

# Samlaren

Tidskrift för forskning om  
svensk och annan nordisk litteratur  
Årgång 136 2015

*I distribution:*  
Swedish Science Press

Svenska Litteratursällskapet

## REDAKTIONSKOMMITTÉ:

*Berkeley:* Linda Rugg

*Göteborg:* Lisbeth Larsson

*Köpenhamn:* Johnny Kondrup

*Lund:* Erik Hedling, Eva Hættner Aurelius

*München:* Annegret Heitmann

*Oslo:* Elisabeth Oxfeldt

*Stockholm:* Anders Cullhed, Anders Olsson, Boel Westin

*Tartu:* Daniel Sävborg

*Uppsala:* Torsten Petterson, Johan Svedjedal

*Zürich:* Klaus Müller-Wille

*Åbo:* Claes Ahlund

*Redaktörer:* Jon Viklund (uppsatser) och Andreas Hedberg (recensioner)

*Biträdande redaktör:* Ljubica Miočević

*Inlagans typografi:* Anders Svedin

Utgiven med stöd av

*Svenska Akademien och Vetenskapsrådet*

Bidrag till *Samlaren* insändes digitalt i ordbehandlingsprogrammet Word till [info@svelitt.se](mailto:info@svelitt.se). Konsultera skribentinstruktionerna på sällskapets hemsida innan du skickar in. Sista inlämningsdatum för uppsatser till nästa årgång av *Samlaren* är 15 juni 2016 och för recensioner 1 september 2016. *Samlaren* publiceras även digitalt, varför den som sänder in material till *Samlaren* därmed anses medge digital publicering. Den digitala utgåvan nås på: <http://www.svelitt.se/samlaren/index.html>. Sällskapet avser att kontinuerligt tillgängliggöra även äldre årgångar av tidskriften.

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

Svenska Litteratursällskapet PG: 5367–8.

Svenska Litteratursällskapets hemsida kan nås via adressen [www.svelitt.se](http://www.svelitt.se).

ISBN 978–91–87666–35–3

ISSN 0348–6133

Printed in Lithuania by  
Balto print, Vilnius 2016

ningar från den epideiktiska eller demonstrativa retoriken en väsentlig roll. Då Oxenstierna med sin dikt också hade ett tydligt didaktiskt och ideologiskt ärende, hade en diskussion om den samtida retoriken och retorikdiskussionen fördjupat precis de perspektiv Sjödin intresserar sig för.

Sjödens avhandling vittnar om stor lärdom, och en omfattande orientering i en rad olika diskurser i 1700-talets kulturella, politiska och filosofiska diskussion. I princip lyckas han också nyttja denna lärdom på ett effektivt sätt i diktanalysen, men vid något tillfälle blir framställningen digressiv (så till exempel i den omfattande diskussionen om föreställningar om skeppsfartens ursprung, 131 f.) Relationen till tidigare forskning är god, även om en samlad forskningsdiskussion presenteras först i det avslutande avsnittet. Dock kan anmärkas att Frykenstedt, som är en av två tidigare forskare som ägnat dikten en mer omfattande undersökning, i sitt avslutande kapitel för fram en hel del resonemang som pekar fram emot Sjödin egen undersökning och ganska utförligt diskutera genreidentitet och genreblandning. Sjödens avhandling kan snarast sägas börja där Frykenstedt slutar, men i diskussionen om den tidigare forskningen hade det kunnat betonas tydligare i hur hög grad den senare lämnar ett viktigt uppslag här.

Sammanfattningsvis har dock Sjödin skrivit en oerhört intressant avhandling, där han med utgångspunkt i en enkel, till synes traditionell, frågeställning, lyckas frilägga en stor mängd inte bara litterära, utan politiska, ideologiska och idémässiga komplex med utgångspunkt i en enda (om än lång) idag sällan läst dikt. Sjödin visar att just genom att ta sig an ett verk som egentligen endast uppskattades i sin samtid, och sedan knappast har lästs, så är det möjligt att komma åt en annan litteraturhistoria, som på olika sätt utmanar de etablerade modellerna med dessas brytning mellan klassicism och romantik, repertoar- och verkdiktning eller mellan retorik och litterär kommunikation, eller hur nu motsättningen har formulerats. På så vis kommer vi närmare en förståelse av såväl det klassicistiska genresystemet som av det gustavianiska litterära systemet.

Otto Fischer

Barbro Westling, *Lars Norén. Dramatikern*. Bokförlaget Arena. Stockholm 2014.

Lars Norén är ett påtagligt populärt objekt för akademisk forskning. Hans författarskap har från olika perspektiv ägnats en serie doktorsavhandlingar. Barbro Westlings projekt skiljer sig från flertalet i sin koncentration på mötet mellan dramatiker och det praktiska teaterlivet. I hennes undersökning kommer dessa båda storheter att spegla och belysa varandra på ibland oväntade och oväntat tydliga sätt.

Westling begränsar sig i tiden. Hon betraktar ett medvetet valt projekt, Noréns beslut att bli dramatiker, dess genomförande och karriärens utveckling fram till den lika logiska som chockerande oväntade händelse som förändrade det eller avslutade det, om man vill se det så. Det är en 20-årig period (mellan 1979 och 1999) som rymmer en förbluffande mängd skandaler, succéer, genombrott, uppbrott, strider och segrar.

Två olika kraftfält kolliderar: den otroligt kreativa och framgångsrike författaren, som bestämmer sig för att bli dramatiker och det svenska teaterlivet vid tiden för dess mest upproriska fas, dominerat av självmedvetna frigrupper med tydligt politiska ambitioner. Inget av dessa båda fält går oförändrade ur mötet. Berättelsen återkallar hur dramatiskt och hur oväntat denna kollision blev för dåtidens offentlighet och hur den kom att förändra de kritiska böjningsmönstren för teaterns vidare utveckling.

Att skriva om dramatiker och teater inbjuder naturligtvis en doktorand till dramaturgiskt effektiva grepp i framställningen. Westling inleder med ett sådant. Hon börjar med slutet, med 1999 års premiär av Lars Noréns 7:3, den upprörda diskussion som följde och den katastrof som sedan mordet i Malexander kom att innebära. Man kan säga att Westlings avhandling vill följa några av de vägar som kom att leda fram till Malexander, både i Noréns dramatiska projekt och i svensk teaters utveckling.

Westling söker dessa korsningar och sträckningar i sex kapitel. Hon börjar i en förhistoria, med poeten Lars Noréns teaterdebut 1973 med *Fursteslickaren* i regi av Donna Feuer. Det börjar, typiskt nog, med en rejäl knall. Föreställningen väcker kritikernas och offentlighetens raseri och har i efterhand fått framstå som ett klassiskt fiasko, enligt alla teaterns regler. Författaren kom att offentligt vända sig mot teatern och uppsättningen.

Westling diskuterar förtjänstfullt det relativa i fiaskot och spårar hur spänningar och motsättningar bortom text och föreställning bidrog till det våldsamma mottagande de möttes av.

Dramaten var 1973 starkt utmanad och ifrågasatt av ett fritt teaterliv, som manifesterade sig både utanför och inom nationalscenens väggar. Teaterns svar var uppenbarligen en jakt på en ny Peter Weiss, en dramatiker som kunde vara lika politiskt radikal som någonsin de fria grupperna men som ändå fyllde stora scener och salonger. Norén å sin sida sökte poesi och provokation. Hans samtida influenser spårar Westling mer till Moderna museets happenings än till de fria grupperna. Personligen hade jag gärna också sett en hänvisning till det som då lite vagt kallades *den fysiska teatern*. Den fanns vid denna tid som en sorts minoritetsposition i svensk teater med rötter i Artaud och med direkt påverkan från Grotowski och Barba. Hur som helst, för den rena, den grymma, den fattiga teatern var inte Dramaten den ideala scenen. Det var en lärdom som Norén tvingades ta med sig när han i sedan tycktes välja att lämna teaterns värld under en flera år lång period.

Genomgående visar Westling i sin avhandling på Lars Noréns otroliga törst efter att *lära sig*. I sitt andra kapitel visar hon oss vart Norén gick för att lära sig, när han lämnat det anspråksfulla Dramatenhuset. Westling låter oss följa korrespondens och diskussion kring ett antal radiopjäser. I detta avsnitt dyker en serie namn upp: Carl-Olof Lång, Hans Jonstoj, Sigvard Mårtenson, Arne Forsberg, Anders Carlberg, bland andra. Vid en tid när få teatrar hade något utvecklat professionellt dramaturgiat var det på Radioteatern en sådan kompetens fanns. De nämnda namnen var välbekanta och viktiga personer för nästan varje svensk författare. Samtalspartnerna på radioteatern tycks ha hejat på varje steg författaren velat ta mot ökad realism. De var uppenbarligen goda lärare till en osedvanligt läraaktig poet.

När Westling når fram mot 1979 i sin berättelse inträder vissa kronologiska problem. Noréns beslut att lämna poesin för att bli dramatiker sker, både typiskt och paradoxalt, samtidigt med att flera nya diktsamlingar publiceras, radiopjäser sänds och flera olika, fast uppenbarligen parallella, teaterprojekt inleds. Man kan få intrycket av att den ensamme pianisten plötsligt själv har börjat spela fyrfhäntigt.

Norén återkom till Dramaten – denna gång med en text nog anpassad till Nationalscenens väggar

och traditioner. *Orestes* hade premiär på våren 1980 och blev respektfullt bemött av kritiken. ”In i traditionen” är den talande rubrik Westling sätter på kapitlet. Norén skaffar sig positionen av respekterad författare på nationalscenen utan att utmana eller provocera. Hans text låter sig dessutom förstås i relation till de nyare akademiska litteraturteorierna vilket blir inledningen på en lång och djup relation i seminarierosalor och föreläsningssalor.

Samtidigt spelar Sveriges Television in hans pjäs *Modet att döda* som visas på hösten samma år. Den blir viktig på flera sätt. Först och främst blir den en formidabel tittarframgång med tittarsiffror som sätter den i klass med dagens *Allsång på Skansen*. Samtidigt är det första gången Norén visar både sitt speciellt realistiska skrivsätt och skär in mot ett kommande centralt och återkommande tema: familj, fadersuppror. Men slutligen inleds här ett samarbete med regissören Björn Melander, som kommer att spela en roll för såväl Noréns som för svensk teaters utveckling.

Så inom loppet av månader hade Norén erövat nationalscenens och de unga akademikernas respekt liksom den stora, väldiga TV-publikens uppskattning. Fanns det något mer att göra?

Under våren 180 grälades det på Stockholms Stadsteater. En pjäs av Lars Norén hade dykt upp – visserligen tidigare inlämnad till Dramaten, men lämnad där till förmån för *Orestes*. *En fruktansvärd lycka* ansågs av flertalet regissörer på teatern som reaktionär och obehaglig. Suzanne Osten, feministisk frontkvinna och den konstnärliga barnteaterns pionjär, gick emot uppfattningarna och satte upp pjäsen.

Westlings framställning av det samarbete Osten och Norén utvecklade över ett par år är avhandlingens höjdpunkt, både klok och informerad. Det säger mycket om båda kontrahenternas öppenhet och prestigelöshet att samarbetet kom att utsträcka sig över ett par års tid och tre premiärer. Det säger antagligen lika mycket om deras respektive konstnärliga integritetskrav att det sedan avbröts. Här, om någonstans i framställningen finns ett vägskäl.

Osten drev Norén mot teatralitet och modernism snarare än mot realism. Hon drog in Norén i skådespelarnas arbetsprocesser vilket uppenbarligen väckte både hans intresse och kreativitet. Hon utmanade honom också politiskt. De hade uppenbarligen en gemensam grund i psykoanalytisk språk.

Tre produktioner gick till premiär innan samarbetet bröts, *En fruktansvärd lycka*, *Underjordens leende* och *När dom brände fjärlar på lilla scenen*. Inför den första var kritiken fascinerad men förvirrad. Inför den andra jublande. I den tredje, en radioteaterföreställning, spårade radiokritikerna redan en spricka mellan text och regi.

Så vad vann då Norén på detta, som inte Dramaten eller TV kunnat ge honom? Respekt från en begränsad men inflytelserik publik med smak för modernism och avantgarde. Vad vann Osten? Ett vidare intresse för att föra psykoanalytiska insikter till scen, faktiskt också för en barnpublik.

Efter att samarbetet med Osten avbrutits kom Norén inte att återvända till Stockholms stadsteater med undantag för en, redan beslutad, produktion. Det är ett tänkvärt faktum att Noréns väldiga genomslag i svensk teater under den period Westling undersöker rymmer stora hålrum. Han spelas inte – förutom de ovan angivna produktionerna – på Stockholms stadsteater, han spelas inte av några fria grupper och han spelas inte på någon av regi-onteatrarna. Det går antagligen att läsa in en politisk struktur i detta förhållande, en skiljelinje mellan det som luddigt kallas ”borgerlig” och, lika luddigt, ”politisk” teater.

Politiken är vid denna tid en starkt polariserande kraft inom teatern. En av de mest emblematiske teaterpolitiska striderna stod vid denna tid i Göteborg kring det så kallade *Manifestet*, författat av Thomas Forser, Ragnar Lyth och Peter Oscarson. *Manifestet* stöddes av en del av personalen på Göteborgs stadsteater samt av teaterchefen, Mats Johansson. Mot dem stod en annan del av personalen samt, så småningom, majoriteten av teaterns styrelse. *Manifestets* radikala, ”politiska” program förkastades. Den segrande gruppen hade nu att samlas kring ett alternativt konstnärligt program, ”borgerligt” enligt motståndarna, realistiskt enligt dem själva. Signaturuppsättningen kom att bli *Lång dags färd mot natt*, som regisserades av Björn Melander.

När man läser Westlings avhandling är det svårt att förstå hur det gick till: samtidigt med att Lars Norén deltog i det uppenbarligen täta, tidskrävande och stimulerande samarbetet med Osten upprätthöll han täta kontakter med minst tre andra stora teatrar kring några hel andra pjästexter, de som kom att kallas *hotelltrilogin*. I samtliga fall tycks teatrar ha fått omfattande och ibland oavslutade manus. Teatrar har löpande föreslagit kortningar och ändringar, diskuterat och fått dem godkända av Norén. Först till premiär hin-

ner Malmö stadsteater med *Natten är dagens mor* i regi av Göran Stangertz. Det är tre veckor innan premiären av *Underjordens leende* på Unga Klara. Dramatens premiär på *Natten är dagens mor* kommer ytterligare tre månader senare efter problem med avbrutna repetitioner och byte av regissör. Det blev Göran Graffman som rodde företaget i hamn. 10 månader efter Dramaten var det premiär på Göteborgs stadsteater, denna gång på både *Natten är dagens mor* och, dagen efter, på *Kaos är granne med Gud*. Göteborgs stadsteater berättar emellertid att repetitionstiden för de båda pjäserna varit exceptionellt lång, 18 månader. Det betyder rimligen att alla de tre teatrar repeterat samtidigt under täta kontakter med dramatikern, som samtidigt genomlevde ett intensivt och epokgörande samarbete på en fjärde scen. I teaterhistorien måste detta vara ett svårslaget rekord i simultankapacitet.

Den samlade framgången med de självbiografiska pjäserna om hotellet i Genarp är utan motstycke, publikt lika väl som kritikermissigt. Den fördes vidare i televisering av Göteborgsuppsättningen. Det är Björn Melander som svarat för det väldiga arbetet med båda pjäserna i Göteborg, det är hans båda föreställningar som televiseras och de är uttalat knutna till den genomkämpade striden med *Manifestets* förespråkare. I viss mening annekteras därmed Norén till ett speciellt teaterpolitiskt läger. Men det är också Melander som framstår som en sorts segrare i kampen om det rätta sättet att uttolka Norén. Hans premiärer kommer när Osten och Norén skiljts åt. Westling visar lågmält men tydligt att epitetet ”borgerlig” är alltför trångt, för den som vill fånga hans och Noréns samarbete. Däremot präglas det av hans nästa religiösa lojalitet med dramatikern och oavbrutna arbete att föra texten allt närmare det ”verkliga”, en realism som Westling väljer att kalla mimetisk.

Westlings val av begrepp för att beskriva Noréns estetiska program som dramatiker kan diskuteras. Det har ett antal uppenbara fördelar. En är att bryta en cementerad kultursociologisk diskurs, där realism via naturalism ses leda fram till ett ofrånkomligt modernt genombrott efter vilket olika modernistiska sensibiliteter ersätter strävan till allt större verklighetsillusion i konsten.

Westling kunde valt att tala just om realism, naturalism och supernaturalism, som var ett populärt begrepp vid tiden för Noréns genombrott, eller om dokumentarism, som vår tid just nu tycks föredra. Mimesis är ett litteraturhistoriskt hårt definierat

begrepp, men dess adjektivform, mimetisk, känns öppnare, mer hänvisande till riktning än tillstånd. Därmed tycks det generöst omfatta alla de ovan föreslagna begreppen, vilket måste ses som en tillgång. Å andra sidan kommer begreppet att suddas ut just de eventuella distinktionerna mellan de olika begreppen.

I Lars Noréns fall finns det en tydligt avläsbar skillnad mellan hans ambitioner i början av studien att erövra en realistisk scenframställning mot ambitionen i slutet av Westlings undersökning till en dokumentär. I Westlings framställning är ambitionerna genomgående mimetiska. Jag kan uppskatta att begreppsvalet lyfter framställningen ur ett fastläst schema – för teaterns vidkommande illustrerat av tanken att efter Stanislavskij kommer Brecht och detta är en historisk utveckling där den senare är ett steg framåt i förhållande till den tidigare. Begreppet är följaktligen produktivt, för den som vill reflektera över teaterns utveckling, men mindre användbart för den som vill förstå vad som händer med dramatiker Lars Norén.

Noréns genombrottsår i svensk teater var ett veritabelt fyrverkeri av skandaler och succéer. Det avrundades som sig bör med ett ansevärt buller. Framgångarnas omfattning väckte gensaga. Tungt måste ett angrepp från den konstnärligt ledande företrädaren för vad som setts som den svenska teaterns framtid, Peter Oscarson, ha varit. Än mer smärtsamt var antagligen angreppet från Dramatikerförbundets ordförande, Gottfried Grafström, som hävdade att Noréns framgångar skedde på andra dramatikers bekostnad.

Norén blev inte svaret skyldig. Han utträdde ur Dramatikerförbundet, han deklarerade att inga svenska teatrar mer skulle få rätt till premiär på hans pjäser. Westling visar att denna ukas hade begränsad effekt. Noréns dramatik spreds ändå. Och själv sökte han sig tillbaka mot Dramaten. Och från den positionen sökte han sig fram till en lösning om vem som ägde tolkningsföreträdet till hans texter. Listan på pretenderer under Björn Melander hade med tiden blivit lång: Christian Tomner, Thomas Müller, Carsten Brandt, Lennart Kollberg stod i en kö, som ständigt växte. Noréns svar var att det var att det nu han själv. Han ville, och Dramaten lät honom, bli regissör.

Denna process beskriver Westling, men hon gör den inte till ett tydligt studium på samma sätt som hon gör Noréns möten med Osten eller Melander. Hans relation till Dramaten hade krävt ett tydligt eget kapitel, inte minst för hur det slutar:

med ett rasande uppbrott, känslor av svek, försök till hämnd.

Norén och Dramaten är en oavbruten process av närmanden och besvikelser i mer än 20 år. Den visar den paradoxala strävan hos den, som ser sig som outsider att få erövra maktens centrum. Westling beskriver oerhört väl Noréns väg mellan teaterns olika estetiska frontlinjer. Jag skulle önskat att hon kunde beskrivit nationalscenens lyskraft och kaos lika väl i mötet med den mest äregiriga dramatiker Sverige sett sen Strindberg.

Men när Norén i raseri lämnat marmorhuset på Strandvägen, fångar Westling upp honom igen i ett bisarrt mellanspel på privatteatern. Nu söker han inte bara erövra regirollen, nu även chefsrollen. Och efter ännu en skandal, nu i kamp med Edward Albee och *Who is afraid of Virginia Wolf?* landar han som chef för Riks Drama på Riksteatern. Jag tror inte någon dramatiker i svensk teater genomfört en sådan vidgning av sin yrkesroll. Och om någon menade att ett kreativt skapande skulle omöjliggöras av chefsansvar och regionsvar så hade Lars Norén ett tydligt svar.

*Personkrets 3:1* var tveklöst 90-talets viktigaste teaterproduktion. 6 timmar lång och utmanande de flesta av teaterns konventioner var den en total seger för sin dramatiker, regissör och teaterchef. I ljust av den prestationen tycktes Norén ha segrat över hela raden av tidigare motståndare och belackare. Och den föreställning som åstadkom detta var något som liknade en scenisk dokumentärfilm, en föreställning som ville tänja scenfiktionens gränser till det yttersta.

Och med detta når Westling fram till den punkt där hon valt att börja: det ögonblick där fiktivt och dokumentärt faller in i varandra och där det mimetiska erövrar av det verkliga, det ödesdigra projektet 7:3. Barbro Westlings berättelse kunde ses som ett försök att följa ett antal val och händelser som ledde fram till denna implosion. Men det vore att förminka hennes avhandling. Den rymmer en serie andra perspektiv, inte minst tänkvärda frågor runt vad vi kan kalla en text.

Norén visar genom åren en häpnadsväckande öppenhet mot teaterns praktiska arbete. Han anförtror teatrar oavslutade manus, han lyssnar på erfarenheter från skådespelare och dramaturger, han tillåter teatrar att redigera sitt material utifrån egna erfarenheter. Han deltar i det praktiska arbetet till den punkt när han själv går in i regirollen och till sist i teaterchefsrollen. Men han gör aldrig detta

utan att ge upp rollen som dramatiker. Han är i dag möjligen den ende som verkligen kan kalla sig just dramatiker och som ändå inte är medlem av Sveriges Dramatikerförbund.

Denna process i möte mellan dramatiker och teater har Westling beundransvärt beskrivit. Och det är med största sannolikhet just denna öppenhet som fått Norén och teatern att ömsesidigt lyfta varandra, trots ett inledande främlingskap, estetiskt såväl som politiskt.

Till sist: Barbro Westling ägnar sin avhandling ett skeende som är fyllt av dramatiska och konsekvensfyllda händelser och konflikter. Det är viktig kunskap och intressant läsning. Hon doktorerar på en litteraturvetenskaplig institution. Såvitt jag förstår avviker hennes avhandling från flertalet där. Dess intresse för teori är begränsat, vilket torde väcka synpunkter akademiskt. Jag hoppas att min genomgång av vad hon faktiskt har att berätta om en stor författares möte med en kulturell institution kan övertyga om att det sparsamma teoretiska intresset är en måttlig brist. Barbro Westling är teaterkritiker och har sett de skeenden hon beskriver. Det ger hennes framställning en konkretion och en förståelse som mer traditionellt akademiska studier saknar. Hon vidgar och fördjupar möjligheterna för en teaterns självförståelse.

*Per Lysander*