

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. 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.

ISBN 978–91–87666–35–3

ISSN 0348–6133

Printed in Lithuania by
Balto print, Vilnius 2016

lar det ofta om att Björnberg hade andra yrkesroller som influerade hennes författarskap. Det förekom också återkommande inslag i *Vårt hem* 1926 där signaturen "Dag" kåserade om Björnberg och då diktade om henne som vore hon en romantisk hjältinna i sin egen fiktion. Denna typ av sammanblandning mellan författare och deras fiktiva universum är vanliga inslag även i dagens litterära celebritetskultur. I detta sammanhang kunde det ha varit relevant att diskutera Björnberg i ljuset av andra studier om litterär celebritet såsom exempelvis *Författaren som kändis* (2011) av Torbjörn Forslid och Anders Ohlsson, *Star Authors* (2000) av Joe Moran eller *Authors Inc.* (2004) av Loren Glass, vilket hade kunnat fördjupa bilden av hennes kändisstatus ännu mer. Möjligen har en sådan djupdykning i ämnet valts bort för att ge plats åt alla de perspektiv som samsas i undersökningen i ambitionen att belysa fenomenet Stark i hela dess komplexitet.

Leffler för även en förtjänstfull diskussion om hur Starks författarskap värderats i den litterära of-fentligheten. Bland annat fanns det under Starks samtid litterära ideal förknippade med den miljö hon skildrade, landsorten, som formulerades i stark samklang med arbetarrörelsen av författare som Harry Martinson och Artur Lundkvist. Hos dessa författare stod den lantliga miljön för någonting helt annat och med en annan ideologisk laddning: "istället för att belysa samtida missförhållanden och samhällsproblem ger Björnbergs berättelser en bild av en värld där rättvisan och moralen till sist segrar" (227). I det sammanhanget var det alltså inte underligt att författarskapet Sigge Stark fick utstå kritik. Det var också hennes höga produktionsstakt som väckte negativ uppmärksamhet och ansågs skadligt för den estetiska kvaliteten. Intressant i detta sammanhang är inte minst hur hon själv bidrog till att dra ner sitt varumärke genom att uttala sig i intervjuer. Hon ska exempelvis ha sagt: "Jag är en fabrik som producerar romaner, följetonger och noveller." (236)

Björnberg har också flera gånger kommenterat den ofrihet hon känt i förhållande till uppdragsgivarnas krav, vilket delvis ger en förklaring till varför hon upplevde sig vara en "fabrik", någon som skrev på beställning snarare än för att uttrycka sitt eget innersta. Hur som helst, konstaterar Leffler, är Björnberg intressant som ett "litterärt och historiskt fenomen" och som en skildrare av "sin tids frågor, föreställningar och samhällsströmningar"

(249). Denna bedömning bekräftas av denna volym som erbjuder nyanserade och ingående problematiseringar av Signe Björnbergs författarskap utifrån varierande och intressanta infallsvinklar. Boken fyller därvidlag en lucka i forskningen om detta enskilda författarskap såväl som om bästsäljarförfattares villkor på den svenska bokmarknaden.

Sara Kärrholm

Hans-Thies Lehmann, *Tragödie und dramatisches Theater*. Alexander Verlag Berlin. Berlin 2013.

Hans-Thies Lehmanns *Postdramatisches Theater* från 1999, översatt till engelska 2006, tillhör litteratur- och teatervetenskapens moderna klassiker. Genom att fokusera på dagens experimentella teater har Lehmann gett oss en ny syn på förhållandet mellan dramatekst och iscensättning, vilket ju radikalt förändrades av den samtida europeiska regiteatern. Efter utgivningen har han varit sysselsatt med studier av den grekiska tragedin, det tyska sorgespelet och fundamenten för det tragiska. I sitt nya verk *Tragödie und dramatisches Theater* (2013) låter han oss läsare ta del av detta.

Boken består av en inledning och tre avdelningar: "Theorien/Theater/Das Tragische" med "Casus Seneca" och "Das Modell Antigone" som inskott, "Drama und Tragödie" och "Dramatische und Postdramatische Tragödie". Projektet motiveras av det faktum att avantgardet och den postdramatiska teaterformen, liksom regiteatern, har gett oss en ny blick också på det förflutna. Teaterformerna har mångfaldigats och gränsar numera mot dokumentär och performance. De dramateorier vi hittills använt kan med framgång appliceras på den västerländska tragedin från renässansen till sekelskiftet 1900, eller allra mest idealt från Lessing till Stanislavskij. Med viss tautologi kallas denna teater för "dramatisk teater"; såväl Heiner Müller som Brecht och Dürrenmatt har dödförklarat den. Den antika tragedin visar upp så många andra kännetecken att den av Lehmann kallas predramatisk. Den "klassiska dramatiken" är således blott en framställningsform bland många möjliga. Vad Lehmann eftersträvar är en bestämning av det tragiska som kan omfatta såväl Aischylos *Perserna* som Racines "tragédie classique", Sarah Kanes pjäser och Societas Raffaello Sanzios *Tragedia Endogonia*.

Skulden till att litteraturvetenskapliga genreteorier misslyckats med begreppsbestämningen lig-

ger redan hos Aristoteles, i vars *Om diktkonsten* momentet ”opsis”, det vill säga teaterkonstverkets visuella sida, negligerats till förmån för ”mythos” och självfallet ”logos”. Lehmann menar att Aristoteles hävdar att teatern är till för de mindre begåvade; den vise skulle kunna nöja sig med texten. Teaterteorins olyckliga fixering vid dramaten går således tillbaka till de gamla grekerna. Aristoteles estetik är dessutom filosofisk och konfliktorienterad. Den intellektualiserar begrepp som ”anagnorisis”, vilket hos Lehmann närmast borde stå för den chockartade insikten att man inte förstår. Även ett begrepp som ”katharsis” grundas hos Aristoteles på tragedin som text. Likaså ställer sig Lehmann kritisk till Aristoteles definition av ”mimesis” som ”efterbildning av handling”. Platon ställer sig som bekant negativ till teatern; Lehmann framhäver att teaterns dubbelhet och obestämbarhet kan ha bidragit till detta. En annan orsak är att för Platon den framställande skulle kunna ta intryck av det moraliskt tvivelaktiga han ibland framställer.

För att förstå tragedin, menar Lehmann, måste vi icke bara inse att dramerna hänger intimt samman med teatern, utan också beakta teaterformernas utveckling genom seklerna. Referenspunkt är genomgående nuet, en historisk teater tycks vara en omöjlighet. Litteraturforskarens försök att bestämma tragedigenren genom genre- och/eller motivanalys är fåfångliga. Forskarna reducerar tragedin till litteratur; ett exempel bland många är Walter Kaufmann. De försöker i Aristoteles anda finna en dold logik i *handlingen*, det moment i dramat de prioriterar, medan dansen, körerna och det rituella bortträngs. En positiv föregångare är däremot Peter Szondi (1929–71, professor vid FU Berlin), vars verk varmt uppskattas, medan Karl Heinz Bohrer nämns med respekt, trots avvisande på vissa punkter, bland annat vad gäller Georges Bataille, viktig för Lehmann, mindre viktig för Bohrer.

I sitt långa första kapitel förkastar Lehmann teoretiker som hävdar att den tragiska erfarenheten skulle handla om intellektuell insikt eller känsla – begreppet måste i stället utgå från det gestaltande konstverket. Särskilt illa råkar på åskådarnas erfarenheter inriktade anglosaxiska skribenter som Raymond Williams och Terry Eagleton ut, men även hermeneutiker som Hans-Georg Gadamer kritiserar. (Däremot vinner Walter Benjamins idébegrepp om det tragiska som en idé gestaltad på olika sätt under skilda epoker gehör.) Det tragiska är för Lehmann ett ”Modus der künstlerischen

Welterschließung” (64). Den tragiska erfarenheten kan inte utgå från text, filosofi eller erfarenhet utan måste grundas på teaterkonstverket och situationen vid uppförandet (teaterhändelsen). Teater handlar inte bara om text, utan också om kroppars närvaro i ett rum. Den stämning som uppstår är gemensam mellan åskådare, som är de som tydligast uppfattar verket, och aktörer, en ”Traumrahmen” för att citera Carl Schmitt. Tragisk erfarenhet är också en erfarenhet av förlust: ”Verlieren und Vergehen” (159).

Lehmans grundbegrepp är fenomenologiska, närmare bestämt Husserls ”Lebenswelt” och Bernhard Waldenfels ”Widerfahrnis” (= den världserfarenheten möter). Han skiljer mellan två traditioner i trageditolkningen: konfliktmodellen och överskridandemodellen. Den förra utgår i aristotelisk anda från tragedin som konflikt mellan oförenliga krav – och här finner vi bland annat Hegels tragediteori – den senare utgår från tragedin som överskott, överskridande, hyperbol, excess (troligen den mest frekventa termen i det nya teoribygget) eller transgression och det är till denna tradition Lehmann ansluter sig. Han finner filosofiskt stöd hos Nietzsche, Heidegger, Bataille och Lacan, vilka alla betonat olika slag av överskridande.

Tragedin kan inte föreslå hur det goda och lyckan ska kunna förenas, den bringar inte enhet, ordning eller logos utan fokuserar på det paradoxala som filosofin söker täcka över. Exempelvis har Lehmann i TV-intervjuer i samband med teaterproduktioner vad gäller Jan Fabres performancekonst betonat att han uppskattar dess vägran att vara politisk – det vill säga att lämna reflexionen över det politiska till åskådarna.

Mot varje försök till försoning, såväl på scenen som i teorin, är Lehmann förklarligt nog skeptisk. Sålunda framhäver han hur det prekära och problematiska i slutet av Aischylos *Orestien* underströks i Peter Steins iscensättning från 1980, där erinryrna ikläddes röda togor – slutet blev en balansakt genom att det grundades på gudinnan Athenas ”peitho” (övertalning) och icke på egentlig försoning. Han kunde naturligtvis också ha anfört Ariane Mnouchkines ännu mer ambivalenta slut, där erinryr hukar i bakgrunden.

I fokus står det excessiva subjektet, exempelvis Senecas Medea eller Shakespeares Richard III, och de engelska hämndtragedierna från renässansen kan återupprättas. Även ett subjekt som Sofokles Oidipus med sitt starka hävdande av viljan att veta kan förklaras på detta sätt. (René Girard har ti-

digare gjort ett liknande försök att frikoppla Sofokles drama från myten.) Vedergållningen blir, hur hemsk den än är, aldrig tillräcklig. En rest återstår. Komplexet att överskrida sitt eget jag genom exempelvis en hämnd är konstitutivt för subjektet och icke anbringat utifrån. Därigenom kommer det misslyckande som oåterkalleligen måste ske att få sin rot i karaktärens inre. Det tragiska ligger i sådana fall i existensen själv. Prototypen är Ikaros: fallet finns som inbyggt i hans excessiva drift till stigande.

Vad gäller Sofokles *Antigone* går Lehmann i dialog med Hegel, Heidegger och Judith Butler. Hegels tes att dramat bygger på en konflikt mellan två gällande lagar, Kreons politiska och Antigones påbud från de döda, må vara rimlig i sak, men täcker inte riktigt dramat, som mindre handlar om två meningar utan snarare om två olika sätt att mena. Antigone konfronterar inledningsvis inte Kreon med en gällande lag, utan markerar snarare gränserna för denna. Butler har sedan sökt visa hur hon gradvis anpassar sig till Kreons sätt att tala och Lehmann kan komplettera med den dramatiska situationen: Antigones tal till Polyneikes är en teatermonolog riktad till en älskad broder.

Bokens andra avdelning ”Drama und Tragödie” är en 265 sidor lång genomgång av dramat från antiken till Heinrich von Kleist. Lehmann inleder sin beskrivning av den predramatiska attiska teatern och teaterhändelsens ”situation” genom att utgå från rummet, det vill säga exteriören, och sedan i tur och ordning fokusera på rösten, kören och den dansande kroppen. Det är den kroppsliga erfarenheten, inte dialogen eller dramats handling, som utgör teaterns fundament. På grund av masken framträder aktören aldrig som individ, utan publikens eventuella identifikation gäller vad som försiggår på scenen. Närheten till religionen i detta spel om gudar och människor, makt och vanmakt, betonas.

Renässansens dramatiska teater tar sin utgångspunkt i Aristoteles och låter handlingen konstitueras i dialogen. Skådespelarna, som nu är utan masker, kan arbeta med utväxling av blickar (i exempelvis Shakespeares *Hamlet* är blickarnas möte fundamentalt för pjäsen, liksom teatern på teatern). Aktören individualiseras inför åskådaren, kören försvinner och aktörerna agerar med varandra, inte bara som hjältar mot gudar; det handlar inte längre bara om ett subjekt i vanmakt inför ett obehagligt öde. Modern forskning har också konstaterat

att performance är det moderna samhällets grund, inte bara teaterns. Människan blir en retorisk figur och effekten beräknas på åskådarna. Det moderna subjektet formulerar sig, förutom i dialogen, även i utförliga monologer. Teaterrummet representerar världen och komplicerade intriger, som funktionellt ersätter de drivande demoniska krafterna i predramatisk teater, byggs upp.

Tiden är grym. Religionskrig och iscensatta offentliga avrättningar får sin motsvarighet på scenen i dramer som *Titus Andronicus*, *The Spanish Tragedy*, *Sejanus* och *The Duchess of Malfi*, vilka alla utgör excesser i våld och grymhet. Lavinias utskurna tunga i det förstnämnda dramat kan också, som James L. Calderwood påpekat, stå för berövande av språket. Förnuftet överskrider stundom av vansinnet. Men ofta kompenseras oförrätter, intriganten blir jämförbar med Satan, eller annan ond makt (Iago i *Othello*) och hos Shakespeare återställs ordningen i pjäsernas slut.

Jean Racines dramatik fungerar i en 80 sidor lång utredning som Lehmanns typexempel på ren dramatisk tragedi. Här sker en psykologisering och internalisering av det borgerliga skådespelets konflikter. Det är inte som hos Corneille fråga om att skapa ”admiration” eller häpnad utan Racine låter människan framträda som begärande individ, vars ord och kropp samverkar. Att tala blir att handla. Racines rytmiska språk följer personernas tankar. Lehmann fäster också uppmärksamheten vid D’Aubignacs *La Pratique du théâtre* (1657), ett av Racines teoretiska fundament, där såväl önskvärd harmonisering av förnuft och vilja hos människan betonas som språkets klarhet och begriplighet. Racine fjärrar sig från 1600-talets didaktiska diskurs. Subjektet synliggörs i dialogen och väsentlig blir sfären mellan subjektet och den fundamentala ovissheten när subjektet finner sin grund i speglingen av och hos de andra, inte i ett cartesianskt ”Cogito, ergo sum”. Racinehjältarna söker bekräftelse i kontrahentens begär, vilket är ytterst osäkert. Lehmann gör en lång Lacanutläggning för att visa exempel på misslyckad konstituering av identitet hos Racine.

Lehmann går noga igenom tre av Racines tolv tragedier. I *La Thébaïde* ser han en metafysisk revolt: inte nog med att gudarna är likgiltiga för människornas öde, de förvärrar det. Båda bröderna Étéocle och Polynice grundar sin identitet i rivaliteten – maktkampen mellan dem är rivalitetens *resultat*, inte dess orsak, betonar Lehmann. Orsaken ligger

i deras ”inre”. I *Andromaque* är de fyra huvudkaraktärerna fångna i sin egen narcissism: den andre bemöts aldrig som individ i egen rätt, utan blott som den som kan bekräfta det jag som akut känner sin egen brist. De fyra, alla fixerade vid det förgångna, har stelnat i statisk kärlek, vad gäller *Andromaque* riktas begäret mot den döde Hector, de övriga är fångna i ett destruktivt begär som riktas mot någon som inte besvarar deras kärlek, vilket leder till identitetsförlust och undergång.

I *Phèdre* (*Fedra*) formuleras fasetter av lidelsen i språk. Fedras vilja att dö tycks deklarerad från början. Det allt styrande och gränsöverskridande begäret härskar och ordet spelar en avgörande roll. I sitt försök att bli herre över sig själv, att rusta sig i pansar, blir den tragiska protagonisten ett intet. Hon blir tillbakaträngd till det animaliska och fånge i sin fascination för bilden, för det imaginära. Genomgående styrs den racineske protagonisten av rivalitet och begär.

Kortfattat uppehåller sig Lehmann också vid Racines klassiskt strama teaterrum (trots textens barockperspektiv är dekoren enkel) och dennes främsta scen, Hôtel de Bourgogne, beskrivs. Lehmann diskuterar också företalet till *La Thébaïde*: teatern betraktas här som ett fullständiggörande av texten, ett ”ornement”.

I ett kapitel med titeln ”Tragödie und Trauerspiel, Tragik und Trauer” utgår Lehmann från en prövning av Walter Benjamins klassiska *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1928), där en tydlig gräns dras mellan det barocka sorgespelet och tragedin, samt Carl Schmitts internationellt mindre kända *Hamlet und Hecuba* (1985). Lehmann tar inte ställning till motsättningen tragedi/sorgespel som epokal och absolut och vill tilldela vissa tragediprotagonister samma excessiva drag som Benjamins sorgespelshjältar. Dock sympatiserar han med den benjaminska distinktionen mellan de antika dramernas gestaltning av hjältens heroiska kamp med ödet och barockdramats mer distanserade framställning av ett metafysiskt öde. Betonandet av förgängligheten liksom sorgen som ”Gesinnung” (inställning) är likaledes uppenbara sorgespelsdrag. Sorgespelet är för Lehmann en aspekt av den dramatiska tragedin.

Vid 1700-talets slut uppkommer enligt Lehmann en kris i dramats historia; Schiller, Hölderlin och Kleist får stå som exempel. Lessing hade gjort tappra försök att förena tragiken och dramat, Mendelssohn hade gjort en distinktion mellan tea-

terns etik och samhällets i övrigt, en ”logisk” dramatik med stereotyp dramaturgi hade blivit gängse, 1700-talet hade upptäckt ”själen”, som ju är något annat än affekterna, och Diderot hade formulerat en skräckens estetik, men själv blott producerat borgerliga dramer. Schillers dramer avviker från exempelvis Racines genom de starkt idealiserade hjältarna; rivaliteten är exempelvis inte som hos Racine konstituerande för subjektet. Hjälten präglas av ett patos som tar sig uttryck som psykologisk, erotisk och politisk energi. Det finns en oförenlig spänning mellan friheten som ter sig som blott en förnuftsidé och den politisk-historiska labyrint av intriger och ansträngda dramaturgiska konstruktioner som för tankarna till det barocka sorgespelet. Lehmann vill tala om den långt drivna entusiasmen (Lehmann refererar till Shaftesburys ”enthusiasm”) som ett ”movens” hos Schiller. Entusiasmen blir hyperbolen av ett känslouttryck och kodas ofta politiskt. Det tragiska kommer därmed att framstå som realpolitiskt och politiken som ett slags naturkraft som hjälten kämpar mot. Försoningen blir närmast hjältens försoning med sig själv och språket ett organiskt flöde. Den kroppsliga närvaron märks knappast. Det har visat sig lätt att parodiera Schiller, vilket Brecht enligt Lehmann gjort i *Im Dickicht der Städte*. Peter Zadeks av Roy Lichtensteins serieimitationer inspirerade iscensättning av *Die Räuber* är ett annat exempel. Många har diskuterat begreppet ”Spiel” i förhållande till Schiller – Lehmann föredrar begreppet ”rest”.

Det må synas egendomligt att placera en esoterisk, först mot 1900-talets slut spelad, dramatiker som Friedrich Hölderlin på samma nivå som samtidens succédramatiker Schiller, liksom det är egendomligt att Heiner Müllers krassa påpekande att man inte kan uppfinna tragiska konflikter utan blott överta och variera dem återopats vad gäller Schiller, men inte Hölderlin. Lehmanns poäng är dock att vid samma tid som Schillers hjältar spränger tragedin som form genom sin entusiasm, så gör Hölderlins protagonist samma sak genom ett vetande som vill nå djupare insikt än det kan bära. Lehmann talar om en ”Hybris des Verlangens” (464). Det är fråga om en transgression, ett överskridande av det mänskligas gränser och det tragiska momentet består i insikten i det omöjliga. Hjältarna vill helt enkelt rivalisera med gudarna. Den tragiska rörelsen blir således en rörelse i anden. Varken dialektik eller försoning finns i Hölderlins bearbetningar av Sofokles *Konung Oidipus* och *Antigone* och tragiken framstår som följden av hjältens strävande. Möjlig-

hetsdimensionen är det som fascinerar i dramerna, liksom dunklet, aningen om det som ännu inte är framtid. Lehmann nämner Philippe Lacoue-Labarthes och Michel Deutschs iscensättning av Antigonebearbetningen på Théâtre National de Strasbourg 1978; 1998 iscensatte för övrigt Lacoue-Labarthes Oidipusbearbetningen i Avignon.

Hos Kleist sprängs dramaformen genom extremism, såväl i språket (talakterna) som i intrigererna. Kontingensen, det vill säga det tillfälliga och osannolika, som med obönhörlighet och chockverkan präglar handlingen, liksom excessen i det irrationella gör att den tragiska intentionen inte låter sig förbindas problemfritt med den dramatiska strukturen. Därtill kommer en extremism vad gäller grymhet – förmodligen tänker Lehmann på Pen-thiseleas styckmord på Achilles. Kleists dramer blir språkliga och sceniska explosioner.

Lehmans tredje och sista avsnitt, "Dramatische und postdramatische Tragödie", inleds med en diskussion av dramatiska verk från Wagners musikdramatik och symbolismens lyriska tragedier till dagens postdramatiska teater i två kapitel. Det första har titeln "Auflösung des dramatischen: 'Musikdrama' und lyrische Tragödie".

Dramatiken råkar, enligt Lehmann, in i en kris efter Goethes död – till och med författarna klagar på avsaknad av "dramatiskt Schwung". Büchner förblir obekant; Grabbe och i Wien Grillparzer dominerar. Slutligen kom dock Richard Wagner och litteraturdramat ersattes av allkonstverket med episk bredd, lyrisk dialog och excess i erotisk lidelse. Myt och inte mimesis används för att skildra samhällsliga och historiska förhållanden. Myten i sig själv ger oss, i motsats till vad gäller det attiska dramat, ingen betydelse, utan får innebörd först genom lyrik och musik. Det mytiska berättandet (jämför guldets symbolik) kan användas för att skildra en borgerlig samtid, men får aldrig reduceras till denna. Paralleler dras mellan *Rbenguldet*, Beethovens nionde symfoni och Nietzsches *Also Sprach Zarathustra*. Wagner överskrider tidens operaestetik genom excess och hyperbol och omsätter mytiskt berättande i teatral dynamik. I Wagners mot framtiden inriktade estetik betonas teaterhändelsen som fest och högtid.

Ungefär samtidigt revolutionerar Baudelaire och Mallarmé som bekant det poetiska språket. Lehmann drar en linje från Wagners *Tristan och Isolde* till Maeterlincks *Pelléas et Mélisande*. Teatern blir en lyriskt abstraherande bildmässig skild-

ring av en situation, det dynamiska slår om i det statiska och handlingen blir allt mer en inre handling på scener som Lugué-Poes Théâtre de l'Oeuvre och Strindbergs Intima Teatern.

En nyckelfunktion intar Maurice Maeterlincks tidiga dramer; Lehmann återoppar termer som "tragique quotidien" och "drame statique". I *L'Intruse* fungerar aktörerna som en kör i väntan på döden, i *Intérieur* kan vi tala om teikoskopi. Detta skapar en metateatral effekt: enaktarna är också pjäser om teatern. Naturmakerna, trädgården, huset, floden etcetera tycks spela en aktiv roll och scenen förblir i skugga. Någon insikt, bortsett från en möjlig insikt om döden, uppstår inte, utan dramat förblir dunkelt och gåtfullt. Detta är en det osägbaras, tiggandets, nyansernas, pausernas, det utdragna tempots och tvekans dramatik. Debussy har i sin tonsättning av *Pelléas et Mélisande* framgångsrikt tolkat dess fragmentariska karaktär i toner. Men det är också den absoluta skräckens dramatik, skrällen för den annalkande döden, och Lehmann kan dra tråden från Hölderlin till Artaud via Maeterlinck. Det handlar om överskridande av medvetandets gränser.

Lehmann drar utförliga paralleller, såväl estetiska, exempelvis till Edward Gordon Craigs scenografi och Francis Ponges reduktiva lyrik, som historiska. Kortfattat men pregnant och uppskattande analyseras Hugo von Hofmannsthal's *Tod des Tizian* (1892) och William Butler Yeats *Deirdre* (1907) som föregångare till vår tids teater. Hos Yeats förlänas mytiska hjältar nutida känslor och dramat koncentreras kring hjältinnans sista ögonblick i livet, medan Hoffmannsthal's drama kretsar kring betydelseförlust och begär efter absolut närvaro.

I slutkapitlet, "Tragödie und postdramatisches Theater", konstruerar Lehmann, förmodligen omedvetet, en ny kanon och en ny genre. Hegels konfliktbegrepp är inte längre tjänligt, utan som inledningsvis framhölls fokuserar Lehmann brottet, överskridandet och excessen. Den sene Ibsen nämns, men utan att bli föremål för närmare analys, medan den unge Brecht och hans lärostycken får visa hur transrationella beslut överskrider förnuftet. Max Reinhardt, Meyerhold, Artaud och Alexander Tairov blir föregångsmän för dagens teater. Lehmann har inga anspråk på att vara först vad gäller påpekanden om tragedins död utan återoppar såväl den unge Lukács som Roland Barthes tidiga text "Culture et tragédie" (1942).

Tragedin är således antikverad som form, enligt Lehmann, men den tragiska erfarenheten består, icke minst som protest mot dagens borgerliga mainstream och kommersialism. Tragisk erfarenhet är tydlig i Peter Handkes pjäser utan dialog och handling, men också i Harvard Barkers kritiska antikollektivistiska dramatik. Botho Strauß har lidelsefullt attackerat ett samhälle som inte vill erkänna det tragiska. Einar Schleeff har skapat en stämmans, körens och kroppens teater. Tadeusz Kantor har sökt gestalta lidandet. Hos dramatikern som Samuel Beckett, Elfriede Jelinek och Sarah Kane finner vi tragisk erfarenhet tolkad i ny gestalt. Heiner Müller har gastkramande fångat död och statsvåld i sina texter. (Flera gånger nämnd är hans *Wolokolamsker Chaussee*.) Pina Bausch och Wim Wandekeybus har fångat den tragiska erfarenheten i rörelse och dans. Särskild förkärlek tycks Lehmann hysa för två konstnärer, nämligen Romeo Castellucci med sitt Societas Raffaello Sanzio och Jan Fabre. I synnerhet hos Fabre återuppträder antikens kraftfulla agonister, bildvärlden kan föra tankarna till medeltida konst och djurkroppar, i synnerhet kött, markerar det animaliska. Samtidigt fungerar de sällsamt akrobatiska aktörerna som skönhetsens krigare. En händelse som ser ut som en tanke är att Fabres *Mount Olympus* i juni och juli 2015 gjort succé på teaterfestivaler i Berlin och Amsterdam. Hans-Thies Lehmann citeras naturligtvis i festivalernas texter och videoklipp.

Självklart räcker inte 734 sidor för Lehmanns mastodontiska åtagande och det är lätt att finna för tragediutvecklingen essentiella luckor, exempelvis Goethes och Tjechovs dramatik, och det vore också alltför enkelt att klaga på onödigt upprepanande av centrala resonemang. Synen på Aristoteles är överpolemisk och Hegels konfliktmodell behöver vi även i framtiden, trots att dess räckvidd kanske förminskats och dess försonande slut avlägsnats i Theodor W. Adornos efterföljd. Adorno får också formulera bokens motto: ”Blott det överdrivna är sant.” Mer besviken blir säkert många läsare över att Lehmann själv i analyserna stundom betonar ”logos” på ”opsis” bekostnad, precis vad han beskyller Aristoteles för. Behandlingen av 1900-talskonstnärerna förefaller ibland något summarisk. Invändningar som dessa väger dock lätt, i synnerhet som Lehmann är explicit öppen för andra traditioners existens, i förhållande till positiva omdömen.

Lehmann har i kraft av sin syn på det antika dramat som predramatiskt bättre än tidigare teore-

tiker tydliggjort den klassiska dramatikers historia. Hans distinktion mellan ”tragedi” och ”tragisk erfarenhet” låter oss med precision fånga vad dagens teaterkonstnärer söker gestalta. Lehmann visar också hur de flesta av dem aktivt förhåller sig till det antika dramat i ständigt skiftande former. För den som vant sig vid att se teaterhistorien löpa via André Antoine, Théâtre libre, Ibsen, Strindberg och Eugene O’Neill är det ett memento att se en alternativ linje följas. Analyserna, särskilt av Racines och Maeterlincks dramatik, ger en självständig och övertygande bild av respektive dramatikers viktigaste verk och deras akuta aktualitet för oss. Hans-Thies Lehmanns verk *Tragödie und dramatisches Theater* bör noggrant studeras av varje forskare, kritiker och lärare i dramatik och konstarnas historia.

Roland Lysell

Meningens motstånd. 29 studenters perspektiv på humaniora. Red. Meri Alarcón, Matilda Amundsen Bergström, Tania Kaveh & Vilde Andrea Pettersen (LIR.skrifter.varia). Institutionen för litteratur, idéhistoria och religion, Göteborgs universitet. Göteborg 2014.

Om humanioras kris har det talats under så lång tid att krisen – eller åtminstone talet om den – närmast framstår som permanent. Det hindrar inte att humanistiska ämnen idag faktiskt står inför utmaningar som är mer eller mindre nya. Kravet på kort-siktig samhällsnytta, som akademiska humanister tidigare aldrig behövt konfrontera på allvar, gäller numera dem likaväl som samhällsvetare och naturvetare. När ekonomin tillåts styra prioriteras nyttiga ämnen och professionsinriktade utbildningsprogram framför till synes onyttiga discipliner som filosofi, konstvetenskap och klassiska språk. Faktum är att det från statsmaktens sida satsas påfallande lite pengar på forskning och utbildning inom humaniora i jämförelse med andra vetenskapsområden. Och det är inget som tyder på att det kommer att bli bättre inom den närmaste framtiden. Snarare tvärtom.

Samtidigt kan man inte komma ifrån att samtida svensk humaniora är förhållandevis livaktig. Inom universitet och högskola finns idag fler anställda humanister än någonsin. Det är fortfarande relativt många som studerar på både grundnivå och forskarnivå inom flertalet humanistiska ämnen, och de