

# Samlaren

Tidskrift för

svensk litteraturvetenskaplig forskning

Årgång 105 1984

Svenska Litteratursällskapet

*Distribution:* Almqvist & Wiksell International, Stockholm

Detta verk har digitaliserats. Bilderna av den tryckta texten har tolkats maskinellt (OCR-tolkats) för att skapa en sökbar text som ligger osynlig bakom bilden. Den maskinellt tolkade texten kan innehålla fel.

REDAKTIONSKOMMITTÉ

*Göteborg:* Lars Lönnroth

*Lund:* Louise Vinge, Ulla-Britta Lagerroth

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

*Umeå:* Magnus von Platen

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

*Redaktör:* Docent Ulf Wittrock, Litteraturvetenskapliga institutionen,  
Humanistiskt-Samhällsvetenskapligt Centrum, Box 513, 751 20 Uppsala

Utgiven med understöd av

*Humanistisk-Samhällsvetenskapliga Forskningsrådet*

Bidrag till *Samlaren* bör vara maskinskrivna med dubbla radavstånd och eventuella noter skall vara samlade i slutet av uppsatsen. Titlar och citat bör vara väl kontrollerade. Observera att korrekturändringar inte kan göras mot manuskriptet.

ISBN 91-22-00757-1 (häftad)

ISBN 91-22-00759-8 (bunden)

ISSN 0348-6133

Printed in Sweden by

Almqvist & Wiksell, Uppsala 1985

ske Skottlands bäste nu levande poet, ger utan någon som helst nationell vinkling en insiktsfull exemplifiering av hur Byrons temperament återspeglas i *Don Juans* struktur och konstgrepp. Jenni Calder skriver synpunktsrikt och övertygande om Byron och kvinnorna. Dock slår det läsaren, och inte mindre i de andra bidrag som behandlar övergripande aspekter, hur det liksom inte fallit författarna in att utnyttja brevmaterialet annat än i undantagsfall – så mycket mera frappant nu då Leslie Marchands brevedition föreligger komplett.

Erik Frykman

Blackwell, Marilyn Johns: *C. J. L. Almqvist and Romantic Irony*. Kungl. Vitterhets-, historie- och antikvitets akademien handlingar. Filologisk-filosofiska serien 20. Sthlm 1983.

Almqvist och den romantiska ironien är ett ämne som behandlats av bl. a. Olle Holmberg och Henry Olsson i samband med Almqvists estetik, och som blivit föremål för en specialundersökning av Lennart Pagrot i Samlaren 1962. Till dessa föregångare sällar sig nu en amerikansk forskare, Marilyn J. Blackwell, från University of Virginia – ett tecken på att »Sveriges modernaste diktare» också väcker internationellt intresse.

Materialet för MJB:s undersökning är fem Almqvistverk från diktarens romantiska period: *Jaktslottet*, *Hinden*, *Baron Julius K\**, *Drottningens juvelsmycke* och *Amorina* i nu nämnd ordning. Hon ser dem i deras förhållande till tysk filosofi och tar fasta på inslagen av romantisk ironi i dem. Syftet är dubbelt: dels att undersöka hur texterna fungerar, dels att undersöka Almqvists roll i den europeiska romantiska traditionen (s. 11).

Inledningsvis tar förf. upp några drag i den romantiska traditionen enligt nyare anglosaxisk forskning. Tysk och svensk forskning berörs inte alls här.

Det första kapitlet (s. 16–42) behandlar den tyska filosofi, representerad av Kant, Schiller, Schelling och Schleiermacher, som lästes av Almqvist och hans samtida. Dess inflytande på Almqvist har tidigare grundligt studerats av Martin Lamm, Olle Holmberg och Henry Olsson. Komparativa betraktelser över Schlegel tas med rätta upp, fast Almqvists studier här inte är lika väl dokumenterade. En ännu viktigare källa för Almqvists tanke och tro är Swedenborg, vars tankar och inflytande på Almqvist summeras på några sidor. Förf. går så igenom Almqvists teoretiska ungdomsskrifter och visar deras förebilder. Hon börjar sedan s. 36 ff närma sig begreppet Romantic Irony.

Det andra kapitlet (s. 43–64) behandlar helhetstanken i Almqvists författarskap; en tanke som rent konkret tar sig uttryck i *Törnrosens bok*. Detta verk, som trycktes i 17 delar och två serier mellan 1833 och 1851, hålls samman av en ramberättarfiktio, som presenteras i den inledande berättelsen *Jaktslottet*, och som alltså omsluter en stor och skiftande samling av romaner, noveller, lyrik, dramatik, musik, essayer och traktater.

Tyngdpunkten i detta kapitel läggs på *Jaktslottet* och dess betydelse; förf. anknäper här till de Schlegelska begreppen Universalpoesie och Mischgedicht. Förf. uppmarksammar berättartekniska frågor, och dessa gäller inte

bara Richard Furumos och Herr Hugos funktioner utan också de olika berättarnas och »redaktörernas» insatser i den s. k. »Slottskrönikan» (en gemensam beteckning på *Jaktslottet*, *Hinden* och *Baron Julius K\**). – Förf. börjar s. 55 ge prov på och exemplifiera med olika typer av ironi, men tyvärr gör hon ingen systematisk genomgång med försök till definitioner.

Det tredje kapitlet behandlar *Hinden* (s. 65–84). I denna roman är det tant Eleonora och onkel Andreas som är de dominerande gestalterna och berättarna. Förf. diskuterar de olika berättarnas och de fiktiva redaktörernas olika perspektiv, varvid hon ingående, delvis ordagrant, följer Lennart Pagrots framställning i hans Samlaruppsats från 1962 »Almqvist och den romantiska ironien». – Det visar sig att romantisk ironi knappast förekommer i *Hinden*; däremot dramatisk ironi. – De tio korta inlagda berättelserna i romanen får en ingående och givande behandling av förf.

Det fjärde kapitlet (s. 85–106) ägnas *Drottningens juvelsmycke* och behandlar ingående romanens uppbyggnad – vad Almqvist själv kallar dess »inre arkitektur» – och dess sammanhang med romantisk ironi. Jag återkommer senare till denna fråga. Vidare behandlas karaktären Tintomara, och Schillerinflansen utredes ingående, varvid man dock saknar hänvisning till Olle Holmbergs avhandling. – Förf. gör några nya och intressanta iakttagelser om mekanik och masker som symboler och metaforer i *Drottningens juvelsmycke* (s. 104).

Det femte kapitlet (s. 107–115) tar upp fortsättningen på »Slottskrönikan» och behandlar *Baron Julius K\**. Också här granskas berättartekniken, och förf. ger likaledes prov på hur Almqvist låter fragmentets estetik bli ett väsentligt inslag i framställningen. Däremot blir man inte heller i detta kapitel mycket klokare på vad som är romantisk ironi, en term som Almqvist för övrigt aldrig själv begagnade. – Förf. tar också upp förhållandet mellan Almqvist och Fredrika Bremer, som tydligt avspeglas i *Baron Julius K\**. Detta är intressant och viktigt, men också sedan länge välbekant. Man saknar också här hänvisning till tidigare forskning – Olle Holmberg och Algot Werin.

Sjätte kapitlet (s. 115–150) ägnas *Amorina*; överraskande nog behandlas huvudsakligen den omarbetade versionen från 1839. Först summerar förf. om tillkomst och genre; det bärande temat är försoningstemat. S. 118 förs ett nytt begrepp in, nämligen »narrative irony» och s. 128 »situational irony»; det sistnämnda visar på diskrepansen mellan karaktär och situation. Detta är intressant men inte utmärkande enbart för romantisk ironi.

Förf. diskuterar karaktärerna Libius, Amorina och Johannes; samtidigt för hon in komparativa problem i sammanhanget. Hon framhåller också med stor kraft *Don Quijotes* betydelse för *Amorina*. Denna synpunkt är alldeles riktig, men återigen kan man peka på en rad forskare som varit förtjänta av citat eller hänvisningar.

I en »Conclusion» (s. 151–156) fastslår förf., att efter franska revolutionen och med den romantiska filosofin kom ett behov för konstnären att skapa sin egen värld. Dennes behov att dominera sitt konstnärliga material kommer särskilt fram i de stora greppen och visionerna, som vi möter hos diktare från romantiken och framåt: Almqvist (*Törnrosens bok*), E. T. A. Hoffmann (*Die Serapionsbrüder*) och Balzac (la *Comédie humaine*). Den romantiska ironin i romantikens romaner markerar emeller-

tid, att dessa är *konstverk*, inte verklighet. Och med Almqvists växande sociala engagemang drog han – enligt Blackwell – den slutsatsen, att den romantiska ironins lek med illusionen är mindre lämplig, om diktaren önskar »*impress* onto his audience ideas and passions as well as *express* his thoughts and emotions» (s. 153). Den romantiska ironin hade spelat ut sin roll.

MJB har en hög uppfattning av Almqvist; hennes slutomdöme är, att Almqvist tillhör de stora europeiska romanförfattarna, inte på grund av sin realism utan på grund av sitt artistiska sätt att handha den romantiska ironin (s.156).

Av ovanstående referat framgår, att det är en ambitiös uppgift förf. ställer sig. Men frågeställningarna är inte nya, och ännu mindre resultaten. Man frågar sig för vilken publik boken skrivits. Förf. har nämligen i flera fall åsidosatt de elementäraste krav man måste ställa på en vetenskaplig framställning. Sålunda brister det allvarligt i hennes redovisning av tidigare forskning i ämnet, och vidare saknar man en sammanfattande definierande diskussion av begreppet romantisk ironi, som för förf. tycks kunna innefatta alla typer av ironi överhuvud.

Förhållandet till tidigare forskning markeras stundom med direkt citat och källhänvisning, men alltför ofta förekommer partier av andra forskares framställning utan att källan anges eller citattecken appliceras. Det räcker inte att som förf. i en not s. 16 påpeka, att Almqvists beroende av Kant, Schiller och Schelling »is very ably discussed by Olle Holmberg in his *Carl Jonas Love Almqvist: Från Amorina till Columbine* [sic!] (Stockholm: Bonniers, 1922). See especially the chapter on "Törnrosetetiken", pp. 170–195.» Av en sådan generell hänvisning framgår inte, att förf. s. 17, 18 direkt översätter ur Olle Holmberg (s. 173, 173 f., 175–176, 176–177); jfr förf. s. 80 f., 81 och Olle Holmberg (s. 270 ff.). Den forskare förf. begagnat sig av mest, dvs. Lennart Pagrot, får första gången han nämns (i en not!) en klapp på axeln men också en generell anmärkning: »[...] Almqvist's theory of irony [has] been treated on several occasions. Olle Holmberg (*op. cit.*) and Lennart Pagrot ('Almqvist och den romantiska [sic!] ironien', *Samlaren*, 1962) suffer from an understandable inability to transform a philosophical [sic!] concept into a series of literary techniques and their discussions fail thereby. Pagrot does, however, intelligently treat Almqvist's relationship to Jean Paul's theory of irony and some ironical devices in *Amorina*, but in a rather unsystematic fashion» (s. 38). Med tanke på att förf. i kap. II och III och sporadiskt längre fram begagnar sig av Pagrots resonemang och formuleringar utan angivande av källan, tycker man onekligen att hon kunde varit generösare. Jag hänvisar till förf. s. 46 f., 49, 52 f., 56, 59, 60 f., 61 f., 67, 68, 121, 128 att jämföra med Pagrot s. 160, 162, 168 och 169 och 161, 163, 159 f., 165 och 169 f., 166, 161, 151, 151. Också Henry Olsson och Lars Melin har fått släppa till material och formuleringar, om också inte i lika stor utsträckning.

Jag exemplifierar några icke markerade lån från Pagrot och Holmberg.

Pagrot, s. 166:

Som exempel härpå kan man ta nyckelepisoden i slotts-kronikan: Julius bortförande av Cecilia från Andreas. Denna episod relateras på fyra olika mer eller mindre

fragmentariska eller symboliska sätt, samtliga sinsemellan motstridiga. I Andreas' anteckningar förekommer svärber-gripliga antydningar om en enlevering genom ett fönster och en ritt, kanske till en hälsobrunn, liksom om ett kvarhållande av Cecilia på en gård hos en ung änkefru, en beundrarinna till Julius. I balladen om Alvina av Savoyen är Andreas en förhållig friare, som flickan blir bortgift med mot sin vilja, och enleveringen idealiserad, varjämte kvarhållandet på slottet vuxit ut till ett huvudtema. Mellan dessa två versioner råder också den skillnaden, att hjältinnan i den första återvänder till Andreas, i den andra däremot efter döden förenas med älskaren. Den tredje versionen berättas av Jakob, som i sin tur hört den av Cecilias kammarpiga. Den förtäljer, hur Julianus en gång, efter moderns död, i en skog möter en flyende hind, som liknar hans moder, och som han senare iakttar simmande på en flod: »Och gossen tyckte, att hon icke flydde bortåt, utan snarare flydde såsom för att komma hem.» Hinden möter i sin väg en ljusgrå, genomskinlig gestalt och sjunker – icke längre sökande undflykt – i floden, medan skepnaden växer och till slut med sina armar omfattar hela landet. Tydningen av denna berättelse diskuteras av Ulrika och Frans Löwenstjärna, utan att de kommer till något resultat, och är, säkert med avsikt, högst dunkel, även om tanken på den tröstande Gudafammen klart framskyntar.

MJB, s. 67:

As an example one might take the key episode in the entire *Slotts-kronikan*: Julius' abduction of Cecilia. This episode is recounted in three different fragmentary or symbolic ways, all of which in some way or another contradict each other. In Andreas' notes, certain obscure allusions are made to Cecilias' being carried off through a window and then taken on a horseback ride, as well as to her being held against her will by a young widow whom Julius considers a friend, but who in reality is in love with him. In the ballad "Alvina av Savoyen", Andreas is a despised suitor, to whom the girl is promised contrary to her wishes, the abduction is idealized, and the imprisonment in the castle is developed into a major theme. Various discrepancies exist between these two versions, one of which is that the heroine in the former returns to Andreas, but in the latter is finally united with her lover in death. The third version is told by Jakob, who, we are told, in turn heard it from Cecilia's maid. It recounts how Julianus after his mother's death meets a fleeing hind who resembles his mother and whom he later observes swimming in a river: "Och gossen tyckte, att hon icke flydde bortåt, utan snarare flydde såsom för att komma hem" (SS, V, p. 432). The hind then meets a light-grey transparent figure and sinks, no longer seeking flight, into the river, while the form grows and finally encompasses in its arms the entire countryside. The meaning of this tale is discussed by Ulrika and Frans, without, however, their coming to any conclusion: it is obviously intentionally obscure, even if the image of the all-encompassing bosom of God is readily apparent.

Holmberg, s. 269:

Då den vackra fröken Aurora i Jakt-slottets inledningska-pitel sysslar med att på sin sybåge framställa striden mel-

lan David och Goliat råkar hon driven av sina sympatier för den modige herdegossen, göra honom vida större än den historiska troheten skulle ha krävt. Det är nära nog fullständig den unge Wilhelm Meisters situation i början av die Lehrjahre. Han återger samma scen i sitt dockspel och formar t. o. m. själva figurerna i vax, men tyckte alltid att Goliats besegrare borde göras större än man brukade [...].

MJB, s. 80:

Aurora is creating in needlework a depiction of the battle between David and Goliath, but has made David far too large because of her sympathies for the young shepherd. This short sequence corresponds almost exactly to the dilemma with which Wilhelm Meister is faced in the Lehrjahre. He creates the same scene in his puppet theatre and thinks that David should be made much larger than custom dictates.

Holmberg, s. 270:

Hinden är mycket riktigt också den spirituella sällskapsromanen i slottsmiljö, där man läser högt för varandra, berättar historier, diskuterar litteratur, gör musik och uppför små tablåer och skådespel på i grunden alldeles samma sätt som i grevens eller Lotarios slott i Wilhelm Meisters Lehrjahre. De döda lämna i båda böckerna efter sig memoarer och brev, en konstälskande, religiös onkel med en hovmarskalk till bror finns i dem bägge, i båda är det erotiska bryderier, som bilda de enda »händelserna» i yttre mening; båda sluta regelrätt med en förlovning. I Hinden likaväl som i den stora goetheska teaterromanen kunna personerna sägas ha sina »roller», klart och skarpt tecknade [...].

MJB, s. 80f:

*Hinden* is also a social novel which takes place in an aristocratic residence, where people read aloud to each other, recount tales, discuss literature, play music, and create small *tableaux* and plays, in exactly the same manner as at the home of the Count or in Lotario's castle in *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. In both books a dead man leaves behind him memoirs and letters; an uncle who is dedicated to art and who has a brother who is Master of the Royal Household occur in them both; both contain erotic complications which comprise the only real "action" of the novel; and both conclude with an engagement. In *Hinden* as well as in the great Goethean theatrical novel, the characters may be said to have specific roles which are clearly and sharply delineated [...].

Som synes är det här fråga om direkta översättningar utan citattecken och utan angivande av källa. Kommentarer torde vara överflödiga.

I rubriken på boken förekommer orden romantisk ironi och man kunde – som redan antytts – väntat att förf. från början tagit upp en grundlig diskussion om de olika definitionerna av detta begrepp och hur romantisk ironi förhåller sig till andra typer: tragisk, dramatisk, »verbal», »situational», »narrative» ironi. Det dröjer emellertid, innan förf. kommer in härpå.

Förf. fastslår, att romantisk ironi inte är en litterär teknik utan »rather a philosophical concept or posture: a

dialectical perception of the author's relationship to his work and his metaphysical system rather than a specific literary device or style» (s. 36.). En sida längre fram definierar förf. romantisk ironi som »the irony of an author who is conscious that literature can no longer be simply naive and unreflective but must be present itself as conscious of its contradictory and ambivalent nature» (s. 37). Förf. skiljer mellan romantisk ironi och »literary irony» (s. 41) men konstaterar på samma sida, att dramatisk ironi – »one of the richest forms of literary irony» – mycket ofta begagnas av Almqvist för att förlåna en romantiskt ironisk ton åt hans verk (s. 41).

För egen del finner jag det svårt att på detta sätt jämställa romantisk och dramatisk ironi. I begreppet romantisk ironi ligger ju något illusionsbrytande, ett framhävande av fiktionen som fiktion, som inte ligger i tragisk eller dramatisk ironi. I den senare är det fråga om att en person utför handlingar, vilka leder fram till följder, som personen antingen icke tänkt sig eller också direkt velat förhindra; det kan också innebära, att en person yttrar sig så, att orden i själva verket har en för den talande oförutsedd innebörd.

Ett exempel på romantisk ironi, där en illusion brytes, finner vi i *Amorina*, där det berättas att Amorinas lilla son Reginald bortföres av en örn: »Ej någonsin kom Reginald ned därifrån till vår dikt igen. Vem vädde hans dunkla öde och hand död?» (SS X, s. 336.) Här framträder alltså den allvetande berättaren och bryter sin egen illusion på ett romantiskt ironiskt sätt. Lennart Pagrot ser detta exempel som romantisk ironi (a. a. s. 149) och förf. ser det liksom Lars Melin (a. a. s. 30) som exempel på author's intrusion (s. 123). Alla tre har naturligtvis rätt: det är en allvetande, påträngande författare som genom att tala om »vår dikt» med romantisk ironi framhåller fiktionen som fiktion och därmed upphäver illusionen. Men det förvänar att förf. inte begagnar sig av detta pedagogiska exempel på romantisk ironi.

Däremot torde den dramatiska ironiens illusionsbrytande effekt, som Lars Melin påpekat, »vara mycket liten även för en mycket uppmärksam läsare» (Melin, a. a. s. 30).

I *Drottningens juvelsmycke* uppfattar förf. som romantisk ironi också de berättartekniska skiftningarna mellan tredjepersons-framställning och dramatisk dialog. Romantisk ironi är det likaså – enligt förf. – fråga om, när Ferdinand i slutet av romanen ställer upp i exekutionsplutonen men avfyra en verklig kula (s. 91). Men detta kan knappast vara riktigt. Här kan man möjligen tala om »ödets ironi» men inte om romantisk ironi i betydelsen illusionsbrytande. Ferdinand förstör visserligen leken och gör verklighet av den fingerade avrättningen. Men allt detta sker trots allt inom fiktionen, inom Almqvists roman, och den fiktionen bryts inte.

Av Almqvists ord om den »inre arkitekturen» i *Drottningens juvelsmycke* drar förf. slutsatsen, att »the narrative structure and the ironical methodology of which Almqvist avails himself will show that the novel is absolutely cohesive and unified, a paradigm of the Romantically ironical novel» (s. 86). Men det faktum att en roman är noggrant uppbyggd och sammanhängande innebär ju inte i och för sig att det är fråga om romantisk ironi. I sammanhanget ifrågasätter jag också om man överhuvudtaget kan tala om den »romantiskt ironiska romanen» (s. 79, 86)

som begrepp. Snarare bör man väl tala om den romantiska romanen, med mer eller mindre påtagliga inslag av romantisk ironi.

Direkt felaktigt och missvisande är det, när förf. om *Amorinas* första version säger, att den har ett öppet slut och att Almqvist med detta lämnar åt läsaren att »create his own synthetic vision and to rejoice in a state of 'poetische Reflexion'» (s. 124). Det är alltså enligt förf. en variant på Almqvists recept i *Dialog om sättet att sluta stycken* att lämna verket oavslutat för att locka läsaren att försätta verket som medskapare (SSVII, s. 212 f.). Men detta stämmer inte. Vi vet nämligen inte exakt hur Almqvist ämnat avsluta den första versionen, eftersom inget manuskript är bevarat och han avbröt tryckningen och makulerade upplagan, när bara några ark återstod att restrycka. Det finns ingen som helst anledning att betrakta den första versionen av *Amorina* som medvetet ofullbordad, som ett medvetet oavslutat fragment. Och man kan alltså inte dra sådana slutsatser om Almqvists estetiska teori, som förf. gjort.

Slutomdömet om boken måste tyvärr bli, att den har allvarliga brister. Man kan ha olika uppfattning om vad romantisk ironi – och övriga typer av ironi – innebär, och man kan ofta tolka en Almqvisttext på mer än ett sätt. Man kan överse med slarvfel (Almqvist uppges s. 11 vara född 1792 i st. f. 1793) och med otillräcklig korrekturläsning (t. ex. s. 25, 34, 38, 45, 52, 61, 71, 78). Men man kan inte acceptera, att tidigare forskare på området behandlas på sätt som skett. De har rätt att kräva, att lån från dem markeras tydligt. Om förf. hade givit en inledande översikt över tidigare forskning i Almqvists romantiska estetik, hade läsaren och förmodligen hon själv tidigare fått ett bättre perspektiv på såväl problematik som resultat, och förf:s egna insatser hade kunnat urskiljas tydligare.

Bertil Romberg

Gunnar Brandell: *Strindberg – ett författarliv*. Tredje delen, Paris – till och från. 1894–1898. Alba Sthlm 1983.

När det gäller att skriva en Strindbergsbiografi, borde förutsättningarna vara de bästa man kan tänka sig. Vi har guldgruvan Strindbergs brev – ibland ett om dagen, ibland flera – där vi kan följa författarens växlande uppehållsort och skiftande sinnesstämning dag för dag. Hårtill kommer de många självbiografiska verken, Ockulta Dagboken som täcker åren 1896–1908 och en uppsjö på ögonvittnesskildringar. Det är därför märkligt att det ännu inte existerar någon fullständig och tillförlitlig Strindbergsbiografi. Vid närmare betraktande visar sig dock materialet vara lika rikt och motsägelsefullt som sin huvudperson, varför man lätt förstår att forskarna dragit sig ur leken. Om Gunnar Brandells Strindbergsbiografi, varav tredje delen nu föreligger, kommer att bli det slutgiltiga verk, som vi alla hoppats på, återstår att se tills de resterande delarna utkommit. Det skall emellertid redan nu sägas att Brandell alldeles suveränt och självklart handskas med detta enorma material, som han dessutom förmår presentera på ett högst elegant och njutbart vis. Att hans register inte räcker till för att fånga de mörka sidorna i Strindbergs väsen, skall jag återkomma till.

I det planerade verket, som fått huvudtiteln *Strindberg*

– *ett författarliv*, har Brandell djärvheten att först publicera tredje delen, som omfattar åren 1894–1898 med undertiteln »Paris – till och från». Det har blivit en lättläst volym på 300 sidor (som jämförelse kan nämnas att Olof Lagercrantz i sin Strindbergsbiografi från 1979 bara ägnar 40 sidor åt samma tidsrymd). De övriga volymerna är tänkta att disponeras sålunda: del 1: 1849–1883, del 2: 1884–1893, del 4: 1898–1912. Som synes kommer de övriga perioderna i Strindbergs liv att få nöja sig med blygsammare utrymmen. Nu tillhör ju Infernoåren, som det här är fråga om, de viktigaste i Strindbergs liv, varför dispositionen väl kan motiveras. Brandell är ju dessutom den främste kännaren av denna tid, vilket han redan dokumenterade i doktorsavhandlingen *Strindbergs Infernokris* 1950. Sedan dess har Göran Stockenström i sin doktorsavhandling *Ismael i öknen. Strindberg som mystiker* (1972) sysslat med perioden och framför allt genom studier i Strindbergs läsning av Swedenborg kunnat komplettera och korrigera Brandell, bl. a. gällande tidpunkten för Strindbergs »skuldupplevelse», vilket också arbetas in i det nu föreliggande verket. (S. 172, 234.)

Infernoåren tillhör de mest svårtolkade i Strindbergs liv och än så länge är det otillfredsställande att så här direkt – utan att få någon som helst bakgrund – kastas in i hetluften. Vilken är Brandells Strindbergsbild? Vem är den person vi möter 1894 och som Brandell kallar Strindberg? Varför har Strindberg blivit så gott som improduktiv som skönlitterär författare? Varför går han över från ateism och positivism till gudstro och mysticism? Allmänna förklaringar som att det nu är som naturvetenskapsman som Strindberg vill erövrå världen – framför allt Paris – och att ockultismen var på modet, är inte tillräckliga i detta sammanhang. Förhoppningsvis kommer dock alla dessa frågor att få sina svar i de resterande volymerna.

Brandells ambition är att vara så saklig och vetenskaplig som möjligt. Av förordet framgår att han sovrat ordentligt i materialet. Problemet är ju att Strindberg själv är den främsta källan med allt vad det innebär av posering och omdiktning samt att andras minnesanteckningar i allmänhet har skrivits långt senare »under intryck av Strindberg». Brandell har därför föredragit att i stort sett lämna senare skildringar därhän och enbart ta upp sådant som »bekräftas i samtida material, brev och ögonblicksrapporter, och helst i flera av varandra oberoende källor». Brandell är medveten om att denna stränghet eliminerat »en och annan pittoresk detalj» och att Strindbergsbilden därmed förlorat »något i kolorit», vilket man tyvärr måste instämma i. (S 8.)

Vad Brandell emellertid lägger ner stor omsorg på att teckna är Strindbergs omgivning under dessa år: staden Paris' utseende, de litterära och konstnärliga kretsarna, staden Lund och de personer han där umgås med. Brandell rör sig här som fisken i vattnet, men man märker att han inte är lika »försiktig» som när det gäller huvudföremålet. Om Grétors självmord heter det: »Enligt en tradition som för en gångs skull inte kan ha honom själv (dvs. Grétor) till upphovsman hade han ordnat det så att ett regn av vita blommor föll ner över sjuksängen i samma ögonblick som han sköt sig.» (S 84.) Som i detta exempel förvandlas bakgrunden ibland till förgrund, medan Strindberg själv förvandlas till bakgrund och blir egendomligt diffus.

Det yttre händelseförlopp, som Brandell skildrar, är till