

# 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

Om Cullberg alltså inte fäst sig vid att Strindberg symboliskt förebådat sitt eget öde i fiskeriintendenten Borg i romanen *I havsbandet*, noterar han desto mer lyhört att Stig Dagerman redan i *De dömdas ö* tycks beskriva sin kommande belägenhet under improduktivitetens krisen några år senare.

Olof Lagercrantz har betonat att Strindberg ständigt talade om självmord – utan att mena så mycket med det. Med Dagerman var det annorlunda; redan i en skoluppsats sänder han ut signaler, och han tycks sedan oavbrutet ha levt i närheten av självmordet. Hur plågad han måste ha varit blir tydligt först med Cullbergs redogörelse. Cullbergs syfte är närmast att förklara Dagermans improduktivitetens kris och hans självmord, men studien formar sig till ett porträtt i helfigur.

Den viktigaste pusselbiten tycks vara frånvaron av en föräldrageneration i Dagermans liv; också med fadern var ju relationen kortvarig och problematisk. Tidigare har Kerstin Laitinen visat hur Dagermans modersövergivenhet tar sig uttryck i en rad hatiska porträtt av mödrar i romanerna och hon genomförde sina resonemang med hjälp av sofistikerade textanalytiska metoder. Cullberg är mindre rigorös, han väger in fler faktorer och läsaren tycker sig med ens få en klar bild av en mycket komplicerad personlighet. Denna avviker markant från den ljusare bild Lagercrantz vill framsuggera i efterordet till den nya upplagan av sin biografi. Ett problem är förstås att Lagercrantz verkligen kände och umgicks med Dagerman.

Strindberg var sin egen terapeut och hade förmågan att manipulera hela solsystem. Dagerman saknade denna manipulativa förmåga och hans självförakt blev under improduktivitetens krisen alltmer frätande. Cullberg avslutar med att diskutera om något hade kunnat rädda honom men menar att oddsen nästan entydigt var emot honom. Något »maskrosbarn» var han tydligen minst av allt.

En tänkbar räddning ser han skymta i den sena texten »Tusen år hos Gud» där en religiöst-mystisk utväg åtminstone antyds. Man erinrar sig Werner Aspenströms klarögd beskrivning av Dagerman som en »oförlöst mystiker». Hjälp av mer jordnära slag prövades utan framgång. Psykiatrin hade på 1950-talet inte mycket att erbjuda; bevarade journaler från Dagermans vistelse på Karolinska sjukhuset vittnar om torftigheten, och Cullberg är alltså skeptisk till att ens en skraddarsydd terapi skulle haft utsikter att rädda Dagerman från självmordet.

Dubbelporträtten av Strindberg och Dagerman visar således två helt olika sätt att möta kreativitetens kriser. Cullbergs bok tillhandahåller ny och väl förmedlad kunskap om två kaotiska diktarpsyken. Boken borde vara obligatorisk läsning för varje litteraturforskare som intresserar sig för biografiskt-psykologiska problem.

Hans-Göran Ekman

Torsten Ekbohm: *Samuel Beckett*. Natur och Kultur 1993.

Lill Inger och Göran O. Eriksson översatte en rad av Becketts verk under 1950-talet och början av 60-talet; sedan tog andra översättare vid. Torsten Ekbohm gav sig i kast med romanen *Watt* och när han nu mer än ett kvartssekel efteråt svarar för en monografi över Beckett betecknar han *Watt* som ett mästerverk, »fullt i klass med *Molloy* som annars brukar betraktas som höjdpunkten i Becketts senare romanproduktion. I mitt tycke är den rent av överlägsen, i kraft av sin förtätade poesi och sin vildsinta humor, sitt filosofiska djup och sin språkliga energi.»

På det relativt begränsade utrymme som står till buds inom ramen för N. o. K.:s författarmonografier har Torsten Ekbohm lyckats överblicka hela Samuel Becketts författarskap och dessutom på väsentliga punkter beröra hans livsöde. Den kronologiska summeringen i bokens slut underlättar tillägnelsen av monografien. Ekbohm tycks väl bevandrad i Beckett-litteraturen, om han också framhåller att denna har svällt över alla bräddar och att hans litteraturförteckning bara rymmer ett subjektivt urval titlar. Deidre Bairs omstridda levnadsteckning från 1978 har 1990 kommit ut i en reviderad nyutgåva, visar det sig. En apitretare är tydligen *Women in Beckett* (1990), redigerad av Linda Ben-Zwi, där alla de stora Beckettaktiserna får komma till tals. Åt en av dem, den franska skådespelerskan Madeleine Renaud, ger Ekbohm ordet på sin ingress sluttrader: »Det bästa sättet att förstå Beckett är att läsa honom utan att leta efter någon annan filosofi än en stor mänsklig medkänsla.» Givetvis figurerar i litteraturlistan Bengt Holmqvists *Kritiska ögonblick* (1990), som bokför möten med Samuel Beckett i Paris från tre decennier. Ekbohm får anledning återropa dennes kärva avvisande 1961 av »de tolkningar som låter förstå att Godot kanske är Gud och kanske är på kommande i alla fall». »Det är inget lönnkristligt med Godot», fastslår Holmqvist, »lika litet som med något annat i Becketts pjäser och romaner; och Godot kommer aldrig.» Annars har, som Holmqvist i likhet med Torsten Ekbohm upprepade gånger betonar, Beckett konsekvent avhållit sig från att utlägga sina egna texter.

Beckett debuterade som poet 1930 med en dikt om Descartes, *Whoroscope*, där han onekligen visade sig på styva linan. Det rör sig om man så vill, säger Ekbohm, om den första Beckettmonologen, en vindlande associationskedja på ett hundratal rader. Det är enda gången som Beckett skrev ett skönlitterärt verk med utgångspunkt från ett konkret historiskt material, Adrien Baillets *Descartesbiografi*. Lejonklon visade han samtidigt som kritiker med en Joycestudie men än mer med sin Proustessä (1931). »Man kan irriteras av den litet snobbigt arroganta tonen, den känns igen som ett kvardröjande nybörjarfel från Joycessän. Och man kan imponeras av den enastående konsekvensen hos en författare som vid 24 års ålder skriver en essä som drar upp riktlinjerna för ett halvt sekel av litterärt skapande. Essän vimlar nämligen av formuleringar som pekar ut den kommande

färdriktningen.»

Ekbom talar om tre stilfaser i Becketts litterära utveckling. Den första fasan är ungdomsproduktionen, »osjälvständig och eklektisk men löftesrik». Beckett framträder som övertygad modernist; han liar sig med vertikalismen, en avantgardistisk rörelse, som tillerkände poesin orfiska eller magiska krafter. Men i praktiken tog han för den skull ingalunda steget ut. Debutboken *More Pricks than Kicks* (1934) är hållen i en handfast realistisk stil; det rör sig, konstaterar Ekbom, om ett slags pikareskroman, en sedeskildring från ett högst konkret Dublin. Joyces ande svävar över texten på samma gång som boken kan läsas som ett led i den långa frigörelseprocessen från Joyce. »Men ännu så länge är Beckett förhådd och förledd av den Joyceska språkmagin.» Magnus Hedlund har lockats att översätta boken (*Dingdång*, 1972). Ytterligare en roman från 1930-talet, *Murphy* (1938), tillkommen under ett depressivt livsskede, konfronterar läsaren med en excentriker och privatfilosof. Beckett låter *Murphy* direkt referera till den belgiske filosofen Arnold Geulincx (1625–1669), ockasionalismens lärofader. »Kropp och själ är åtskilda. De existerar oberoende av varandra som två synkroniska urverk uppdragna av Gud.» Men i Becketts värld saknas den samordnande guden, påpekar Ekbom. Han visar på hur *Geulincx* erbjöd ett filosofiskt underlag för Beckettfigurernas knyckiga gångart; de kan liknas vid marionetter som fått sina trådar avklippta. I det rådande litterära klimatet var romanen, »en filosofisk idéroman genomsyrad av bisarr slapstickhumor», som efter otaliga refuseringar gavs ut på Routledge, dödsdömd. Watt åter, som ju står Torsten Ekboms hjärta nära, skulle också den i årtal refuseras av förläggarna, tills Beckett fick ut den 1953 på ett halvobskyrat porrförlag i Paris. Han hade påbörjat romanen 1943 i den lilla bergsby i Vaucluse dit han sökt sig sedan den motståndsgrupp han verkat i blivit sprängd av en infiltratör. Som »a means of staying sane» har han betecknat sitt arbete på boken. Ekbom noterar som ett inslag här en ny ton av grymhet, äckel och vämjelse som han vill se som en återspjuling av den värld Beckett haft inpå sig som jagad motståndsmän. Den bibliska och kristna symboliken får i Watt, den sista roman som han skrev på engelska, gärna en blasfemisk karaktär. »Någonstans mellan *Murphy* och *Watt*, en period parallell med världskrigets utbrott, inträffar Guds definitiva frånfalle i Becketts värld. Det han skriver i fortsättningen handlar, med Pascals ord, 'om människans elände utan Gud'.»

Den andra fasan i Becketts diktning kännetecknas, konstaterar Ekbom, av att de filosofiska, kunskaps-teoretiska frågeställningar som dominerat de tidigare romanerna skjuts åt sidan. Med en nog så ojämn produktion bakom sig uppnår han plötsligt mästerskapet och skriver sig rakt in i världslitteraturen. Fyrtiofemårig upplever Beckett sitt kritiska genombrott, men han får efter framgången med *Godot* finna sig i att hans nästa pjäs, *Slutspel*, refuseras av Paristetrarna. Den stora romantrilogin, *Molloy*, *Malone dör*, *Den onämnbare*, fick 1950 en förläggare tack vare sambon Suzanne Deschevaux-Dumesnil, Beck-

etts outtröttliga litterära agent.

*Molloy* erbjuder som Ekbom framhåller en mångfald tolkningsmöjligheter och betydelseskikt – Beckettforskarna har försökt klarlägga dem alla – men Ekbom ger läsaren det befogade rådet att inte binda sig för hårt vid någon enskild läsart. I den andra delen av romantrilogin, *Malone Meurt*, ställs man inför en reducerad *Molloy*, som Ekbom uttrycker det med hänvisning till Becketts eget påpekande, »i ett ogärderat ögonblick», att Hamm och Clov i *Slutspel* är Vladimir och Estragon som gamla. På samma gång läser Ekbom in starkt självbiografiska inslag i romanen: »*Malone dör* har som roman en mycket komplicerad struktur, ett system av kinesiska askar instoppade i varandra.» *Malone* får berätta historier för sig själv i väntan på slutet. Han berättar om grisslaktaren Louis och hans kuschade familj i bondgården där »incesten hänger i luften» – Ekbom anmärker att historien lösryckt ur sitt sammanhang kunde vara en novell av Maupassant eller utkastet till en pjäs av Synge. När Beckett i den tredje delen, *L'Innomable*, släpper den naturalistiska polen och helt rör sig på det symboliska planet tar han ett riskabelt steg, förklarar Ekbom, som ställer frågan hur man t.ex. skall identifiera sig med Mahood, ett huvud utan kropp nerstoppat i en kruka utanför en restaurang! »Men när kärnan av realism inte längre finns kvar finns inte heller den kärna av elementär mänsklighet som utgjorde identifikationspunkterna i *Molloy* och *Malone dör*. Kvar blir ett slags abstraherat tankeexperiment.»

Torsten Ekbom tar i sitt kapitel om I väntan på *Godot* upp William Empsons inlägg i den anglosaxiska debatten om pjäsen 1956. Som från kristendoms-kritiker – Ekbom jämför med Hedenius – fann Empson styckets mångtydighet otillfredsställande. »Empsons inlägg berör en kärnpunkt hos Beckett, en frustrerad eller besviken religiositet som i Becketts samtid delas av exempelvis Ingmar Bergman.» Lyhört dröjer Ekbom vid Beckettfigurernas skilda relationer, alltifrån »vilt raseri till dov melankoli». I *Godot* pjäsen tappar Didi och Gogo aldrig tålmodet med *Godot*. Där finns, konstaterar Ekbom, »inte samma mörka förbittring över Guds frånvaro som i andra Beckettverk, vilket möjligen förklarar en del av pjäsens publika genomslagskraft». Ekbom ger en översikt över det teaterhistoriska sammanhang som stycket låter sig inplaceras i och påpekar hur Beckett i sin följande dramatik alltmer skulle närma sig den yeatsska teaterns blandning av mim, masker, musik och dans på en tom spelyta. *Slutspel*, med premiär i London 1957, ville Beckett ha spelad som fars; Ekbom återger på några sidor en rad reflexioner han gjorde i brev till Dean Schneider, som satte upp pjäsen i New York i januari 1958. Som »mer omänsklig än *Godot*» betecknar han pjäsen och han har också talat om den som »den pjäs jag tycker minst illa om». Om man skall tycka att *Slutspel* är rolig, skriver Ekbom, »olyckan är rolig – Magg och Moll med sina benstumpar i soptunnornas bädd», måste det röra sig om det tredje skratet, »the mirthless laugh», som vid sidan av det bittra och det ihålliga skratet definieras i *Watt*. Den yttersta försvarsmekanismen, förtydligar Ekbom.

Den tredje och sista fasen i Becketts författarskap, »de sena årens luttrade och förändligade produktion», betecknar Ekboom som en Spätstil som bryter radikalt med de tidigare stilfaserna. (Ekboom jämför med Beethoven.) Beckett har nu också bakom sig Krapp's last tape, från början ett utfyllnadsstycke efter Slutspel på Royal Court Theatre i London oktober 1958, Happy Days (Lyckans dar) med urpremiär i New York 1961 och Come and Go (1965). Kring mitten av 1960-talet börjar så Beckett att experimentera med andra medier, med film och TV. I och med denna sista stilfas, förebådad av en rad »texter för ingenting», kortprosa av alltmer elliptisk och gåtfull karaktär, har Beckett avlägsnat sig så långt som gärna är möjligt från »ungdomsårens spexande och de mogna verkens farstempo. Borta är de obscena skämten, lärdomsallusionerna, vitsarna. Kvar blir en inåtvänd, allvarlig, nästan sakral atmosfär.» Horace Engdahl har behandlat denna sena dramatik i en essä i antologin Becketts teater (1983) och Enoch Brater har studerat den i sin bok Beyond Minimalism – Beckett's Late Style in the Theatre (1987). Den sene Beckett är fortfarande nyskapare, framhåller Brater. I Not I (1972) är skådespelaren reducerad till en mun, synlig c:a tre meter över scengolvet och belyst med spotlight. På scenen står en lyssnerska, en kvinna insvept i en arabisk djellaba. »Munnen framstammar i snabbt tempo en fragmentarisk monolog där brottstycken tycks handla om ensamhet och kärlekslöshet under en svår barndom med få ljusglimtar, en extatisk upplevelse på ett fält i vårsolen.» Man associerar till ett mer välkänt, tidigare scenstycke, Krapp's last tape (1958), där på ett av de band som Krapp spelar upp berättas om en erotisk upplevelse i en drivande eka, en upplevelse, säger Ekboom visserligen, som skiljer Krapp ut från alla andra Becketthjältar. Själv knyter han an till Krapps sista band beträffande ett annat expressionistiskt stycke från 1976, That Time, »brodern till Not I», som Beckett kallat det. Här får lyssnaren huvudrollen i likhet med Krapp och tre inspelade röster förmedlar minnesfragment; denna gång är det ett gammalmansansikte med långt spretande vitt hår som svävar över scengolvet. Vi befinner oss som Ekboom konstaterar, i huvet på en gammal gubbe.

Torsten Ekbooms bok mynnar ut i ett försök att fixera Becketts slutliga livshållning. Det sker med inlevelse och förtrogenhet med alla relevanta texter. Monografin har över huvud ingen kompendiekaraktär; den är heltäckande på ett välavvägt vis och den präglas alltigenom av analytisk skärpa.

Ulf Wittrock

Peter Weiss: *Landskapen i drömmarna. ur en ung författares arbetsböcker*. Inledande essay; Sverker R. Ek. Översättning: Ulrika Wallenström. Gidlunds 1991.

Robert Cohen: *Peter Weiss in seiner Zeit. Leben und Werk*. J.B. Metzler 1992.

I Brännpunkt (1962) berättar Peter Weiss att han »här i Boals rum» för första gången prövade »det nya språket, landets språk, i sammanhang med egna känslor och impulser». Weiss gick april–augusti 1941 i psykoanalys hos Iwan Bratt. I den självbiografiska texten framhåller Peter Weiss de vanskligheter som språkbytet ställde honom inför. Sture Packalén har i en uppsats i *Samlaren* 1992 just diskuterat Weiss' position som »författare mellan två språk»; han vacklade som han säger i sina Notisböcker (1975–80) länge »mellan svenskan och tyskan». Det blev ju som svensk författare Weiss framträdde 1946–53. Delar av manuskriptet till Abschied von den Eltern (1961) som föregick Fluchtpunkt (1962); sv. Brännpunkt) utarbetade han ännu på svenska.

Diagnos har den svenska översättningen av Abschied von den Eltern betitlats. I en särskild mapp bifogade Weiss till boken åtta collager. Robert Cohen konstaterar i *Peter Weiss in seiner Zeit. Leben und Werk* hur »die Illustrationen zu Abschied von den Eltern gelten als Gipfelleistungen von Weiss' Collage-Bildern, wenn nicht seines ganzen malerischen Werks». I sin inledande essay till en utgåva av fyra tidiga prosatexter av Peter Weiss, *Landskapen i drömmarna*, utnyttjar Sverker R. Ek såväl sviten av collage som den litterära barndomsskildringen som bakgrundsmaterial för ett studium av dennes tidigaste produktion som författare och konstnär. I boken återges i facsimile Die Insel. Eine Art Flugschrift. Vor Augen geführt durch Skruwe med Weiss' egna illustrationer till texten; översatt av Ulrika Wallenström tillsammans med ytterligare tre prosatexter från 1935–39 – En stor målares bekännelse (van Gogh), Skruwe och Landskapen i drömmarna – publiceras dessa ungdomsverk nu för första gången. Det kan te sig litet bakvänt att det sker i översättning; svenskan är inte ett språk Weissforskare i gemen behärskar. Peter Weiss' hela litterära produktion, d.v.s. kvarlåtenskapen, överfördes 1988–89 till Akademie der Künste i Berlin, varifrån mikrofilmer förlöpande har sänts till Kungliga Biblioteket i Stockholm.

Sverker R. Ek framhåller att Weiss i Abschied von den Eltern, påbörjad 1959, i och med de beledsagande collagen gav »bildmässiga, självständigt gestaltade variationer på teman som också artikuleras i texten». Ek prövar på att tolka texten i fråga genom att tillämpa »objektrelationsteorin» så som Johan Cullberg har framställt den, i stället för att utgå från den »libidinösa» riktningen inom psykoanalysen. Separationsångest och en lika uppenbar överjagsångest är vad Ek läser ut som en undertext i Diagnos som den svenska översättningen av Abschied von den Eltern således är betitlad.

Eks essay ter sig givande, omsorgsfullt utarbetad som den är; den presenterar således Peter Weiss' ungdomsproduktion, där manuskriptet Skruwe, med den mystifierande undertiteln: Ur anteckningar och minnen sammanställda av Peter Ulrich Weiss, tilldrar sig speciellt intresse som Weiss' första, mer ambitiösa verk. »Var det litterärt präglade måleriet hans väsent. ligaste uttrycksform under denna tid, så var behovet att i ord artikulera sin konstuppfattning och sin livs-