

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

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

stora delar välkänt från tidigare källor men här sammanfogat till en helhet: Strindberg anländer till Paris i augusti 1894, trött på kvinnorna kring dottern Kerstins vaggas i Klam (Österrike), ditlockad av den stora framgången med *Fordringsägare* på Théâtre de l'Oeuvre den 21 juni. I Paris kommer Strindberg snabbt in i de rätta litterära och konstnärliga kretsarna, som Brandell initierat skildrar. Strindberg sitter på Café Napolitain och tituleras »cher maître» och befinner sig därmed i »Zolas närmaste omgivning» (s. 89). Han inbjuds att vara festföremål vid en av de otaliga banketter, som anordnades av symbolisttidskriften *La plume* till någon celebritets ära, men tackar nej, då han sin vana trogen inte vågar uppträda offentligt. (Skräcken för banketten får sedan sin gestaltning i *Till Damaskus*, andra delen.) Hustrun Frida kommer också till Paris men trivs enligt Strindberg alldeles för väl i »tavelförfalskarna» Grétors och Langens mondäna kokottvärld och lämnar staden efter en månad med ständiga konflikter. Så upplever Strindberg sin största triumf i den franska huvudstaden: den remarkabla succén med *Fadren* på Théâtre de l'Oeuvre den 13 december 1894. Efter denna höjdpunkt i Strindbergs erövring av Paris läggs han i januari 1895 in på Saint Louis-sjukhuset i första hand för att få bot för sina sjuka händer, som drabbats av psoriasis, men också på grund av allmän ohälsa och ekonomiska bekymmer. Vistelsen möjliggjordes genom en insamling ledd av den svenske pastorn i Paris, Nathan Söderblom, och hade initierats av goda vänner (bl. a. Jonas Lie). På sjukhuset, som Brandell noggrant beskriver, stannar Strindberg i tjugo dagar och är hela tiden där sysselsatt med sina kemiska experiment. Vidare reder Brandell ut alla mer eller mindre förödmjukande insamlingar till den tidvis utblottade Strindberg – fordringar fanns, men pengarna lät vänta på sig. Bl. a. det stora understödet från göteborgaren Röhss innebar att Strindberg till sist hade »tak över huvudet och mat för dagen» under hela Infernotiden. (S.151.) Därefter följer tiden på madame Charlottes Crèmerie våren 1895, då han nästan dagligen umgås med Gauguin, som snart sagt är den ende som inte delgivit eftervärlden sina ögonblicksbilder av sin bordsgranne. En sommarmånad 1895 tillbringas hos doktor Eliasson i Ystad, hösten återigen i Paris och den 21 februari 1896 flyttar han in i Hôtel Orfila, där Ockulta Dagboken påbörjas. Även sommaren 1896 tillbringas en månad hos Eliasson i Ystad, hösten hos dottern Kerstin och svärmodern i Klam – Frida är på annan ort med Langens sekreterare, Frank Wedekind, vars barn hon väntar, men detta har Strindberg ingen aning om. I december flyttar han till Lund, som blir något av en återhämtningens ort och den 3 maj 1897 påbörjas boken *Inferno*, som skildrar tiden från hustruns avresa från Paris 1894 intill skrivande stund. I slutet av augusti beger han sig till Paris igen för att där skriva *Legender*, som framför allt handlar om Lundavännernernas upplevelser, och *Till Damaskus I* och där slutar också Brandells redogörelse i tredje delen.

Brandell har noggrant kontrollerat Strindbergs framställning i *Inferno* och *Legender* gentemot tillgängliga fakta och det intressanta och ganska häpnadsväckande är att han kommit fram till att Strindbergs framställning i det väsentliga är »sann» – och »bestyrks för övrigt på såpass många punkter av samtida dokument och vittnesbörd» (s. 244). Brandell visar övertygande att »*Inferno* innehåller mycket mer av faktisk livsrapport än den nyare skolan vill

medge och *Till Damaskus* mer av konstruktiv omgestaltning än den äldre skolan kunde upptäcka» (s. 8). Brandell är den förste att inse att Strindberg »breddat och arrangerat» men menar att detta inte förändrar något i sak. Som exempel kan nämnas Brandells utredning av episoden med Eliassons operation i *Inferno*. Strindberg berättar där att doktorn kom »hem med händerna nerblodade efter en operation och hade med sig ett två månaders foster». Enligt ett aldrig avsänt brev från Eliasson var fostret bara en månad gammalt och doktorn kom inte hem med det »utan Strindberg följde på egen begäran med till sjukhuset». Händerna var rena från början men blev naturligtvis blodiga under dissektionen. (S. 245.) Värre än så är inte Strindbergs omdiktningar.

Brandell menar att det inte är Strindbergs faktauppgifter som skall ifrågasättas utan att det är Strindbergs tolkning av dem som är i högsta grad subjektiva. Brandell vill se Strindbergs verklighetsbild under dessa som »ett semiotiskt experiment» (s. 246): »Allting grundas på faktisk observation, men iakttagelserna bryts ut ur sitt vardagliga sammanhang och tilläggs en hemlighetsfull innebörd» (s. 170). Brandell har inte funnit att Strindberg skulle varit utsatt för visioner eller hallucinationer i ordens egentliga mening. (Brandell anför med tveksamhet ett par hörselvillor i halvslummer och Herrlin-»visionen» klockan halv sju på morgonen.) Det är Strindbergs tolkning av verkligheten som får denne att använda ord som »visioner». Strindbergs »visioner» skulle alltså ligga på det språkliga planet och givit upphov till den *felaktiga* föreställningen att Strindberg skulle varit ett »rov för hallucinationer».

Därmed är vi inne på frågan om hur djup den kris var som brukar kallas »Infernokrisen». Brandell glider undan frågan och tycks inte längre vilja tala om »kris». Han hävdar att man »i onödan tillgripit psykiatriska förklaringar som schizofreni och absintförgiftning» (s.171). Självklart kan ingen psykiater i världen ställa en riktig diagnos utan att ha patienten framför sig och även om så var fallet skulle olika psykiater ställa olika diagnoser och vi skulle till slut förirra oss i frågan om vad som är »friskt» och vad som är »sjukt». Nog borde i alla fall psykiater, psykologer och litteraturvetare tillsammans kunna komma en bit närmare gåtans lösning. Brandell ser nu »krisen» som ett »psykiskt experiment» från Strindbergs sida (s.175). Om Eliassons obduktion heter det att kanske hade Strindberg »arrangerat den för att få en 'scen' till sin bok» (s. 246). Brandell hävdar att Strindberg »skapar situationer, ibland gräl, för att vinna nya erfarenheter, viss om att författaren August Strindberg alltid får sista ordet» (s. 246).

Brandell tror inte heller på teorier om absintförgiftning och spritmissbruk med hänvisning till att Strindberg »själv inte på två år hade uppfattat alkoholen som ett problem, dvs. inte sedan den första tiden i Paris» (1894). Först i Lund 1896/97 skulle enligt Brandell »spritproblemen» komma tillbaka, vilket framgår av breven till dottern Kerstin, och därmed anser Brandell saken utagerad. Lika lätt glider han över Strindbergs förföljelsetamani, som han ändå ger talrika exempel på: de grundlösa anklagelserna mot Loiseau och hustrun Frida (s. 102 ff.), mordmisstankarna mot Hedlund, Eliasson och Mörner (s. 175). Skräcken för Przybyszewski, som är ett ledmotiv i *Inferno*, skulle dock inte vara helt omotiverad (s. 173). Brandell vill ändå göra gällande att Strindbergs »paranoia var i viss mån 'kontrol-

lerad» (s. 175) – en ståndpunkt som inte verkar särskilt övertygande.

Till bilden av Strindbergs kris hör också det buller, som han tycker sig höra varhelst han kommer, trycket över bröstet, ångesten. Brandell noterar sporadiskt förekomsten av dessa företeelser men tar ingen ställning till dem. Man kan med bästa vilja i världen inte säga att Strindberg mätte särskilt bra under Infernoåren. Att han led både psykiskt och fysiskt är inte någon myt som han själv skapat. Men detta lidande är något som Brandells framställningskonst inte förmår gestalta.

Mot allt vad kris heter, talar det faktum (som Brandell nogsamt redovisar) att Strindberg hela tiden var sysselsatt med något – om inte med sin diktning, så med brevskrivning, kemiska experiment, utkast. Han »hade alltid något på gång» (s. 289). Dessutom kunde han enligt Brandell vara en »livfull berättare med dramatisk kraft» (s. 221) och en »gemytlig sällskapsbroder», men här hade man nog velat se lite fler bevis.

Brandell avslutar sin bok med en analys av *Till Damaskus*, första delen, och lyckas här komma med en rad nya aspekter på dramat. Han poängterar dess karaktär av »dikt» till skillnad från *Inferno*, som var »en självbiografisk rapport» (s. 286). Han visar i hur hög grad pjäsens figurer skiljer sig från sina förebilder (s. 287). Han understryker att dramat utspelas i nutidsmiljö till skillnad från tidens symbolistiska drama och menar att Strindberg här uppfunnit en *ny genre*, vars särmarke är gestaltningen av tvivlet »om verklighetens rätta beskaffenhet» (s. 293). Den verklighet eller halv- verklighet, som skildras i *Till Damaskus*, liknar därmed teaterns egen verklighet och »den gamla tanken om teatrum mundi skymtar som en nyckel till Strindbergs halvverklighet» (s. 294). Brandell har även anammat uppfattningen om Asylscenen som en »play within the play» (en pjäs i pjäsen), som gör denna scen till ett »drömspel» och »själsdrama» (s. 297). Där emot vänder han sig med all rätt mot den utbredda, »expressionistiska» synen på *Till Damaskus* som »ett 'jagdrama', som utspelas i huvudpersonens medvetande» (s.288).

Förtjänstfullt tar Brandell fram Den Okändes karaktär: hur passiv han är – »en dagdrivare, en sekelslutsflanör» – i många avseenden olik Strindberg (s. 289). I första scenen vilar det enligt Brandell något »karikatyriskt» över Den Okände, något »intressant», något »demoniskt», »Weltschmerz», »sekelslutsleda» (s. 290), men mot slutet av dramat »mildras ironierna och avståndet till den Strindberg som skrev pjäsen minskar» (s. 291).

Brandell ser *Till Damaskus* som ett »initiationsdrama» liknande *Trollflöjten*, som Strindberg läste i Lund (s. 285). Brandell hävdar vidare att Asylscenen »inte tycks göra något starkare intryck på Den Okände» (s. 299), vilket givetvis är en tolkningsfråga – liksom om dramats peripeti skall förläggas till näst sista scenen (Hos Läkaren) som Brandell föreslår eller till scenen i Köket (efter Asylscenen) som Ingmar Bergman gjorde i sin uppsättning av dramat 1974.

Vad som ibland känns besvärande i Brandells biografi är de knapphändiga hänvisningarna i den blygsamma notapparaten samt bristen på en sammanfattande litteraturförteckning och ett personregister – saker som förhoppningsvis kommer att rättas till, när hela verket föreligger. Detta är ett verk man gärna återvänder till men utan dessa

hjälpmedel försvåras onekligen en tillbakablick – liksom fördjupade studier i de ögonvittnesskildringar, som Brandell bygger på. Ibland hänvisar Brandell bara till »traditionen» (s. 84, 222), »legenden» (s.75), vilket visar hur väl hemmastadd han är i sitt material men lämnar å andra sidan den okunnige läsaren hjälplöst utanför.

En icke oväsentlig tillgång är emellertid att Brandell tagit fram Leclercqs verbala Strindbergsporträtt, som publicerades på franska redan 1896 (på svenska 1899) och troligen kommer föremålet mycket nära. Leclercq har fäst sig vid polariteten mellan ansiktets övre och nedre hälft. Pannan uttrycker aktivitet och intelligens (den manliga principen) men den barnsliga munnen, den lilla hakan och den fula näsan med sina skälvande vingar – blyghet, känslighet, livlighet, brist på uthållighet och fasthet; de oroliga ögonen – misstänksamhet; kindknotorna – brutalitet och anlag för häftig förälskelse. Strindberg har vidare »den häftiga kvinnans nerver», är ingen sällskapsmänniska, fruktar ständigt att bli bedragen men har stor »lätthet att giva förtroenden åt den förste bäste». (S. 121.) Med sådana pusselbitar till sitt förfogande borde så småningom en klar och riktig Strindbergsbild kunna växa fram.

Strindbergs liv är tydligen av sådant intresse och erbjuder sådana möjligheter till identifikation att det mycket väl kan tävla med de allra främsta av hans verk. Inte minst när TV bröstar av sina serier om Strindbergs liv, är det viktigt att det som motvikt finns en sakligt riktig framställning. Brandells biografi har stora utsikter att bli en sådan. Det är därför med stor spänning och tillförsikt man emotser de resterande volymerna i detta jättearbete inom Strindbergsforskningen.

Richard Bark

Aldo Keel: *Bjørnstjerne Bjørnson und Maximilian Harden. Briefwechsel*. Texte und Untersuchungen zur Germanistik und Skandinavistik. Band 10. Verlag Peter Lang. Frankfurt am Main 1984.

Brevvekslingen mellom Bjørnstjerne Bjørnson og Amalie Skram. Ved Øivind Anker og Edvard Beyer. Gyldendal Norsk Forlag (Oslo) 1982.

För Das Zürcher Brief-Editions-Projekt – Bjørnson und die Deutschen – med Oskar Bandle som ledare avgav Aldo Keel en rapport i *Akten der Fünften Arbeitstagung der Skandinavisten des deutschen Sprachgebiets* (Hrsg. von Heiko Uecker. Verlag Dr. Bernd Kretschmer 1983). Nu föreligger det första bandet i denna dokumentation över Bjørnson-receptionen i de tyskspråkiga länderna. »Das Herzstück dieses Projektes bildet Bjørnsons umfangreiche deutsche Korrespondenz», konstaterar Aldo Keel i förordet till sin edition av Bjørnsons och Maximilian Hardens bevväxling. Som lärare och som introduktör till sin Bjørnsonforskning har Keel haft Walter Baumgartner, i likhet med Bandle knuten till projektet i fråga.

Maximilian Harden var en inom det wilhelmiska kulturlivet välkänd men också högst kontroversiell figur. Det var i Hardens tidskrift *Die Zukunft* som Walter Rathenau 1897 publicerade artikeln »Höre Israel!», ett häftigt antisemitiskt inlägg. Såväl Rathenau som Harden var själva judar. Som sjätte bandet av W. Rathenau-Gesamtausgabe förelåg 1983 en utgåva av Rathenaus och Hardens brev-