

Sammlaren

Tidskrift för forskning om
svensk och annan nordisk litteratur
Årgång 146 2025

I distribution:
Eddy.se

Svenska Litteratursällskapet

REDAKTIONSKOMMITTÉ:

Berkeley: Linda H. Rugg
Berlin: Stefanie von Schnurbein
Göteborg: Åsa Arping
Köpenhamn: Johnny Kondrup
Lund: Torbjörn Forslid
München: Joachim Schiedermaier
Oslo: Elisabeth Oxfeldt
Stockholm: Anna Albrektson, Thomas Götselius
Tartu: Daniel Sävborg
Umeå: Maria Jönsson
Uppsala: Torsten Pettersson
Zürich: Klaus Müller-Wille
Åbo: Claes Ahlund

Redaktörer: Ingeborg Löfgren (uppsatser) och Tim Berndtsson (recensioner)

Inlagans typografi: Anders Svedin

Bidrag till *Samlaren* insändes digitalt i ordbehandlingsprogrammet Word via tidskriftens Publicera-sida: <https://publicera.kb.se/samlaren/about/submissions>. Konsultera skribentinstruktionerna på sällskapets hemsida innan du skickar in. Artiklarna i nästa årgång av *Samlaren* kommer att publiceras löpande online, allt eftersom de accepteras. De artiklar som publiceras före december 2026 kommer att ingå i *Samlaren* 2026. Sista inlämningsdag för recensioner är 1 september 2026. *Samlaren* publiceras även digitalt, varför den som sänder in material till *Samlaren* därmed anses medge digital publicering. Den digitala utgåvan nås på: <https://publicera.kb.se/samlaren/index>. Sällskapet avser att kontinuerligt tillgängliggöra även äldre årgångar av tidskriften. Tidigare årgångar av tidskriften finner man här: <https://svelitt.se/samlaren/browse.html>.

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 978–91–87666–45–2

ISSN 0348–6133

Printed in Lithuania by
Balto print, Vilnius 2026

fungera som en skyddande besvärjelse som neutraliserar ett nederlag; den som har gett upp något och inte bryr sig om det, kan inte göras svag genom att fräntas det.

Hur menar då Svedjedal att Fröding gick till väga för att forma sin författaridentitet och lägga grunden till sin litterära karriär i en miljö som denna? Jo, genom att så grovt missköta sina studier att en examen var fullständigt utom räckhåll kunde Fröding undkomma en utstakad framtid i ett, för hans samhällsklass, förväntat yrke. Därmed skulle en av få möjligheter som återstod för honom vara att bli författare. Svedjedal visar att för blivande författare kunde vägen till en karriär antingen gå via en akademisk examen, eller via självstudier följt av arbete som yrkesskribent inom tidningsvärlden, en så kallad litteratör.

Vad gäller frågan om hur medvetet detta var från Fröding sida vill Svedjedal inte gå så långt som att kalla det för en ”medveten karriärplanering” (s. 14), samtidigt som han, möjligen lite motsägelsefullt, menar att Fröding förstas kände till hur samhället fungerade och ”gjorde vad han behövde för att slippa undan en livstidsdom till adjunkt, lektor eller häradskskrivare” (s. 14). Det är ett spännande, nytt och kanske lite provocerande resonemang!

Att lämna Uppsala utan examen var dock inget unikt, det gjorde hälften av Frödings kull från läroverket i Karlstad, visar Svedjedal. Det var heller inget hinder för att få en bra yrkeskarriär, även om de utan examen inte fick lika höga tjänster som de med examen. Varför detta inte kunde vara en möjlighet också för Fröding hade Svedjedal kunnat ha varit lite tydligare med. Handlade det även om hans sociala klass, eller enbart om det faktum att han, mer eller mindre medvetet, saboterade alla möjligheter att framstå som anställningsbar?

Efter att Fröding lämnat studentåren i Uppsala bakom sig och Svedjedal redovisat de forna klasskamraternas vidare karriärer kunde boken ha slutat, men ännu återstår sexton avsnitt. Även i denna ände spränger alltså Svedjedal undertitelns ram och det är mycket som ska rymmas i de återstående avsnitten visar det sig. Denna tredje och sista del handlar om hur Fröding halkade in på den litterära banan genom att först bli litteratör och sedan etablerad författare, innan han slutligen begravs som hyllad skald.

Förutom att denna del inte tillför något till bilden av Fröding som student, framstår den som något av en ”snabbspolning” genom Frödings hela återstående liv och karriär som inte riktigt gör nå-

got av dem rättvisa, samtidigt som detaljrikedomen gällande vissa enskildheter i denna annars så komprimerade del framstår som omotiverad. Titlen på *Karlstads-Tidningen*, sjukhusvistelserna, diktsamlingarna, sedlighetsåtalet och den sista tiden på Gröndal hastar förbi i ett rasande tempo, samtidigt som läsaren kan finna sig bli stående en god stund och stirra ned i Albert Bonniers förlags upplageböcker eller lådorna med matleveranser till Gröndal.

Att återstoden av Frödings liv blott får drygt tio sidor mer utrymme än de fem åren på läroverket i Karlstad gör att den litterära karriären framstår som lite av ett efterspel till studentåren. Det är synd! Särskilt som Svedjedal är en författare som man gärna läser mer av!

Bokens utformning är vacker och språket en njutning – Svedjedal är ju en omvittnat god stilist. En detalj som ramar in den kronologiska framställningen av Frödings liv är att det femte avsnittet (efter de fyra inledningsavsnitten) börjar med ordet ”Femtonåringen” (s. 14) samtidigt som det sista avsnittets slutord är ”skald” (s. 229). I ljuset av det kanske en mer rättvisande undertitel hade varit ”Gustaf Frödings väg från skolgosse till skald”?

Eller kan man våga hoppas på att det blir arbetsnamnet på en ny Frödingbiografi – helst i tegelstensformat – av Svedjedal? En där de två första delarna av *Dä kvetter* kan få vara oförändrade, men där den sista delen byggs ut så att hela Frödings liv och karriär görs rättvisa? Det är nu längesedan Frödingforskningen fick en ny fullständig biografi över Fröding och vem vore bättre lämpad att skriva den än Johan Svedjedal?

Eva Jonsson

Sten Wistrand, *Dramaanalys. Form och funktion i dramatik och film*. Gleerups. Malmö 2025.

Min första kontakt med dramatikanalys var 1982 när jag var ny student i Litteraturvetenskap vid Lunds universitet. Då fanns Göran Lindströms *Att läsa dramatik* (1969, 1978) på litteraturlistan. Mitt exemplar av boken blev full av understrykningar. Efter det att jag själv börjat undervisa i dramatikanalys kom ytterligare böcker i ämnet. Richard Barks *Dramat i din föreställning. Från Aischylos till Weiss* (1993) fick mig att uppmuntra studenterna till att läsa dramaten med tanke på hur olika en replik kunde betonas och hur detta tillsammans med scen- och spelplanvisningar gav olika

tolkningsmöjligheter. Bark var och är verksam som litteraturvetare, regissör och dramaturg vilket avspeglas i hans bok. Min egen *Dramatikanalys. En introduktion* (1999, 2005) är enbart inriktad på dramatexten men inspirationen från Barks analyser och tolkningsmetoder har gjort vissa avtryck. År 2016 publicerades Rikard Lomans *Drama- och föreställningsanalys*. Lomans bok är betydelsefull inte minst för teaterstudier. Som sammanfattning kan sägas att i Lindströms och Sjöbergs böcker behandlas enbart texter medan det i Barks och Lomans behandlas texter och uppsättningar.

Den senaste boken i ämnet drama-teater är Sten Wistrands *Dramaanalys. Form och funktion i dramatik och film* (2025). En fråga som inställer sig är på vad sätt Wistrands bok skiljer sig från föregångarna. Tillför den något nytt som studenter och undervisande lärare vid universitet och högskolor kan ha hjälp av?

Redan genom bokens undertitel får vi veta att även filmer kommer att behandlas. I prologen framkommer att ytterligare genrer tas upp, såsom tv-serier och musikalerna. Filmer får tillsammans med dramatexter, teaterföreställningar och tv-serier framför allt bidra med förtydligande exempel. En skillnad mellan ovan nämnda dramaböcker och Wistrands är alltså uppenbar.

I första kapitlet "Vad är teater och dramatik?" ges ett försök till definitioner av de båda begreppen. I genomgången av tidigare forskares, regissörers och dramatikers definitioner nämns följande namn (förutom Aristoteles): Peter Brook, Käte Hamburger, Tiina Rosenberg, Henryk Jurkowsky, Lars Kleberg, Eric Bentley, Rikard Loman, Erika Fischer-Lichte och Umberto Eco.

Wistrands "arbetsdefinition" av teater är inspirerad av Bentley, Fischer-Lichte och Eco. Han presenterar den så här:

Teater uppstår när A inom en större kontext föreställer B medan C, som befinner sig i samma rum vid samma tidpunkt, tar del av A:s agerande, och situationen är sådan att C bör kunna förstå att det rör sig om fiktion (Wistrand, s. 16).

Definitionen av dramatik har tagit intryck av Cleanth Brooks och Robert B. Heilman:

Dramatik är en text som är både spelbar och läsbar, om man med läsbar menar att den är möjlig att läsa med litterär behållning (Wistrand, s. 18).

Rubriken på första kapitlet är som nämnts "Vad är teater och dramatik?". Men trots att frågan tycks

vara besvarad efter 5–6 sidor läggs ytterligare tre delkapitel till, nämligen "Drama som text och föreställning", "Teaterns som offentlig handling" samt "Teater, dramatik och teknik". Wistrand tar i dessa tre upp olika förhållanden som kan påverka uppsättningar av dramatexter. I det första konstateras – inte överraskande – att skillnaden mellan en föreställningsanalys och en textanalys kan bli mycket stor. I det andra påpekas att en dramaförfattare, dramaturg eller regissör kan bli begränsad i sitt skapande på grund av myndighetskontroll, självensur och en strävan att tillmötesgå publikens smak. Slutligen behandlas i det tredje delkapitlet hur tekniska ovationer ger möjlighet till utveckling av scenografin.

Bokens andra kapitel har rubriken "Hur känner jag igen en dramatisk text?" och delkapitlets rubriker är "Dialog", "Scenanvisningar" och "Akte och scener". Här är det rimligt att förvänta sig att det enbart är den dramatiska *texten* som behandlas. Men så är inte fallet. Liksom i förra kapitlet avviker delar av innehållet från de angivna rubrikerna.

I delkapitlet "Dialog", som dessutom har tre underkapitel, finns exempel hämtade från föreställningar. Det är alltså *teaterscenen* och *publiken*, inte *texten* och *läsaren* som åberopas vilket visar sig i formuleringar som "en karaktär står ensam på scenen" (Wistrand, s. 28), "vi i publiken uppfattar" (Wistrand, s. 29) eller att repliker kan "drunkna i skratret" (Wistrand, s. 29) eller inte når fram därför att "någon i publiken råkar hosta" (Wistrand, s. 30).

Vidare är det första underkapitlets rubrik: "Repliker riktade till salongen och avsidesrepliker", vilket anger att det är föreställningar, inte dramatiska texter som kommer att behandlas. Här bör inflikas att trots rubriken, presenteras ett antal textexempel på avsidesrepliker som är tagna ur dramatik. Dessa exempel gör att vi som läsare återvänder till den dramatiska texten som huvudrubriken och delrubriken utlovar – men inte underrubriken.

Andra underkapitlet "Monolog", som innehåller egna minikapitel (mitt namnval), är tillbaka i textanalysen. Här finns många goda exempel från kända dramer vilket underlättar förståelsen när olika slags monologer och dialoger inringas.

I det kortare delkapitlet "Akte och scener" förklaras vad akt och scen är och vad deras funktion kan vara. Här lämnar Wistrand emellertid åter textanalysen och går över till ett föreställningsperspektiv med kommentaren att akter kan markera ett tidshopp "vilket gör en paus naturlig" (Wistrand, s. 47). Därefter kommer följande roande men ur

ett textanalytiskt perspektiv onödiga kommentar: Pausen, skriver Wistrand, ger dessutom publiken "en chans att fika, hälsa på bekanta och gå på toaletten" (Wistrand, s. 47). Kommentaren får mig att tänka på August Strindberg när han i det välkända förordet till *Fröken Julie* argumenterar för varför han slopat aktindelning: "Detta medan jag trott mig finna, att vår avtagande förmåga av illusion möjligen skulle störas av mellanakter, under vilka åskådaren får tid att reflektera och därigenom undandragas författarens-magnetisörens suggestiva inflytande" (Hämtat från Göran Lindström, *Strindberg om drama och teater* 1968, s. 27). Nej, Strindberg hade inte gillat argumenten för aktindelning. I de flesta dramatexter finns emellertid akter. Det är därför viktigt att i en textanalys fundera över på vilket sätt aktindelningen påverkar tolkningen.

Sammanfattningsvis kan nämnas att Wistrand lyfter fram givande exempel i det andra kapitlet men som jag nämnde inledningsvis ger dess rubrik "Hur känner jag igen en dramatisk text?" felaktig information om innehållet, vilket i sin tur kan leda till förvirring.

Bokens tredje huvudkapitel som fått rubriken "Auktoriserad framställning" är betydligt kortare än det föregående. Texten är tydlig och det finns bra exempel från dramatik, uppsättningar, film och tv-serier. Växlingen mellan genrerna ökar förståelsen för innebörden av uttrycket "auktoriserad framställning".

Kapitel fyra, "Norm", är liksom förra kapitlet kort. Wistrand definition av "norm" är tydlig och användbar. Han skriver:

Normen i ett verk är det interna moralsystem som styr framställningen och som får oss att avgöra vad som *inom det aktuella verket* är rätt och fel, gott och ont, bra och dåligt – och om slutet är lyckligt eller olyckligt. För att förstå verket måste vi bedöma karaktärerna och deras handlingar utifrån verkets norm, även om vi tycker illa om den (Wistrand, s. 56).

Genom de förtydliganden han sedan gör varnas man för misstag som lätt kan göras om man inte är medveten om de olika nivåer som finns i dramat. Ett sådant förtydligande är följande: "För att *förstå verket* måste vi alltså acceptera den norm som råder *inom* framställningen. Däremot kan vi naturligtvis diskutera och ifrågasätta *själva normen*" (Wistrand, s. 57). Lite längre fram skriver Wistrand att det vore konstigt om en porträtterad rasist

i en pjäs inte skulle få använda sig av rasistiska uttryck. Han tillägger: "Man måste skilja på en karaktärs värderingar och på verkets" (Wistrand, s. 57). Jag tror att många undervisande lärare någon gång har fått hejda studenters indignation över repliker som de tror är verkets norm eller rentav författarens åsikt. Själv har jag sett sådana spontana reaktioner när exempelvis Leroi Jones *Tunnelbanan* har diskuterats.

Kapitlet "Norm" har två underkapitel. I det ena behandlas genusperspektiv och intersektionalitet. De dramer som Wistrand använder i exemplen är Strindbergs *Fadren* och *Fröken Julie* samt Leroi Jones *Tunnelbanan*.

Bokens femte huvudkapitel, "Dramaturgi och dramaanalys", har tre delkapitel. De två första heter "Dramaturgi" och "Dramaanalys". Det tredje har karaktären av ett tillägg och har fått rubriken "Filmanalys – några specifika skillnader mot drammatikanalys".

I texten som föregår de tre delkapitlen gör Wistrand ett försök till definition av ordet dramaturgi. Först påpekar han att man i handböcker om dramaturgi inriktar sig på "hur man bäst skriver manus" (Wistrand, s. 61). Därefter beskriver han sin uppläggning av delkapitlet "Dramaturgi" på följande sätt:

Jag har här valt att först diskutera mer övergripande frågor som rör struktur och komposition, för att sedan presentera diverse begrepp som är användbara när man diskuterar enskilda verk. Men någon egentlig gräns mellan det ena och det andra finns inte (Wistrand, s. 61).

Därefter kommer följande förtydligande:

Den dramatiska texten, teaterföreställningen och filmen är författarens/regissörens sätt att kommunicera med läsaren/publiken. Här finns en, i bred mening, retorisk strategi vars syfte är att uppnå vissa mål. I fokus står relationen mellan avsändare och mottagare [...] (Wistrand, s. 61).

Det är en tydlig beskrivning av ordet dramaturgi men eftersom inledningstexten enbart ägnas åt dramaturgi borde den i stället ha utgjort inledning till delkapitlet "Dramaturgi" – inte för huvudkapitlet "Dramaturgi och dramaanalys". Liknande inkonsekvenser finns på ett flertal ställen i boken.

Delkapitlet "Dramaturgi" har sammantaget arton kapitel varav tretton är underkapitel och fem är minikapitel. Dessa arton kapitel upptar endast trettiofem sidor. Mängden kapitel med rubriker ger

ett splittrat intryck men icke desto mindre innehåller delkapitlet "Dramaturgi" goda iakttagelser.

När det gäller innebörden i ordet dramaturgi har denna emellertid en tendens att svälla utöver den inringning som Wistrand själv gör. Först presenteras olika teoretiska försök som gjorts i syfte att finna grundläggande mönster (modeller) i dramer. Här nämns Algirdas Julien Greimas aktantmodell och Gustav Freytags pyramid samt naturligtvis Aristoteles klassificering av framför allt tragedin. Även det från Aristoteles inspirerade talet om dramats tre enheter (tidens, rummets och handlingens), som fick sin storhetstid inom franskklassicismen, förklaras. Wistrand problematiserar övertygande strävan att finna grundläggande mönster genom att ta upp Brechts episka teater. Dessutom visar han på vad sätt den episka teatern är motsatsen till idén om tidens, rummets och handlingens enhet. Brechts strävan att få publiken bort från inlevelse och i stället reflektera över dramat understryks. Wistrand påpekar att även Brecht avser att påverka publiken men att sättet han gör det på avviker från det traditionella inom teatern. Brecht "strävar i praktiken" (Wistrand, s. 75) att få publiken att komma fram till det han vill och Wistrand tillägger att det "betyder att normen är tydlig och att pjäsens dramaturgi styr oss åt ett bestämt håll" (Wistrand, s. 75). Därmed är det inte någon större skillnad på den episka teatern och annan teater, konstaterar han.

Genom att använda sig av Caryl Churchills *Top Girls* ger Wistrand bra exempel på hur dramaturgin påverkar tolkningen. Vidare uppmärksammar han i ett annat underkapitel hur roller organiseras utifrån dramats centrala konflikt. Här nämner han kända dramer som *Romeo och Julia*, *Fadren*, *Tartuffe* och *Körbärsträdgården* samt musikalen *West Side Story*.

Bland de återstående åtta underkapitlen i "Dramaturgi" kan särskilt "Mystery, suspence och tidspress" framhållas. I detta underkapitel har många klagörande exempel hämtats från välkända filmer.

Bokens titel "Dramaanalys" har fått ge namn åt femte kapitlets andra delkapitel vilket ger extra tyngd åt just det här avsnittet. Men liksom förra delkapitlet om dramaturgi har även detta många kapitel, vilket ger ett splittrat intryck. Här finns sju ton kapitel varav tio är minikapitel.

I inledningen av delkapitlet deklarerar Wistrand följande:

I stället för en modell eller mall för en dramaanalys följer här en rad olika infallsvinklar och begrepp som kan vara användbara för att beskriva hur ett drama fungerar, det må vara som text, föreställning eller film (Wistrand, s. 97).

Här kan man skönja att det inte är analys och tolkning som är det centrala i kapitlet. Det är i stället att tillhandahålla olika begrepp. "Har man ord för en företeelse", skriver Wistrand, "är ofta själva företeelsen lättare att få syn på och man kan analysera de grepp som en författare eller regissör använder för att uppnå vissa effekter" (Wistrand, s. 97).

I delkapitlet "Dramaanalys" finns intressanta och givande uppslag. Särskilt underkapitlet "Nyfikenhet, historisk kontext och aktuell relevans" är tänkvärdt. Här framhålls att man vid en analys antingen kan sätta in dramat i en historisk kontext eller leta efter en tematik som är relevant även idag. Kanske låter det som ett självklart konstaterande men trots det är påpekandet viktigt. Ibland kan gränsen mellan historisk kontext och aktuell relevans dock vara otydlig. Enligt min mening behöver den inte alltid vara klockren. Genom att förstå dramat utifrån en historisk kontext kan det också gå lättare att se hur det kan vara relevant för aktuella frågor.

Underkapitlet "Några användbara begrepp i samband med dramaanalys" innehåller ett antal bra minikapitel. Ett sådant är "Symbolik". Här skiljer Wistrand på konventionella symboler och kulturella symboler. Författaren, skriver han, använder sig oftast av de kulturella men ibland också av de konstnärliga. Kläder är en sådan konstnärlig symbol. Exemplet han hämtat från Strindbergs *Fadren* är klagörande. I detta fästes uppmärksamheten på att ryttmästaren i inledningen av dramat är klädd i uniform och ridstövlar med sporrar medan han i slutet är iklädd tvångströja och hustruns schal. Wistrand påpekar att ridstövlar och sporrar symboliserar "makt, manlighet och kontroll". Kontrasten blir total och man kan konstatera att "kläderna sammanfattar symboliskt hela hans utveckling" (Wistrand, s. 130). Flera andra goda exempel på verkningfulla symboler i dramer ges i kapitlet.

Ett annat intressant minikapitel är "Intertextualitet och allusioner". Först klagörs innebörden av begreppen som finns i rubriken. Därefter exemplifieras med dramer som inspirerats av de antika. Det är bra att dramerna är välkända och i de flesta fall ingår i kurslitteraturen i ämnena litteraturvetenskap, drama och teater. I det här fallet nämns bland andra Jean Paul Sartres *Flugorna* och Hei-

ner Müllers *Hamletmaskinen*. På samma sätt ges exempel på allusioner. Vi får exempel från Samuel Becketts *I väntan på Godot* och det påpekas att luftfare i plommonstop kan alludera på Charlie Chaplin. Ett tydligare exempel som presenteras finns i *Fadren*. Här alluderas på Shylocks monolog i *Köpmannen i Venedig*. Ryttnästaren klagar i egenskap av man på samma sätt som Shylock klagar i egenskap av jude. Han säger: ”Ja, jag gråter, fastän jag är en man. Men har icke en man ögon? Har icke en man händer, lemmar [...]” (Wistrand, s. 134).

Några av minikapitlen drar mer åt det dramaturgiska hållet – särskilt när narratologiska begrepp tas upp. Innehållet fjärras från analys och tolkning. Kapitlen ”Exposition” samt ”Peripeti och anagnorsis”, i vilket dramats struktur får stort utrymme, hade rentav passat in i kapitlet ”Dramaturgi” där delar av Aristoteles poetik, Greimas Aktantmodell och Freytags pyramid presenteras.

Ett underkapitel i ”Dramaanalys” som känns onödigt är ”’Getting to the point’ och vykortstext”. I äldre läroböcker i dramatikanalys används ibland ”vykortstext” synonymt med ”fabel”, det vill säga en kortfattad beskrivning av dramats händelseförlopp i en historiskt-kronologisk ordning. Skeende och personer behandlas abstrakt och typiserat. De exempel på vykortstexter som Wistrand presenterar innehåller visserligen mer detaljerad information men ligger ändå nära fabeln. Han återger sju tänkbara vykortstexter gällande *Fadren* och fyra gällande Kristina Lugns *Idla flickorna*. Dessa används som exempel på korta tolkande sammanfattningar. Den sista vykortstexten av *Idla flickorna* lyder: ”En absurdistisk pjäs om en kvinna som för en dialog med sig själv där hon rannsakar sitt liv men till sist när ett slags försoning med sig själv och den väntande döden” (Wistrand, s. 103). Självt skriver Wistrand att exemplen är olika tolkningar av dramat.

Det vore bättre om vissa delar av underkapitlet ”’Getting to the point’ och vykortstext” hade utnyttjats som exempel på rådet som ges i inledningen av själva delkapitlet ”Dramaanalys”. Här föreslås nämligen att första frågan man kan ställa efter att tagit del av ett drama är vad det egentligen ”går ut på”. Därefter kan man ”pröva om det verkligen finns belägg för den där idén man fick när man först kom i kontakt med pjäsen” (Wistrand, s. 97). Enligt min mening är detta en fruktbar start för en dramaanalys!

”Dramaanalys” är i stort sett ett lättläst kapitel och ger ett antal goda uppslag till diskussioner. Ett sådant är minikapitlet ”Komedi, tragedi, satir”. Här

presenteras olika försök till definition av de olika genererna men i nästa ögonblick blir dessa problematiserade. Avsnittet är ett exempel på Wistrands goda förmåga att väcka intresse och emellanåt provocera genom argumentation.

I det sjätte, sista huvudkapitlet ”Kanon” har ämnet som anges i bokens titel övergivits till förmån för en diskussion om kulturell kanon. Övergången till kanonfrågan medför att det föregående huvudkapitlet, ”Dramaturgi och dramaanalys”, får en status som avslutande och sammanfattande kapitel medan det korta kanonkapitlet ger intryck av att vara ett appendix. Kapitlet är intressant eftersom kanonfrågan i skrivande stund är högst aktuell. Men icke desto mindre avviker kapitlet från bokens syfte.

Sten Wistrand skriver i en kort epilög att förhoppningen är att boken ”något bidragit till en större förståelse för dramats olika grepp och verktygsmedel och att den förståelsen också gör det mer spännande att upptäcka, tolka och diskutera enskilda verk” (Wistrand, s. 165).

Ett första intryck av *Dramaanalys. Form och funktion i dramatik och film* är att boken är lättläst och intressant. Här finns många inspirerande exempel tagna från en dramakanon som de flesta universitetslärare har utnyttjat. Personligen hade jag gärna haft Wistrands bok i min hand inför min debut som universitetslärare i drama-teater.

Det finns dock ett problem med texten. Ibland ger den ett ostrukturerat intryck – trots, eller på grund av, de många kapitlen. Innan boken tas i bruk som undervisningsmaterial är rådet att välja de delar av innehållet som kan vara lämplig kurslitteratur för den grupp som ska använda den. Är det litteraturstudenter som ska diskutera och skriva om dramatexter? Är det drama-teaterstudenter som ska inrikta sig på dramatexter och teaterföreställningar? Är det teaterstuderande som ska fördjupa sig i dramatextens förvandling till manus och uppsättning? Wistrands bok ger en bra överblick för alla dessa studenter men i egenskap av handbok i dramaanalys finns en del brister. Problemet är att en viss oreda präglar placeringen av de många nivåerna på kapitlen och glidningen mellan dramatext, pjäsmanus och föreställning, vilket grumlar tydligheten med exemplen.

Vad gäller bokens register har Wistrand valt att använda rubrikerna ”Referenser” och ”Verkgregister”. Den första rubriken ”Referenser” täcker det som ibland kallas för sekundärlitteratur medan den andra rubriken ”Verkgregister” indelas i ”Dramatik”,

”Musikaler”, ”Filmer” och ”Tv-serier”. Valet av rubrikerna ”Referenser” och ”Verkregister” i det omfattande registret fungerar bra. Det är få namn och verk som saknas. Vid en snabb kontroll fann jag dock att Algirdas Julien Greimas, Gustav Freytag och Aristoteles inte finns med i Referenser.

Ett register som saknas – och som säkerligen efterfrågas av de läsare som snabbt vill finna en särskild dramatiker, författare eller teoretiker – är ett personregister. Hade det funnits då kunde man snabbt upptäcka Greimas, Freytag och Aristoteles.

Min slutsats efter att ha tagit del av Sten Wistrands *Dramaanalys. Form och funktion i dramatik och film* är att boken kan bli ett viktigt komplement till kurslitteraturen i litteratur, drama, teater och film. Den inspirerar till diskussion och ger ingående förklaringar till olika begrepp. Ett problem är att texten skulle behöva organiseras bättre. Det finns kapitel vars olika typer av underkapitel tycks ha hamnat på fel plats. Samma något förvirrande intryck ges när delar av innehållet i några kapitel strider mot dess rubriker. Dessa överkomliga brister bör påpekas eftersom de leder till att den pedagogiska framställningen försämras.

Birthe Sjöberg