

„Okkar mistök voru að við trúðum á harmleikinn, en staðreyndin er sú, að harmleikurinn er ómögulegur í dag.“
Christopher Isherwood, 1939

BJÖRN ÞÓR VILHJÁLMSÓN

„allskonar nútímahelvíti“¹

Leikskáldið frá Laxnesi og harmabrestir *Silfurtúnglsins*

I. *Leikskáldið og Þjóðskáldið*

Ef með réttu má kalla Halldór Laxness „þjóðskáld“ Íslendinga á tuttugustu öld kom nafngiftin fyrst og fremst til í krafti skáldsagnanna.² Þegar Halldór hlaut Nóbelsverðlaunin í bókmenntum árið 1955 var til að mynda á það minnst í yfirlýsingu sænsku akademíunnar að með epískum skáldsögum sínum hafi hann „glætt hina miklu íslensku frásagnarhefð nýju lífi.“³ Þá eru skáldverkin kvikmynduð og færð upp á sviði, og sú hefur verið raunin allt frá því um miðja síðustu öld.⁴ Ritgerðir Halldórs, smásögur og ljóð eru jafn-

¹ Halldór Laxness, „Heimur Þrjónastofunnar“, *Yfirsýkygðir staðir*, Reykjavík: Helgafell, 1971, bls. 84.

² Ástráður Eysteinnsson hefur bent á að Halldór Laxness birtist sem óumdeild miðja íslenska bókmenntakerfisins sé litið til skrifa bókmennta- og íslenskufræðinga á síðari hluta tuttugustu aldarinnar, og að hann sé jafnframt sá höfundur sem „gerir skáldsöguna að virtri bókmenntagein á Íslandi. Hann færir nútímaskáldsögunni virðingu sem lyftir henni upp að hlið ljóðlistarinnar og kallar á samanburð við hinn þjóðfræga sagnaarf.“ „Halldór Laxness og aðrir höfundar. Skáldsagan og bókmenntasagan“, *Umbrot*, Reykjavík: Háskólaútgáfan, 1999, bls. 13–30, hér bls. 15.

³ Sjá hér færsluna „The Nobel Prize in Literature 1955“, *nobelprize.org*, sótt 11. janúar 2020 af <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1955/summary/>.

⁴ Helga Kress hefur skrifað um þróun hugmynda Halldórs um skáldsagnagerð, sjá „Okkar tími — okkar líf. Þróun sagnagerðar Halldórs Laxness og hugmyndir hans um skáldsöguna“, *Sjó erindi um Halldór Laxness, ritstj. Sveinn Skorri Höskuldsson*, Reykjavík: Helgafell, 1973, bls. 155–182.



framt endurútgefin með reglubundnum hætti, og samræða um þessi verk hefur verið yfirstandandi í fræðasamfélaginu áratugum saman. Menningarleg virkni verka hans og bókmenntasögulegt og listrænt mikilvægi hans sjálfs hafa því haldist á nýju árþúsundi.

Þegar um leikskáldið Halldór Laxness er rætt er hins vegar á ferðinni höfundur sem er um margt frábrugðinn þjóðskáldinu. Þar gefur að líta – að því er virðist – þá einu bókmenntagrein sem skáldið á Gljúfrasteini reyndi sig við af alvöru án þess að bera árangur sem erfiði. Helsti ævisagnaritari Laxness, Halldór Guðmundsson, lýsir leikhússtarfi Laxness sem „hliðarspori“, og Peter Hallberg leggur áherslu á að formið hafi verið höfundinum „lítt kunnugt“. ⁵ Í yfirlitkafla um leikverk Halldórs í *Íslenskri bókmenntasögu* segir Árni Ibsen að þeim hafi yfirleitt verið „misjafnlega tekið“ og sjálfur kennir hann skrifin við „dufl“. ⁶ Stefán Baldursson beitir svipuðu orðalagi þegar hann segir viðtökurnar jafnan hafa verið „beggja blends“ og mat Stefáns sjálfs er að tók Halldórs á leikforminu jafnast hvergi á við færni hans á skáldsagnasviðinu. ⁷

Ólafur Jónsson setti ekki á sig neina silkihanska þegar hann tók til máls um leikrit Halldórs um miðjan sjöunda áratuginn, en að hans mati voru þau öll merkt því „einkenni vondra skáldrita að kalla á utankomandi ráðningu, útleggingu, túlkun“, og Ólafur bætir svo við að leikritin hafi „einatt [verið] efnisrýr“, nokkuð „sem skáldsögur [Halldórs voru] aldrei.“ ⁸ Aðfinnsluefni Ólafs er að verkin séu ekki sjálfbær, tákmyndum frásagnarinnar hafi verið ætlað svo stórt hlutverk að tákniðin sjálf féllu í skuggann og hurfu sjónum. Eftir stóð eyða eða tóm þar sem inntakið átti að vera, og þess vegna er útkoman að hans mati „efnisrýr“.

Hávar Sigurjónsson kemur úr örlítið annarri átt þegar hann segir leikskáldið ávallt hafa lagt leikpersónunum eigin orð í munn, umbreytt þeim í eins konar búktalsdúkkur, í staðinn fyrir að ljá þeim sjálfstætt líf í textanum

⁵ Halldór Guðmundsson, *Halldór Laxness. Ævisaga*, Reykjavík: JPV, 2004, bls. 664; Peter Hallberg, „Halldór Laxness á krossgötum. Nokkrir drættir úr þróunarsögu hans eftir viðtöku nóbelsverðlaunanna 1955“, *Tímarit Máls og menningar*, 1/1968, bls. 37–82, hér bls. 76.

⁶ Árni Ibsen, „Smáheimur, eins og okkar“: Halldór Laxness“, *Íslensk bókmenntasaga V*, ritstj. Guðmundur Andri Thorsson, Reykjavík: Mál og menning, 2006, bls. 235–238, hér bls. 236 og 238.

⁷ Stefán Baldursson, „Uppþornuð sítróna og tvær rauðar jólakúlur“, *Sjö erindi um Halldór Laxness*, ritstj. Sveinn Skorri Höskuldsson, Reykjavík: Helgafell, 1973, bls. 81–105, hér bls. 104.

⁸ Ólafur Jónsson, „Taó“, *Alþýðublaðið, Jólabláð*, 1966, bls. 8, 9, 14, hér bls. 9.

og í gegnum hann: „[Sögupersónurnar] hugsa ekki annað en þær segja. Það gerir þær gagnsæjar og stílfærðar. Um leið glata þær trúverðugleika sínum sem persónur af holdi og blóði.“⁹ Það er með þessum hætti sem sumir helstu sérfræðingar þjóðarinnar í leikhúsfraeðum og/eða höfundarverki Halldórs tjá sig um leikskáldið og samhljómurinn er skýr.

Vinsamlegir ummælendur voru þó til og gripu þeir gjarnan til eins konar þroskamyndmáls þegar um leikritin var fjallað og líkt og bergmál í áratugalangri viðtökusögu þeirra má greina endurtekið stef um að Halldór hafi kannski verið vont leikskáld en hann hafi þó alltaf verið að skána. Í umfangsmikilli yfirlitsgrein um leikskáldsferil Laxness færir Jón Viðar Jónsson til dæmis býsna ítarleg rök fyrir því að í síðverkunum þremur felist mikið þroskastökk.¹⁰ Það er hins vegar ekki síst titill greinar Jóns Viðars sem er forvitnilegur og sýnir hversu veikburða orðspor Halldórs í leikhúsinu er orðið, en hún nefnist, „Var Halldór Laxness gott leikskáld?“ Neikvætt svar er auðvitað byggt inn í spurninguna, það að hún sé færð í orð sýnir að um málið eru í öllu falli deildar meiningar. Sjálfum fannst Halldóri leikverk sín misskilin á Íslandi og átti til að vera beiskur á síðari árum þegar um þau var rætt.¹¹ Þótt ekki sé hægt að segja að leikritin liggi

⁹ Hávar Sigurjónsson, „Frá *Strompleik* til *Dúfnaveistu*“, *Ekkert orð er skripi ef það stendur á réttum stað. Um ævi og verk Halldórs Laxness*, ritstj. Jón Ólafsson, Reykjavík: Hugvísindastofnun Háskóla Íslands, 2002, bls. 85–92, hér bls. 87–88.

¹⁰ Jón Viðar orðar niðurstöðu sína vafningalaust: „Um það er ekki mörgum blöðum að fletta að þessi þrjú verk eru miklu betri og áhugaverðari skáldskapur en *Strraumrof* og *Silfurlúnglið*“. Stefán Baldursson bendir á að *Silfurlúnglið* marki „skýr framför“ frá *Strraumrofi* en stillir sér þó að lokum upp í andstæða fylkingu við Jón Viðar þegar hann heldur því fram að ákveðið aga- eða stjórnleysi ágerist eftir því sem líður á ferilinn þar til í óefni er komið í síðverkunum: „Höfundur virðist í síðari leikritum sínum, einkum þó *Strompleiknum* og *Prjónastofunni Sólinni*, gangast upp í að afkára atburðarás og leikefni svo mjög, að það hvarflar að lesanda leikritanna, að firring atburðanna frá veruleikanum sé orðið markmið í sjálfu sér án leikræns tilgangs.“ Hér hafa tvö dæmi verið tekin sem eru á andstæðum meiði hvað varðar mat á framvindu og þróun leikhúsfarils Halldórs, og verður látið nægja að benda á að í samanburði við hitt var síðarnefnda viðhorfið fágætt í umræðunni. Jón Viðar Jónsson, „Var Halldór Laxness gott leikritaskáld?“, *Laxness og leiklistin*, hönnun sýningaskrár Björn G. Björnsson, Jón Þórisson og Ólafur J. Engilbertsson, samning sýningartexta Jón Viðar Jónsson, Samtök um leikminjasafn: Reykjavík, 2002, bls. 27; Stefán Baldursson, „Uppþornuð sítróna og tvær rauðar jólakúlur“, bls. 96–98 og 86–87.

¹¹ Í grein í *Vísir* árið 1963 er rætt við Halldór og nokkuð gert úr „vonbrigðum“ skáldsins sem segir m.a.: „Leikrit mín eru sjaldan sýnd og slá ekki í gegn.“ Bláðamaður sjálfur bætur við, „Kemur það í ljós, að Laxness er vonsvikinn yfir þeim móttökum sem leikrit hans hafa hlotið hjá leikhúsgestum og leikhúsgagnrýnendum.“ „Leikrit mín eru sjaldan sýnd og slá ekki í gegn.“ Laxness ræðst á leikhús Norðurlanda, *Vísir*,

alfarið óbætt hjá garði er áhuginn á þeim takmarkaður meðal fræðimanna sem um Halldór skrifa.¹²

En þótt leikritin líti þannig stundum út fyrir að vera olnbogabarnið í höfundarverkinu fer því fjarri að leikhússtarfið hafi verið einhvers konar aukaatriði á ferlinum í augum Halldórs sjálfs, hvað þá að um „dufl“ hafi verið að ræða af hans hálfu. Eins og frægt er lagði Halldór skáldsagnagerð á hilluna í nær áratug til að einbeita sér að leikritaskrifum og lét jafnvel í það skína að um væri að ræða endanleg leiðarlok á prósahluta ferilsins. Svo fór ekki og það var heldur leikritunin sem laut í lægra haldi, en síðasta leikrit Halldórs, *Dúfnaveislan*, var sett á svið árið 1966. Fjögur frumsamin leikrit í viðbót höfðu þá litið dagsins ljós, *Straumrof* (1934), *Silfurtúnglið* (1954), *Strompleikurinn* (1961) og *Þrjónastofan Sólín* (1962/1966).

Nú er ekki ætlunin að hrekja viðhorf sem upp að ákveðnu marki eru orðin „viðtekin“, enda þótt tilraun(ir) til þess væru efflaust forvitnilegar. Að sama skapi er eðlilegt að skoðanir séu skiptar um gildi einstakra verka, og að menningarleg staða þeirra, sem og höfundarverksins í heild, taki breytingum í tímans rás, og þá í takt við þróun gildisviðmiða. Það sem þó vekur sérstaka athygli er gjáin áðurnefnda á milli þjóðskáldsins og leikskáldsins. Það er eins og um tvo ólíka höfunda sé að ræða, annars vegar „goðmagn og lífgjaf[a] íslenskrar siðmenningar“, en með þessum hætti dregur Ástráður Eysteinnsson saman bókmenntafræðileg viðhorf í garð Halldórs framan af tuttugustu öldinni, og svo hins vegar klaufalegan viðvaning sem árum saman þrjóskaðist við iðju sem villti kröftum hans leið frá bókmenntalegu kjörlendi sínu.¹³ Í því sem hér fer á eftir verður leitast við að kanna umfang þessarar

23. apríl 1963, bls. 16 og 5. Sjá einnig N[jörður] P. N[jarðvík]. „Ég hef ekkert tilbúið skoðanakerfi“, *Vísir*, 10. september 1962, bls. 9; „Allir á móti því að ég skrifi leikrit“, *Alþýðublaðið*, 17. september 1965, bls. 3, og Björn Bjarman, „Vi blev bedragne“, *Alþýðublaðið*, 24. nóvember 1968, bls. 12.

¹² Stuttur en glöggur undirkafl er helgaður Halldóri í leikritaumfjöllun Árna Ibsen í fimmta bindi *Íslenskrar bókmenntasögu* (2006) sem Mál og menning gaf út, og vitnað er í hér að ofan. Í fyrsta ritgerðarsafninu um skáldskap Laxness, *Sjö erindi um Halldór Laxness* (1973), fjallar Stefán Baldursson um leikhúsferil Halldórs Laxness. Þar gerir Stefán ágælega grein fyrir frumsömdu leikjunum fimm, viðtökunum og helstu einkennum. Peter Hallberg tekur fyrstu tvö leikritin til umfjöllunar í bókum sínum tveimur um Halldór, *Vefarinn mikli* og *Hús skáldsins*, og síðari þremur í greinum sem fylgdu í kjölfarið og inngangi sem Hallberg ritaði fyrir sænsku útgáfuna á *Þrjónastofunni Sólíni*. Í tilefni af aldarafmæli Laxness var ráðstefnuritið *Ekkert orð er skrípi ef það stendur á réttum stað* gefið út en því er skipt í nokkra hluta eftir efni og einn þeirra nefnist „Völván með töfrasprotan – Leikrit og leikhús“. Fleira mætti vafalaust tína til en engu að síður er uppskeran heldur rýr.

¹³ Rétt er að taka fram að goðmagnslíkingin er sett fram af hálfu Ástráðs með gagn-

klettasprungu í viðtökunum á höfundarverki Halldórs og um leið grafast fyrir um þann lærdóm sem draga má af henni, um bæði leikskáldið Halldór og íslenska leiklistarsögu. Hægt er að nálgast slíkt verkefni með ýmsum hætti, en hér verður sjónum beint að viðtökum eins leikrits, *Silfurtúnglsins*, og grennslast verður fyrir um forsendur þeirra, bæði menningarsögulegar og fagurfræðilegar.

Magnús Þór Þorbergsson hefur bent á að *Silfurtúnglið* sé „[e]ina samtímaverkað sem naut einhverra vinsælda“ á fyrstu árum Þjóðleikhússins, en þó tæplega 10.000 áhorfendur hafi séð leikverkið er óhætt að fullyrða að það hafi aldrei eignast samastað í hjörtum landsmanna, svo varlega sé tekið til orða.¹⁴ *Silfurtúnglið* er sjaldan sett á svið, um fjörtú ár eru liðin frá því að það var síðast leikið á höfuðborgarsvæðinu af atvinnuleikhópi, og ekki er það heldur í hávegum haft meðal þeirra sem í seinni tíð hafa mest látið að sér kveða um leikrit Halldórs.¹⁵ Sveinn Einarsson flokkar *Silfurtúnglið* til dæmis sem annað af tveimur leikritum Laxness sem hafi „floppað“ og Jón Viðar Jónsson kallar það berum orðum „eitt lélegast[a] leikri[t] Halldórs Laxness“.¹⁶ Í kjölfar frumsýningarinnar var því haldið fram í *Samtíðinni* að Halldór væri hér búinn að sýna svo ekki væri um að villast að hann væri að upplagi og skaphöfn algjörlega vanhæfur til þess að skrifa leikrit.¹⁷ Enda þótt

rýnu hugarfari og fangar sláandi hlutfallslegt ósamræmi í bókmenntaumræðunni. Halldór Laxness reynist svo fyrirferðarmikill, og um hann er rætt af slíkri lotningu, að Ástráði næstum ofbýður. Ástráður Eysteinnsson, „Halldór Laxness og aðrir höfundar“, bls. 18.

¹⁴ Magnús Þór Þorbergsson, „Musteri tungunnar. Þjóðleikhúsið og leiklistarumræða um 1950“, *Skírnir*, 2/2002, bls. 90–118, hér bls. 113.

¹⁵ Fjallað er um sviðsuppsetningar á verkum Halldórs í grein Jökuls Sævarssonar „Laxness í leikgerð. Leikskýningar, útvarpsleikrit, sjónvarpsmyndir og kvikmyndir byggðar á verkum Halldórs Laxness“, *Par ríkir fegurðin ein. Öld með Halldóri Laxness*, ritstj. Einar Sigurðsson, Reykjavík: Landsbókasafn Íslands — Háskólabókasafn, 2002, bls. 50–58, um *Silfurtúnglið* á bls. 57.

¹⁶ Sveinn Einarsson, „Halldór Laxness og leikhúsið“, *Morgunblaðið*, 10. janúar 1989, bls. 13; og Jón Viðar Jónsson, „*Silfurtúnglið* eftir Halldór Laxness í leikgerð og sjónvarpsuppfærslu Hrafns Gunnlaugssonar“, *Þjóðviljinn*, 28. desember 1978, bls. 8. Rétt er þó að halda því til haga að Sveinn átti síðar eftir að bera *Silfurtúnglinu* nokkuð vel söguna. Hann segir m.a.: „Hitt er óumdeilanlegt að leikurinn ‘gerði sig á sviði’, eins og það heitir á leikhúsmáli, og sýndi það sig aftur þegar hann var tekinn til sýningar á ný 1975“. Sveinn Einarsson, „Vorið geingur í lið með kálfum. Um Laxness og leiklistina“, *Par ríkir fegurðin ein. Öld með Halldóri Laxness*, ritstj. Einar Sigurðsson, Reykjavík: Landsbókasafn Íslands – Háskólabókasafn, 2002, bls. 23–49, hér bls. 30.

¹⁷ „*Silfurtúnglið*. Leikrit Halldórs Kiljans Laxness“, *Samtíðin*, 1. desember 1954, bls. 9.

viðtökur leikritanna hafi, eins og fram hefur komið, oftast verið dræmar er það sennilega *Silfurtúnglið* sem hvað versta útreið hefur hlotið.

Jafnvel þótt Halldór hefði í rauninni borið jafn frámunalega takmarkað skynbragð á leikritagerð og haldið hefur verið fram væri *Silfurtúnglið* heppilegt viðfang því ýmislegt forvitnilegt gæti einmitt komið í ljós þegar hugað væri að „vondleika“ versta leikverks vonds leikskálds, og þá með hliðsjón af því hvernig vondleikinn er dreginn fram og færður í orð.¹⁸ Þá er vert að hafa í huga að þótt farið sé að síga örlítið á seinni hluta ferilsins þegar *Silfurtúnglið* er frumsýnt er Halldór ekki sestur á „friðarstól“, eins og Peter Hallberg lýsir stöðu hans eftir Nóbelsverðlaunin.¹⁹ En hann er heldur ekki ungi maðurinn, rétt rúmlega þrítugur, sem enn á eftir að skrifa flest sín þekktustu verk, líkt og tilfellið var þegar fyrsta leikritið hans, *Straumrof*, var frumsýnt 1934. Halldór er á þessum tíma skýrlega mikilvægasta skáld þjóðarinnar, „hátindurinn“ á ferlinum er að baki, *Íslandsklukkan*, en hann er ekki orðinn að goði, runninn saman við þjóðarímynd Íslendinga.²⁰

Þegar viðtökur *Silfurtúnglsins* eru skoðaðar verður það gert í samhengi við ákveðna textafræðilega stýriþætti og því haldið fram að orsakavirkni sé til staðar þar á milli. Stýriþættirnir sem einkum verður horft til eru ann-

¹⁸ Þegar hér er rætt um „vondleika“ er það gert með tilvísun til hugtakanotkunar rússnesku formalistanna, fræðimanna á borð við Roman Jakobson og Viktor Shklovskij, og hugmynda þeirra um „bókmenntaleika“. Að þeirra mati felst bókmenntaleiki texta – hvort hann sé til staðar í ríkum mæli, takmörkuðum eða sé jafnvel alfarið fjarverandi – í áherslunni sem lögð er á tungumálið sjálft. Bókmenntaleikinn verður sérstaklega áberandi þegar skírskotunarhlutverk tungumálsins, boðskiptamáttur þess, er í aukahlutverki og áhersla er lögð á tungumálið sem form og tæknina sem liggur að baki tiltekinni beitingu þess. Þegar farið er með bílinn á verkstæði eiga markviss boðskipti sér stað, leitast er við að miðla inntaki með skýrum hætti og án þjögunar, margræðni ber að forðast. Af þeim sökum er ekki kveðin sonnetta um bilaða rafgeyminn, né er um hann rætt með skrauthvörfum og myndlíkingum. Slíka tungumálsnotkun kenndi Shklovskij við „skáldskaparmál“, og setti í andstöðu við „prósamál“, þar sem markmið boðskiptanna er að fá bílinn til baka í lagi. Í þessum skilningi er bókmenntaleiki fyrst og fremst tæknilegt hugtak, stílfraðilegt, en vondleikahugtakið er hins vegar menningarpólítískt og lýtur að leshætti, túlkun, gildismati og viðtökum. Tiltekin listræn „einkenni“ eru höfð í hávegum („agi í stíl“, „róttækni“, „kaldhæðni“, o.s.frv.) meðan önnur hafa yfir sér neikvæðara yfirbragð („ofgnótt“, „tilfinningasemi“, „væmni“, „formleysi“ o.s.frv.). Það hvernig raðað er á síðarnefnda pólinn er það sem fyllir vondleikahugtakið merkingu.

¹⁹ Peter Hallberg, „Halldór Laxness á krossgötum“, bls. 72.

²⁰ Haukur Ingvarsson ræðir um táknræna stöðu *Íslandsklukkunnar* sem „hátindsins“ í höfundarverki Laxness, sjá *Andlitsdrættir samtíðarinnar. Síðustu skáldsögur Halldórs Laxness*, Reykjavík: Hið íslenska bókmenntafélag og ReykjavíkurAkademían, 2009, bls. 30–34.

ars vegar greinafræðilegir og hins vegar lúta þeir að textatengslum. Hvað greinafræðin varðar verður viðnám leikritsins sjálfs gegn ákveðnum grundvallar skilgreiningum og flokkunarkerfum gaumgæft, og rök verða færð fyrir mikilvægi hins melódramatíska ímyndunaraflds í ávarpi þess. Varðandi textatengslin og merkingarvirkni þeirra verður leikritinu stíllt upp í samræðu við skáldskaparfræði Bertolts Brechts, og er það jafnframt liður í umræðunni um túlkun verksins, ávarp þess og merkingarmiðlun.

Rétt er að taka fram að í þessari grein er gengið útfrá því að leikverkin hafi gildi sem leik- og bókmenntaverk, enda þótt vitanlega megi ræða mögulegar brotalamir á þeim. Þessu grundvallarviðhorfi fylgir að ekki sé hægt að skýra viðtökurnar einvörðungu með tilvísun til „vondleika“ *Silfurtúnglsins*, eða hinna leikverkanna, sem þá sé bæði svo afdráttarlaus og óumdeilanlegur að óþarfi sé að hafa um það fleiri orð. Slíkri skýringu er raunar hafnað alfaríð. Það er jafnframt af þeim sökum sem viðtökur *Silfurtúnglsins* geta reynst forvitnileg vísbending um þá menningarlegu og fagurfræðilegu rökvísi er grundvallaði gildismat á leikverkum lungann af tuttugustu öldinni, og gerir jafnvel enn.

II. Um viðtökur, væntingamörk og greinaflækjur

Þýski viðtökufraeðingurinn Wolfgang Iser hefur fært rök fyrir miðlægri stöðu greinafræða og tegundarskilgreininga í viðtökum og túlkunum á menningartextum, raunar gengur hann svo langt að telja alla „túlkun í grunninn bundna greinafræðum“.²¹ Þarna kann Iser að hafa hitt naglann á höfuðið, erfitt er að ímynda sér hvernig stíga ætti fyrsta skrefið í viðtöku og túlkun texta, ef ekki væri fyrir haldreiði greinafræðanna. Í þessu samhengi er sú staðreynd að lesandi kemur aldrei að skáldverki í tómarúmi algjört grundvallaratriði, sem og það að skáldverk er aldrei sjálfu sér nægt þegar að merkingarmiðlun kemur. Greinarhefðir eru sá „viðmiðunarramma sem neytandinn gengur út frá í túlkun sinni á textanum“, svo vitnað sé í Guðna Elísson.²²

Hér mætti nota ímyndaðan en áhugasaman lesanda sem eins konar

²¹ Wolfgang Iser, *The Range of Interpretation*, New York: Columbia University Press, 2000, bls. 7.

²² Guðni Elísson, „Í frumskógi greinanna. Kostir og vandamál greinafræðinnar“, *Kvikmyndagreinar*, ritstj. Guðni Elísson, Háskólaútgáfan, Reykjavík, 2006, bls. 9–45, hér bls. 12. Sjá einnig Anis S. Bawarshi og Mary Jo Reiff, *Genre. An Introduction to History, Theory, Research, and Pedagogy*, West Lafayette: Parlor Press, 2010, bls. 22–23.

skýringardæmi. Þegar reyfaraaðdáandi hefur lestur á nýjasta verki eftirlætishöfundar eru væntingarnar sem gerðar eru skýrar og byggjast á þekkingu lesandans á fyrri verkum höfundar og gildismati sem mótast hefur jafnt og þétt við lestur þeirra. Viðhorfin í garð eftirlætishöfundarins litast svo aftur af þekkingu á bókmenntagreininni sem höfundurinn tilheyrir, í þessu tilviki reyfanum, og vel má ímynda sér að skoðanir lesandans á glæpahefðinni hafi tekið sér lögum í samhengi við almennari bókmenntaþekkingu.

Þegar lesandinn kynnir sér verk eftir áður ókunnan reyfarahöfund eru sömu ferli til staðar nema viðmiðin eru almennari, í stað þekkingar á tilteknum höfundi er það þekking lesandans á greinarhefðum sem mótast viðtökurnar. Sé snúið út úr hefðum og venjum greinarinnar, þær afbyggðar eða hunsaðar, kann það að falla lesandanum vel í geð, hann upplifir þá textann sem endurnýjun á velþekktum frásagnarformgerðum. Á hinn bóginn kann hann einnig að verða fyrir vonbrigðum eða mislíka tilraunirnar, sem þá koma í veg fyrir að verkið veiti lesandanum það sem hann sækist eftir með lestri á reyfarabókmenntum, sem er ánægja af einhverju tagi.

Það er að segja, túlkun og viðtökur texta, og almennt gildismat, eru ekki sjálfstæð og sjálfbær fyrirbæri heldur er þeim mótaður farvegur með ýmsum hætti, og eru þar tegundaskilgreiningar sérstaklega mikilvægar.²³ Tæki dreki á loft á spennuþrungnu augnabliki í framvindu skáldsögu gæti það markað dramatískan hápunkt í fantasíu, en sami lesandi og tók þar drekanum fagnandi yrði hvumsa bæri sama viðburð upp í lokakafla sjálfsævisögu.

Viðtökur allra bókmennta grundvallast upp að ákveðnu marki á áþekktum vitsmunalegum og tilfinningalegum ferlum lesenda, ekkert verk er lesið í tómarúmi heldur litast það af forþekkingu á menningarlegu samhengi, „fordómum“ myndi Hans-Georg Gadamer segja og ljá um leið fordómahugtakinu jákvæða merkingarauka í stað hinna neikvæðu sem öllu jafnan fylgja því.²⁴

Ólíkar leiðir má ennfremur fara þegar að skilgreiningu og greinaflokkun texta kemur. Sumar aðferðirnar eru fræðilegar og býsna flóknar meðan aðrar grundvallast á skynsemi, lágmarksmenningarlesi og röklegum ályktunum. Og þótt stundum komi fyrir að ósætti sé um einstakar skilgreiningar nýtur flokkunarvinnan góðs af langri hefð álíka aðgreiningarstarfa þannig að oft snýst málið síður um ígrundaða textagreiningu en að skynja misjafnlega yfir-

²³ Hér að ofan er reyfarinn notaður sem dæmi en eins hefði mátt kalla til *Ódysseif* eftir James Joyce, móðernisminn lýtur greinalögmálum með áþekktum hætti og glæpa-sagan.

²⁴ Hans-Georg Gadamer, *Truth and Method*, 2. útg., þýð. Joel Weinsheimer og Donald G. Marshall, London og New York: Continuum, 2006, bls. 267–298.

borðsleg líkindi milli eins texta og annars. Að auki er það sjaldnast á færi einstakra lesenda að stíga fram með þungvæga flokkunardóma, þeir hafa yfirleitt þegar verið felldir af höfundum viðkomandi verka, eða fyrirtækjum á borð við bókaútgáfur, kvikmyndaver og alþjóðlegar fyrirtækjasamsteypur eins og Amazon.

Þegar kennileiti greinar, hefðar og vanabundinna frásagnarbragða vantar eða þau eru óljós eða þversagnakennd flækist viðtökufrelsi og aukin hætta er á „misskilningi“. Hans Robert Jauss, þýski viðtökufraeðingurinn, hefur lýst ferlinu sem hér um ræðir á þá leið að öllu jafnan megi ganga út frá því að lesendur skilji og taki á móti bókmenntaverkum innan tiltekinna væntingamarka (þý. *Erwartungshorizont*). Væntingamörkin mótast af menningarbundinni og bókmenntalegrri þekkingu viðtökuhópsins og, í víðari skilningi, þeim félagslega, sögulega og samfélagslega ramma sem afmarkar sjóndeildarhring einstaklinga og sníður þannig vitsmunalegum og tilfinningalegum ferlum ákveðinn stakk.

Innan bókmenntakerfisins er hins vegar viðbúið að stundum eigi það sér stað að nýtt bókmenntaverk kljúfi sig frá greinareinkennum og hefðbundnum tjáningarleiðum með einhverjum hætti og bregðist þannig væntingamörkum lesanda. Þegar það gerist myndast fagurfræðileg spenna milli textans og viðtökuhópsins, merkingarmiðlun verksins verður óskýrari, líkt og blek á blaði sem hefur blotnað, og snúnara verður að mæta því á eigin forsendum.²⁵ Undir slíkum kringumstæðum er ekki ósennilegt að óánægjuraddir taki að heyrast, að verkum sé hafnað eða þau staðsett neðarlega í listrænu stigveldi þar sem þau samræmast ekki ríkjandi gildismati og/eða falla ekki að viðteknum greinaskilgreiningum.

Í slíku misgengi kann jafnframt að vera að finna gagnlega nálgun að viðtökum leikverka Halldórs Laxness. Árni Ibsen hefur bent á að hin rómántíska þjóðlega hefð í leikritun hafi verið ríkjandi á Íslandi „langt fram á seinni hluta aldarinnar“, og var jafnvel atkvæðamikil eftir tilkomu „raunsæislegrar, samfélagslegrar leikritunar“.²⁶ Niðurstaða Árna er að naumast sé hægt að halda því fram að íslensk leikritun „hafi risið ýkja hátt nema með undantekningum allar götur frá þriðja áratugnum og fram yfir 1960“.²⁷ Með

²⁵ Í sinni ýrstru mynd, ef væntingamörkin eru rofin með róttækum hætti, leiðir togstreitan til sköpunar nýrra viðmiða. Hans Robert Jauss, „Literary History as a Challenge to Literary Theory“, þýð. Elizabeth Benzinger, *New Literary History*, 1/1970, bls. 7–37.

²⁶ Árni Ibsen, „„Smáheimur, eins og okkar““, bls. 179, 177.

²⁷ Árni Ibsen, „„Smáheimur, eins og okkar““, bls. 179.

öðrum orðum var íslenskt leikhúslíf fátæklegt og jafnvel frumstætt framan af tuttugustu öldinni, viðfangsefni og efnistöð nútíandau aldar lifðu þar góðu lífi í þjóðernisrómantík tíðarandaleikverka, jafnvel eftir að raunsæið tók að hasla sér völlu. Vandséð er hvernig leikrit Halldórs hefðu átt að falla að slíku leikhúsumhverfi með góðu móti.²⁸ Ekkert hinna fimm frumsömdu leikrita er raunsæislegt í hefðbundnum skilningi orðsins, og bent hefur verið á að íslenska leikhúsið hafi verið illa í stakk búið til að gera verkum skil er lituðust af evrópskum framúrstefnutilraunum.²⁹ Þegar misgengi á sér stað milli tiltekinnna bókmenntaverka og væntingamarka viðtökuhópsins þarf neikvæð útreið af hálfu gagnrýnenda ekki að koma á óvart.

En áður en lengra er haldið er rétt að gæta nánar að hinum sögulega áhorfanda og samtímalegum viðtökum leiksins. Í kjölfarið verður hugað að *Silfurtúnglinu* sem texta er veitir tegundaskilgreiningum ákveðið viðnám, og verður það gert í samhengi við greinafræðilega svigrúmið sem fjallað var um hér að framan, að hægt sé að fara ólíkar leiðir við aðgreiningu bókmenntaverka í greinar og að tegundaskilgreining, hver svo sem hún kann að vera, hafi áhrif á viðtökur og merkingarvirkni texta.

III. Móðuharðindin, skóbætur og fall Þjóðleikhússins

Þegar vinna hófst við *Silfurtúnglið* hafði Halldór nokkra reynslu af leikhúsinu. Fyrsta leikrit hans, *Straumrof*, var sett á svið af Leikfélagi Reykjavíkur árið 1934, þar sem það átti skamma en viðburðaríka lífdaga. Síðar átti Halldór eftir að tala sitt fyrsta leikrit niður og var tamt í viðtölum að segja að hann hafi tekið sér stutta hvíld frá skáldsagnskrifum og þá dundað sér við ritun þess sjálfum sér til gamans.³⁰ Hver svo sem ástæðan er fyrir þessari söguskoðun hafa gagnrýnendur og fræðimenn í seinni tíð endurskoðað fyrri tíma álit og gengur Jóhann Hjálmarsson svo langt að kalla *Straumrof* „heil-

²⁸ Sveinn Einarsson gefur í skyn með dálítið lævislegum hætti að markhópur leikhúsanna hafi lengi vel verið svokallað „heldra fólk“ og gamla Reykjavíkur-elítan, og að þessir hópar hafi hvorki verið móttækilegir né áhugasamir um það sem Halldór hafði fram að færa. „Vorið geingur í lið með kálfum“, bls. 34–35.

²⁹ Varðandi viðbúnað íslenska leikhússins fyrir evrópskar tilraunir, sjá Kristín Jóhannsdóttir, „Um *Strompleik*“, *Ekkert orð er skrípi ef það stendur á réttum stað. Um ævi og verk Halldórs Laxness*, ritstj. Jón Ólafsson, Reykjavík: Hugvísindastofnun Háskóla Íslands, 2002, bls. 93–100, hér bls. 93; Sveinn Einarsson, „Um leikstjórn: erindi á aðalfundi Hins íslenska bókmenntafélags 17. desember 1979“, *Skírnir*, 1980, bls. 5–23; og Jón Viðar Jónsson, „Var Halldór Laxness gott leikritaskáld?“, bls. 34.

³⁰ Sveinn Einarsson, „Rætt við Laxness. Fyrri hluti. ‘Eiginlega skrikaði ég inn í þetta fyrir þróun skáldsagnastílsins ...’“. *Vísir*, 31. janúar 1966, bls. 7.

steyptasta leikrit“ höfundar.³¹

Frumskýning *Silfurtúnglsins* markaði þannig tuttugu ára leikhúsafmæli Halldórs, þótt það færi að vísu hljótt. Á milli verkanna tveggja, *Straumrofs* og *Silfurtúnglsins*, lagaði Halldór skáldsögu sína *Íslandsklukkuna* að leiksviði ásamt Lárusi Pálssyni. Aðlögunin sló eftirminnilega í gegn og reyndist helsta skrautfjöður Þjóðleikhússins þegar það opnaði árið 1950. Sýningar á *Íslandsklukkunni* urðu nær 60 talsins og stóðu yfir í tvö ár. Áhorfendur voru ríflega 30 þúsund en samkvæmt Ólafi Ragnarssyni töldu þeir 70–80 þúsund þremur áratugum síðar, en þá hafði leikritið verið sett á svið oftar en nokkuð annað verk í sögu Þjóðleikhússins.³²

Gengi *Íslandsklukkunnar* á sviði hefur vafalaust átt sinn þátt í að skapa eftirvæntingu og forvitni í aðdraganda frumsýningar *Silfurtúnglsins* en á hitt ber einnig að líta að mikil velgengni á borð við þá sem *Íslandsklukkan* naut getur reynst tvíeggjað sverð. Í kjölfarið má túlka allt annað en hreinræktaða sigurgöngu sem væntingabrot.

Engu að síður má segja að Halldór hafi siglt með himinskautum á þessum tíma því „þjóðarleikriti Íslendinga“, en svo hefur Jón Viðar Jónsson nefnt *Íslandsklukkuna*, fylgir hann eftir með *Gerplu* þar sem lagt er til atlögu við sjálfan sagnaarfinn og Halldór stillir sér í vissum skilningi upp sem jafnoka hinna miklu höfunda Íslendingasagnanna.³³

Eins og segir í *Tímariti Máls og menningar* er „langt stökk frá *Gerplu* til *Silfurtunglsins*“ og mörgum var „í mun að sjá hversu það tækist“.³⁴ Blöðin á hægri vængnum voru afar gagnrýnin en þau sem voru til vinstri fóru mun mildari höndum um verkið. Gagnrýnandi *Morgunblaðsins* kallar leikritið til að mynda „brútal“, og segir það sneytt „því listfengi, sem höfundurinn ann-

³¹ Jóhann Hjálmarsson, „Persónudrama“, *Morgunblaðið*, 18. mars 1977, bls. 12. Sjá einnig Hávar Sigurjónsson, „Lífið á fjölnum“, *Morgunblaðið*, 14. febrúar 1998, bls. 10. Nánar má lesa um viðtökur *Straumrofs* og leikritið sjálft í grein minni „Legofsi og hjónabandsmas: Vergirni, móðursýki og nútími í *Straumrofi* Halldórs Laxness“, *Ritið* 2/2014, bls. 111–152.

³² Ólafur Ragnarsson, *Til fundar við skáldið Halldór Laxness*, Reykjavík: Veröld, 2007, bls. 254.

³³ Jón Viðar Jónsson, „Var Halldór Laxness gott leikritaskáld?“, bls. 22. *Gerpla* er í senn hefðbundin og framsækinn skáldsaga, holl sagnaarfnum og í uppreisn gegn honum, eða eins og Ástráður Eysteinnsson orðar það, verkið er „tilraun með tungumál, sjálfsvitað ævintýri í textatengslum sem tætur viðjar raunsæisins.“ „Icelandic Prose Literature“, *A History of Icelandic Literature. Vol. 5 of Histories of Scandinavian Literature*, ritstj. Daisy Neijmann, Lincoln and London: The University Press of Nebraska, 2006, bls. 404–337, hér bls. 418.

³⁴ Jakob Benediktsson, „Umsagnir um bækur. *Silfurtunglið*“, *Tímarit Máls og menningar*, 3/1954, bls. 285.

ars á í svo ríkum mæli“.³⁵ Enn dýpra er þó tekið í árinna þegar ýjað er að því að ritskoðun sé ásættanleg í undantekningartilvikum á borð við *Silfurtúnglið*. Umfjöllunin í *Speglinum* er af öðru tagi en viðlíka öfgafull og jafnvel enn meinlegri. Þar er *Silfurtúnglið* sagt „góðgerðarsýning“, ætlað til þess af Halldórs hendi að lina menningarlega hungursneyð á meginlandinu. Pistlahöfundur vísar þar til orða Halldórs þess efnis að hungur væri eftir góðum leikverkum í evrópska leikhúsinu:

Í viðtali þessu sló höfundur þann varnagla í væntanlega krítík að upplýsa, að nú væri illt í efni úti í þeim stóra heimi, þar sem væri hið sívaxandi leikritahungur, sem ætlaði helzt allt lifandi að drepa, og væri það fyrst og fremst ástæðan til útkomu leiksins. Var þetta dálítið sniðug varúðarráðstöfun, því að engum dettur í hug að fara að skamma góðgerðarsýningar.

Þegar svo verkið kom á fjalirnar, kom það í ljós, að þetta með hungrið var hóflega til orða tekið, og hér gat ekki verið um að ræða neitt venjulegt, skikkanlegt hungur, heldur hrein og klár Móðuharðindi, þegar menn leggja sér til munns skóbætur, sem áður er búið að slíta upp til agna, og verður jafnvel gott af.³⁶

Þrátt fyrir það sem segir í fyrri efnisgreininni urðu margir til að „skamma“ sýninguna – og var þar *Spegillinn* fremstur í flokki. Þótt vitanlega sé hugsanlegt að höfundur lýsi einfaldlega skoðunum sínum er tónninn persónulegur og það hvernig skírskotað er til ætlaðs drambs Halldórs og meints viðvanshátta innan nýs forms (vondleika *Silfurtúnglsins* líkt við Móðuharðindin), án þess þó að rök séu færð fyrir þessum skoðunum, gefur til kynna að pólitík kunnir að vera aflvaki háðsins, að grátt silfur sé eldað við höfund leikritsins.

Í grein sem birtist í *Birtingi* nokkru eftir frumsýningu tekur Einar Bragi

³⁵ Sigurður Grímsson, „*Silfurtúnglið*“, bls. 9. Annar neikvæður dómur birtist í *Vísir* en þar lýsir Hersteinn Pálsson yfir vonbrigðum og telur að „margur miðlungshöfundur“ gæti „gert jafn vel og betur“. Hinn pólinn tekur Loftur Guðmundsson sem heldur því fram í *Alþýðublaðinu* að leikritið marki slík tímamót að það eigi fullt erindi við útlönd. Áðurnefnd umfjöllun um leiksýninguna í *Tímariti Máls og menningar* var vafningalaus þegar að því kom að skera úr um það hvort *Silfurtúnglið* væri vel heppnað leikrit, „því [verður] ekki á móti mælt af neinni skynsemi að [Halldór] hafi gert efni sínu listræn skil. Þetta er gott leikrit“. Hersteinn Pálsson, „Þjóðleikhúsið: *Silfurtúnglið*. Eftir Halldór K. Laxness“, *Vísir*, 11. október 1954; Jakob Benediktsson, „Umsagnir um bækur“, bls. 285.

³⁶ „Úr heimi leiklistarinnar: *Silfurtúnglið* eftir Halldór Kiljan Laxness“, *Spegillinn*, október 1954, bls. 171.

fram að upphaflega hafi staðið til að skrifa hefðbundinn leikhúsdóm og birta á fyrstu sýningardögum. Eftir að hafa séð leikritið á fjölnum og lesið útgefnu bókina hvarf hann hins vegar frá þeirri hugmynd. Á þessum tíma hefur vafalaust verið dálítið flókið fyrir vinstri sinnnaða mennta- og listamenn að skrifa neikvæðar blaða- og tímaritsgreinar um verk eftir Laxness, en það voru þó ekki íhugunarefni af því tagi sem héldu aftur af Einari. Heldur var það umfang hinna skáldlegu bresta sem þarna blöstu við – það hversu afskaplega misheppnað leikritið reyndist – sem gerði það að verkum að Einar stóð andspænis vitsmunalegu ósamræmi sem kallaði á umhugsunartíma; hvernig gat *svona* skáld skrifað *svona* leikrit?³⁷ Í greininni kemur Einar víða við og fjallar um íslenska leikhússögu og setur í þverþjóðlegt samhengi, og vissulega finnur hann skrautsaumslegar fellingar til að hrósa. En þegar að því kemur að útlista galla verksins er Einar hvergi feiminn, og gefur meðal annars í skyn að Halldór sé „fákunnugur“ leikritaforminu.³⁸

Nær allir málsmetandi prentmiðlar á höfuðborgarsvæðinu tóku *Silfurtúnglið* til umfjöllunar og jafnvel þeir sem annað hvort af listrænum eða pólitískum ástæðum voru andsnúnir því virðast hafa fundið sig knúna til að eigna leikritinu umtalsverð áhrif í menningarlífinu. Umfjöllun *Mánudagsblaðsins* er þar forvitnilegt dæmi. Haldið er fram að leikár Þjóðleikhússins gangi illa, svo illa raunar að í fyrrisögn er minnst á „neyðaróp“ leikhússtjóra, en rót vandans er að sögn afhroðið sem *Silfurtúnglið* er að gjalda hjá áhorfendum.³⁹ Ýjað er að því að leikhúsinu auðnist ekki að ljúka leikárinu og riði hreinlega til falls. Æsingurinn í frásögninni grefur hins vegar nokkuð undan málflutningnum. Vondum verkum smáskálda fylgja vart svona magnþrungin eftirköst og spyrja má hvort það þurfi ekki mikinn höfund til að missmíðar hans felli þjóðleikhús.

³⁷ „Þessar hugleiðingar eru nánast tilraun til að finna svar við því, hvers vegna hið nýja leikrit Halldórs Kiljans Laxness, *Silfurtúnglið*, er ekki burðugra en raun er á. Ætlunin var að ég ritaði grein um leikritið og sýningu þess. En ég hvarf frá því ráði vegna þess, að þegar ég var búinn að lesa leikritið og sjá það leikið var mér orðið ónotalega ljóst, að *Silfurtúnglið* hafði sízt orðið til að auðga hinar fátæklegu leikbókmenntir okkar [...] Víðast hvar skortir *Silfurtúnglið* svo tilfinnanlega skáldlega hafningu, listræna reist, að maður nuggar augun og spyr vantrúaður: Er þetta verk eftir Halldór Kiljan Laxness?“ Einar Bragi, „Hugleiðingar um *Silfurtúnglið* og fleira“, *Birtingur*, 1/1955, bls. 33–35, hér bls. 34–35.

³⁸ Einar Bragi, „Hugleiðingar um *Silfurtúnglið*“, bls. 34.

³⁹ Leikhúsunnandi, „Lokar Þjóðleikhúsið í byrjun desember? Aðsókn mjög dræm. Neyðaróp Rósinkranz“, *Mánudagsblaðið*, 15. nóvember 1954, bls. 2.

IV. „*fyrest sem gamanleikur, síðan sem harmleikur*“⁴⁰

Samkvæmt Stefáni Baldurssyni er það ekki aðeins *Silfurtúnglið* sem kann að veita tegundaskilgreiningum viðnám: „Ýmsir hafa reynt að flokka leikrit Halldórs Laxness undir viðtekna liststefnur og orðið lítt ágengt, enda er stílleysan í raun þeirra stíleinkenni“.⁴¹ Erfitt er að hans mati að finna réttu hugtakabásana utan um sviðsverk Halldórs og vísbendingu má finna í þessum orðum um sum þau vandkvæði er gerðu vart við sig í viðtökum *Silfurtúnglsins*. Það þýðir þó ekki að leikhúsgestir hafi gengið út af sýningum og skilningsvana klórað sér í kollinum. Fjarri því, að mörgu leyti vindur sögunni fram með óþýðum hætti og meginþræðinum er auðvelt að fylgja. Enda má segja að nokkuð almenn sátt hafi myndast um það að túlka *Silfurtúnglið* sem táknsögu um þjóðerni og afdrif smáþjóða í flóknu alþjóðasamfélagi kalda stríðsins.⁴²

Þegar vel er að gáð kemur hins vegar í ljós að furðu margir þættir í *Silfurtúnglinu* falla ekki hver að öðrum, eru „undarlegir“ og valda árekstrum innan verksins og togstreitu, og fyrirbyggja þannig sköpun „samfelli“ í frásagnarframvindu leikritsins. Ef horft er framhjá tilraunakenndum og ósamstæðum hliðum leikritsins, svo að merkingu þess megi til að mynda steypa í heildrænt þjóðernismót, er hætt við að útkoman sem þá blasi við virðist máttlaus og einfeltningsleg. Á hinn bóginn vill ósamheldnin í byggingu og formi, sem kann að hálfu höfundar að vera meðvituð ögrun við leikhúshefðir, að vera túlkuð sem handvömm og reynsluleysi, fimbulfamb sem sýnir hversu vont leikskáld Laxness var.

Það er í þessu samhengi sem forvitnilegt er að gefa umfjöllun Sveins Einarssonar um verkið nánari gaum, en hann telur vanda keimlíkan þeim sem Stefán Baldursson færir í orð blasa við þegar um *Silfurtúnglið* er rætt. Í stað

⁴⁰ Hér er þekktri yfirlýsingu Karl Marx um endurtekningarsemi sögunnar snúið við, en Marx segir að viðburðir eigi til að birtast okkur fyrst „sem harmleikur, síðan sem gamanleikur“. Sjá *The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte*, Moskva: Progress Publishers, 1972, bls. 10.

⁴¹ Stefán Baldursson, „Uppþornuð sítróna og tvær rauðar jólakúlur“, bls. 104.

⁴² „*Silfurtúnglið* er við fyrstu sýn ádeila á auglýsingablekkingar og sýndarmennsku skemmtiðnaðarins“, bendir Stefán Baldursson á, en meira fólst skýrlega í leikritinu, og undirniðri sáu margir „ádeilu á vanrækslu Íslendinga við þjóðerni sitt og tungu og viðnámsleysi við ásælni erlendra aðila“. Þegar leikritið var sett upp öðru sinni árið 1975 skrifaði Jónas Guðmundsson að hinn pólitíski táknsögulestur hafi svo lengi verið svo alltumlykjandi að nær ómögulegt sé að greina útlínur sjálfs verksins handan við þessa túlkun. Stefán Baldursson, „Uppþornuð sítróna og tvær rauðar jólakúlur“, bls. 93. Jónas Guðmundsson, „Silfurtúnglið á öðru kvartéli“, *Tíminn*, 30. apríl 1975, bls. 9.

Þess að skilgreina leikritið með heildstæðum hætti eða reyna að fella það að tiltekinni grein eða stefnu leitast Sveinn við að gera grein fyrir ólíkum þáttum þess. Niðurstaða hans kann að koma einhverjum á óvart því fjölbreytileiki verksins reynist slíkur að hans mati að hver þáttur er á endanum tengdur við tiltekna bókmenntagrein eða listform: „Þannig má til dæmis flokka fyrsta þáttinn sem stofukómedíu, annan þátt farsa, þriðja þátt kabarett og þann fjórða kannski melodrama.“⁴³

Aðgreining Sveins á þáttum *Silfurtúnglsins* er heiðarleg tilraun til að skýra óvenjulega byggingu leikritsins. Formræn fjölbreytni þess er jafnframt tekin alvarlega og Sveinn gefur í skyn að þar sé stuðst við ákveðna fagurfræði í stað þess að afgreiða þetta mikilvæga einkenni verksins sem handvömm. Því til viðbótar er uppástunga hans um flokkun síðasta þáttarins sem meló-drama snjöll.

Eins og fram hefur komið samanstendur *Silfurtúnglið* af fjórum þáttum, og þeim fyrsta og fjórða er ennfremur skipt í tvo hluta. Milli þáttanna líður ávallt nokkur tími, mismikill þó, og skipt er um sögusvið milli fyrsta og annars þáttar, og svo aftur milli þriðja og fjórða. Það er alveg rétt hjá Sveini að ávarp verksins breytist með róttækum hætti í framrás leikfléttunnar, en því verður engu að síður haldið fram að umskiptin séu með nokkuð öðru móti en hann kortleggur. Þá taka tónninn og andrúmsloftið stundum stefnubreytingu innan þáttanna sjálfra og er það hluti af því sem flækir ávarp *Silfurtúnglsins* og kann að vekja spurningar um viðeigandi leshátt.

Fyrri hluti fyrsta þáttar kynnir til sögunnar aðalpersónu verksins, Lóu, sem er nýbökuð móðir í litlum kaupstað á landsbyggðinni. Eiginmaður hennar, Óli, starfar í bankanum hinum megin við götuna og atburðarásinni í þessum hluta vindur fram inni á heimili þeirra hjóna, þar sem grobbsamur faðir Lóu, Laugi, virðist aukinheldur vera heimagangur. Það er heimsókn æskuvinkonu Lóu, Ísu, sem raskar hinu dagfarslega jafnvægi söguheimsins, en Ísa er orðin heimsfræg söngkona. Fyrir tilviljun heyrir hún Lóu söngla barnagælu sem hún samdi fyrir barnið sitt og hrífst um leið. Þegar þær kveðjast hefur Ísa orð á því að hún ætli að nefna Lóu við umboðsmanninn sinn. Umboðsmaðurinn, Feilan Ó. Feilan, birtist svo í seinni hlutanum og vill ólmur fá Lóu á samning hjá sér í skemmtistaðnum sem hann rekur í höfuðborginni, Silfurtúnglinu.

Sögusviðið er hið sama í báðum hlutum þáttarins en reginmunur er hins vegar á efnistöknunum. Laugi er vissulega kómísk persóna, og upp að ákveðnu marki er Óli það líka, en sviðsetningin er hófstíllt og framvindan verður jafn-

⁴³ Sveinn Einarsson, „Vorið geingur í lið með kálfum“, bls. 28.

vel á köflum alvöruþrúningin, einkum í samtölum Lóu og Ísu. Megináherslan er hins vegar á móðurhlutverk Lóu, sem er framsett með dálítið upphöfnum og jafnvel tilgerðarlegum hætti. Það er sem Lóa sé eins konar „engill heimilisins“, svo vitnað sé í ljóð Coventry Patmore, og í fyrstu hvarflar varla að henni hugsun sem ekki snýst um barnið unga og móðurhlutverk hennar. Þegar við bætist sveita- og þorpsumhverfið má greina útlínur eins konar nútímalegrar hjarðsæluhefðar, hefðar sem innan síns náttúrlega einfaldleika rúmar þó banka.

Í seinni hlutanum er hins vegar sem áhorfendur hafi villst inn á annað leiksvið. Ærslagangur er skyndilega alls ráðandi og hver brandarinn rekur annan. Breytingin helgast af umboðsmanninum Feilan Ó. Feilan, sem talar viðstöðulaust, og er í senn heillandi og hranalegur. Hann er gullbentur að eigin mati, og gott ef það örlar ekki fyrir löngu liðnum glæsibrag í fari hans og framkomu. Hann lofar Lóu gulli og grænum skógum, fylgi hún honum aðeins út á sviðslistabrautina, en hefst líka um leið handa við að umbreyta útliti hennar og virðist standa í þeirri trú að líf hennar sé efniviður fyrir sig til að fara með að vild.

Þegar fyrsta hluta lýkur er gefið í skyn að með fagurgalanum hafi Feilan fengið sínu fram, en í því felst dramatískur viðsnúningur því ljóst er að kjósi Lóa að reyna fyrir sér í Reykjavík verður hún að segja skilið við mann sinn, barn og heimili. Togstreitan sem skapast er annars vegar á milli móðurhlutverks Lóu, og hjónalífs, og drauma um að lífið kunni að fela eitthvað meira í sér en að snúast í kringum karla – þótt það sé ekki áberandi er engu að síður markvert að Lóa gerir næsta lítið heimavið í fyrri hlutanum annað en að þjóna mönnum í lífi sínu, og hér teljum við soninn nýfædda með – og hirst við fátæktarmörk í afskekktu og líflausu krummaskuði. Það er hins vegar ekki fyrir en síðar í leikritinu að raunsannar tilfinningar Lóu í garð heimabæjarins koma í ljós, og reynast þær býsna ólíkar hjarðsælunni sem vart verður í fyrri hluta fyrsta þáttar.

Þegar annar þáttur hefst er Lóa komin til Reykjavíkjur og honum vindur í fyrstu fram að tjaldabaki í Silfurtúnglinu.⁴⁴ Sviðsfrumraun Lóu er við það

⁴⁴ Freistandi er í þessu samhengi að stinga upp á greinaheitinu „tjaldbakur“ til að lýsa þættinum, en sérkenni tjaldbaksins væri þá að starfið sem liggur að baki sýningarhaldi eða listrænum gjörningi af einhverju tagi er sjálft gert að viðfangsefni sögufléttunnar. Dæmi um tjaldbakinn myndu t.d. vera kvikmyndir á borð við *42nd Street* (Lloyd Bacon, 1933) og *La nuit américaine* (François Truffaut, 1973), söngleikurinn *A Chorus Line* (Marvin Hamlisch, 1975) og skáldsögur á borð við *Clownen Jac* eftir Hjalmar Bergman (1930) og nýlegan Hollywood-þrúleik bandaríska rithöfundarins Bruce Wagner (sem samanstendur af *I'm Losing You* (1996), *I'll Let You Go* (2002), og

að fara í hönd og áhersla er lögð á að birta misræmið milli upphaflegra loforða og glitrandi lýsinga Feilans og svo heldur sóðalegs veruleikans. Til sögu eru kynnt önnur „númer“ sem Feilan hefur á sínum snærum, eins og aflraunamaðinn treggáfaða og fáklæddar dansmeyjar. Tvær grímur eru farnar að renna á Lóu sem hefur ýmislegt að athuga við sýningaratriðið sem Feilan hefur skipulagt fyrir hana að henni forspurðri. Hún flytur þó söngatriðið en er kvíðin og taugaveikluð. Lóa fær jafnframt þær fréttir að sonur hennar, ungabarnið, hafi veikt og liggi þungt haldinn fyrir norðan. Eins og ekki mæði nóg á henni meðan á öllu þessu stendur hleypir Feilan undir lok þáttarins háværur og spenntur hópi fjölmiðlamanna baksviðs til að taka við hana viðtal, en frammi fyrir spurningum þeirra stendur hún orð- og ráðalaus.

Ljóst verður í lok þáttarins að Lóa er á valdi Feilans en myndin sem dregin er upp af skemmtistaðnum er meinfyndin og Feilan birtist bæði sem æðisgenginn kúgari og hálfgerður trúður, skopleg skrumskæling á anda hins kapítalíska menningariðnaðar. Veikindi barnsins setja hins vegar strík í reikninginn og almenn vanlíðan Lóu tekur sífellt á sig alvarlegra yfirbragð. Söguheimurinn stækkar líka til muna því það er í þessum þætti sem erlendir bakhjarl Feilans, stjórnarmaður í bandarískri afþreyingarsamsteypu, Mr. Peacock að nafni, er fyrst kynntur til sögunnar. Í ljós kemur að von er á honum til landsins. Kímnir er áberandi í framsetningarmátanum en alveg eins og í fyrsta þætti blandast hún ýmsum öðrum tilfinningabrigðum. Vísanir í Mr. Peacock og hnattræn umsvif hans skapa ákveðið mótvægi við skrípalæti Feilans. Að óljós en umsvifamikil, hnattræn valdastofnun kunnir að leynast á bak við heldur lítilmótlega ásýnd Silfurtúnglsins breytir viðhorfum lesanda til skemmtistaðarinnar og verksins í heild. Þung undiralda bætist við framvinduna, það sem virtist skoplegt er það síður núna.

Þriðji þáttur *Silfurtúnglsins* hverfist um „Lóu-sýninguna“ en þar er á ferðinni enn einn liðurinn í áætlun Feilans um að gera Lóu fræga. Sýning hefur verið sett upp um lífshlaup hennar með það að markmiði að áskapa Lóu æsandi ímynd í huga almennings, en allt sem þar er sett fram er auðvitað uppspuni Feilans. Eiginmann Lóu, Óla, ber að garði meðan verið er að leggja lokahönd á sýninguna og tekur hann allt er henni viðkemur óstinnt upp. Það er svo í þriðja þætti sem Mr. Peacock birtist, hafandi millilent á Íslandi á leið sinni til vafalaust mikilvægari áfangastaða. Lóu-sýningunni er miðlað á gamansaman hátt enda þótt hún sé líka sett fram sem táknmynd

blygðunarlausrar verslunarmennsku með raunverulegt líf einstaklinga og félagslega þætti er móta hugveruna.

Með innkomu Óla breytist tónninn nokkuð, örvænting hans yfir upplausn fjölskyldunnar og heilsufari barnsins birtist með dramatískum hætti. Þótt viðhorf hans í garð Lóu og sannfæring hans um réttmæti eins konar eignarhalds yfir henni séu ekki til þess fallin að gera hann sympatískan í augum nútímaáhorfenda leikur lítill vafi á því að textinn ætlar sér að miðla tilfinningum hans án írónískrar fjarlægðar. Þá býr forhert og óskammfeilin framkoma Mr. Peacocks yfir kómískri vídd en fyrst og fremst er hann ógnandi. Vísbendingar koma enda snemma fram um að þar sé kynferðislegt rándýr á ferðinni, karl sem í krafti aðstöðu sinnar misnotar konur. Siðferðis-háskinn sem ávallt fólst í ákvörðun Lóu um að reyna fyrir sér í skemmtanabransanum birtist hér holdi klæddur.

Fyrri hluti fjórða þáttar á sér stað í fjarðarþorpinu þar sem Lóa á heimili og fjölskyldu, en eftir „hálfsmánaðar óslit[na] frægðarför í tveim landsfjórðungum“, eins og Feilan orðar það, leyfir hann henni að heimsækja fólkið sitt.⁴⁵ Nýtt sögusvið tekur við í síðari hlutanum, flugvallarhótel þar sem komið hefur verið á öðrum fundi með Mr. Peacock.⁴⁶ Það er í þessum hluta leikritsins sem Lóa lætur undan kynferðislegum þrýstingi bandaríska fyrirtækjastjórans og sefur hjá honum í von um að það leiði til tækifæra í skemmtanabransanum. Það reynist hins vegar talsýn, Mr. Peacock hefur engan frekari áhuga á henni og í sama mund og hún skjögrar drukkin úr hótélherbergi hans og niður í anddyrið fær hún þær fréttir að sonur hennar hafi látist úr veikindum sínum.

Í umfjöllun sinni um leikritið notaðist Sveinn Einarsson við fjórar greina-tegundir, eina fyrir hvern þátt. Fyrstu tveimur þáttunum er reyndar skipað í náskyldar greinar, báðar undirflokkar gamanleiksins, en þær eru „stofukó-medían“ annars vegar og „farsi“ hins vegar. Nú kynni einhver að velta fyrir sér hvað það sé í texta *Silfurtúnglsins* sem kalli á svona fínstillta aðgreiningu milli þáttanna tveggja, og hvar það sé sem helst megi greina skilin og mismuninn. Svo er það hitt, ef aðgreiningin á rétt á sér hlýtur að vera freistandi að grennslast fyrir um þýðingu og áhrif þess að tveimur ólíkum gaman-

⁴⁵ Halldór Laxness, *Silfurtúnglið*, Reykjavík: Helgafell, 1954, bls. 131. Því er við að bæta að í seinni útgáfum af leikritinu kaus Halldór að fella þennan hluta, upphafskafla fjórða þáttar, burt þannig að þátturinn hefist á flugvallarhótelinu.

⁴⁶ Mr. Peacock og bandaríska samsteypan sem hann er málsvari fyrir eru tengd nútímataekni og hraða nánnum böndum í leikritinu. Gefið er í skyn að umsvif fyrir-tækisins séu hnattræn og svo mikið mæðir á Peacock að ekki dugir honum annað farartæki en einkaflugvél.

leikjaformum sé beitt nær samhliða, um forvitnilega tilraun virðist vera að ræða, auk þess sem ætla má að virkjun ólíkra gamanleikjagreina með þessum hætti sé heldur sjaldgæf. Myndast einhvers konar samræða innan verksins um ólíka tjáningarmáta gamanleiksins, eða má greina annars konar víxláhrif? Er það takturinn sem er ólíkur eða efnistökin?

Að þriðji þátturinn sé kenndur við kabarett vekur einnig upp spurningar um skilgreiningar og aðferðir við flokkun. Kabarett er ekki bókmenntagrein og varla er hægt að tala um hann sem leikhúsgrein heldur, enda þótt hugtakið lýsi því sem fram fer í Silfurtúnglinu ágætlega. Það er hins vegar ekki alveg jafn ljóst að hugtakið fangi þriðja þátt *Silfurtúnglsins*, að hluta til vegna þess að Lóa treður hvorki upp í kabarettinum né æfir hún söngatriði sitt í þriðja hluta leiksins. Það gerist í öðrum þætti og þeim fjórða. Sú hugsun hvarflar að lesanda að möguleg forsenda tegundaskilgreininga Sveins sé að fyrsta þætti vindur fram bókstaflega í stofu en þeim á eftir á kabarett-skemmtistað.

Í þriðja þætti er hulunni hins vegar svipt af starfsemi Silfurtúnglsins og Feilan neyðist til að standa skil á skrumi sínu og auglýsingamennsku þegar bæði Lóa og Óli ganga á hann. Þau eiga hins vegar í stökustu vandræðum með að finna gildar mótbárur andspænis glitrandi mælskulist Feilans. Að sannleikurinn og siðgæðið séu á þeirra bandi, ef svo má að orði komast, reynist þeim furðu vanmáttugt vopn. Slík niðurstaða verður að teljast kaldhæðnisleg í leikriti sem hálfra aldar túlkunarhefð er á einu máli um að haldi á lofti merki hefðbundinna gilda andspænis gervimennsku nútímans.⁴⁷

Fram hefur komið að mikilvægt rof eigi sér stað á milli fyrsta og annars þáttar, það er að segja, ákvörðun Lóu um að segja tímabundið skilið við mann sinn og barn og reyna fyrir sér í borginni er tekin utan sögusviðsins, í eyðunni á milli þáttanna. Umskiptin eru hins vegar gagnger. Jafnframt má segja að báðir þættirnir séu tvíætta í þeim skilningi að kómísk tilþrif blandast lágstemmdari og raunsæislegri senum, líkt og rætt er hér að framan. Þá verður ekki séð að aflvaki kíminnar taki breytingum í fyrstu tveimur þáttunum. Í þeim báðum er það Feilan Ó. Feilan sem gegnir því hlutverki,

⁴⁷ Sjálfur renndi Halldór stoðum undir slíka túlkun í erindi á ensku fyrir sovéska sjónvarpið þar sem hann snertir á tilurð og merkingarkjarna leikritsins. Í erindinu hefur titli leiksins verið snarað af höfundi sem *The Sold Lullaby*: „I wrote *The Sold Lullaby* because I had seen so many human tragedies, big and small, in the lives of individuals as well as of nations, where people let them induce [sic] to put on the market, as some kind of general merchandize [sic], those things that are the dearest and innermost treasure of the human heart.“ Halldór Laxness, „An address for the Soviet Television about *Sold Lullaby*“, 12. maí 1955, 1 bls., vélrit. LBS 200 NF. Halldór Kiljan Laxness, skjala- og handritasafn. B. Handrit / BD. Leikrit / *Silfurtunglið* (2).

þótt hann deili reyndar kómísku sviðsljósinu í öðrum þætti með frægðarviðundri sem hann hefur á sínum snærum, kraftakarlinum Samson. Hugsanlega mætti hér einnig benda á blaðamannaherskarann sem undir lok þáttarins safnast umhverfis Lóu, og lætur sífellt fjarstæðukenndari spurningar dynja á henni. Hins vegar er enginn eðlismunur á því og atriðinu í fyrsta hluta þar sem Feilan er að „selja“ Lóu hugmyndina um að söðla um og koma til Reykjavíkur. Raunar er æsingurinn keimlíkur og álíka veruleikafirrtur.

En hver eru frásagnar- og stíleinkenni farsans og heimilísgamanleiksins – og að hvaða leyti eru þau ólík, ef þau eru það þá á annað borð? Því er til að svara að ákveðnu grunnlögmáli allra gamanleikja undanskildu, sem er farsæl úrlausn í kjölfar gamansamrar framvindu, þá er jafnan litið svo á að um tvö skyld en aðskilin form sé að ræða.⁴⁸ Ólafur Jónsson hélt því til að mynda fram að stofukómedían væri í eðli sínu „raunsæisleg“, „notaleg“ og „kímileg“ án þess þó endilega að kalla fram hlátur eða önnur „sterk viðbrögð“.⁴⁹ Samkvæmt Andrew Stott einkennist farsinn hins vegar af hraða og óreiðu. Hin farsakennda veröld getur „sífelld komið á óvart eða sprungið í loft upp“.⁵⁰ Ávarp farsans er því ekki yfirvegað eins og í stofukómedíunni heldur óðmála.

Ekki er hlaupið að því að lýsa fyrstu tveimur þáttum *Silfurtúnglsins* sem „notalegum“ eða „raunsæislegum“, öðrum eða báðum; þeir tilheyra hins vegar farsanum og tengist það ekki síst persónu Feilans Ó. Feilan. Honum fylgir umrót eins og sést á því hvernig friðsæld sveitaþorpsins er rofin um leið og hann stígur þangað fæti í fyrsta þætti, og ekki með „kímilegum“ hætti heldur stórbrotnum og jafnvel hættulegum, innkoma hans er „sprenging“ í lífi Lóu og Óla. Yfir Feilan er skopmyndablær sem þó dregur ekki úr þunga persónunnar og skaðlegum eftirköstum fyrirætlana hans. Þá er orðfæri Feilans í senn ýkt – frá honum streyma skopstælingar á klisjum auðvaldsins – og listilega samansett, seiðandi og sannfærandi á köflum. Launráð Feilans og græðgi eru sannanlega ríkjandi persónueinkenni en síðar er gefið í skyn að hrifnæmi hans sé jafnframt að einhverju leyti einlægt. Feilan kaupir Lóu til að selja hana en trúir um leið að hann sé að hjálpa henni. Feilan er þver-

⁴⁸ Hugmyndin um „hamingjuríka úrlausn“ er vitanlega flóknari en gefið er í skyn hér. Í því samhengi má að vísu benda á rit sem tekur efnið til umfjöllunar með greinar- góðum og gagnlegum hætti, *Comedy, Seriously. A Philosophical Study* (New York og London: Palgrave Macmillan, 2014) eftir Dmitri Nikulin. Það er á bls. 93–112 sem rætt er um hamingjusömu endalokin.

⁴⁹ Ólafur Jónsson, „Magna Mater“, *Alþýðublaðið*, 29. janúar 1969, bls. 6.

⁵⁰ Andrew Stott, *Comedy*, New York og London: Routledge, 2005, bls. 90.

sagnakennd persóna, hann býr yfir áhuga á list en er jafnframt á valdi hvata sem krefjast þess að hann niðurlægi og eyðileggi hana.

Í fyrstu tveimur þáttunum birtist Lóa sem hin saklausa, náttúrulega landsbyggðarstúlka sem þegar hefur verið snert á. Persónugerð Lóu tekur hins vegar breytingum í síðari hluta leikritsins, rétt eins og myndin af Feilan sem óprúttum braskara verður flóknari. Reyndar er nauðsynlegt að setja fyrirvara við áður nefnda lýsingu á Lóu. Enda þótt hún sé vissulega „saklaus“ í samanburði við aðra starfskrafta Silfurtúnglsins, og nýkomin í bæinn úr uppsveitum, þá hlýtur atburðurinn sem á sér stað í svartholinu milli þátta eitt og tvö að endurskilgreina persónugerðina með býsna djúpstæðum hætti. Það er að segja, að Lóa skuli fara til Reykjavíkur, í óþökk eiginmanns og föður. Hún setur eigin þrár og þarfir í forgang og tekur þær fram yfir móðurhlutverkið, nokkuð sem er í afdráttarlausri andstöðu við áherslur og inntak þeirrar hugmyndafræði sem skilgreindi kvenímyndir og kynferðis-hlutverk tímabilsins, ekki síst í skáldskap.

Þá dregur mjög úr kómískri undiröldu verksins strax í þriðja þætti og gamansemi er með öllu horfin úr verkinu í síðasta þættinum. Frásögnin verður smám saman drungalegri, og eiga síðari tveir þættirnir það sammerkt að áhersla á undirliggjandi ógn (kynferðislega, siðferðilega) verður greinanleg og sömuleiðis færast vaxandi örvænting Lóu að miðju frásagnarinnar. Í stað þess að leggja áherslu á mismun fyrstu tveggja þáttanna kann því að vera eðlilegra að skoða þá sem ákveðna samfellu, og svo þriðja og fjórða þátt einnig. Þannig má jafnframt öðlast skýrari mynd af óvenjulegri formgerð verksins því í „hellingaskiptunum“, ef svo má að orði komast, felst ákveðin merkingarvirkni. Það er eins og áreksstur eigi sér stað milli fyrri og síðari hluta leikritsins þegar sagt er skilið við gamanleikinn og haldið á vit annarrar bókmenntagreinar, og nær andstæðrar. Við látum liggja milli hluta í bili hvort skynsamlegast sé þar að ræða um harmleik eða melódrama, en dramatísk uppbygging leikritsins stigmagnast í öllu falli og nær hámarki í sorglegum og vonlausum endalokunum.

Þar sem greinafræðileg ásýnd *Silfurtúnglsins* er ekki heildstæð heldur fjölbreytileg, og þannig í vissum skilningi framandgerð, þarf e.t.v. ekki að koma á óvart að vafist hefur fyrir fólki hvaða lesháttur sé viðeigandi. Viðbúið er jafnframt að gildisdómar mótist mjög af leshættinum sem virkjaður er, og sé hann „óviðeigandi“ er óhjákvæmlegt að viðtökurnar verði stríðar. Næsta skref er því að skoða aðgreiningu og tegundaflokkun Sveins nánar og verður þar stoðum jafnframt rennt undir fullyrðingu hans um mikilvægi melódráms. Líkt og Sveinn gerir sjálfur verður í því sambandi staldrað við lokabátt

leikritsins, endalok hafa jú ávallt sérstakan þunga þegar að merkingarsköpun kemur, en rök verða jafnframt færð fyrir því að melódramahugtakið sé jafnvel enn mikilvægara en Sveinn gefur til kynna.⁵¹ Í framhaldinu verða fræðileg skrif skoðuð og leitast verður við að sýna hversu afdrifaríkt það einmitt getur verið þegar „óviðeigandi“ leshætti er beitt við túlkun á verkinu.

V. Framandgerving frásagnarsamfellunnar

Raunar þykir ýmsum sem andi leikskáldsins sem öðrum fremur er tengt við framandgervingarhugtakið svífi yfir vötnum í *Silfurtúnglinu*. Peter Hallberg fullyrta að enginn vafi léki á því að „leikritagerð Bertolts Brecht [hafi vakað] fyrir [Halldóri] sem fyrirmynd“ þegar hann samdi *Silfurtúnglið*.⁵² Ekki var hins vegar mikið fjallað um möguleg tengsl við Brecht þegar *Silfurtúnglið* var frumsýnt, en þegar rætt er um áhrifavalda á *Silfurtúnglið* í seinni tíð heyrast nafn hans æ oftar. Í grein sem skrifuð er í tilefni af fimmtíu ára afmæli Þjóðleikhússins lýsir Hávar Sigurjónsson *Silfurtúnglinu* sem „siðabótaleikrit[i] í Brecht–ættuðum kabarettstíl“ og nokkrar umræður brutust út um *Silfurtúnglið* og Brecht í kjölfar sýningar á sjónvarpsaðlögun Hrafns Gunnlaugssonar á leikritinu.⁵³ Ýmsar ástæður eru fyrir því að sjónmál fræðimanna hefur færst í þessa átt. Eins og Sveinn Einarsson bendir á er Brecht eitt virtasta og áhrifamesta leikskáld veraldar einmitt þegar áhugi Halldórs á

⁵¹ Endalok vega þyngra en aðrir hlutar frásagnarinnar vegna þess að með þeim er endi bundinn á frásögnina, en um leið er heildarmynd af verkinu sköpuð. Það er innan þessarar heildarmyndar sem merking allra frásagnareininga ákvarðast, og án hennar er skáldskapur merkingarlaus, endaleyta í bókstaflegum skilningi. Um þýðingu endaloka í skáldsögum má lesa í Marianna Torgovnick, *Closure in the Novel*, New Jersey: Princeton University Press, 1981, bls. 19–22. Um sérstæða merkingu endaloka í samhengi við heildarmerkingu verka, sjá Peter J. Rabinowitz, *Before Reading: Narrative Conventions and the Politics of Interpretation*, Ithaca, New York: Cornell University Press, 1987, bls 160–168. Um endalok í víðri merkingu, sjá Frank Kermode, *The Sense of an Ending*, Oxford: Oxford University Press, 2000. Sjá hér einnig, í örlítið öðru en þó tengdu samhengi, Guðni Elísson, „Byron og listin að deyja“, *Skírnir*, 2/2001, bls. 420–450.

⁵² Peter Hallberg, *Hús skáldsins II. Um skáldverk Halldórs Laxness frá Sölklu Völku til Gerplu*, þýð. Helgi J. Halldórsson, Reykjavík: Mál og menning, 1971, bls. 162.

⁵³ Hávar Sigurjónsson, „Íslenskt, já takk!“, *Morgunblaðið*, 20. apríl 2000, bls. D20.; Bryndís Schram, „Það kemur einhver og kaupir mann“, *Vísir*, 21. desember 1978, bls. 16; „Hvað er að vera sympatískur í brechtískum stíl?“, *Vísir*, bls. 9.

leikhúsinu kviknar á ný á sjötta áratugnum.⁵⁴ Þá var ágætur vinskapur milli Brechts og Halldórs, eins og Þorsteinn Þorsteinsson hefur rakið.⁵⁵

Bergljót Kristjánsdóttir hefur rætt tengsl Halldórs við þýsku leikhússtjórnuna, og færir í því samhengi rök fyrir því að skrif hans eigi margt „sameiginlegt með verkum Brechts“, og nefnir fjölda dæma máli sínu til stuðnings.⁵⁶ Þá fléttar *Silfurtúnglið* tónlist og söng saman við framvindu sögunnar, líkt og gert er í nokkrum frægustu leikritum Brechts.⁵⁷ Forvitnilegt er í þessu sambandi að ekki löngu eftir frumsýningu *Silfurtúngrsins* kom Halldór handriti leiksins til Brechts í von um að hann tæki það til sýninga í leikhúsi sínu. Þótt ekki hafi orðið að því er þetta vitnisburður um að Halldór hafi talið *Silfurtúnglið* eiga ýmislegt sammerkt með áherslum leikskáldsins þýska.⁵⁸

Hins vegar er einnig ljóst að leikrit getur innihaldið söngva án þess að standa í þakkarskuld við Brecht. Á þetta bendir Halldór sjálfur í samtali við Matthías Johannessen, aðspurður um áhrif Brechts: „[E]f þú átt við, að það séu söngvar í leikritum mínum, þá er sú aðferð ekkert frekar líkt eftir Brecht en öðrum leikritaskáldum.“⁵⁹ Þegar Matthías spyr hvort hann myndi samt ekki mest hafa lært af honum eru svörin á sama veg: „Nei, akkúrat ekki neitt. Ég sé enga líkingu með mínum verkum og Brechts.“⁶⁰ Halldóri var reyndar

⁵⁴ Sveinn Einarsson hefur lýst því hvernig áhrif framúrstefnuskálda á borð við Luigi Pirandello og Eugène Ionesco annars vegar og þjóðfélagsádeilu Brechts hins vegar tóku að breiðast út um hinn vestræna leikhúshéim á sjötta áratugnum. Hann telur jafnframt að Halldór hafi haft „opin augun og eyru“ fyrir báðum þessum „meginstefnum“, og Jón Viðar Jónsson tekur í sama streng. Sveinn Einarsson, „Vorið geingur í lið með kálfum“, bls. 32; Jón Viðar Jónsson, „Var Halldór Laxness gott leikritaskáld?“, bls. 27.

⁵⁵ Traustið sem ríkti milli þeirra kann að hafa átt rætur að rekja til tilrauna Halldórs fljótlega eftir upphaf síðari heimsstyrjaldarinnar til að útvega Brecht sem þá var á flotta undan nasistum landvistarleyfi á Íslandi. Þorsteinn Þorsteinsson, „Bertolt Brecht 1898–1998“, *Tímarit Máls og menningar*, 4/1998, bls. 26–50, hér bls. 46–47.

⁵⁶ Bergljót Kristjánsdóttir, „Um beinfætta menn og bjúgfætta“, *Tímarit Máls og menningar*, 3/1988, bls. 283–300, hér bls. 283–284.

⁵⁷ Það má þó árétta að í samanburði við sum af þekktari leikverkum Brecht eru söngatriðin ekki ýkja fyrirferðarmikil í *Silfurtúnglinu*, og raunar er það bara þetta eina lag sem við sögu kemur, vögguvísan.

⁵⁸ Halldór Guðmundsson, *Halldór Laxness. Ævisaga*, bls. 596–597.

⁵⁹ Halldór Laxness og Matthías Johannessen, *Skeggræður gegnum tíðina*, Reykjavík: Helgafell, 1972, bls. 39.

⁶⁰ Halldór Laxness og Matthías Johannessen, *Skeggræður gegnum tíðina*, bls. 39. Í áður nefndri grein bendir Bergljót Kristjánsdóttir hins vegar á að Halldór hafi ekki verið jafn afdráttarlaus um fjarlægðina milli sín og síns gamla kunningja er hann var inntur svara við áþekktum spurningum á erlendri grundu. Bergljót Kristjánsdóttir, „Um beinfætta menn“, bls. 283.

jafnan illa við að ræða áhrifavalda sína með beinum hætti, enda hnýtir hann því við í samtali við Ólaf Ragnarsson að þótt hann hafi „stúderað“ ýmis leikskáld hafi það síður verið til að læra af þeim en að „velt[a] [...] vöngum“ og „móta [...] eigin leikritastíl“.⁶¹

Því má auðvitað halda fram að nærvera Brechts sé greinanleg í *Silfurtúnglinu* án þess að gera það að sérstöku umtalsefni eða þykja nauðsynlegt að sýna með nákvæmum hætti hvar og hvernig áhrifanna gætir. Ferill og verk Brechts staðfesta í öllu falli framsóknina og gróskuna sem falist gat í andófi og gagnrýnni úrvinnslu á viðteknum fagurfræðilegum sannindum og löngum ríkjandi raunsæishefðum, og þannig gæti almenn leikhúsvirkni Brechts verið hluti af skáldskaparlífi og vitundarheimi Halldórs. Stúlbrögð er grundvölluðust á togstreitu frásagnareininga voru Brecht jafnframt hugleikin og tengdist það þeirri ósamkvæmu fagurfræði sem hann lagði rækt við allan sinn feril. Hann gaumgæfði vandlega þá spurningu hvort virkja mætti lögmál hins díalektíska áreksturs til að rjúfa frásagnarsamfelluna sem áskapar atburðum á sviðinu áferð hins sjálfsagða.⁶²

Brecht var jafnframt uppsigað við tvenndarhyggju hins borgaralega siðferðis, hefðbundna leiktjáningu, og hugmyndina um sálfræðilega „dýpt“, en mesta áherslu lagði hann kannski á að hindra tilfinningalega samsömun áhorfenda við atburðarásina. Síðastnefnda markmiðinu leitaðist Brecht við að ná með þeirri fagurfræðilegu aðferð sem jafnframt er þekktasta listræna byltingartæki epíska leikhússins, framandgervingunni (þý. *Verfremdungseffekt*) sem vísað var til hér að ofan. Trausti Ólafsson bendir á að markmið framandgervingarinnar sé pólitísk vitundarvakning; með því að rjúfa samsömun með söguþræðinum skapast rými fyrir áhorfendur „til að taka gagnrýna afstöðu til þess sem gerist á sviðinu“ og í framhaldinu afhjúpa „raunveruleg[t] gangverk samfélagsins“.⁶³ Brecht framandgerði atburðarás og persónusköpun verka sinna með margvíslegum hætti og má þar nefna hvernig athygli áhorfenda var dregin að „fjórða veggnum“ svokallaða með því að láta leikara fara með sviðsleiðbeiningar líkt og um venjulegan hluta af handritinu væri að ræða, eða þeir töluðu um sig í þriðju persónu.⁶⁴

⁶¹ Ólafur Ragnarsson, *Til fundar við skáldið Halldór Laxness*, bls. 257.

⁶² Roswitha Mueller, *Bertolt Brecht and the Theory of Media*, Lincoln: University of Nebraska Press, 1989, bls. 483.

⁶³ Trausti Ólafsson, *Leikhús nútímans. Hugmyndir og bugsjónir*, Reykjavík: Háskólaútgáfan, 2013, bls. 198.

⁶⁴ Gagnlega samantekt á framandgervingaraðferðum Brechts er að finna í bók Meg Mumford, *Bertolt Brecht*, New York og London: Routledge, 2009, bls. 65–71.

Skáldskaparfræði Brechts voru með öðrum orðum í uppreisn gegn raun-sæisleikhúsinu, sem hann rakti jafnan til Aristótelesar, en leikhúshefð þessa vildi Brecht kenna við þær formgerðir samfélagsins sem síðar var tekið að ræða um sem „hugmyndafræðileg stjórnþæki“.⁶⁵ „Harmleikurinn sem kúgunarkerfi“, eins og Augusto Boal, innblásinn af Brecht, orðaði það.⁶⁶ Tilfinningalega þeysireiðin í átt að hinum harmrænu endalokum, þar sem „kaþarsis“ eða hreinsun (gr. κάθαρσις) átti sér stað, var í þessum skilningi form valdbeitingar og stýringar. Hreinsunin er hér túlkuð sem eins konar inngríp í þágu valdhafa í hugræn ferli áhorfenda, sniðið til þess að vinna úr hættulegum hugmyndum í formi tilfinningalegrar útrásar og veita þeim þannig jafnframt útgönguleið, búið er að hleypa gufunni af og tepotturinn er hættur að blístra.⁶⁷

Halldór Laxness lét aldrei í ljós skoðanir um sín leikrit sem talist geta áþekkar þessum. Pólitíska trúin er tekin að veikjast á sjötta áratugnum þegar *Silfurtúnglið* er skrifað, og hvað hinn opinbera umræðuvettvang varðar er hún með öllu horfin á braut þegar að síðverkunum þremur kemur. En þeir Brecht eiga það sameiginlegt að hafna raunsæi í leikritun og vel kann að vera að Laxness hafi haft Brecht í huga við ritun leikritsins um Lóu, líkt og mörgum hefur þótt sennilegt. Mikilvægustu tengslin milli leikhúskenninga Brechts og fagurfræði *Silfurtúnglsins* er þó að finna á öðrum og heldur óvæntari stað, og er þar vísað til úrvinnslu Halldórs á hefðum melódrámanans. Þegar fjallað verður um greinafræðilega staðsetningu lokahluta *Silfurtúnglsins* gefst líka ráðrúm, með örlítið stríðum leshætti á skáldskaparfræðum Brechts, til að fjalla nánar um hvernig framandgervingarfagurfræði epíska leikhússins á sér hliðstæðu í íslenska leikverkinu. Fyrst er þó nauðsynlegt að staldra í augnablik við eðli og einkenni þessarar greinar sem svo oft mætir vanþóknun og þykir jafnvel hálfgerður úrtíningur í stigveldi listanna.

⁶⁵ Vísunin í stjórnþæki á rætur að rekja til Louis Althusser og greinar hans „Hugmyndafræði og hugmyndafræðileg stjórnþæki ríkisins (rannsóknarpunktur)“ sem finna má í íslenskri þýðingu Egils Arnarsonar í *Af marxisma*, ritstj. Magnús Þór Snæbjörnsson og Viðar Þorsteinsson, Reykjavík: Nýhil, 2009, bls. 175–228. Varðandi kenningar Brechts þessa efnis sjá, John J. White, *Bertold Brecht's Dramatic Theory*, New York: Camden House, 2004.

⁶⁶ Augusto Boal, „Theater of the Oppressed“, *Theater/Theory/Theater*, ritstj. Daniel Gerould, New York: Applause Theater & Cinema Books, 2000, bls. 464–473, hér 464.

⁶⁷ John J. White, *Bertold Brecht's Dramatic Theory*, bls. 84–121 og 225–231.

VI. Óberileg melódramatík tilverunnar

Sveinn Einarsson kenndi lokaþátt *Silfurtúnglsins* við form melódramans, en rík tjáningarþörf er eitt helsta einkenni greinarinnar, tilfinningaleg ofgnótt sem færir atburðarásina yfir á svið hins yfirdrífna, ævintýralega og goðsagna-kennda. Dagný Kristjánsdóttir lýsir melódramanu með svofelldum hætti:

Orðræða melódrömunar er uppbyggileg. Hin siðferðilegu gildi eru talin vera í uppnámi og listaverkið reynir að koma reiðu á þau aftur með því að sýna hvað er hvað; láta hið góða og hið illa, hið rétta og ranga og hið fagra og hið ljóta takast á og verkinu lýkur á sigri réttlætis og sannleika.⁶⁸

Dagnýju er umhugað um listræna iðju sem lagar sig ekki að ríkjandi hugmyndum um listgildi og ræðir í því samhengi tjáningarform á borð við listlíkið (e. *pastiche*), smekkleysu (e. *camp*) og gotnesku, sem þykja „vond list í augum alvörugefna fólksins“ enda þótt sú „þurfi auðvitað alls ekki að vera raunin“.⁶⁹ Dagný vísar jafnframt í verk Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination*, sem jafnan er álitnið grundvallarrit á sviði melódramans. Þar lýsir Brooks hvernig melódramað kemur fram og festir sig í sessi sem bókmenntagrein í kjölfar iðn- borgar- og veraldarvæðingar átjándu og níttjándu aldar í Evrópu. Frá upphafi hafi hún þjónað því hlutverki, heldur Brooks fram, að útskýra og framsetja á sannfærandi hátt heimsmynd þar sem gildi og siðalögmál eiga sér áþreifanlega stoð í veruleikanum.

Þannig varð melódramað jákvæð spegilmynd hins neikvæða veruleika sem skorti einmitt slíka fasta. Í fjarveru guða riðuðu siðferðis- og merkingarkerfi til falls, líkt og Dagný bendir á, mannlega tilvist skorti gullfótinn sem svo lengi hafði gengist í ábyrgð fyrir hinni vestrænu, kristnu heimsmynd. Fátt haldbært var eftir til að lögbinda hegðun. Í slíkum heimi, segir Brooks, gegnir melódramað sérstöku hlutverki, og tákna um leið að sagt hefur verið skilið við rökvisi harmleiksins, undirstöður hans molnuðu og fuku á brott með kollsteypu hinnar örlagabundnu heimsmyndar aðals og alþýðu. Uppgangur melódramans, segir Brooks,

tákna dauðahryglur helgidómsins og þeirra stofnana sem honum fylgdu (kirkjan og konugsstóllinn), búið er að mөлva goðsögnina um kristindóminn, og hið sjálfbæra og organíska samfélag er

⁶⁸ Dagný Kristjánsdóttir, „Blixness“, *Undirstraumur*, Reykjavík: Háskólaútgáfan, 1999, bls. 124–138, hér bls. 130.

⁶⁹ Dagný Kristjánsdóttir, „Blixness“, bls. 131.

grundvallaðist á óbreytanlegu stigveldi hefur liðið undir lok. Um leið á sér stað heildstæð gengisfelling á öllum þeim bókmenntaformum – harmleiknum, mannsiðagamanleiknum – sem tengdust þessum heimi órjúfanlegum böndum. Melódramað tákna ekki einfaldlega „fall“ frá harmleiknum, heldur er það viðbragð við því að hin harmræna sýn hefur glatast. Það verður til í veröld þar sem efast er um hefðbundna siðferðisfasta og sjálfan sannleikann, en í þessari sömu veröld tekur mikilvægi staðfestingar og útbreiðslu siðferðissjónarmiða og sannleiksgildisins nær öllu öðru fram, þetta er vandamál sem glímt er við á hverjum degi og á pólitíska sviðinu.⁷⁰

Frásögn Brooks um uppgang melódrammans er í hæsta máta melódramatísk, kannski eins og vera ber, en tvennt er sérstaklega mikilvægt. Annars vegar er melódramanu ekki stillt upp andspænis harmleiknum sem lakari tegund af sviðslist, heldur tekur það við af honum. Þá ber heldur ekki að skynja umskiptin sem „fall“ heldur votta þau um menningarlega rökvísi breyttra tíma. Hins vegar skilgreinir hann hlutverk bókmenntagreinarinnar og setur í samhengi við ákveðið samfélagslegt „neyðarástand“. Því fylgir annars vegar að grein melódrammans er að upplagi hentugur farvegur fyrir úrvinnslu á þeirri grundvallar togstreitu sem kraumar undir yfirborðinu í nútímanum og brýst út með ólíkum hætti, og Sigmund Freud kenndi við „ok siðmenningarinnar“.⁷¹ Grunnsetningar mannlegs samfélags hverfast um atriðin sem Dagný ræðir („hið góða og hið illa, hið rétta og ranga“) og melódramað hneigist til siðbótavinnu, finna aðferðir til að setja fram og gera skiljanleg hin „dulspekilegu siðferðigildi“, sem Peter Brooks nefnir svo.

Siðferðigildin birtast í upphafinni og útblásinni mynd, og eru þá bæði brotin (illmennið) og holdi klædd (aðalpersónan). Linda Williams hefur bent á að það sé einmitt áherslan á siðbótina sem skýri tilhneigingu melódrammans til að staðsetja hið góða í nostalgísku rými sakleysis og flekklausrar tilvistar. Þangað er snúið aftur ef endalokin eru hamingjusöm, eða þetta er rýmið sem er syrgt í lok taráhnykksins.⁷²

⁷⁰ Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, New Jersey: Yale University Press, 1995, bls. 15.

⁷¹ Sigmund Freud, *Undir oki siðmenningar*, þýð. Sigurjón Björnsson, Reykjavík: Hið íslenska bókmenntafélag, 1990.

⁷² Linda Williams, „When is Melodrama „Good“? Mega-Melodrama and Victimhood“, *Melodrama After the Tears*, ritstj. Scott Loren og Jörg Metelmann, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2016, bls. 53–79, hér bls. 54–57.

Andóf melódráman gegn raunsæishefðinni og raunsæiskröfum er jafnframt mikilvægt. Lögmálin sem ríkja í söguheimi raunsæisverksins eiga rætur að rekja til röklegar túlkunar á veröldinni og meðvitaðrar úrvinnslu á aðferðum og eigindum listformsins sem unnið er með til að draga upp eða setja fram sannfærandi mynd af mannlegri samfélagstilvist. Melódrámað fæst ekki við slík viðfangsefni heldur glímir það við siðferðileg og tilfinningaleg sannindi, huglægar formgerðir sem þó eru ávallt hlaðnar mikilli merkingu. Veruleiki söguheimsins er sá að hugmyndir eru áþreifanlegar og hafa áhrif á persónurnar með beinum hætti. Tilfinningar og hvatir, hneigðir og þrár, þessir þættir eiga sitt skjólshús í hinu innra óröklega lífi manneskjunnar. Að fanga það sem þar kraumar og vellur krefst þess að tjáningarvinnan taki yfir allar rásir sem í boði eru í viðkomandi miðli, hið sjónræna, hið hljóðræna og ritað mál í tilfelli leikhússins, og á melódrámað þó ávallt í mestu erfiðleikum með að gera hinum miklu tilfinningum sem í húfi eru skil.⁷³

Sá melódrámatíski strengur sem í upphafi er mest áberandi í *Silfurtúnglinu* og liggur svo gott sem í gegnum allt leikritið lýtur að móðurhlutverki Lóu. Líkt og minnst var á hér að framan er móðurhlutverkið mikilvægasta persónueinkenni Lóu þegar hún er kynnt til sögunnar, auk þess sem aflvaki atburðarásarinnar, vögguvísan, sprettur úr sambandi móðurinnar við barn sitt. Þá er það móðurhlutverkið sem gerir hvörfin milli fyrsta og annars þáttar jafn róttæk og raun ber vitni. Það hefði út af fyrir sig verið eftirtektarvert ef Lóa hefði aðeins yfirgefið eiginmann þegar hún hélt til Reykjavíkur. Óli er ósköp vanmáttugur og hálfgerð luðra en það hefði engu að síður verið óvenjulegt viðfangsefni fyrir leikrit á tímabilinu. En það að hún yfirgefi ungabarn umbreytir merkingarvirgni ákvörðunarinnar og ljáir henni yfirbragð áræðni og einurðar, nú eða syndafalls. Aðskilnaðurinn vekur í öllu falli undirliggjandi en viðvarandi kvíða og sektarkennd í brjósti Lóu, en um leið og til Reykjavíkur er komið verður móðurhlutverkið aðeins eitt af nokkrum hlutverkum sem hún gegnir, og aðskilnaðurinn er því aldrei í beinum forgrunni framvindunnar.

Það er í samhengi við miðlægni móðurhlutverksins í lokahluta leikritsins sem fyrri hluti fjórða þáttar er mikilvægur. Rökvísi sögufléttunnar lútir ákveðnum stíganda, sem í fyrstu er hægur en frásagnartíðni móðurþemans eykst, vísanir í gamla heimilið hennar hinum megin við fjöllin og veikindi

⁷³ Varðandi tjáningarrásir menningararfurða, sjá Robert Stam, „Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation“, *Film Adaptation*, ritstj. James Naremore, New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press 2000, bls. 54–76.

sonarins taka að gera vart við sig þegar dálítið er liðið á höfuðstaðardvölinu, og undirbyggja þá heilðrænu virkjun þessa efnisþáttar sem á sér stað í fjórða þætti.

Líkt og vikið er að hér að framan, fær Lóa vilja sínum framgengt og tónlistarferðalagi um landið lýkur með því að komið er við í hennar heimabæ, svo hún geti heimsótt son sinn. Lóu og Feilan ber að garði að næturlagi og í þann mund sem þau koma að útdyrum litla hússins finnst henni eins og hún heyri hljóð í myrkrinu:

Lóa: Suss – uss! (*nokkra stund er alveg bljótt, þvínæst skerandi barnsgrátur og barnsrödd kveinar í sífelli mamma mamma*) Barnið mitt veika er að kalla! Elsku dreingurinn minn litli – (*bún hleypur upp dyraþrepin, hefur hönd á hurðarbúnum*)⁷⁴

Enginn er hins vegar heima, og þegar Lóa í geðshræringu sinni gerir nágrönnnum rúmrusk er þeim sagt að Óli hafi flogið með veikt barnið til Reykjavíkur kvöldið áður. Þegar Lóa segist hafa heyrt barnsgrát rétt í þessu er henni svarað um hæl, „Það hafa verið einhver óhljóð innaní sjálfri þér kona góð.“⁷⁵ Sem er auðvitað rétt, nema við, áhorfendurnir í leikhúsinu, heyrðum grátinn líka. Enda þótt leikritið beri þess víða merki að huglæg ferli raungerist og verði að virkum og áþreifanlegum hluta af söguframvindunni, leikmyndinni og persónuflórunni, er barnsgráturinn sem þarna berst Lóu og áhorfendum til eyrna skýr vísbending um að aukinn kraftur sé að færast í þetta stílbragð. Það er eins og kviknað hafi á tjáningarásum sem hingað til voru aðeins í takmarkaðri notkun.

Síðara leiksvið fjórða þáttar er flugvallarhótel og þegar söguframvindan hefst á nýjan leik eftir kaflaskiptin kemur í ljós að veislan sem haldin var Mr. Peacock til heiðurs er eiginlega um garð gengin. Fólk er enn að reyna að skemmta sér en sviðslýsing höfundar tekur fram að dansinn sé orðinn heldur þreklaus og að jafnvel tónlistin sé orðin hálf tuskuleg. Borð og stólar hafa fallið um koll og öskubakkar og tómar áfengisflöskur liggja eins hráviði um allt. „Dansgörlin“, skemmtikraftarnir úr Silfurtúnglinu, þrjúskast þó við með sitt venjulega „númer“, strippdansinn, en sjálf situr Lóa „við borð milli þeirra Feilans og Mr. Peacocks, hallast frammá borðið, grúfir andlitið í arma sér.“⁷⁶ Í stað þess að sýna „gleðina“ meðan á henni stóð, hversu gleðileg sem

⁷⁴ Halldór Laxness, *Silfurtúnglið*, bls. 132.

⁷⁵ Halldór Laxness, *Silfurtúnglið*, bls. 136.

⁷⁶ Halldór Laxness, *Silfurtúnglið*, bls. 137.

hún annars hefur verið, er áherslan hér lögð á eftirköstin og volkaður veruleiki hins innantóma skemmtanalífs sýndur. Lóa er með táknrænum hætti staðsett milli afþreyingarjöfranna tveggja, Feilans og Mr. Peacock, enda er hún þegar þarna er komið sögu hrein og klár verslunarvara, afþreyingar- og sýningarafurð undirseld viðskiptabraski karlanna tveggja.

Það er hins vegar síðasta málsgrein sviðslýsingarinnar sem er sérstaklega áhugaverð, en hún lýsir skreytingum sem búið er að hengja upp hér og þar í hótelryminu: „Nokkur spjöld með skyndiáletrunum hafa verið fest á þil og húsgögn“, segir þar.⁷⁷ Fram hefur komið að melódramað leitast ekki við að fylgja sennileika- og eftirlíkingarfagurfræði hefðbundins raunsæis, heldur eru það tilfinningaleg og siðferðileg sannindi sem í húfi eru. Siðferðisspurningarnar sem leita á Lóu, kvíði hennar, efasemdir, og ráðaleysi gagnvart öflunum sem umkringja hana framkalla tilfinningalegt umrót innra með henni.

Þetta umrót endurspeglast í veggspjöldunum, og valdaleysi Lóu birtist jafnframt í þeirri myrku hæðni sem stýrir framsetningunni á spjöldunum. Einnig mætti segja að veggspjöldin virki í senn sem samantekt á framvindunni til þessa, sneiðmynd af tilfinningalífi Lóu, og sem kaldhæðin umsögn um fyrrtalda þætti báða, ættuð frá þeim sem völdin hafa í söguheiminum:

1. LEINGI LIFI UNIVERSAL CONCERT INCORPORATED
LONDON PARIS NEW YORK

2. HÚRRA FYRIR ALHEIMSTÓNSTJÓRANUM MR. PEACOCK
SILFURTÚNGLIÐ HNEIGIR SIG

3. SKÁL FYRIR BRÆÐRALAGSHUGSJÓN FJÖLLEIKA-
HÚSANNA UM ALLAN HEIM!

4. LITLA LÓA HEILSAR APAMANNINUM MIKLA –
LENGI LIFI STÓRI SAMNINGURINN

5. AÐ VERA EÐA EKKI VERA – ÞAÐ ER LÓÐIÐ

6. HVE GOTT OG FAGURT OG INDÆLT ER!

⁷⁷ Halldór Laxness, *Silfurtúnglið*, bls. 136.

Aðeins eitt veggspjald nefnir Lóu með nafni en þar er jafnframt eina mikilvægustu yfirlýsinguna að finna. Fyrr í leikritinu kom fram að vinsælasta „númer“ Silfurtúnglsins frá upphafi var „apamaðurinn“ frá Ameríku, viðundur hvurs sviðsafrek fólust í því að bíta hausinn af slöngum. Mr. Peacock og Feilan tala hins vegar um þennan hápunkt starfsferils þeirra í tónum eftirsjár og lotningar. Sjálfur fær Peacock áþekkt gælunafn, nema búið er að hækka hann í „tign“, heiðursnafnbótin er „apamaðurinn mikli“. En þannig er jafnframt hnykk á að hann beri að lesa sem holdtekju og táknrænan staðgengil bandarísku menningarsamsteypunnar, og þess gróteska smekkleysis sem einkennir auðsöfnun og listhatur hennar, eins og þessir hlutir birtast í útflutningi hennar á menningarafurðum á borð við „apamanninn“. Þá hefur „apamanns“ viðurnefnið sem Mr. Peacock er gefið kynferðislegar skírskotunarir, og að Lóu sé skeytt saman við apamanninn á veggspjaldinu með jafn áberandi hætti og raun ber vitni („Lóa heilsar...“) skírskotar til þess hlutverks sem henni er ætlað að gegna síðar um nóttina.

Fyrstu tvö veggspjöldin endurskapa auðsveipni og smeðjuhátt Feilans í garð Mr. Peacock, og það hvernig Lóa er sjálf í hliðstæðu hlutverki gagnvart Feilan. Bræðralagshugsjónin á þriðja veggspjaldinu hnykkir á kúgandi og arðránskenndu feðraveldinu sem um alla valdatauma heldur í lífi skjólstæðinga skemmtifyrirtækjanna. En kaldhæðnin og höfundarumsögnin verður hvað greinilegust í veggspjöldum fimm og sex. Tilvísunin í þungvægustu tilvistarspurningu heimsbókmenntanna á veggspjaldi fimm rataði væntanlega þangað óvart, yfirlýstur tilgangur „slagorðsins“ verandi að stappa stálinu í Lóu, að hún geri það sem þarf að gera fyrir og með Mr. Peacock: að vera eða ekki vera stjarna – það er lóðið.

Árekskur þessara tveggja ósamræmanlegu merkingartilvísana, í göfgun mannsandans annars vegar og tilfinningalausri hlutgervingu kvenlíkamans hins vegar, framkallar eins konar túlkunarfræðilega lómunarveiki; andspænis veggspjaldinu er aðeins hægt að standa hreyfingarlaus. Það er svo eins og síðasta yfirlýsingaspjaldið feli í sér vitneskju um það sem er handan við hornið í frásögninni, meðvitund um að svartnætti alltumvefjandi örvæntingar sé við það að leggjast yfir frásögnina, táknræn heimsslit, og glaðvera kveðjuna beri því að lesa sem hliðstæðu öskurs úr iðrum geðveikrahælis. Þessi meló-dramatíska aðferð, að leikmyndin endurspegli innri tilfinningastorma frásagnarinnar, verður sífellt meira áberandi eftir því sem þættinum vindur fram, allt þar til hámarkinu er náð í lokaatriðinu.

VII. „Mitt heimili er gáugstéttin“

Í lokaatriði *Silfurtúnglsins* er Lóa á vonarvöl, draumarnir um frægð að engu orðnir. Óli er nýkominn til Reykjavíkur með líkkistu sonar þeirra og leitir hennar, en án vitundar Lóu hafði barnið látist úr langvarandi veikindum. Harmurinn er vitaskuld mikill og þegar kennslin eiga sér stað er lag í „afskræmdum takti“ spilað í bakgrunninum, lag sem ekki á sér uppsprettu í söguheiminum, og Lóa „hnígur í sljórrí örvæntingu niður í sæti andspænis líkkistunni“, sem geymir lífljósið hennar, líkt og bjarminn sem fellur á líkkistuna gefur til kynna.⁷⁸ Atburði sem þessum er vitanlega þröngur frásagnarlegur stakkur sniðinn en forvitnilegt er að skoða sviðsleiðbeiningarnar. Áhersla er lögð á að þenja tilfinningaþunga atriðisins til hins ýtrasta. Með það að leiðarljósi er lögmálum söguheimsins að fullu ýtt til hliðar og uppsetningin sjálf sett í forgrunn, það er að segja, tilfinningaumurót Lóu er tjáð í gegnum uppsetninguna með sláandi hætti, allir þættir hennar, lýsing, tónlist, leikmynd og leikur leggjast á eitt við að uppfylla sýniþörf melóðramans:

(frammí dyrum heyrir vöggulagið blásið á munnbörfu í afskræmdum takti einsog dónalegt götulag [...] Óli kveikir ljós svo bjarmann ber á barnslíkkistuna og hin plebbalegu spjöld með áletrununum; hann lyftir dúknum af líkkistunni. Lóa hnígur í sljórrí örvæntingu niður í sæti andspænis líkkistunni, snýr baki við dyrum þaðan sem munnbörfpublásturinn kemur.)⁷⁹

Truffandi hljóðheimur mætir lýsingu sem virðist bæði vera dramatísk hvað varðar áreksturinn við myrka fleti og sökum þess hvernig hún er notuð til að lýsa upp líkkistuna á ákveðnu augnabliki. Rýmisvensl leikara og leikmuna eru jafnframt til þess fallin að hámarka tjáninguna á tilfinningalegu skipbroti Lóu, fjarlægð hennar frá barninu undanfarna mánuði endurspeglast í því að það er Óli sem er uppvíð kistuna en Lóa sest í stól lengra frá henni. Í kjölfarið reikar hún svo drukkin um sviðið. „Hvar er brennivínið mitt?“ spyr hún, og sönglar svo veggspjaldsauglýsinguna sem birtist í upphafi þáttarinnar, líkt og um lagstúf sé að ræða, sjálfri sér til háðungar: „Litla Lóa heilsar apamanninum mikla – leingi lifi stóri samningurinn“.⁸⁰ Því næst heldur Lóa í átt að röddum „næturgöltrara“ og hverfur svo út af sviðinu í félagsskap

⁷⁸ Halldór Laxness, *Silfurtúnglið*, bls. 153–154.

⁷⁹ Halldór Laxness, *Silfurtúnglið*, bls. 152–153.

⁸⁰ Halldór Laxness, *Silfurtúnglið*, bls. 153.

dularfullrar óheillakráku sem eitt sinn varð konu að bana, svo ætla má að ræsið taki við, enda lét Lóa þau orð falla nokkru fyrir að „gángstéttin“ sé upp frá þessu hennar „heimili“.⁸¹ Ljósín slokkna andartaki síðar en rödd Óla heyrir áfram, hrópandi nafn eiginkonu sinnar.

Síðasta efnisgrein handritsins er einnig sviðslýsing og áfram leitast textinn við að tjá einhverja óræða *heild*, slíkt *magn* tilfinninga að tungumálið eitt dugir ekki til, ekki heldur tjáningarríkt látbragð, heldur þarf hvort tveggja til og allar aðrar tjáningarleiðir sem bjóðast. Niðurlagið er sérstaklega athyglisvert í þessu samhengi. Hin melódramatíska ofgnótt (tilfinninga, merkingar) er slík að verkið flæðir bókstaflega yfir barma formsins og bjóða þarf upp á tvær ólíkar gerðir af endalokum. Næturvörður hótelsins hefur vaknað við drykkjulætin, staulast fram úr og

bristir höfuðið þreytulega, með sorgarsvip, seilist til ljósaborðsins og slekkur ljósín svo að dimmir á sviðinu og hann sjálfur hverfur og alt er horfið, en rödd Óla að kalla á konu sína heyrir meðan fortjaldid er dregið fyrir. NB. Vilji leikstjórinn leggja meiri áherslu á harmleik en vongleði, er heimilt að láta líkkistu barnsins sjást í daufri skímu á miðju sviðinu eins og hálfu mínútu í þögn fyrir opnum tjöldum.⁸²

Nístandi mega tilfinningalegu hörmungarnar vera ef endalokin sem rædd voru hér að framan teljast „vongóði“ kosturinn af tveimur mögulegum. Barnalíkkistan fyrir miðju sviðsins, fyrir utan að kallast á við vögguna í upphafsatriðinu, er eins konar ofurtákn. Í fyrsta lagi skírskotar staða hennar á myrkvudu sviðinu til heimsslita („alt er horfið“), um er að ræða táknræna útþurrkun framtíðarinnar í formi næstu kynslóðar. Refsingarþema lokaatriðisins, sukkið og svallið, og sú tilfinning að um týndar sálir sé að ræða sem dæmdar eru til að ráfa um í næturmyrkrinu að eilífu, kallar jafnframt fram hugrenningatengsl við vítisvist kristinnar og dómsdag, og er þannig jafnframt eins konar viðbót við fyrri heimsslitin. Þá eru endalok *Silfurtúnglsins* ekki „endanleg“ og afdráttarlaus heldur tvennskonar og þar af leiðandi ávallt opin, og lesendum er jafnframt boðið að laga merkingu heimsslitanna að eigin forsendum, tvær gerðir standa jú til boða.

⁸¹ Halldór Laxness, *Silfurtúnglið*, bls. 155.

⁸² Halldór Laxness, *Silfurtúnglið*, bls. 156.

VII. Fórnarlamb í fallvaltri veröld

Í lokakafli *Silfurtúnglsins* er melódramatísk hæstastigsfagurfræði ríkjandi og hún kjarnast í líkkistu barnsins, grófleikanum sem felst í frásagnarbragðinu, það hvernig einiskis er svifist, saklausu barninu er fórnað til að miðla þematískum kjarna textans. En melódramað fórnar alltaf barninu, ef þess er nokkur kostur. Allt þarf að sýna, hrifmagn þarf að skapa og í veröld tilfinninganna, en þar vindur atburðarás síðasta leikþáttarins fram, ríkir sársaukinn einn.

Í *Gaðsgjafapulu* (1972) yfirfærir Halldór kynferðislega spennu ungs pars á umræður um hænsnfugla og eggjarækt, án þess að erótísk undiraldan glatist, nokkuð sem telja má vitnisburð um þann hagleikshöfund sem Halldór var. Þetta er nefnt til sögunnar vegna þess að í einni af fróðlegri greinum sem ritaðar hafa verið um leikrit Halldórs Laxness gagnrýnir Jón Viðar Jónsson *Silfurtúnglið* með afdráttarlausum hætti, og reisir gagnrýni sína á þeirri hugmynd að höfundinum sem hér að ofan var lýst sem sérlegum hagleiksmanni er að stílbrögðum kemur, og það ekki að tilefnislausu, hafi yfirsést að stílbrögðin í lokakaflanum væru yfirdrifin, að hann hafi ætlað að skrifa harmræn endalok að hætti Aristótelíska leikhússins en því miður verið slíkur klaufi að allt fór út um allt. Jón Viðar segir:

Brotalóm *Silfurtúnglsins* felst að mínum dómi í því að táknsaga verksins gengur ekki upp í hinu raunsæislega formi þess. Hvað sem líður allri ádeilu á afþreyingariðnaðinn, þá er skírskotun verksins umfram allt pólitísk [og] ef taka á *Silfurtúnglið* sem raunsæisverk vakna spurningar sem er ekki auðvelt að svara. [...] En það breytir því ekki að skáldið er auðsæilega að reyna að búa til harmleik sem fer í lokin út í hreint melodrama.⁸³

Ólíkt Sveini Einarssyni telur Jón Viðar melódramatísk endalokin sköpunargalla á verkinu. Raunar virðist Jón Viðar ekki álíta melódramað fyllilega gjaldgenga bókmenntagrein heldur frekar einhvers konar álappalega endastöð langvarandi hrakfara í skapandi skrifum, eitthvað sem verður til úr rústum hins misheppnaða harmleiks. Tilvísun Jóns Viðars í melódramað og notkun hans á hugtakinu – bara að hann nefni þessa grein á nafn – er skýrlega ætlað að virka sem áfellingdómur og staðfesting á vanmætti leikritsins. Halldór reynir sig við göfugt bókmenntaform samkvæmt Jóni Viðari en atlagan misheppnast og útkoman er melódrama. Á hliðstæðan hátt rekst ták-

⁸³ Jón Viðar Jónsson, „Var Halldór Laxness gott leikritaskáld?“, bls. 25.

saga leikritsins á raunsæislegan ramma þess, aftur með þeim afleiðingum að ætlun höfundar fer út um þúfur. Jón Viðar gefur sér að *Silfurtúnglið* sé raunsæisverk eða ákveður í öllu falli að túlka það þannig, og sömuleiðis gefur hann sér að undir lokin séu stýriþættir textans þess eðlis að til standi að miðla harmrænum áhrifum. Hvorugt er þó sjálfgefið.

Þá má jafnframt segja að afstaða og túlkun Jóns Viðars eigi hér sitt-hvað skylt við *Birtings*-grein Einars Braga frá því um miðjan sjötta áratuginn. Einar finnur ýmislegt að leikritinu en þyngstu orðin sem falla lúta að greinafræðilegri óreiðu leikritsins og melódramatískri öldu síðasta þáttarins: „Þessi tætingsbragur einkennir leikritið allt: Það hefst sem glettin og veruleikakennd smáborgarkómedía, snýst þvínæst upp í hoppandi farsa, og allt í einu undir lokin er slegið yfir í hásentímentala hjartaknosandi tragedíu með barnslíki í drykkjukrá um nótt.“⁸⁴ Enda þótt hugtakið „melódrama“ sé ekki nefnt á nafn er ljóst að hugmynd Einars um „hásentímentala hjartaknosandi tragedíu“ á samleið með því. Ennfremur er ljóst að það sem gerir verkið að misheppnaðri tragedíu eru melódramatískir þættir þess.

Hér að framan var því haldið fram að ekkert hinna frumsömdu leikrita Halldórs væri raunsæisverk, og segja má að sátt ríki um að hvorki fyrsta leikrit Halldórs né síðleikritin þrjú falli undir slíka skilgreiningu.⁸⁵ Nauðsynlegt væri því að rökstyðja lestur sem dregur *Silfurtúnglið* eitt og sér út fyrir tilraunagirðinguna þar sem hin fjögur frumsömdu verkin hafa fundið sitt kjörlendi. Hvað gerir *Silfurtúnglið* að undantekningu á ferli Halldórs sem leikskálds?

Raunsæi í nær öllum sínum tilbrigðum er ósamræmanlegt fagurfræðilegum markmiðum melódrammans. Ástæðulaust er að þröngva *Silfurtúnglinu* inn í raunsæisumgjörð eða mæla leikritið við sögulegar útlínur harmleiksins, og komast þá að þeirri fyrirframgefnu niðurstöðu að sköpulag leiksins sé afbakað, við blasi ólögleg skrumskæling á klassísku formi, því þar er auðvitað aðeins við óskynsamlega valið mælingartækið að sakast. Gjöfulla er hins vegar að velta fyrir sér tengslum harmleiksins við melódramað og huga í því samhengi aftur að vangaveltonum um hugsanlegan „samslátt“ milli formtílauna Brechts og Halldórs.

Brecht lýsti leikhúsupplifuninni sem hann leitast við að framkalla með eftirfarandi hætti:

⁸⁴ Einar Bragi, „Hugleiðingar um *Silfurtúnglið*“, bls. 35.

⁸⁵ Frá upphafi hefur verið rætt um *Stramrof*, fyrsta leikrit Halldórs, í samhengi við expressjónisma. Þá er gjarnan vísað til „absúrd“-skólans í leikritun þegar rætt er um síðleikritin þrjú.

Áhorfandi dramatíska leikhússins segir: Já, ég hef einnig upplifað þessar tilfinningar – Þetta er alveg eins og ég [...] Áhorfandi epíska leikhússins segir: Þetta hefði mér aldrei dottið í hug – Svona gerist þetta ekki – Þetta er með ólíkindum, vart trúverðugt.⁸⁶

Tilfinningarnar eru í forgrunni í dramatíska leikhúsinu, rökhusunin í því epíska.⁸⁷ Með þessum hætti endurspeglar aðgreining Brechts á milli epíska leikhússins og hins dramatíska jafnframt og upp að vissu marki greinarmuninn á milli melódráman og harmleiksins. Heimsmynd melódráman er einfaldari en harmleiksins. Góð persóna verður að ósekju fórnarlamb erfiðra aðstæðna í melódrámanu, gjarnan fyrir tilstilli illmennis eða illmenna, en ekki er leitast við að birta sálfræðilega raunsæja mynd af þessum persónum heldur er tilgangur þeirra að draga fram með skýrum hætti ákveðnar samfélagslegar, siðferðilegar eða hugmyndafræðilegar andstæður. Tragíska hetjan hefur meira að segja um eigin örlög, er gölluð eða „mannleg“ og áhorfandi fær innsýn í hugarferli hennar, en þannig eru auknar kröfur gerðar til áhorfanda harmleiksins um að hann íhugi atburðarásina og flækjur sálarlífs sögupersóna.⁸⁸ Markmið melódráman er hins vegar ekki pólitísk vakning heldur tilfinningaleg innlifun, sem er vitanlega andstætt leikhúsi Brechts.

Peter Brooks hefur þó bent á að tilfinningaofgnótt melódráman, líkt og framandgervingaraðferð Brechts, sé notuð í þjónustu annarra og „æðri“ markmiða: „hvert smáatriði, sama hversu auvirðilegt það virðist, er hluti af togstreitu ljóss og myrkurs, náðar og fordæmingar. Örlög einstaklinga og lífshamingja velta ekki þegar öllu er á botninn hvolft á raunsæislegu orsakasambengi heldur ákvarðast í magnþrunginni innri baráttu“ sem tjáir þann dramatíska ofsa sem er fylgífiskur þess að glíma við samfélagsleg gildi og siðlega breytni í nútímanum, eftir að hin föstu trúarlegu kennileiti hurfu af vettvangi.⁸⁹ Til að tjá boðskap verksins, hvort heldur sem það er sannleikurinn um stéttabaráttuna eða forsendurnar sem tryggja og staðfesta aðgreininguna á milli góðs og ills, eru aðferðir melódráman, líkt og epíska leikhússins, „með ólíkindum“ og vart „trúverðugar“. En hvað þetta varðar eru tilfinningaleg fjarlægð framandgervingarinnar og tilfinningaofgnótt

⁸⁶ Bertolt Brecht, *Brecht on Theater. The Development of an Aesthetic*, ritstj. og þýð. John Willett, New York: Hill & Wang, 1992, bls. 71.

⁸⁷ Í *The Rhetoric of Fiction* ræðir Wayne C. Booth skjaldborgina sem karlkyns skáld slá upp milli sín og ógnandi tilfinningaverundar kvenna. Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, 2. útg., Chicago: The University of Chicago Press, 1983, bls. 119–125.

⁸⁸ David Kirby, *Henry James and Melodrama*, London: Macmillan, 1991, bls. 45–52.

⁸⁹ Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination*, bls. 5, 12.

melódrömans ólíkar hliðar á sama peningnum. Það er að segja, í báðum tilvikum er borgaralegu raunsæi átjándu og nítjándu aldar hafnað í þágu einhvers sem álitid er mikilvægara; hermiviðmið eru yfirtrompuð, ef svo má að orði komast. Í þessu sambandi eru ummæli Jane Shattuc þess efnis að „ofgnótt melódrömans [sé] skýr sögulegur forveri framandgervingarfagurfræði Brechts“ athyglisverð.⁹⁰

Þá tekur Benjamin Kohlman enn dýpra í árinna þegar hann segist vilja forvitnast um „þráláta viðveru melódrömans“ í pólitískum móðernisma þriðja og fjórða áratugarins, og hefur þá Brecht sérstaklega í huga.⁹¹ Líkt og Trausti Ólafsson nefnir hér að framan voru markmið listrænnar stefnuskrár epíska leikhússins að rjúfa samsömun með söguþræðinum og kalla þannig fram svigrúm til gagnrýnnar umhugsunar, þröngva hugrænum ferlum úr sínum vanabundnu vitundarrásum. Kohlman færir rök fyrir því að Brecht hafi ekki aðeins viljað „endurhæfa“ vitundarlíf áhorfenda sinna heldur tilfinningalíf þeirra einnig og nefnir í því sambandi kenningar leikskáldsins um „félagslegt notagildi tilfinningasemi“.⁹² Því næst fjallar hann um söngleikinn *Happy End* (1929) sem meðvitaða tilraun af hálfu Brechts til að virkja „strategísk tilfinningaáhrif“ melódrömans.⁹³

Auðvitað væri forvitnilegt ef Brecht gekk melódrömanu á hönd í sumum verka sinna, því hefur einmitt verið haldið fram að eitt helsta einkenni melódrömans sé aðlögunarhæfni greinarinnar, en umræðunni um Brecht hér að ofan er þó fyrst og fremst ætlað að renna stoðum undir þá tilgátu að í *Silfurtunglinu* hafi Halldór Laxness virkjað form melódrömans í tilgangi áþekktum

⁹⁰ Jane Shattuc, „Having a Good Cry over „The Color Purple““. The Problem of Affect and Imperialism in Feminist Theory“, *Melodrama. Stage, Picture, Screen*, ritstj. Jackey Bratton, Jim Cook og Christine Gledhill, London: The British Film Institute, 1994, bls. 147–156, hér bls. 147.

⁹¹ Benjamin Kohlman, „Awkward Moments. Melodrama, Modernism, and the Politics of Affect“, *PMLA*, 2/2013, bls. 337–352, hér bls. 337.

⁹² Benjamin Kohlman, „Awkward Moments“, bls. 338.

⁹³ Benjamin Kohlman, „Awkward Moments“, bls. 340. Kohlman staldrar hins vegar við hina hliðina á spurningum Matthíasar, hvað skýri innlimun tónlistarinnar í verkum Brechts, og bendir á að sviðssöngleikir hafi ávallt átt greiðari leið að hjörtum áhorfenda en flest önnur leikhúsform, nokkuð sem hann telur öruggt að Brecht hafi verið fullmeðvitaður um. Lög úr leikverkum hans nutu almennra vinsælda („Mack the Knife“ og „The Alabama Song“, svo tvö þekkt dæmi séu nefnd), sem aftur treysti grunnstoðir leikhússins sem Brecht stofnaði og var í forsvari fyrir. Í stað þess að hafna „vinsældarmenningu“ hafi Brecht og Kurt Weil leitast við að finna jafnvægi milli „flokkanarskýrða framúrsteffunnar og meginstraumsins, framsækinnar listar og arðvænlegrar.“ „Awkward Moments“, bls. 339.

þeim er lá framandgervingarfagurfræði Brechts til grundvallar.⁹⁴ Skiptir í því samhengi ekki meginmáli hvort Halldóri sýndist það fær leið til að feta slóð epíska leikhússins, eða um sé að ræða niðurstöðu sem ratað var á án þess að til Brechts hafi verið hugsað. Niðurstaðan er sú sama; í afbyggingu samsömunarformgerða og tilfinningalegri fjarlægð felst höfnun á borgaralegum hefðum hins Aristótelíska leikhúss, molað er undan raunsæislegri frásagnarumgjörðinni.

Þá er það ekki síður mikilvægt að hugsa má um melódramað sem „aðferð“ til að vinna með hina „óharmrænu“ heimssýn, hvort heldur það er í framhaldinu túlkað sem skref í átt til gagnrýnnar hugsunar, leið til vitundarvakningar, líkt og Brecht myndi gera, eða sem framsækni og tilraun til fleyta íslenska leikhúsinu uppúr stöðnun og andleysi, samhliða því sem ögrandi hugmyndum og áriðandi samfélagsrýni væri miðlað, sem gæti átt við Laxness.⁹⁵

Mikilvægt er þó að hafa það hugfast að *Silfurtúnglið* er ekki melódrama nema að hluta, og gagnlegt væri í þessu sambandi að vísa aftur í fagurfræði Brechts. Hér að framan var um það rætt að stílbrogð þýska leikskáldsins grundvölluðust á togstreitu frásagnareininga og var það kennt við tilraun til að virkja lögmál hins díalektíska árekesturs til að brjótast úr viðjum hefðbundinnar frásagnarsamfellu. Áþekk ósamkvæm fagurfræði mótar frásagnaraðferð *Silfurtunglsins*, en á það var bent að þótt eiginlegt rof sé ekki til staðar milli allra fjögurra þáttanna þá á sér stað samningsrof við lesendur um miðbik verksins. Sveinn Einarsson hélt því fram að frá greinafræðilegu sjónarhorni liti formgerð leikritsins svona út: 1/2/3/4. Hér er því haldið fram að ásýnd formgerðarinnar sé heldur með þessum hætti: 1 & 2/3 & 4. Fyrstu tveir þættirnir eru farsakenndir og það er gauragangur Feilans sem þar markar dýpstu sporin. Það er svo í öðrum þætti sem Lóa kemst að því að drengurinn hennar er veikur og þar með er tónninn sleginn fyrir síðari helminginn, þætti þrjú og fjögur, þar sem atburðarásin verður sífellt alvöruþrungnari allt þar til drungalegum lokahlutanum lýkur í sorg og eynd.

Eftirköstin birtast m.a. í hálfgerðum reimleikum í dramatíska hlutanum; vofa „óviðeigandi“ gamansemi gengur þar ljósum logum og torveldar lesanda að taka afstöðu til tregafullra endalokanna. Samhliða þessu færast biturleiki og depurð afturvirkir að gamanþáttunum tveimur í upphafi og hylur þá

⁹⁴ Scott Loren og Jörg Metelmann, „Introduction“, *Melodrama After the Tears*, ritstj. Scott Loren og Jörg Metelmann, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2016, bls. 10.

⁹⁵ Benjamin Kohlman, „Awkward Moments“, bls. 338.

að hluta, „brosið stirðnar á vörunum“, eins og Peter Hallberg orðar það.⁹⁶ Væntingabrigði af þessu tagi eru í hróplegri andstöðu við frásagnarformgerð raunsæisfrásagnarinnar, bæði í leikhúsinu og skáldverkum, og misræmi í ávarpi framvindunnar er enn fremur öllu jafnan álitíð lýtir á formi skáldverka, einkum raunsæislegra skáldverka. Í tilviki *Silfurtúnglsins* þýðir þetta að atburðarásin er framandgerð, það er verið að hrekja eða skapa efa um það sem öllu jafnan er talið sjálfsagt, greinalögmálin sem liggja söguheiminum til grundvallar.

Spyrja má í þessu samhengi hver virkni frásagnarafstöðunnar sé sem minnst var á hér að framan, hinnar „óharmrænu“ heimssýnar? Í lokakafli þess í sígildu riti sínu, *Tragedy and Philosophy*, veltir Walter Kaufman fyrir sér hvernig beri að staðsetja hið harmræna í nútímanum: „nauðsynlegt kann að vera að gera greinarmun á hinu harmræna og hinu aumkunarverða [...] því ekki er öll þjáning harmræn“.⁹⁷ Hugmyndin um „hið aumkunarverða“ er forvitnileg í þessu samhengi; það sem borið er á borð fyrir áhorfendur í *Silfurtúnglinu* er menningarleg flatneskja og lágkúra, og söguheimur sem byggður er persónum sem raðast á kvarða frá því að vera rislágur yfir í að vera afkáralegar.

Alþjóðlegar fjölleikahússamsteypur (lesist fjölmiðlasamsteypur) hafa innlimað heiminn í gerviveröld menningariðnaðarins; meira að segja litla Ísland slapp ekki í gegnum netið. Feilan Ó. Feilan er birtingarmynd karlmansins í borginni, falskur og siðblindur, skaðlegur og gráðugur, meðan Óli er dreifbýliskarlmaðurinn, sem gengur yfir götuna í vinnuna og svo aftur heim til sín í dagslok, og unír sáttur við sitt í sinni örveröld, ólíkt Lóu. Leiðir helstu kvenpersóna verksins, Lóu og Ísu, liggja til þess að verða kynferðislegir leiksoppar kvenhatandi menningarbraskara. Hinum fallegu og heilbrigðu uppsveitum er þó ekki stillt upp andspænis Sódómu Reykjavík í hefðbundið andstæðupar, bæði tilvistarrýmin eru jafn afleit. Gildi Reykjavíkurdvalarinnar fyrir Lóu, og andstyggðin sem hún hefur á sínum heimabæ, er slík að hún virðist reiðubúin að láta ýmislegt yfir sig ganga. *Silfurtúnglið* vikur með þessum hætti frá greinarhefð melódrömsins sem Linda Williams ræðir, að innan söguheimsins sé gjarnan flekklaust og nostalgískt rými að finna sem stillt sé upp andspænis föllnum og hættulegum heimi nútímans.

Umfram allt er nær þjakandi hvað sögupersónur leikritsins eru flestar

⁹⁶ Peter Hallberg, *Hús skáldsins I. Um skáldverk Halldórs Laxness frá Sölu Völlu til Gerplu*, þýð. Helgi J. Halldórsson, Reykjavík: Mál og menning, 1970, bls. 161.

⁹⁷ Walter Kaufman, *Tragedy and Philosophy*, New Jersey: Princeton University Press, 1992, bls. 311.

aðeins innantómt hismi sem aldrei nær þó að fela fjarveru mannkosta og dyggða, meðalmennskan er í þessu sambandi tilvistarástand sem eðlilegt væri að sögupersónurnar legðu sig allar fram um að ná, göfugt markmið sem væri jafnvel alltaf rétt utan seilingar. Umsvifarármi Óla er svo takmarkað að hæðnin liggur eiginlega á yfirborðinu, Feilan hefur lifibrauð sitt af innflutningi „apamanna“, og þess á milli reynir hann að telja gestum sínum trú um að gigtveikur og farlama útigangsmáður sé kraftajötunn, og að Lóa, sem kann að syngja eitt lag, vögguvísu, sem hún gerir með skúringakúst í annarri og fötu við hliðina á sér, sé næsta söngstjarnan í New York, París og London. Sjálf sker þó Lóa sig frá samreiðarmönnum sínum í sögufléttunni, hennar meðalmennska er einlæg, og hæfileikaleysið er borið blátt áfram á borð.

En söguheimur er hér sviðsettur í boði hinnar óharmrænu heimsmyndar sem einkennist af smásálarskap, þunglyndi, tilgangsleysi og skorti á útgöngu-leiðum. Þjáningin er samt raunveruleg, þegar líf Lóu hrynur eru sársaukinn og örvæntingin áþreifanleg, enda snýst nær allur fjórði þáttur um að sýna píslir og þjáningar hennar. Spyrja má þá hvaða siðferðilegu hugsjónir eða hugmyndir þjáningarnar tákni, því í melódrámanu miðla þjáningar ávallt merkingu. Menningarlegt nýlenduhlutverk þjóðarinnar, hugsanlega, framfærslu þjóðmenningarinnar. Dregin er upp mynd af guðlausri veröld, veröld sem jafnframt er án pólitískra hugsjóna, og framtíðin tilheyrir annað hvort bandarískum fyrirtækjasamsteypum eða atómsprengjunni.

VIII. Niðurlag

Þegar Halldór Þorsteinsson ræðir upphaflegar viðtökur *Silfurlúnglsins* bendir hann á að hægt væri að lesa leikhúsdómána án nokkurra upplýsinga um birtingarvettvang eða höfund, og greina með nákvæmni pólitíska afstöðu gagnrýnandans.⁹⁸ Rýni Einar Bragi í *Birtingi* er hér um margt undantekning en meðal þess sem hann ræðir er leikhúsmenning þjóðarinnar og viðhorf hans eru þar afdráttarlaus: „Hér hefur ekki á fyrsta áratugi lýðveldisins verið samið neitt leikrit, sem sýningarhæft geti talizt á sviði Þjóðleikhússins“.⁹⁹ Þarna snertir Einar Bragi á sérstöðu leikhúsrítunar sem bókmenntalegrar iðju á Íslandi, þar sem engin hefð er fyrir hendi, það er ekki rithöfund að finna langt fram eftir öldinni er sérhæfir sig í ritun verka fyrir svið, og þegar *Silfurlúnglið* er frumsýnt eru aðeins tæp fimm ár síðan Þjóðleikhúsið opnaði dyr sínar og opinber stuðningur við listgreinina varð áþreifanlegur.¹⁰⁰

⁹⁸ Halldór Þorsteinsson, „*Silfurlúnglið* veður í skjýjum“, bls. 6.

⁹⁹ Einar Bragi, „Hugleiðingar um *Silfurlúnglið*“, bls. 33.

¹⁰⁰ Sjá hér Árni Ibsen, „Bókmenntasaga úr gömlum heimi“, *Morgunblaðið*, 20. júní 1999,

Það er því eðlilegt að taka undir með þeim fræðimönnum sem hafa bent á að leikverk Halldórs, einkum þau síðari, hafi ávallt verið ólíkleg til vinsælda í leikhúsumhverfinu sem til staðar var á Íslandi. Síðverkin þrjú eru „fyrsta umtalsverða tilraunin til módernískrar leikritunar“ í íslenski leikritunarsögu, bendir Jón Viðar á.¹⁰¹ Þá nefnir Hávar Sigurjónsson að frumsömdu leikritin hafi ávallt verið í skugga sviðsaðlagana á skáldsögunum, og hafi staða þeirra flækst ennfrekar sökum þess hversu „óhefðbundin“ þau voru og í ljósi vilja Halldórs til að „feta ótroðnar slóðir“.¹⁰² Stefán Einarsson hefur í áþekku samhengi haldið því fram að *Strompleikurinn* standi sem einstakt afrek í íslenski leiklistarsögu, um væri að ræða leikrit allt öðruvísi „en nokkur Íslendingur hafði samið til þessa dags.“¹⁰³

Undir lok sjöunda áratugarins skýtur Halldór Laxness því að í viðtali að erlendur gagnrýnandi og leikhúsmáður hafi miðlað til sín þeirri skoðun sinni að það væri óvönduðum og ófaglegum íslenskum leikhúsgagnrýnendum að kenna að „leikverk [hans] hafi fengið óorð að órannsökuðu máli“.¹⁰⁴ Halldór var með öðrum orðum aldrei sáttur við viðtökur leikverka sinna, og dræmleikinn umhverfis leikhústarf hans sat í honum lengi. Ýmislegt hefur hins vegar breyst þegar að síðverkunum kemur, og margt bendir til að sess þeirra kunnir að verða annar í bókmenntasögunni en fyrstu leikritanna tveggja. Enn stendur *Silfurtúnglið* hins vegar á hráslagalegum berangri, einangrað sem misheppnaður „harmleikur“ sem fellur í freistni einföldunar í þágu pólitískrar boðunar. Leitast hefur verið við að sýna og draga fram mikilvægi greinafræðilegra hliða leikritsins þegar að viðtökum þess kemur. Um er að ræða fyrsta stigið í móttökum bókmenntaverka og greinafræðilegar skilgreiningar móta leshátt og gildismat. Það kann auðvitað ekki góðri lukku að stýra ef hugmyndir viðtakanda stangast á við hugmyndir textans, eða höfundar, um grundvallaratriði á borð við það hvaða tegund af bókmenntaverki það sé sem verið sé að lesa eða upplifa.

Það væri engu að síður ófullnægjandi niðurstaða að segja *Silfurtúnglið*

bls. 34; Hávar Sigurjónsson, „Íslenskt, já takk!“ *Morgunblaðið*, 20. apríl 2000, bls. D20; Lóa, „Kunna íslenskir höfundar ekki að skrifa leikrit? — eða hræðast þeir sláturþörf gagnrýnenda?“ *Tíminn*, 9. mars 1996, bls. 8; Guðmundur Steinsson og Sigrún Valbergsdóttir, „Blóð og eldur“, *Morgunblaðið*, 2. febrúar 1991, bls. 18–19; Richard Beck, „Fyrstu starfsár þjóðleikhússins“, *Tíminn*, 9. mars 1956, bls. 7; Gunnlaugur Ástgeirsson, „Íslensk leiklistarsaga“, *Helgarpósturinn*, 16. janúar 1981, bls. 20.

¹⁰¹ Jón Viðar Jónsson, „Var Halldór Laxness gott leikritaskáld?“ bls. 27.

¹⁰² Hávar Sigurjónsson, „Lífið á fjölonum“, *Morgunblaðið*, 14. febrúar 1998, bls. 10.

¹⁰³ Stefán Einarsson, „Vorið geingur í lið með kálfum“, bls. 35.

¹⁰⁴ Björn Bjarman, „Vi blev bedragne“, *Alþýðublaðið*, 24. nóvember 1968, bls. 12.

„misskilið“, bæði fyrr og nú. Yfir slíkum fullyrðingum sveimar ávallt ásýnd ræðumanns sem hrokkið hefur í vörn þegar haldbæru rökin reyndust fjarverandi. Vissulega kann sú staða að koma upp – líkt og Jauss bendir á – að mikilvægi bókmenntaverka reynist almenningi og menningarlegum fagmönnum ekki heyrinkunnugt fyrr en formræn þróun hefur haldið allmikið áfram og víkkað menningarlegan sjóndeildarhring viðtökuhópsins.¹⁰⁵ Þegar að *Silfurtúnglinu* kemur er þó ekki víst að hér sé um mikið gagnlegri hugmynd að ræða en þá sem liggur „misskilnings“-kenningunni til grundvallar, það er að segja, væri því haldið fram að við hefðum bara ekki beðið nógu lengi, á morgun verði gildi *Silfurtúnglsins* opinberað, væri rökþrotsins sennilega ekki heldur lengi að bíða.

Þegar Halldór stígur inn á íslenska leikhúsið fylgir honum menningarmáttur af allt öðru tagi en þar hafði áður verið til staðar. Höfundarnafn Halldórs hafði með öðrum orðum mikla og margflokna virkni, og tók sú virkni nú að beinast að „nýju“ bókmenntaformi, menningarsviði sem enn var að taka sín fyrstu skref. Eðlilegt væri að ætla að Halldór hafi að einhverju leyti verið sér meðvitaður um þessa hluti, og sömuleiðis séð nýjan vettvang sem tækifæri eða rými til að gera nýja hluti. Af hverju annars ekki að halda sig við skáldsöguna?

Verkin sjálf rökstyðja þetta viðhorf – og *Silfurtúnglið* verður að teljast þar á meðal. Tilraunamennska og formræn dirfska leikritsins eru fáséð í íslenska leikhúsinu, og erum við þar á nýjan leik komin að greinaflækjum verksins. Vissulega eru greinar og tegundir menningarafurða aldrei „hreinar“ og oftast tvíætta, pólitísk spennusaga myndi öllu jafnan skapa svigrúm í frásögninni fyrir ástarhliðarsögu, svo dæmi sé nefnt.

Lengra má þó ganga og dæmi má nefna um verk sem stefna saman ólíkum greinum af slíkri harðleikni að samrekstur og meðfylgjandi brothljóð formgerðarinnar virðast óumflýjanleg. Kvikmyndina *Dancer in the Dark* (2000) eftir Lars von Trier mætti nefna í þessu samhengi, en þar eru gleðilegar hefðir söngleiksins mátaðar við tilfinningaþunga melóðramans. *Silfurtúnglið* leitast við að raungera áþekkan árekstur, nema að í stað söngleiksins er það gamanleikurinn sem notaður er sem kontrapunktur við tilfinningalegan ólgusjó melóðramans.

Mikilvægur munur er þó á verkunum tveimur. Í tilviki kvikmyndarinnar eru báðar greinategundirnar sýnilegar og til staðar frá upphafi, hvorug víkur af sjónarsviðinu fyrir hinni. Sú er hins vegar raunin í *Silfurtúnglinu*, gaman-

¹⁰⁵ Hans Robert Jauss, „Literary History as a Challenge to Literary Theory“, bls. 26.

leikurinn er lagður til hliðar um miðbik verksins og við tekur sorglegt meló-drama. Í ljósi þess að þekkingar- og túlkunarkerfi viðtakenda fara af stað jafnvel áður en texti er lesinn, eða tjöldin dregin frá í leikhúsi, og framvindan mótar svo væntingar og skilning þeirra í tímaröð, stóreykst hættan á „misgengi“ eða stríðum viðtökum þegar svo er búð um hnútana. Ekki er heldur auðvelt að finna hliðstæður við þessa frásagnaraðferð Halldórs, þótt vel kunni að vera að þær séu til.

En ekki er heldur víst að tilraunin sem hér er gerð geti yfirleitt „heppnast“, *Silfurtúnglið* gæti með öðrum orðum verið fyrirframdæmt til að valda truflunum í sambúð höfundar og lesenda, og mistakast ávallt að uppfylla væntingar-, fegurðar-, og ánægjukröfur sem lesendur gera til sinnar menningarneyslu.

Hitt er líka mögulegt, að hefðarsamband verði til áþekkt því sem Hans Robert Jauss færir í orð þegar hann segir: „listahefðin hverfist um samræðu nútíðar og fortíðar, og samræðu þessari kann að vera svo háttáð að tiltekin verk úr fortíðinni skorti nauðsynlegan aflvaka til að bregðast við og svara okkur, eða allt þar til viðtakendur nútíðar spyrja nýrra spurninga sem endurheimta verkið úr einveru sinni og næði fjarri menningarlegu veraldarvafstri.“¹⁰⁶ Það kann heldur ekki að eiga aðeins við um *Silfurtúnglið*. Kannski er tími til kominn að við hugsum okkar gang, söðlum svo um og tökum að spyrja öll leikverk Halldórs nýrra spurninga.

ÚTDRÁTTUR

„allskonar nútímahelvíti“:

Leikskáldið frá Laxnesi og harmabrestir *Silfurtúnglsins*

Þegar um leikskáldið Halldór Laxness er rætt verður snemma ljóst að þar er á ferðinni höfundur sem er um margt frábrugðin þjóðskáldinu Halldóri. Þeir sem vinsamlegir voru leikhússtússi Halldórs bentu á að hann hafi kannski verið vont leikskáld en hafi þó alltaf verið að skána. Hinir síður vinsamlegu tóku öllu dýpra í árinna. Þótt ekki sé hægt að segja að leikritin liggi alfarið óbætt hjá garði er áhuginn á þeim takmarkaður meðal fræðimanna sem um Halldór skrifa. Nú er ekki ætlunin að hrekja viðhorf sem upp að ákveðnu marki eru orðin „viðtekin“, enda þótt tilraun(ir) til þess væru eflaust forvitnilegar. Að sama skapi er eðlilegt að skoðanir séu skiptar um gildi einstakra verka, og að menningarleg staða þeirra, sem og höfundarverksins í heild, taki breytingum í tímans rás, og þá í takt við þróun gildisviðmiða. Sérstaka

¹⁰⁶ Hans Robert Jauss, „Literary History as a Challenge to Literary Theory“, bls. 23.

athygli vekur þó gjáin áður nefnda á milli þjóðskáldsins og leikskáldsins. Það er eins og um tvo ólíka höfundu sé að ræða. Í greininni er leitast við að kanna umfang þessarar klettasprungu í viðtökunum á höfundarverki Halldórs og um leið grafast fyrir um þann lærdóm sem draga má af henni, um bæði leikskáldið Halldór og íslenska leiklistarsögu. Hægt er að nálgast slíkt verkefni með ýmsum hætti, en hér verður sjónum beint að viðtökum eins leikrits, *Silfurtúnglsins*, og grennslast verður fyrir um forsendur þeirra, bæði menningarsögulegar og fagurfræðilegar. Þegar viðtökur *Silfurtúnglsins* eru skoðaðar verður það gert í samhengi við ákveðna textafræðilega stýriþætti og því haldið fram að orsakavirkni sé til staðar þar á milli. Stýriþættirnir sem einkum verður horft til eru annars vegar greinafræðilegir og hins vegar lúta þeir að textatengslum. Hvað greinafræðin varðar verður viðnám leikritsins sjálfs gegn ákveðnum grundvallar skilgreiningum og flokkunarkerfum gaumgæft, og rök verða færð fyrir mikilvægi hins melódramatíska ímyndunarafls í ávarpi þess. Varðandi textatengslin og merkingarvirkni þeirra verður leikritinu stillt upp í samræðu við skáldskaparfræði Bertolts Brechts, og er það jafnframt liður í umræðunni um túlkun verksins, ávarp þess og merkingarmiðlun.

Lykilorð: Halldór Laxness, íslensk leikritun, melódráma, Bertolt Brecht, viðtökufraði

ABSTRACT

„all sorts of modern hell“:

The Playwright From Laxness and the Tragic Deficiencies of *Silfurtúnglið*

When Halldór Laxness the playwright is discussed it quickly becomes apparent that one is dealing with a figure quite different from the national treasure that is Laxness the novelist. Those nominally friendly towards Laxness' stage endeavours would point out that, although a bad playwright, he was always improving. Those less inclined to cushion their critical evaluations tended to be harsh indeed. Scholarly interest in Laxness plays has also been minimal. It is not the intention here to attempt to rebut entrenched critical attitudes, interesting as that project might nevertheless prove, and it is of course entirely to be expected that opinions should differ when it comes to various aspects of Laxness' considerable oeuvre. The gulf that separates the figure of the novelist and the playwright is however vast enough to appear somewhat incongruous, and worthy of consideration, probing even. This article, thus, seeks to map out some of issues that would seem to be at stake in the reception of Laxness' theatrical work, in the expectation that concomitantly certain

insights can be gleaned, both in terms of Laxness' career and Icelandic theater history in the 20th century. Such a project could be undertaken in a variety of ways, but here the reception history of Laxness' second play, *Silfurtúnglið*, will be employed as a case study. The reception of the play will be examined in conjunction with certain intentional textual correlatives, and that these need to be accounted for in order to grasp the various logics at play in the play's long history. The correlatives most relevant to this article are those having to do with genre and genre conventions and intertextuality. With respect to genre, it will be maintained that the play resists easy categorizations, going so far as to actively undermine the discourse of genre coherence and specificity. Here, the notion of the melodramatic imagination is of considerable importance. As to considerations of intertextuality, the text will be placed in a relationship to the theatrical aesthetics of Bertolt Brecht. Both correlative spheres will then be shown to be of fundamental import when it comes to the reception of *Silfurtúnglið*, and the evaluation of its meaning(s), address and the general hermeneutic work required of the text.

Keywords: Halldór Laxness, Icelandic theater, melodrama, Bertolt Brecht, reception studies

BJÖRN ÞÓR VILHJÁLMSOON

Lektor í almennri bókmenntafræði og kvikmyndafræði

Íslensku- og menningardeild

Hugvísindasviði Háskóla Íslands

Sæmundargötu 2

IS-102 Reykjavík, Ísland

bvt@hi.is

