse.

Medea är för Iarssons teater en lämplig hjältinna, skriver Gunnar Bäck. I förbund med jordiska elementarkrafter och arketyppiska mönster överskrider hon förnuftets begränsade förklaringsmodeller i ett stycke som med hjälp av framför allt körens fria kommenterande roll både blir en pjäs att spela teater med och en text att möta demoner i. Det är en flott läsning Bäck gör, men jag vill göra några påpekanden om det självsvåld han brukar.

Kyrklund har i skilda sammanhang sökt relativisera den motsättning som alstar kraft i hans pjästext. Han har värjt sig mot ett slags naivt mimetiskt sympatitågande gentemot rollerna Medea och Jason. Han har gjort så i samtal med avhandlingsförfattaren och han har gjort det i skrift. Bäck redovisar visserligen att författaren slår ett slag för Jason men han lämnar det därhän.

Detta är värt att fundera över. Till en början vill jag bara påpeka att även om uppgiften för Bäck är att studera ett stycke satt i gestaltad och gestaltande praxis kunde en noggrannare redogörelse ha lämnats för hur texten tidigare behandlats. I Samlaren ser jag att där finns en fransk studie över den antika Medeamytens moderna öde hos Willy Kyrklund. Innehåller den något av värde i sammanhanget? Jag vet inte. Men den borde ha varit nämnd och bedömd. Gunnar Arrias i mitt tycke intressanta diskussion i avhandlingen *Jaget, friheten och tystnaden* om självstympningens problematik hos Willy Kyrklund kunde lämnat ytterligare bidrag till analysen. Försök att betrakta sig ur den omänskliga naturens synpunkt och detta försöks misslyckande görs eventuellt också i detta stycke. Är Solanges ambition att dansa sig segrande ur rummets räta tvång och hennes alplands-

romantik möjligt att lokalisera också i Medea? Befinner sig Kyrklunds text i ett intrikatare spänningsförhållande mellan pjäsens poler än vad som framgår av Bäckers analys? Är det polyfoni i stället för sympati som undersökaren har utupptäckt i texten?

»Hur klen förfuften än är så är det det enda vi har», skriver Kyrklund i BLM 1986:5. Uppsatsen är inte nämnd hos Gunnar Bäck. I samma nummer finns en text av Magnus Florin om Kyrklunds Elpöner. I den klargörs bl.a. varför det är en poäng att versen i denna text som blandar prosa och versepik inte är hexameter – som det står hos Bäck på s. 74 – utan elegiskt distikon. Det är en bagatell om än med viss påtaglighet i en litteraturvetenskaplig avhandling.

Men intressantare är kanske att diskutera med vilken rätt Bäck är lättsinnig i en del sådana här frågor som hör till hantverket. Det har, menar jag, att göra med att texten, Kyrklunds, för honom är ord som blev kött och att i den processen hotas textens öppenhet, polyfoni och mångtydighet. Vad som står i centrum för Bäck och teaterns intresse är en text som föreskriver ett visst sceniskt handlande. Kyrklunds fiktion görs av teatern konjunktiv och det är på denna andra realitetsnivå som den intresserar. Och i detta förverkligande av texten har den bestämda meningsuppgifter att lösa tillsammans med sin publik. Det är därför Bäck kan skriva så här: »Märkligt nog påverkas inte trovärdigheten i Gudens närvaro av att förslagen om vad han är intresserad av är motbjudande – tvärtom är det genom att göra guden fränstötande som han blir trovärdig och intressant och kan appellera till vår önskan om kontakt med det oerhörda.» (s. 89)

Meningen ser ut som en beskrivning men är en radikal tolkning med bestämda effekter för uppsättningspraxis och tolkningen går på tvärs mot Kyrklunds deklarerade egna avsikter. (Se not s. 89.)

Teaterpraxis nödvändiggör ett slags »nonchalans mot författaren». Jag använder medvetet den svepande formuleringen eftersom Bäck själv använder den. Men han gör det på s. 97 i en kritisk betraktelse över en 60- och 70-talsklåfingrighet från teaterns sida mot författare som inte skrev som dramaturgerna ville att de skulle ha skrivit. Han riktar därvid skarp kritik mot en uppsats av Göran O Eriksson som han på goda grunder karakteriserar som en tidstypisk förlöpning med des sangviniska paroll Strykl!, riktad till dramaturger i hela landet som borde förenas i didaktik av den rätta läran. I och för sig har Erikssons grundfiktionsresonemang inte så mycket att göra med skälen till Lars Ambles strykningar inför uruppförandet av Kyrklunds pjäs på Dramaten. De tycks snarare ha varit dikterade av uppsättningstekniska slag än av dramaturgiska-ideologiska, men principfrågan om textens status kvarstår.

Men läsaren kan med viss rätt fråga sig om inte samma självsvåld i ett utanförliggande syfte är just det som Bäck och Iarssons teater ger prov på i förhållande till Kyrklund och Medeapjäsen. I denna uppsättning stryks förvisso inte särskilt mycket, men tolkningen, som har ideologiska drag, görs entydig på punkter där texten är mångtydig. Det leder till ett problematiskt påstående på s. 101 om att uppsätt-

ningen gjordes »kongenial med texten», som följer på ett avsnitt som visar att Kyrklunds redovisade hållning till texten däremot inte är kongenial.

Jag menar att Bäckers skrivningar i detta avsnitt öppnar för intressanta vidare studier av hur texter lades tillrätta av strykningsglada ideologer under 60- och 70-talen. Men Bäck och Larssons teater kommer från annat håll att hamna i ett likartat dilemma, när det bestäms hur förfuften och oförfuften skall fördelas på styckets scenegestalter.

Tolkning och teatergestaltning innehåller alltid ett moment av våld mot texten. Också om våldsmännen inte skryter med sina dåd begås de – resultatet på scenen avgör om vi skall ge dem fri lejd eller ej. Jag tycker att Gunnar Bäck inte tillräckligt mycket diskuterar i vad mån hans och teaterns tolkning och hantering också den kan kallas en Prokrustesbädd för dramat (s. 98).

Det hör till denna avhandlings särdrag att den legitimerar sin verksamhet med att flera gånger slå fast att Iarssons teater förmådde göra succé av Medea-texten och att teaterns arbete just därför förtjänar att tas på allvar och undersökas. Resonemanget är inte på något sätt orimligt och Gunnar Bäck visar ju gång på gång att han kan använda gruppens arbete för att säga generaliserbara saker om teaterns verkningssmedel.

Men inte minst denna legitimeringssträvan gör att Bäck söker få oss att se förhållanden som närmare besett inte finns någon annanstans än i hans tolkning av den teatervärld han ingått i.

Avhandlingen tecknar bilden av en liten undanskynd fattig teatergrupp där asketiska kosntnärer slet med sin lekamen och prövade sina etyder. Så en dag upptäcker dramaturgen en pjäs för denna grupps kroppar, syften och teaterspråk. Men också en pjäs i tiden för tiden. Både konjunktivt och indikativt yppade sig här den stora chansen. Teatern såg det och tog den och det blev succé.

Om inte denna succé varit ett faktum, skriver Bäck, skulle många av avhandlingens påståenden om gestaltning och skapandet av det konjunktiva rummet och det kommunicerande fältet bli mindre auktoritativa och avhandlingens projekt te sig mer marginellt.

Att succén var ett faktum går Bäck i god för. Med sin egen kompetens som hyperåskådare. Men han har också massmedias offentligt redovisade dokumentation av förhållandet, d.v.s. kritikens svar på teaterns fråga och tidningarnas reportage efter kritikernas utkorelser. Uppsättningen lyckades, föreställningen levde, den sceniska kompetensen framgick och det hela »fungerade» som det heter i performancevärlden.

Delvis är avhandlingen ett försök att beskriva vad det innebär att en gestaltning är sceniskt verkningsfull. Den beskrivningen får utifrån avhandlingens förutsättningar i sinnevärlden normativa drag. Att göra så här är att göra succé, lyder undertexten som stundom blir explicit.

På s. 131 skriver Bäck: »Iarssons teater, som inte känner sig förpliktad att med varje gest upprepa eller understryka det som samtidigt sägs i texten och delvis kan fungera kontrapunktiskt mot denna.» Det låter

som en reklamtext för fringepublik. Det understryker framställningens drag av lansering av gruppen och gruppens arbete.

Men detta mirakel på Redbergsskolan i Göteborg – har det egentligen ägt rum?

Den fräcka frågan bör ställas och lämpligen sker det i anslutning till Bäckes egna sociologiska betraktelser kring det som han kallar genombrottet för Iarssons teater – alltså offentlighetens svar på teaterhändelsens succé. Liksom de flesta andra avsnitt i avhandlingen är detta idérikt och produktivt och mycket diskutabelt.

Jag läser Bäckes analys i detta avsnitt av avhandlingen som ett försök att beskriva kritikens egen dramaturgi. Så här ser hans analys ut:

Den tredje teatern var länge den svenska kritiken främmande – uppfostrad och skolad som denna var i den psykologiskt privatrealistiska traditionen. Inte heller sjuttioalets proklamerande, intellektuella och logocentriska kultur erbjöd gynnsamma villkor för en fysisk teater, för laboratorieteatern. Den tillhörde helt enkelt inte det teatrala fältet, menar Bäck. Ändå framhärjade den i grupper inspirerade av Odin Teatret, Ingemar Lindh och andra av den tredje teaterns företrädare. Det innebär, anser Bäck, att ett skolningsarbete av kritikerna pågick samtidigt som dessa förklarade sig vara mindre roade. Med Teater Schahrazad öppnades under förra hälften av 80-talet för en form av teater som tidigare varit marginaliserad på det kulturella fältet för att med Bäck tala med Bourdieu.

När så Iarssons teater framträder fortsätter den tillväjning som slutligen resulterar i det erkännande som denna avhandling hävdar är mycket berättigat.

Det ligger något i resonemanget och det är naturligtvis alldeles riktigt att av och till kritiskt betrakta kritiker, som inte sällan har en narraktig tendens att se sig själv som fristående sanningssägare, i grupp och försöka se deras ställningstaganden som konjunkturburna. Men det är bara en del av sanningen. Bäckes framställning öppnar sig för invändningar.

Till en början – Bäckes perspektiv är än en gång alltför snävt. Det han talar om som marginaliserad fysisk teater är bara en riktning inom en kroppsmedveten teater. Där finns parallellt en annan som hade mycket större publikappell och som genomgående fick stor uppskattning av kritikerna. Jag tänker på det slags utåtriktad berättarteater som grupper som Narren, Fickteatern, Friteatern och Skånska Teatern representerade. Inflytandet från Mnouchkines expressiva totalteater som kombinerade politisk radikalism med teatralitet var också en viktig faktor för framväxten av ett nytt teaterspråk i landet. Om kritikerna behövde vänja sig hade de alltså kunnat göra det också i andra sammanhang än dem Bäck urskiljer. Men att de *inte* behövde det bär vågar jag påstå flera av deras recensioner av nämnda grupper vittnesbörd om.

När så Bäck skall försöka visa hur kritiken böjs i samma mönster när det gäller mötet med Iarssons teater, blir hans argumentation svag. Han jämför etyder med pjäser och försöker slå fast en utveckling hos

kritikerna som han med något större rätt hade kunnat spekulera i om jämförelsematerialet varit enhetligt. D.v.s. om olika kritiker hade sett lika många och samma uppsättningar. Den förutsägbara kritikern är den bild han låter växa fram, men han gör det genom att helt spekulativt slå fast en kritikerns tillväjningsprocess. Empirin för denna slutsats saknas. Det behövs inte vara för att Pa-Dam är den första laboratorieteateruppsättningen som Sverker Andréason ser som han inte tycker om det. Och man kan inte utgå från att det är för att Kristjan Saag vid det laget redan sedan länge bekantat sig med traditionen som han tycker om uppsättningen. Och vi kan inte förutsätta att det är för att han tidigt konfronterades med Studio KP-uppsättningen Sjärlarnas poesi som han kunde se värden i Pa-Dam. Det är inte på något sätt givet att det är för att Andréason vant sig som han skriver positivt om Medea, liksom Saag gör. Bäck presterar inget egentligt stöd för sina påståenden. Därför blir denna beskrivning av kritiken som fången i en struktur inte mer än ett spekulativt påstående från Gunnar Bäckes sida.

I stället för denna pseudosociologisering på ett alldeles för sprött material borde Bäck tagit kritikernas analys och omdömen för goda – utgått från vad de formulerade i stället för att spekulera i varför de formulerat det de gjort. Det hade också varit konsekvent med hans deklarerade forskningsmetod att inrikta sig på att söka förstå i stället för att avslöja (s. 12).

Om nu Bäckes resonemang om teatern som en skola för kritikern skulle hålla streck borde ett tungt argument vara recensionerna av gruppens föreställning efter Medea-uppsättningen, nämligen Hamlet. Men Hamlet fick ett mycket blandat mottagande av kritiken. Saag skrev mycket kritiskt om uppsättningen, Andréason förevilligt men kritiskt diskuterande. Andra kallade föreställningen ytlig.

Bäck har ju skrivit en text om vägen genom svårigheterna till stjärnorna. Han lovar fortsatta framgångar för gruppen men gör halt strax innan stjärnorna börjar falla. Om denna grupp som lovprisats i avhandlingen och för vars kvaliteter avhandlingsförfattaren gått i god av de nu tillvanda och uppfostrade kritikerna bedöms som ett trots allt mindre intressant fenomen, hur går det då med tilliten till Bäckes omdöme?

Det spelar som framgått stor roll i Bäckes avhandling att kritiken var positiv till Medeauppsättningen. Det styrker hans kompetens som betraktare och analytiker av den grupp som han själv medarbetat i. Därför hade han kunnat vinna på att mer energiskt göra reda för på vilka grunder kritiken uppskattade och berömde Medeauppsättningen och samköra dessa argument med dem han själv lämnat.

Också efter Bäckes försäkran och också efter recensenternas positiva omdömen kvarstår möjligheten att ställa frågan: Var Medea från Mbongo en betydande iscensättning?

För egen del menar jag att man nog kan sociologisera på litet annat sätt än vad Bäck gör kring mot-

tagandet av Medea. Det är svårt att inte hävda att Carina Möller gjorde en ytterligt intressant tolkning av Medea, att hon starkt påverkade sin publik finns det många vittnesmål om. Men det finns det också om föreställningens många brister – Bäck är inte blind för dessa utan skriver om dem på ett instruktivt vis när det gäller t.ex. gestaltningen av Jason. Flera av skådespelarnas röstbehandling var mycket otillfredsställande – privata tonlägen, dialektala störningar – överflödsrörelser, kroppens tautologier gjorde ett amatör-mässigt intryck på många lyssnare och iakttagare.

Själv gick jag från föreställningen och tyckte ändå att jag varit med om något märkligt i den här staden. Det märkliga var ansatsen, projektet, dödsföraktet, utmaningen förutom nu Möllers sätt att gestalta med en timing i spelet och en frasering i talet och en timbre i rösten som gjorde ett starkt och kvarblivande intryck.

Men hade jag sett denna föreställning på en stor institutionsteater hade min bedömning varit mera kluden.

Detta betyder kort och gott att jag inte fullt ut delar Gunnar Bäcks värdering av den verksamhet som han själv har viktig del i. Därmed också av mig sagt att den kompetens, som man vill ha garantier för när man lyssnar till en fenomenolog och hans påståenden om vad som finns i den värld han upplever, inte är ställd utom tvivel i fallet Bäck.

I flera stycken i denna avhandling är Gunnar Bäck propagandistisk på så sätt att han ger händelsen vid Redbergsskolan en dignitet långt utöver det vanliga när en fri teatergrupp gör en skaplig föreställning.

Detta har med ett grundläggande ideologiskt drag i hans projekt att göra. Som sista punkt i denna kritiska granskning av avhandlingens anspråk vill jag försöka ringa in det.

Bra teater är ytterst bra teater för att den är djup och arketypisk har vi sett att Bäck påstår (s. 39). Där finns ett primitivt ursprungligt något – närmast språklost och fåfängt därför att slutgiltigt söka beskriva (s. 40) – en metafysik före metafysiken av det slag som Derridas analys protesterar mot. Det är den goda teaterns uppgift att söka nå kontakt med detta något. En teaterinriktning som denna närmar sig mystikens dröm om förening »med det Högsta». (54)

Ett annat resonemang – i det förnas omedelbara närhet – handlar om att en teater som förmår att skapa konjunktivitet, förkroppsligad fiktion, den teatern har i sig ett värde och ett högt sådant. Den förmår att röra vid det som inte är kulturellt betingat, den uttrycker människans natur (s. 136). Eller om man så vill, den står i förbindelse med en »ursprunglig kultur», som Gunnar Bäck formulerar det på s. 187.

Med denna sin förmåga har konstnärsmänniskan ett slags integritet som särskiljer henne. Bra teater är, kunde man sammanfatta de här tämligen utvecklade resonemangen i avhandlingen, bra mycket mer än bra teater.

Teater är bra för att den kan ge oss en plats för autenticitet, definierat som ursprunglig muntlighet, civilisatoriskt obefläckat flockbeteende och tillgång till »absoluter» utanför människoflockens rangordning.

Gunnar Bäck är mycket försiktig när han framför dessa synpunkter; talar om dem som tentativer och tankespån (s. 187).

Det kan ha sina taktiska skäl. Ändå tycker jag att det hade varit viktigt att Bäck hade angivit dessa sina mål för teaterarbetet som också tillhör utgångspunkterna för hans avhandling. De är av ideologisk natur och vi kan förhålla oss till dem som vi vill – kalla dem fromma förhoppningar och schamanistiska förvetenskapliga ideosynkrasier eller fundamentalistiska tankegångar av det totaliserande slag som det postmoderna projektet uppmärksammat. Eller vi kan mena att de hör till traditionen av det slags oavbrutet målsökande som är människans aktivitet i kulturen.

Men för den här avhandlingens karaktär av envetet energiskt arbete med teaterns ontologi, föreställningens uttryck och mötets innebörd är vad jag förstår ytterst dessa författarens ideologiska utgångspunkter ansvariga.

Det hade därför varit en poäng att försöka utföra beskrivningen och analysen av dem i ett större kulturantropologiskt avsnitt. Här finns ju innanför den traditionen som Bäck känner väl en rik diskussion om teatern som gränsoverskridare och transfenomen i passageriter av omvälvande betydelse för dem som deltar.

Gunnar Bäcks text ger viktiga bidrag till ett studium av mänskligt beteende. Den är inte inriktad på genetiskt historiska kartläggningar men i stället på att beskriva, tolka och förstå processerna i den kulturform vi kallar teater. I det har den anknytningspunkter till samtida socialantropologi och samhällsvetenskap, där forskarna gör sig till fältarbetare och som deltagande observatörer försöker nå ny kunskap om de fenomen hon intresserar sig för. Avhandlingen diskuterar inte själv i förhållande till sådana vetenskapliga åtaganden men jag vill gärna ange hur det som kan te sig avvikande i förhållande till ett forskningsparadigm kan visa sig vara välintegrerat i ett annat.

Vi har under senaste decennierna kunnat se hur samhällsvetarna förändrat sina forskarroller från den av outsiders fenomenobservatör till den av insiders förståelseinriktade utforskare av vardagslivets subjektiva verkligheter. Flexibla metoder för att skaffa den nödvändiga informationen ersätter traditionell empirism. Djupa, kvalitativa synsätt på fenomen tar vid där kvantifieringar inte förmår ge ny kunskap. Direkta observationer sker där tidigare indirekt metod användes.

I den förändringsprocessen har en spännande debatt förts om subjektivt, objektivt och om validitet och testbarhet. Kraftigt generaliserande vågar jag säga att det råder konsensus i den nya generationen av samhällsvetare om att personligt engagemang ger större och viktigare kunskaper.

Ett av etnografins stora namn internationellt är Erving Goffman. Han har vältaligt argumenterat för ett slags familjäritet i forskningsarbetet. Forskarens egen upplevelse är en viktig dokumentationskälla och del av den symboliska miljö forskaren valt att studera. Goffman rekommenderar forskaren att »bli» fe-

nomenet. Den som studerar jazz skall bli jazzpianist, den som forskar om fotbollshuliganism måste själv bli huligan – empatin är ofrånkomlig forskardygd inom denna skolbildning. Forskaren måste befinna sig på rätt våglängd – det gäller att »tune your body up» skriver Goffman. Engagerad med sin hela personlighet, kropp och sociala situation penetrerar forskaren den grupp hon vill studera.

Gunnar Bäck är inom vårt ämnesområde en forskare av denna nya typ; en som registrerar minsta grymtning och stön i den grupp han levt med. Hans avhandling är ett djärvt försök att demonstrera hur teaterprocessen låter sig studeras, beskrivas och förstås.

Avhandlingen ger inte bara ny kunskap om utan också nya perspektiv på vad det är som händer när vi säger att en föreställning drabbade, roade eller generade oss. Det är min förhoppning att han fortsätter att undersöka konjunktivitetsens värld. När han återkommer hoppas jag han gör det med ansade begrepp och förfinad teknik men med samma ihärdighet.

Tomas Forser

Lars Elleström: *Vårt hjärtas vilt lysande skrift. Om Karl Vennbergs lyrik*. Lund University Press 1992.

Lars Elleströms avhandling är en stort anlagd studie i Karl Vennbergs lyriska produktion från och med *Halmfackla* från 1944 till och med *I väntan på pendelåget* från 1990. Den senaste stora genomlysningen av Vennbergs lyrik företogs 1977 av Ingemar Algulin i *Den orfiska reträtten*, som täcker diktningen fram till och med *Vägen till Spånga Folkan* 1976. Sedan dess har Vennberg givit ut ytterligare sex diktsamlingar, och LE är alltså den förste som gör en samlad överblick också över den senare delen av produktionen.

Boken har en klar och fast sammanhållen struktur. Det är lätt att överblicka upplägningen, lätt att framför sig se den Vennbergtolkning som växer fram längs två huvudlinjer: för det första via diktningens förhållande till andra konstarter, för det andra via tre dominerande »figurer» i Vennbergs lyrik: »det dubbla budskapet», »övergivandet» och »spåret». Den modell som tillämpas fungerar som en behändig men ändå mycket rymlig behållare för Karl Vennbergs diktning med användbara fack för centrala teman.

Med lätt hand rör sig LE med teorier och texter, och framställningen är beundransvärt klar och väl-skriven. De teoretiska avsnitten är lätta att följa. LE har sett till att all diskussion finns i texten, medan noterna bara innehåller sidhänvisningar, och det är ett förfarande som underlättar läsningen. Korrekturläsningen är föredömlig och stickprovskontroller antyder att det finns mycket få fel i noter och register.

Boken har fem kapitel. Det första presenterar materialet och de metodiska utgångspunkterna. På ett koncist och systematiskt sätt karakteriseras var och en av de 16 diktsamlingarna från och med *Halmfackla* och receptionen av dem kartläggs. Insprängd i denna kronologiska redogörelse nämns och kommenteras

den successivt framväxande Vennbergforskningen. Att forskningsöversikten således splittras upp medför dock den nackdelen att de olika forskningsansatserna står isolerade från varandra och därför inte blir föremål för jämförelse eller värderande diskussion.

Avhandlingens vetenskapliga förutsättningar presenteras därefter. Med hänvisning till nykritikerna, Derrida och Barthes går LE in för att betrakta Vennbergs texter som »faderlösa», skilda från sin författare. Likt nykritikerna vill han bortse från dikternas biografiska kontext och samtidsbakgrund. Han är ute efter att läsa dem i ett nuperspektiv. Den vennbergska tidskritiken dekontextualiseras med syfte att få dess mera allmängliga aspekter att framträda. Den enskilda dikten ses som en relativt autonom helhet, men diktsamlingen betraktas som den överordnade meningsskapande helheten. LE kallar sig närläsare och betonar att det är dikternas estetiska dimension som står i förgrunden.

Talet om närläsning och estetisk inriktning väcker förväntningar på noggranna analyser av enskilda dikter med siktet inställt på hur retoriska grepp på skilda nivåer samverkar för att bygga upp diktens helhetsverkan. Men denna typ av närläsning redovisas ganska sparsamt i avhandlingen. Anledningen är att det textanalytiska syftet korsas med ett annat och väsentligen annorlunda, nämligen en strävan att fånga genomgående tendenser i verket på ett sätt som har beröringspunkter med Jean Pierre Richard och den tematiska kritiken. LE markerar ett visst avstånd till Richard genom att säga att denne intresserar sig för verket medan han själv vill inrikta sig på de enskilda *texterna*. Men i praktiken är det sällan som argumentationen i analyskapitlen får ge stöd för helhetstolkningar av enskilda dikter. Till övervägande del är den till för att stödja teser om tendenser i verket.

Något av det mest provocerande med avhandlingen är LE:s sätt att frikoppla texten från dess omedelbara förutsättningar, d.v.s. från författaren och från tillkomsttiden. Synen på den litterära texten som »faderlös» medför att LE avvisar Vennbergs biografi som suppleringsbas för tolkningar, att han avstår från att intervjua Karl Vennberg om hans diktning, att Vennbergs övriga produktion inte heller används för att belysa lyriken, t.o.m. att olika diktsamlingar inte får belysa varandra. LE vill likställa Karl Vennbergs uttalanden om dikterna med andra läsaes, och de får alltså inverka på tolkningen bara om de kan präglade den på ett fruktbart sätt. Det är en sund princip, men i praktiken visar LE betydligt *mindre* intresse för Karl Vennbergs upplysningar än för tidigare litteraturforskarens tolkningar. Många citat och anspelningar förblir oidentifierade i LE:s genomgång av den senare produktionen. En och annan fråga till Karl Vennberg kunde nog ha verkat förlösande för tolkningsarbetet. Med tanke på det stora tillmötesgående som Vennberg visat tidigare forskare, framför allt Karl Erik Lagerlöf, som fick tillfälle att utnyttja Vennbergs brev och dagböcker, är det synd att LE så rigoröst tillämpar principen om diktens faderlösa status. Mycket latent kunskap har lämnats obeaktad.

I själva verket är LE heller inte konsekvent när det gäller att lösgöra *texterna* från författarjaget. Det