

# Sammlaren

Tidskrift för  
svensk litteraturvetenskaplig forskning  
Årgång 109 1988

Svenska Litteratursällskapet

*Distribution:* Almqvist & Wiksell International, Stockholm

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

*Lund:* Louise Vinge, Ulla-Britta Lagerroth

*Stockholm:* Inge Jonsson, Kjell Espmark, Vivi Edström

*Umeå:* Sverker R. Ek

*Uppsala:* Thure Stenström, Lars Furuland, Bengt Landgren

*Redaktör:* Docent Ulf Wittrock, Litteraturvetenskapliga institutionen,  
Box 1909, 751 49 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 manuskriptet

ISBN 91-22-01310-5

ISSN 0348-6133

Printed in Sweden by

Almqvist & Wiksell Tryckeri, Uppsala 1989

till ett klarläggande av sin position var tolstojanen Zertkov som hade ryggat tillbaka inför Tolstoj's absoluta krav och själv i sin förläggarverksamhet företrädde en mindre utrerad linje i fråga om sexualmoralen.

Avhandlingens tre sista kapitel visar på den viktiga roll som Kreuzersonaten spelade för utkristalliseringen av den ryska symbolismens ledande teser. Hur aktuell Tolstoj alltjämt var för symbolisterna framgår likaledes av Dieckmanns framställning; »Tolstoi erscheint als das die Positionen trennende Kriterium und damit erneut als wirkendes Moment der Polemik», konstaterar han. Møller berör i motsats till Dieckmann inte Belyj och Blok; han begränsar sig till tre författare och religiösa tänkare med var sin personliga kristendomstolkning: Dmitrij Meresjkovskij, Vladimir Solovjev och Vasilij Rozanov. De var alla inriktade på att återupprätta Eros, om också var och en med sin särskilda motivering. Meresjkovskij, som inte enbart stod i debattens centrum i Ryssland utan också uppmärksammades i Västeuropa, lät en marmorstaty av Afrodite fungera som ett symboliskt bindemedel från bok till bok i sin historiska romantrilogi *Krist* och *Antikrist*. I sin stora bok *Tolstoj och Dostojevskij* talar Meresjkovskij om hur »köttets klarsyn» gick förlorat för Tolstoj. Huvudpersonerna i sena verk som *Kreuzersonaten* och *Uppståndelse* har inte längre någon kroppslig realitet. Hustrumördaren Pozdnyšev sitter osynlig i tågkupéns mörker och existerar bara som en lidande röst och ett par lysande ögon.

Ulf Wittrock

Göran Rossholm: *Ibsens När vi døde vågner, en analys*, Nademtryck. Sthlm 1987.

Ibsens sista drama, treaktaren *När vi døde vågner* (1899), har skulptören Arnold Rubek, som länge levtt utomlands, till huvudperson. Rubeks favoritmodell Irene övergav honom medan han arbetade på en stor framställning av uppståndelsen, »Opståndelsens dag», som så småningom gjorde honom världsberömd. Sedan han fullbordat detta mästerverk har han emellertid varit nedslagen och endast kunnat utföra mindre arbeten – mycket inbringande porträttbyster. Han har gift sig med en yngre norsk kvinna, Maja, och lever med henne i ett äktenskap som spårat in i slentrian. I dramats första akt möter vi Rubek och Maja på semester på ett badhotell i Norge. Där träffar de oväntat Irene, som förefaller ha genomgått en svår och långvarig psykisk kris. Själv säger hon att hon är död, och hon åtföljs av en svart skugga i form av en diakonissa med stickande ögon och tvångströja i packningen. Till badhotellet kommer också den ohvylade godsägaren Ulfheim, som är på väg till högfjället för att jaga. Medan Rubek fascinerats av Irene och hoppas på förnyad inspiration, lockas Maja av utsikterna till björnjakt med Ulfheim. Alla fyra (alla fem, om man räknar in diakonissan) beger sig upp på högfjället, där de två senare akterna utspelar sig, och där ett partnerbyte äger rum. I slutscenen ser vi Rubek och Irene klättra mot en snötäckt bergstopp för att äntligen sexuellt förenas, men tas av en åskmullrande lavin. Diakonissan dyker upp på scenen; hon ropar »Irene» och säger så, efter ett ögonblicks tystnad, »*Pax vobiscum!*» Maja har räddats ned i säkerhet i Ulfheims

armar; på avstånd klingar den jublande sång som hon diktat i andra akten:

Jeg er fri! Jeg er fri! Jeg er fri!  
Mit fangenskabs liv er forbi!  
Jeg er fri som en fugl! Jeg er fri!

Det är detta, under de senaste decennierna ofta diskuterade, Ibsendrama som Göran Rossholm har gjort till ämne för sin avhandling.

Rossholm beskriver själv avhandlingens syfte som »att, i första hand, klarlägga Ibsens sista skådespel, samt att dessutom föra den estetisk-semiotiska diskussionen framåt» (s. 1). Det finns alltså ett starkt metodiskt och teoretiskt intresse bakom avhandlingen, vilket också kommer till synes i att analysen till stor del genomförs med hjälp av begrepp som Rossholm själv har skapat. Det förefaller mig naturligt, nästan nödvändigt, att inledningsvis presentera viktiga delar av Rossholms begreppsapparat och först därefter ta upp hans analys av dramat.

Den amerikanske filosofen John R. Searle – mest känd som en av portalfigurerna inom talaktsteorin – har i flera sammanhang påpekat, att yttranden nästan undantagslöst uttrycker inre tillstånd. Den som påstår något (t. ex. säger: »Det regnar») uttrycker en övertygelse (övertygelsen att det regnar), den som kommer med en uppmaning uttrycker en önskan eller vilja, osv.

Det är en något speciell betydelse av »uttrycka» som Searle begagnar här. Den som »uttrycker» något i Searles bemärkelse behöver naturligtvis inte nödvändigtvis befinna sig i tillståndet som det gäller – man kan yttra »Det regnar» utan att tro att det regnar. Men också Searles betydelse av »uttrycka» finns i språket. Man kan inte, i en normal situation, yttra »Det regnar» utan att därmed i viss mening ge uttryck åt övertygelsen att det regnar.

Göran Rossholm gör omfattande bruk av Searles iakttagelse om språkets karaktär av uttryck – »uttryck<sub>k</sub>» som Rossholm kallar den betydelsen av ordet. Han konstaterar att det är möjligt att beskriva vad yttranden uttrycker – ge »uttrycksbeskrivningar» –, och han presenterar ett sätt att formalisera sådana beskrivningar. Det som uttrycks – eller rättare sagt: varje mer självständig, satsvärdig del av uttrycksinnehållet – kallar Rossholm »uttrycksobjekt». Flera repliker kan ha ett uttrycksobjekt gemensamt. När fru Maja säger »Hör bare hvor lydlöst her er» till Rubek, och denne något spydigt svarar »Og det kan du høre?», då har deras repliker som ett gemensamt, underförstått uttrycksobjekt *Maja kan höra hur lydlöst här är*.

Idén att formalisera uttrycksbeskrivningar och urskilja uttrycksobjekt är enligt min uppfattning briljant. Att beskriva vad yttranden uttrycker, ligger mycket nära att beskriva deras betydelse (jfr: A uttrycker övertygelsen att det regnar / A påstår att det regnar). Uttrycksbeskrivningarna rör alltså vid något centralt hos yttranden, och formaliseringen gör det möjligt att jämföra yttrandens innehåll på ett kontrollerat och ingående sätt. Överensstämmelse i uttrycksobjekt är dessutom rimligen ett viktigt kitt mellan satsar, så jag föreställer mig att den sammanbindande faktor som Rossholm här visar på måste vara av inte obetydligt intresse för textlingvistik.

Det sagda innebär visserligen inte att jag utan vidare skriver under på vad Rossholm har att säga om uttryck<sub>s</sub>, uttrycksbeskrivningar och uttrycksobjekt i första kapitlet i

sin avhandling. Det finns en rad mindre, tekniska invändningar att rikta mot hans framställning. Och dessutom beskriver Rossholm också de fiktiva personernas repliker som yttranden – Majas nyss citerade replik skulle t. ex. vara en uppmaning –, och ställer dem alltså på linje med verkliga yttranden. Det är inte hållbart – eftersom Maja inte bokstavligen finns, kan hon inte gärna bokstavligen uttrycka några önsningar eller någon vilja. I *När vi døde vågner* är det bara Ibsen som i talaktsteoretisk mening yttrar något, gör något med språket. När Maja säger »Hör bare hvor lydløst her er», är det, åtminstone sett ur en Searlesk synpunkt, *Ibsen* som *fingerar* (uttrycker en kontrafaktisk föreställning?) att Maja säger »Hör bare hvor lydløst her er», inte *Maja* som *uppmanar* sin make att göra något. På den här punkten ger Rossholms framställning en oriktig idé om talaktsteori, och han undviker samtidigt att påpeka en kännbar begränsning hos de uttrycksbeskrivningar som ges i avhandlingen. De har utformats så att de i realiteten beskriver vad personerna säger – inte vad Ibsen säger, eller vad pjästexten säger.

'Uttrycksbeskrivning' och 'uttrycksobjekt' är hörnstenar i Rossholms analysystem. De spelar en roll också i samband med ett par andra analysbegrepp. Yttranden kan, säger Rossholm, stå i »opposition» eller »apposition» till varandra – förenklat uttryckt är två yttranden oppositionellt länkade om de har ett gemensamt uttrycksobjekt som är negerat i det ena fallet, onegerat i det andra. Beskrivningen av oppositions- och appositionsrelationen är i och för sig oantastlig. Det är emellertid ett problem, att formaliseringen av uttrycksbeskrivningarna med nödvändighet måste innehålla en del rätt artificiella grepp. I Rossholms system är t. ex. analysen av frågor utformad så, att en fråga och dess svar oundvikligen kommer att stå i opposition till varandra (också t. ex.: »Regnar det?» – »Ja, det gör det.»). När det förhåller sig så, kan man fråga sig om oppositionsrelationen verkligen är ett intressant förhållande mellan yttranden. I varje fall är det viktigt att se, att den inte nödvändigtvis har att göra med motsättning i vanlig mening, något som formuleringar i avhandlingen lätt kan leda läsaren att tro.

Ett sista viktigt analysbegrepp är 'sekvens'. En sekvens är en satsföljd som har en speciell form av inre sammanhang (men i gränsfallet kan bestå av en enda sats). Den första satsen i sekvensen sammanhänger inte med någon tidigare sats i pjäsen, men varje senare sats i sekvensen sammanhänger med någon av de tidigare satserna i sekvensen. Satsen »sammanhänger» i den relevanta meningen när de har ett uttrycksobjekt gemensamt (står i opposition eller apposition), eller när det föreligger »kohesion» mellan dem. Det textlingvistiska begreppet 'kohesion' (i dess Hallidayska gestalt) står för den bindning mellan språkliga uttryck som, enkelt uttryckt, består i att det ena förutsätter det andra som stödjande kontext. Kohesion finns t. ex. mellan pronominet »han» i en text och den tidigare introduktion av personen som gör pronominet möjligt att använda, eller mellan adverbet »emellertid» och den motpol som ordet implicit förutsätter (jfr t. ex. artikeln »cohesion» i David Crystals *Dictionary of Linguistics and Phonetics*, 1985). Rossholm delar restlöst upp Ibsens text i sekvenser. Enligt honom är sekvensen »textens kompositionsenhet på nivån närmast över satsen» (s. 13). Dramatexten, med sekvensindelning, är avtryckt i sin helhet i avhandlingen.

Sekvensen har väl – i motsats till akten, scenen, osv. – knappast någon psykologisk realitet för författare eller åskådare, varför ordet »kompositionsenhet» (och liknande formuleringar på andra håll i avhandlingen) för tankarna i fel riktning. Det hindrar naturligtvis inte, att det kunde tänkas vara fruktbart att dela upp dramatexten i sekvenser för analysens syften. Men jag tvivlar på att Rossholms sekvensgränser verkligen faller just där något nytt tar sin början (vilket förefaller att ha varit meningen). Spontant finner jag dem ofta naturliga, men ibland långsökta (speciellt i de tre aktöppningarna i pjäsen). Också av teoretiska skäl är jag skeptisk till användbarheten hos det Rossholmska sekvensbegreppet. Kohesion är ett fenomen i den språkliga ytstrukturen, och kohesion mellan satsen kan därför föreligga samtidigt som ämnet för samtalet ändras. Om jag i ett repliksifte säger till dig »Det du just sa kom mig att tänka på något helt annat: /.../», så har min replik ett kohesionsförhållande till din, samtidigt som den ger vår dialog en helt ny vändning.

Introduktionen av begreppen 'kohesion', 'uttryck', 'opposition', 'apposition' och 'sekvens' upptar det första kapitlet i Rossholms avhandling. De nio därpå följande innehåller analysen av dramat. I kapitel 2–7 går Rossholm igenom dramat scen för scen, medan kapitlen 8–10 innehåller mer övergripande kommentarer. Kapitel 10, som behandlar slutscenen i dramat, presenteras som »ett bidrag till en helhetstolkning» (s. 1).

Det finns, som jag ser saken, en viktig otydlighet i Rossholms analys. Det är svårt att se den som en helhetsanalys eller helhetstolkning i gängse mening. Faktorer som författaren och tiden berörs knappast alls. Konstnärsproblematiken och spänningen mellan konst och liv, som på olika sätt spelat en förgrundsroll hos åtskilliga tidigare uttolkare av dramat (t. ex. Edvard Beyer och Jørgen Haugan), bara tangeras. Detsamma gäller genreproblematiken, t. ex. den spänning mellan realistiskt och symboliskt som uppstår genom att Ibsen i detta sitt sista drama gör symbolinnehållet i pjäsen så framträdande att realismen undergrävs. Också det mytiska och mytologiska stoff som Ibsen vävt in i dramat förbigås i stort sett. Men Rossholm gör inte heller några klara markeringar av att det skulle röra sig om en analys eller tolkning av någon bestämd, avgränsad aspekt av pjäsen. Det sägs visserligen att analysen har »tonvikt på dialogen» (s. 1), men den avgränsningen tycks endast skjuta scenanvisningarna i bakgrunden. Den faktiska analysen utgår i första hand från iakttagelser om vad repliker uttrycker, från personernas ord- och begreppsfförråd, från paralleller inom dramas ram, osv. Men som läsare har jag svårt att få klart för mig vilka typer av iakttagelser som Rossholm, mer exakt, uppfattar som relevanta för sitt syfte. Eftersom analysapparaten är så pass speciell, kunde man också efterlysa en förklaring av varför just denna apparat setts som ändamålsenlig. Och eftersom en sådan förklaring saknas, kan man vara frestad att tro, att Rossholm egentligen är ute för att demonstrera en analysmetod – dock utan att utvärdera den eller diskutera tänkbara alternativ till den.

Den oklarhet om analysens inriktning som man känner, är besvärande vid läsningen. Mitt privata, kanske felaktiga intryck är att Rossholm i grund och botten uppfattar sin analysapparat, speciellt uttrycksbeskrivningarna, som en maskin som s. a. s. semantiskt dammsuger dramat, så att

en genomgång med dess hjälp konfronterar oss med pjäsens centrala semantiska innehåll, som vi sedan i en andra omgång kan strukturera samman till en tolkning. Fast Rossholms teoretiska utgångspunkter är andra än den klassiska 1960-talsstrukturalismens, får mig hans utpräglat ohermeneutiska analys, som sägs gå »från mindre omvistliga detaljiakttagelser» till »mer övergripande synpunkter» (s. 1), att tänka på idéerna bakom Jakobsons diktanalyser eller Greimas' strukturella semantik. Det är karakteristiskt att Rossholm ingenstans kommenterar vilken betydelse det är som hans analys beskriver – vad författaren menade? en funktion av språkets och läsandets konventioner? en läsares respons? – fast den frågan framstår som problematisk speciellt när man kommer i närheten av en helhetstolkning av dramat.

Men låt oss lämna frågan om analysens status åt sidan. Det är obestriddligt att Rossholm i kapitlen 2–7 genomför en serie specialundersökningar av partier i pjäsen som förser oss med en stor mängd konturskarpa detaljiakttagelser. Ett mycket omfattande arbete är nedlagt i dessa undersökningar, och man har, vad jag kan finna, all anledning att lita på deras resultat. Jag ser heller inga skäl att bestrida resultatens relevans. Det finns visserligen några avsnitt som, enligt min uppfattning, använder onödigt mycket apparat för att visa på rätt uppenbara, eller rätt ointressanta, förhållanden (kapitel 5 är ett exempel på det senare). Men på det hela taget rör det sig om förtydligande iakttagelser som borde ha en inte oviktig roll att spela inom ramen för en helhetstolkning av pjäsen. Speciellt värdefulla förefaller mig undersökningarna i det mer övergripande kapitel 9, »Ord». Där undersöker Rossholm bl. a. ordfrekvenser i dramat och analyserar i vilka partier som de högfrekventa orden är tydligt överrepresenterade. I en annan undersökning urskiljer han vissa centrala motiv – t. ex. det som har att göra med skulpturen »Opstandelsens dag» och det som består i Rubeks löfte att visa sin kvinna (först Irene, sedan Maja) »al verdens herlighed» – och sammanställer och kommenterar på ett instruktivt sätt de passager som behandlar respektive motiv. I en tredje undersökning visar han på ett förtjänstfullt sätt hur genomsyrat dramat är av bibelpräglat språk. Där, som så ofta, ligger det nya snarare i exaktheten i iakttagelsen än i att Rossholm inför tidigare helt förbisedda drag i diskussionen om dramat.

Även om delanalyserna på många sätt är interrelaterade, tycker jag att man saknar en egentlig brännpunkt där detaljbelysningarna strålar samman. Granskningen avslutas visserligen med en tolkning av slutscenen, och i viss mån av hela dramat. Men jag har svårt att se tolkningen som nödvändig utifrån den föregående analysen.

Egentligen tolkar Rossholm pjäsen två gånger. I slutet av kapitel 7 visar han, att utvecklingen fram till slutscenen i olika avseenden ger exempel på »syntetisering», övervinnande av motsatser. Speciellt noterar han att motsatsen mellan kropp (särskilt representerad av Ulfheim) och själ (särskilt representerad av Irene) genomgår en sådan utveckling i de nya parbildningarna. Men enligt hans uppfattning kan inte slutscenen förstås i det perspektivet. Där förekommer »en kaskad av antitetiska betydelseelement» (s. 166): liv och död, frihet och instängdhet ställs oförmedlat emot varandra i dramats sista tilldragelser. (Majas liv och frihet står mot Rubeks och Irenes död och instängdhet; diakonissans »*Pax vobiscum!*» har associationer till

den uppståndne Jesus' hälsning till lärjungarna, men kan också fattas som lysande frid över Rubek och Irene.) Rossholm begränsar då perspektivet till frågan om Rubek och Irene lyckas eller misslyckas med att förverkliga sina intentioner, och svarar att Ibsen håller detta öppet. Rossholm ser slutet som en framställning av vad han kallar en »dissocierad vision»: Ibsen låter Rubeks livsvision levandegöras särskilt tydligt, samtidigt som visionens bärare förintas och omvärldens likgiltighet för visionen framhävs. Rossholm drar därvid in också andra sena Ibsendramer – speciellt *Bygmester Solness* och *John Gabriel Borkman* – och argumenterar för att också dessa slutar med framställningen av en dissocierad vision.

Rossholms påpekanden av hur andligt och kroppsligt syntetiseras i dramat, och av hur slutscenen kommer att framställa en dissocierad vision, är säkert riktiga. Grundtanken bakom dem är emellertid välkänd – det har t. ex. sagts att »drömmen om en forening av fritt utfoldet natur og fritt utfoldet ånd» är central i pjäsen, och att dramat, som så många Ibsendramer, har »en dobbelttydig avslutning – en avslutning som besegler det endelige nederlag, men som samtidig peker mot en seier midt i nederlaget» (Daniel Haakonsen). Det är svårt att fixera i vilken utsträckning som Rossholms sätt att beskriva förhållandena verkligen tillfogar nya och viktiga nyanser.

Dessutom tycker jag att fokuseringen på Rubek och Irene, och nedtoningen av Maja och diakonissan, drivs för långt i Rossholms tolkning. Jag skulle vilja påstå, att en uppståndelsesymbolik griper mycket djupt in i stycket. Ursprungligen hade Ibsen tänkt ge pjäsen samma namn som Rubeks utpräglat symboliska skulptur, *Opstandelsens dag*. När han ändrade namnet till *Når de døde vågner* markerade han fortfarande att skulptur och drama handlar om samma ämne – och kanske att de uppfattar det olika – samtidigt som han förde in bilden av döden som sömn. I den slutliga titeln, *Når vi døde vågner*, förefaller den bilden dubbeltydig; det verkar naturligt att fatta »vi døde» som inbegripande Ibsen och hans publik, och associera dödens sömn lika mycket till ett inautentiskt liv som till den fysiska döden. Kvar står, att man i dramat eftertryckligt påminns om den nytestamentliga skildringen av uppståndelsen, som tycks mig bilda en viktig klangbotten för pjäsen. De tre stadierna död (»sömn») – fysisk uppståndelse (»uppvaknande») – och de heligas förklaring, som skulle kunna utläsas ur vissa bibelställen (t. ex.: »Ty basunen skall ljuda, och de döda skola uppstå till oförgänglighet, och då skola vi bliva förvandlade», 1. Kor. 15: 52, jfr Matt. 13: 40–43), bildar i mina ögon en parallell till det aktuella Ibsendramats uppbyggnad. I första akten, på det likgiltiga badhotellet, understryks ytligheten i Rubeks och Majas samliv, och associationerna till tystnad och död är många. I andra akten sägs det gång på gång att personerna *vaknar* – först Rubek, så Irene och senare Maja. Och många detaljiakttagelser kunde anföras för att motivera, att man låter den tidigare skildrade katastrofscenen i dramats slut föra tankarna just till Paulus' sublima framställning av uppståndelsen i 1. Kor. 15. I slutscenen tycks de fyra huvudaktörerna ha valt sina liv och fullbordat den »opväggen» till sitt »egentliga liv» som Rubek tidigare i dramat syftat på. Fast slutet jordiskt sett innebär en katastrof för Rubek och Irene, är diakonissan slutgiltigt övervunnen. Om man ser pjäsen i det perspektivet, får Maja och diakonissan en viktigare funktion, och

det framstår som väl snävt att uppfatta dramat som slutande i en dissocierad vision.

Diskussionen om kapitel 1 ovan kan ha gett intrycket, att Rossholms avhandling har talakst teorin som teoretiskt fundament. Så är det inte. När ett delsyfte med boken sägs vara att föra den estetisk-semiotiska diskussionen framåt, är det väsentligen Nelson Goodmans semantik som Rossholm har i tankarna. Särskilt i det avslutande kapitel 11 vill han visa, att begreppen som han använt i analysen kan förankras i Goodmans analyser av referens (i *Languages of Art* och senare framställningar) och komplettera dessa.

Hos Goodman är 'referens' ett oanalyserat grundbegrepp som täcker alla fall där ett tecken, a, symboliserar eller står för något betecknat, b. Goodman beskriver en rad olika referensrelationer – a kan denotera b, exemplifiera b, uttrycka b, osv. Särskilt intressant och omdiskuterad är Goodmans tanke att exemplifiering spelar en viktig roll i estetiska sammanhang – exemplifiering föreligger när a refererar till en egenskap som a själv har, som t. ex. ett tapetprov refererar till vissa egenskaper hos tapeten (mönster, färg, textur) som det självt besitter.

Rossholm vill analysera uttryck, som exemplifiering – när A uttrycker övertygelsen att det regnar, och har övertygelsen, exemplifierar A övertygelsen. Jag kan se flera svårigheter med den tanken, och svårigheter som i någon mån illustrerar de generella problemen med Rossholms Goodmanska tolkningar av sina analysbegrepp. Rossholms analys förutsätter t. ex. att den som säger »Det regnar» refererar till sin övertygelse att det regnar. Självt tycker jag inte att detta är en klargörande analys av den intressanta relationen bakom uttryck,. Enligt min mening kan inte den som yttrar »Det regnar» sägas referera, i den gängse meningen av »referera», till sin övertygelse att det regnar – och om en annan mening än den gängse är förutsatt, förblir den meningen odefinierad. (Parallella problem uppstår på andra ställen i kapitlet, t. ex. när Rossholm analyserar allusioner som refererande till lydelsebeskrivningar – orden »al verdens herlighed» sägs referera till lydelsebeskrivningen »lyder 'al verdens herlighed'», som i sin tur selektivt denoterar ett bibelställe.) Och bortsett från problemen kring bruket av referensbegreppet sätter jag mig till motvärn när personer i dramat sägs exemplifiera inre tillstånd – eftersom Rubek, Irene etc. inte existerar kan de inte bokstavligen ha övertygelser, önskningar etc., och följaktligen, som jag fattar Goodmans begreppsapparat, inte heller exemplifiera sådana. Frågan är, om exemplifiering i ortodox Goodmansk mening alls kan spela någon viktig roll vid litterära verk. Såvitt jag kan finna uppfattar Goodman i realiteten litterära verk som klasser av fysiska inskriptioner, och varken klasser eller fysiska bokexemplar tycks mig kunna besitta särskilt många iakttagbara, estetiskt relevanta egenskaper. Men här rör det sig om problem som har många aspekter. Jag har velat visa på svårigheter som jag urskiljer, inte komma med tvärsäkra uttalanden.

Jag ser en rad begränsningar och svagheter hos Rossholms avhandling. Så finner jag t. ex. hans analys något oklar i sin inriktning, och hans ansats till helhetstolkning något snäv, och jag är skeptisk till de Goodmaninspirerade begreppsexplikationerna i slutkapitlet. Men avhand-

lingen har också rejäla poster på sitt pluskonto. Mest betydande är väl den stora mängden av solida iakttagelser om passager i, eller delaspekter av, Ibsens *När vi døde vågner*. Men också de teoretiska kapitlen rymmer åtskilligt av intresse, speciellt Rossholms införande av begreppen 'uttrycksbeskrivning' och 'uttrycksobjekt', som jag uppfattar som en metodisk innovation. Sist men inte minst bör det betonas, att det är problem av hög svårighetsgrad som behandlas i avhandlingen, och att Göran Rossholms framställning genomgående präglas av stor intellektuell energi och en sympatisk strävan efter exakthet.

*Anders Pettersson*

Eva-Britta Ståhl: *Vilhelm Ekelunds estetiska mysticism. En studie i hans lyrik 1900–1906*. (Skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga institutionen vid Uppsala universitet, 19.) Uppsala 1984.

Eva-Britta Ståhls undersökning av Vilhelm Ekelunds poesi omfattar i sin helhet 348 sidor och är vad avser både omfång och kvalitet att jämföras med en avhandling för doktorsgraden. Den är särskilt inriktad på att studera det religiöst färgade språkets funktion i diktningen. I centrum för intresset står nämligen »de estetiska hållningar och roller med religiös anknytning som Ekelund prövar i sin lyrik» (30), men det har hela tiden varit viktigt för Eva-Britta Ståhl att uppmärksamma själva den poetiska texten.

Inledningsvis (9) framhåller förf. att hon, då hon valde forskningsuppgift, fann det förvånansvärt att ingen före henne skrivit något större arbete om den ekelundska lyriken. I förhållande till vad som kommit essäerna och aforismerna till del hade den ägnats alltför litet intresse, menar hon. Om anledningar till detta sakernas tillstånd kan kanske vissa reflexioner göras.

För det första har den hågade efter Algot Werins monografi från 1960 måst hitta en ny infallsvinkel, ett grepp som lagt något till och nyanserat denna grundläggande studie.

Ekelunds poesi är för det andra som bekant svår; upphovsmannen tillhör ju den skara av diktare som Rabbe Enckell hänför till »den svåra skolan». Den är inte lätt att tolka, den som studerar den bör vara lyhörd. Därtill kommer att det såriga och brustna som träder in till mötes i så mycket av denna diktning kan utgöra ett betydande hinder. Det finns i alla samlingarna och att ta till sig och smälta detta inslag kan vara plågsamt också för läsaren.

Detsamma gäller den erotiska hållningen, med dess ambivalens och svävande tonläge. Inte minst denna faktor kan ha avhållit vissa från att grundligare söka tränga in i Ekelunds poesi.

I huvudsak är framställningen kronologiskt upplagd. Samtidigt rör sig förf. fritt över fältet och kastar då och då blicken fram mot det senare aforistiska författarskapet. I själva verket är ett syfte med hennes studie att slå en brygga mellan poesin och aforismerna, att peka ut sådant som förbinder de båda genrerna. Hon visar att den »sammansyn», den speciella förmåga att finna en gemensam nämnare för texter av vitt skild karaktär, som Eke-