

Samlaren

Tidskrift för

svensk litteraturvetenskaplig forskning

Årgång 121 2000

I distribution:

Swedish Science Press

Svenska Litteratursällskapet

REDAKTIONSKOMMITTÉ:

Göteborg: Lars Lönnroth, Stina Hansson

Lund: Per Rydén, Margareta Wirmark, Eva Hættner Aurelius

Stockholm: Ingemar Algulin, Anders Cullhed

Uppsala: Bengt Landgren, Johan Svedjedal, Torsten Pettersson

Redaktörer: Hans-Göran Ekman (uppsatser) och Anna Williams (recensioner)

Inlagans typografi: Anders Svedin

Utgiven med stöd av

Humanistisk-Samhällsvetenskapliga Forskningsrådet

Bidrag till *Samlaren* insändes till Litteraturvetenskapliga institutionen, Slottet ing. A0, 752 37 Uppsala. Uppsatserna granskas av externa referenter. Ej beställda bidrag skall inlämnas i form av utskrift och efter antagning även på diskett i något av ordbehandlingsprogrammen Word for Windows eller Word Perfect.

ISBN 91-87666-18-9

ISSN 0348-6133

Printed in Sweden by
Elanders Gotab, Stockholm 2001

De to klart avgrensede områdene, den tidlige finlandssvenske kriminalromanen og det amerikanske 50-talls filmmelodramaet som Sundholm har valgt ut, blir i forbausende liten grad brukt illustrativt i denne sammenhengen. Noe av dette tror jeg kan knyttes til en manglende problematisering av *genrebegrepet* i avhandlingens to siste deler. F.eks. velger han å genrebestemme den finlandssvenske detektivfortellingen som ”de verk jag klassificerar som deckare i min läsning är sådana vars omslag direkt klassificerar dem som ’detektivroman’, ’kriminalroman’, ’brottsmålsroman’ etc. ... eller med en titel som direkt signalerar en sådan genretilhörighet.” (s. 94)

Dette er en god nok generell genredefinisjon til sitt bruk, selv om Sundholm her faktisk kunne grepet tilbake til sin tidligere definisjon av kriminalromanen som eksemplarisk for klassisk narrativ – dvs. en genreklassifisering på internt grunnlag. Men det er ikke til å komme ifra at den blir veldig bred for det smale empiriske materialet som foreligger.

Undertegnede finner vel også at selve begrepet om ”den sociala detektiven” i forbausende liten grad blir diskutert ut fra hans egne resonnementer omkring den litterære offentlighetens utvikling – vi kan nemlig snakke om ”høye” og ”lave” kulturer også på dette området, der vi finner en genre innpasset og tilpasset den litterære borgerlige offentligheten henvendt til resonnementet og en massegenre rettet mot konsumsjon.

Genreproblemet melder seg også – kanskje med enda større tyngde i forbindelse med det det amerikanske filmmelodramaet på 1950-tallet. Her er selve genrebegrepet av stor betydning – kan vi virkelig snakke om dette som en egen genre? I den grad vi kan, må det være klart om at det dreier seg om en hardt etterrasjonalisert kritisk konstruksjon, til forskjell fra det industri-operative gensystemet som var en viktig del av studiosystemets rasjonaliseringsstrategier. En diskusjon og problematisering av dette, også teoretisk interessante, forholdet savnes og man hadde derfor kunne ønsket at Sundholm innledningsvis med adskillig større kraft hadde stilt seg det samme spørsmålet som Jackie Byars innledningsvis stiller i sin bok – ”Why the 1950s? Why film melodrama?” – og som hun besvarer, mens Sundholm ser ut til å ha et mindre overbevisende svar på spørsmålet om hvorfor nettopp det amerikanske 50-tallsmelodramaet i Finland på 50-tallet skal behandles.

Som ovenfor antyder anser jeg 50-tallsmelodramaet for å være en hardt etterrasjonalisert genre med utgangspunkt i 70- og 80-tallets akademiske filmteori og det synes som om Sundholm kritiserer samtidens finske kritikere for ikke å ha fulgt med i denne utviklingen! Det dreier seg tross alt om en teoretisk konstruksjon som vi ikke kan forvente at de samtidige kritikerne var fortrolige med, men det virker som om Sundholm bebreider de finske filmkritikere at de ikke på 50-tallet har dratt de

samme teoretiske slutninger som 70- og 80-tallets ideologikritiske og feministiske filmteoretikere gjorde.

Dette fører igjen tilbake til spørsmålet: Hvorfor behandle det amerikanske 50-tallsmelodramaet? Den manglende resepsjonsempirien, særlig i delen om det amerikanske melodramaet, svekker etter min mening offentlighetsperspektivet i avhandlingen. Vi vil gjerne ha svar på hvilken rolle den amerikanske filmen spiller i finsk offentlighet på 50-tallet for å kunne resonnerer rundt dette, noe kan skaffes tilveie som elementær biograf-statistikk. Hvor stor del av filmimporten utgjorde den amerikanske filmen, hvor mange så de utvalgte filmene, var dette over eller under gjennomsnitt?

Av formale innvendinger til avhandlingen er det få – de kan i hovedsak innskrenkes til en kritikk av Sundholms noe originale forsøk på å samarbeide hovedtekst og fotnoter, en form som ikke akkurat innbyr til økt lesbarhet.

Som en oppsummering vil jeg hevde at John Sundholm på en måte er for beskjeden på vegne av sitt meget ambisiøse prosjekt. Jeg mener at han ikke helt klarer, og han har for så vidt også i sin innledning har signalisert at dette ikke er helt mulig, å vise hvordan en sosiohistorisk lesing med utgangspunkt i Bordwells ”poetiske historikk” kan utføres på et definert empirisk materiale. Jeg mener allikevel ikke at dette rokker vesentlig med avhandlingens primærbidrag til den narratologiske forskningen.

Og det som da primært gjenstår er en tett, gjennomarbeidet utvikling av David Bordwells narratologiske teoriutvikling som på mange måter representerer en viktig videreutvikling av denne. Koplingen mot offentlighetsbegrepet er vesentlig i denne sammenhengen, og jeg mener at Sundholm, gjennom sin gedigne oppslagsrikhet på kilder innen film- og litteratur- og kulturvitenskap her tydeliggjør det han har sett seg fore å legge fram: hvordan den klassiske narrasjonen blir integrert på ulike måter i en litterær offentlighet og i en produksjonsoffentlighet. Slik fungerer faktisk de skissepregede eksempelkapitlene som illustrasjonsform for hovedtesen, selv om de for mitt vedkommende også åpner opp for perspektiver som kaller på en langt mer omfattende behandling.

Bjørn Sørensen

Torbjörn Forslid, *Fadern, sonen och berättaren. Minne och narrativitet hos Sven Delblanc*. Nya Doxa. Nora 2000.

”Det är den uteblivna försoningen som gör Sven Delblancs självbiografi uthärdlig. Varje försök att försköna den förtryckande Faderns eftermäle är ett svek mot det slagna barnet – och mot varje barn som kommer att misshandlas i framtiden.” Med så starka ord avslutar

Nils Schwartz en diskussion om Sven Delblancs postuma självbiografi, *Agnar*, i *BLM* (1993:2).

Den uteblivna försoningen i *Agnar* blir emellertid inte slutpunkten i Delblancs relation till fadern, hävdar Torbjörn Forslid i sin avhandling *Fadern, sonen och berättaren. Minne och narrativitet hos Sven Delblanc*. ”I det postumt sända TV-dramat *Hemresa* (1993) förmådde Delblanc /.../ bokstavligen på sitt yttersta, gestalta försoningens mirakel” (avhandlingen s. 12. Jag citerar i det följande, när ej annat anges, direkt ur Forslids avhandling även när det gäller Delblancs verk. Avhandlingen är föredömligt tillförlitlig ur akribisynpunkt).

Detta är den åttonde avhandlingen om Delblancs författarskap och Forslid fokuserar här de problem som genom Delblancs avslutande självbiografier kom i fokus, framställningen av författarens barndom och fadersförhållande. Fadern, också som symbol och representant, är för Forslid det kraftfält kring vilket författarskapet växer och varieras. Hans avhandling består av fyra delar, som alla på något sätt anknyter till titeln. Delarna heter: ”Minne och narrativitet”, ”Fadern”, ”Sonen och berättaren” samt ”Slutet som försoning”. Det är en uppläggning som antyder vilket resonemang Forslid driver. Författarskapet kan läsas som en sammanhängande berättelse, menar han, där Delblancs gestaltning av fadersmotivet blir allt öppnare och antar allt mer dramatiska former. Det slutar med konfrontation och försoning.

Forslid knyter fadersmotivet till framställningen av sonen och berättaren. Följande citat ur *Vinteride* ger en bild av hur det hänger ihop: ”Han sitter på huk och blotrar tänderna i ett försök till inställsamt leende, svart med blottade tänder, som en skrämmd apa, och han gnäller undergivet när fadern sparkar honom med grova kängor och slår med knuten hand” (s. 77). Rådslan alstrar pajaskonster. Dessa leder till konstnärskap. Sonen söker blidka en vredgad fader och lär sig bemästra fadern genom att berätta, för berättaren är fiktionens fader, skriver Forslid.

Kring fadersmotivet knyter Forslid en mängd intressanta resonemang som berör såväl Delblancs biografi som texternas Delblanc och som implicerar ett antal teoretiska problem. Forslids text skulle kunna sägas vara upplagd som en berättelse snarare än som en traditionell avhandling med tydligt syfte och avgränsade metodiska arbetsredskap i ett inledande kapitel. En genomgående modell är i stället att när nya begrepp eller traditioner successivt introduceras gör Forslid omedelbart en historisk presentation. Han inleder med minnesforskning och går tillbaka till Aristoteles syn på problemet liksom till psykoanalysens och diskuterar minnets relation till berättelse och skrift. Han tar därpå upp att skrivprocessen kan ha en terapeutisk funktion och belyser med exempel från Platon till Kerstin Ekman. Längre fram, när hans framställning så kräver, tecknas narrfunktionen i littera-

turen och den heliga dårens tradition, och så småningom bekännelselitteraturens traditioner från Augustinus och framåt. Forslids berättelsemodell märks i den energiskt drivna tesen om vartåt Delblancs självbiografiska projekt syftar, där Forslid kartlägger syften och mål, finner såväl kulminationspunkter som klimax. Också i enskilda textavsnitt arbetar han med dramatiserade metoder. Efter en analys av berättaren i *Moria land* avslutar han exempelvis med: ”I *Moria land* är faderns berättarperspektiv allena-rådande. Något som också visar sig ha ödesdigra konsekvenser” (s. 168). Och så slutar kapitlet. Han gör alltså sin avhandling till en spännande framställning. Detta har fördelar och nackdelar. Man får som läsare en god översikt över författarskapet och avhandlingen blir synnerligen lättläst. Risker är emellertid att Forslids egen berättelse och modell blir alltför styrande på ett material som ibland är motspänstigt. De problem som antyds får inte heller alltid det utrymme de skulle behöva.

Avhandlingens teoretiska modell eller ram har Forslid hämtat från Peter Brooks, *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative* (1984). Enligt Brooks är en berättelses början fylld med begär, en av det senaste decenniets favorittroper. Begär är den kraft eller motor som sätter igång intrigen och för handlingen framåt. I Brooks modell får slutmålet, slutet i berättelserna, en avgörande betydelse och utifrån slutet kan en berättelse förstås som en helhet. Slutet innebär att begäret tillfredsställs och därmed ges historien mening och innebörd. Mellan början och slut finns det Brooks i Forslids översättning kallar ”en omväg”, ”en arabesk i textens fördröjande rum” (s. 43). Tillämpat på Delblancs författarskap innebär detta i korthet att Forslid frågar sig varför ett lätt igenkännligt fadersmotiv repeteras i författarskapet. Han tillgriper Freuds idé om barn som upprepar traumatiska handlingar för att göra sig till herrar över ångestskapande minnen och Brooks diskussioner av narrativa upprepningar i skönlitteratur. Så menar han att Delblanc i skrivakten gör sig till herre över sina traumatiska minnen, eller som Freud kallade dem, urscener – alltså ångestladdade scener som den fölande mårren som fadern piskar i besinningslöst raseri och det stickande, smärtskapande axet som barnet känner i munnen.

Brooks spelar en central roll för språkbruk och förståelsehorisont i avhandlingen. Han ser den litterära texten som analog med psyket. Han uppehåller sig dock inte vid vilken relation som råder mellan psyke och text, han diskuterar inte om det är så att psykets strukturer genererar berättelsens, utan nöjer sig med analogin, som givetvis har sitt teoretiska intresse. Frågan är dock vilket förklaringsvärde denna analogi har. Den är suggestiv som modell, särskilt när man vill skapa en berättelse av ett författarskap – men den medför också problem.

Utgångspunkten för Brooks är att berättelser, alltså hela, avgränsade texter, är målinriktade (intentionella)

och koherenta. Forslid överför modellen till ett helt författarskap med, som han säger, vissa modifikationer. Man skulle önskat att han något fördjupat sig i modifikationerna. Vad som är slutet i en roman är exempelvis okontroversiellt. Men vilken är slutpunkten i ett författarskap med flera postuma verk av olika genrekarakter? Forslid placerar alltså ett postumt drama, *Hemresa*, sist. Det finns anledning att återkomma till detta.

Det gemensamma för psyke och litterär text är fenomenet *begär*, som Brooks i anslutning till Freud ser som en skapande kraft, förbunden med libido eller Eros. Modellen för att förstå hur litterära texter är konstruerade är hämtad från det sexuella begäret, som inte bör tillfredsställas omedelbart utan uppskjutas, fördröjas, distraheras och repeteras för att förhöja njutningen och skapa en god intrig, ett värdigt klimax, skriver Brooks.

I Forslids avhandling är det svårt att få grepp om exakt dels vad begäret står för och dels var man ska lokalisera det – i texten eller hos författaren. Begär hos Forslid betyder först och främst drivkraft och strävan. Det fungerar som en narrativ motor. Att Delblanc skildrar fadersgestalter är alltså detsamma som att han har ett begär att låta den tyranniske fadern framträda. Begäret får emellertid fler innebörder. En linje i avhandlingen är att begäret motsvarar viljan till öppenhet, klarspråk och demaskering. I *Åsnebrygga*, som är viktig för avhandlingen, möter ett nytt behov. Här säger Delblanc om fadern: ”Jag måste på något sätt försöka finna ut vad han har betytt för mitt liv” (s. 66). Forslid finner slutligen ytterligare en narrativ motor i slutavsnittet, nämligen bekännelsen.

Nu har alltså begäret laddats med olikartade betydelser: att sträva mot gestaltning av fadern, att vilja demaskera honom, att förstå vad fadern betytt och att bekänna och möjligen rentav försöna sig med fadern. Dessa betydelser behöver inte motsäga varandra men de ger olika tyngdpunkter, de skapar olika positioner och inte minst olika berättelser. Demaskeringen riktar sig mot fadern, bekännelsen mot sonen. Demaskeringen innehåller ett uppror mot fadern, bekännelsen skulle snarare kunna innebära en underordning under faderns makt, vilket följande citat ur *Grottmannen* antyder: ”att bekänna som ett skuldmedvetet barn... Jag har pinkat i sängen! Supit, horat, älskat en mulåsna, vad du vill! Nå, vem fan bryr sig om det? Svensk konst har aldrig varit vuxen. Nu är den ett övergivet, skrikande barn. Vi längtar efter en sträng fader, som tuktar oss, behöver oss, sätter oss i arbete” (*Grottmannen* s. 25).

Också lokaliseringen av begäret är problematisk. Brooks verkar placera det i texten, Forslid hos textens författare. Detta leder till en indirekt, inte helt öppen psykologisering, vilket är besynnerligt, eftersom Forslids intresse gäller det gestaltade, inte det faktiska, det historiska. Hans övergripande syn på Delblancs självbiografiska författarskap är att detta är en konstruktion utifrån

minnen som alltid har en oklar relation till den historiska verkligheten: ”Den enskildes identitet och självförståelse blir då mindre en fråga om hennes faktiska förflutna än om den levnadshistoria, den tolkning av sitt liv hon ger uttryck för” (s. 25).

Forslid uttalar sig alltså fortlöpande om Delblancs psykologiska bevekelsegrunder, vilket blir problematiskt i synnerhet i slutkapitlet. Det finns gott om uttryck av följande slag: ”Delblancs behov av – begär efter – att närma sig fadersgestalten” (s. 66), ”Det är som om Delblanc i Hedebyseriens upptakt tvekar att åter närma sig fadern” (s. 70), han tvekar möjligen p.g.a. skuld känslor (s. 71), han väljer ”att avstå” (s. 71). ”Ännu ett decennium efter *Åsnebrygga* tycks dessa händelser vara alltför pinsamma eller smärtsamma att närmare behandla” (s. 79). När Delblanc i *Åsnebrygga* frågar sig om det är en ”synd att blotta sin fader”, påpekar Forslid att skuld känslan hör till genren men tillägger: ”Dock finns det ingen anledning att betvivla att uttalandet är uppriktigt känt” (s. 67). Och slutligen de sista texterna: ”Efter år av närmanden har författaren till sist förmått tränga in till sitt minnes mörkaste vrå” (s. 111).

Brooks ville övervinna formalismen och knyta förståelsen till livserfarenheter, inte sitta närsynt i elfenbentornet och skärskåda isolerade, statiska strukturer i texter. Nyckelordet är i stället dynamik, vilket hans modell tillhandahåller. Hållningen kan synas tilltalande men frågan är om han övervunnit begränsningarna i formalismen och vad hans modell tillför. Denna modell är nämligen oprecis, där formalistiska undersökningar ofta har god precision, eftersom Brooks fokuserar texter som processer snarare än som strukturer. Detta förstärks i Forslids tillämpning av Brooks, då han resonerar inte om enstaka texter utan om ett författarskap som en process. Här finns en uppenbar risk att texterna reduceras till länkar i en utvecklingskedja. Det kan exempelvis vara svårt att få klart för sig vilken tyngd och funktion fadersmotiven har i enskilda texter.

Forslid har valt ett stort stoff – inte mindre än 34 böcker av Delblanc hanteras i avhandlingen. Det är ingen tvekan om att han behärskar stoffet väl och att han på ett produktivt sätt kan infoga också Delblancs icke-litterära texter i avhandlingen. Det är emellertid givet att olika läsare kommer att efterlysa mer djuplodande eller alternativa analyser här och där. Romaner som valts och valts bort kommer självklart att väcka frågor. Forslid fördjupar sig nämligen bara i ett fåtal texter och här gör han ett par tematiska längdsnitt.

Forslid inleder i avhandlingens andra del med att lyfta fram de mångfacetterade fadersmotiven, från *Eremitkräftan* 1962 till den postumt publicerade *Agnar* 1993. Fadersarvet framställs genomgående som ett ont ok och diktaren som bunden av släktens öden.

Romanerna placeras in i ett utvecklingsmönster. I *Eremitkräftan* och *Prästkappan* framträder far-sonmotivet enbart förklätt. I den förra gestaltas Axel i förhållande till olika mentorer och faderssubstitut. Han flyr men återvänder till fadershuset/fängelset. *Homunculus* kan sägas utgöra den första rörelsen mot en självbiografisk skildring av far-sonmotivet, *Nattresa* fungerar som ytterligare ett steg och *Åsnebrygga* utgör kulmen. Här finns nämligen en öppenhet i skildringen av fadersgestalten som saknar motstycke i de tidigare texterna. Här tar Delblanc ”steget in på minnenas mark” (s. 64). I denna text har Forslid funnit partier, som väl motiverar avhandlingens ämne. Författaren säger sig nämligen alltid skriva om fadern. ”Det är ju bara då min prosa kommer till liv” (s. 67). Med *Åsnebrygga* öppnas de följande verken för biografisk contextualisering.

Utvecklingen är inte rätlinjig, skriver Forslid och visar hur *Åsnebryggas* öppenhet från 1969 övergår i det han benämner som 70-talsfasens tvekan. Vi erinrar oss Brooks omvägar och arabesker. I Hedebysviten förklarar nämligen Delblanc fadern till Fredrik Weber, som dessutom inte tilläts träda fram i helfigur förrän i tredje delen, *Vinteride*. Forslid belyser dels hur berättaren Axel kopplar samman fadern med Gud, som en gestaltning av teodicéproblemet, vilket alltså vidgar den enbart biografiske faderns innebörd, dels hur han sammanfattar viktiga drag i personligheten: fadern är en frustrerad härskargestalt utan rike.

80-talsfasen omfattar Samuelssviten och *Minnen från Kanada*. Romanerna behandlar delvis samma period som Hedebyserien men tyngdpunkten utgörs av den egna släkthistorien. Forslid noterar att bilden av fadern nyanseras och att här finns en vilja att psykologiskt förstå honom. En central roll i denna fas intar *Minnen från Kanada*, en 30-sidig skrift från 1984, eftersom den är den mest utlämnande skildringen hittills. Den är insprängd i Samuelssviten, endast *Maria ensam* följer året efter. Här formulerar dessutom Delblanc en för avhandlingen central tanke, nämligen att skrivandet om fadern, den narrativa akten, skulle kunna vara ett sätt att vinna försoning. Han framhåller också att tiden ännu inte är mogen för en sådan insikt. I svitens sista roman nås ingen försoning. Så förbereder Forslid sista akten i detta drama eller slutpunkten i sin egen berättelse.

Den sista fasen omfattar *Livets ax* och den postumt utgivna *Agnar*. I en sorts analytiska referat belyser här Forslid några scener ur romanerna: den i författarskapet återkommande axscenen, där sonens plåga skrattas ut, plundringen av hönsboet, där han själv tvingas spela bödelns roll och upplevelsen i hotellrummet i Mariehamn, där faderns vålnad visar sig (Mot Forslids intertextuella kopplingar på olika ställen i avhandlingen finns en del att invända. Här associerar han inte helt övertygande till *Hamlet*). Fadern framställs mytiskt uppförstorad, kon-

staterar Forslid, och visar att denna metod effektivt förmedlar barndomens känslostämning. Faderns gevärs-skott mot sonen i *Agnar* utgör kulmen i, som Forslid säger, den oidipala maktkampen mellan far och son. Sonen tycks vinna i den meningen att scenen fullbordar hans frigörelsekamp. Men författarskapet i stort visar motsatsen. Den vuxne författaren kommenterar hemresan med att han var spänd som en sträng och att strängen ständigt ville brista.

Den utveckling Forslid konstruerar i författarskapet åstadkoms genom att han lägger vad man skulle kunna kalla för en biografisk-psykologisk fabel som grund för en intrig som utvecklas genom verken. Fabeln är i vanlig ordning kronologisk, intrigen däremot följer inte kronologin. Eller med Freuds ord: Forslid konstruerar urscenerna i Delblancs liv som uttryck för en oidipal maktkamp. Sista ledet i processen är att Delblanc förmår skriva allt öppnare om detta.

Den oidipala maktkampen märks, menar Forslid, för första gången då Delblanc i *Åsnebrygga* beskriver gevärs-episoden:

Mot slutet av sommaren försökte han skjuta mig. Vi hade lånat ett gevär av en granne. Jag vet inte om han menade att träffa mig. Men han siktade på mig och sköt. Min reaktion var den vanliga: jag blev bara tom, trött och kall. Jag vände honom ryggen och gick mot huset. [— —]

Även däri liknade han en av dessa urtidens gudar — han slaktade och förtärde sin son för att vinna evigt liv (s. 66f.).

I kommentaren till denna scen hävdar Forslid att Delblanc skriver in sig i ett oidipalt mönster, där kampen mellan far och son står i centrum. Det är emellertid svårt att urskilja just det oidipala här. Modern saknas helt — liksom i alla övriga oidipala scener Forslid beskriver. En precisering av vad en oidipal maktkamp är hade alltså behövts, om begreppet alls ska betraktas som nödvändigt.

Den oidipala fabeln överordnas de litterära verken, som placeras in i en utvecklingskedja. Forslid skriver exempelvis: ”Samvaron med fadern i Kanada framtonar /.../ som ett av de centrala barndomsminnen mot vilket Delblancs författarskap strävar” (s. 93). Man kan fråga sig om hela författarskapet verkligen strävar hit. Det är ett påstående som inte bevisas i avhandlingen (och hur skulle det kunna bevisas?). Gevärsepisoden sägs vara central för hela författarskapet. Har den verkligen en sådan tyngd? Fabeln blir dessutom självuppfyllande. Forslid hittar luckor i de litterära texterna utifrån sin konstruktion. Han kan exempelvis konstatera att skeenden saknas i fiktionsverken. I diskussionen av *Maria ensam* påpekar han att Delblanc inte skriver något om Kanadaresan trots att den kronologiskt borde in här. Han läser

alltså ibland de fiktiva texterna som facktexter, då han ger fabeln referens och således låter den föregå och existera oberoende av fiktionstexten. Detta är givetvis intressant men långtifrån oomstritt.

Talar då Delblanc allt öppnare om den mörke fadern? Det är självklart på ett mycket enkelt sätt, eftersom vi har de självbiografiska verken i slutet av författarskapet. Men kan man tala om en utveckling dithän? Det hade varit enkelt om utvecklingen i så fall varit lineär. Men eftersom Delblanc nu rent konkret har ett antal verk där fadersproblematiken behandlas i fiktiv form, alltså ”förklätt” eller ”fördolt”, parallellt med de helt eller delvis självbiografiska Hedeby- och Samuelssviterna samt *Livets ax*, måste Forslid finna en förklaring till detta. I Brooks efterföljd talar han då om ständiga utvikingar, fördröjningar, repetitioner och återkomster. Frågan är dock om man inte med Brooks så tillämpad skulle kunna etablera snart sagt vilka linjer som helst i alla författarskap.

Forslid tycks egentligen inte nå så långt utöver Delblancs egen förståelsehorisont. Delblanc lägger ju själv grunden till fabeln i *Livets ax*, vars inledande sidor Forslid – om än med svag reservation – menar i koncentrerad form ger författarens levnadsöde (s. 101). Snarare borde man väl, i enlighet med Forslids egen förståelse av självbiografien som genre, uppfatta framställningen här som Delblancs *syn* på sitt liv. Han framhåller själv tyngdpunkter, vändpunkter och klimax. Här kunde en analys av berättarhållningen ha varit av intresse. Forslid citerar exempelvis (av helt andra skäl) följande ur *Agnar*: ”Jag sov redan, omedveten om den krokodilhårda mans kropp, som knuffade mig åt sidan. Husbonden ville ligga bekvämt” (s. 113). Fadern tillskrivs vidare en knapp omedveten önskan att kastrera sonen. Att berättaren i en självbiografi uttalar sig om omedvetna tillstånd visar texternas drag av konstruktion, något Forslid framför allt framhåller på ett generellt plan.

Forslid tenderar alltså att läsa Delblanc oerhört lojalt. Han läser också Brooks lojalt, när han konstruerar en stark enhetlighet i författarskapet, rentav i författarsubjektet, som hela sitt liv tycks behärskas av samma begär, ett ahistoriskt, tidlöst, i Brooks tappning dessutom essentiellt mänskligt, begär. Ytterst förefaller det präglat av ett lika stabilt, synkront mönster som någonsin formalismen, alltså oidipuskomplexet. Man kan fråga sig om detta verkligen utgör en utmaning mot formalismen.

En väsentlig brist i modellen tror jag är den historiska tunnheten. Om det begär Freud och Brooks hävdar finns, verkligen finns, är det inte säkert att det ser likadant ut hos alla människor och i alla tider. Forskning inom angränsande discipliner visar att känslor och beteenden inte har någon universell utformning. Det Freud och Brooks skildrar framstår med sina förskjutningar och fördröjda utlösningar främst som ett manligt begär.

Ändå avslutar Forslid ett resonemang om sin mest centrala genre, självbiografien, med att instämma i tidigare forskares syn att en författares nutid, själva skrivögonblicket, är centralt i förståelsen av genren. Han konstaterar att självbiografien har en dialogisk karaktär. Detta skulle ha varit intressant att utreda inte minst när det gäller förståelsen av *Livets ax*, som fullbordades just när striden om *Ånkan* rasade som värst.

Den historiskt-biografiska förutningen i romanen bidrar möjligen till att fadersmotivet trots alla reservationer privatiseras, bortsett från att Forslid behandlar den kosmiska dimensionen. Mönstrets begränsningar visar sig emellanåt, som när Forslid säger att sonen iscensätter den uteblivna fadersrevolten i litterär verksamhet i *Åsne-brygga* (s. 69). Han finner alltså psykologiska motiveringar till Delblancs politiska och samhällsengagemang. Det större perspektivet, den samhällskritiska och idémässiga potentialen i fadersmotivet, tappas således bort. Det möter bara i utspridda fragment. ”För läsaren står det dock klart, särskilt i ett efterhandsperspektiv, att Delblanc använder sin litterära verksamhet” för att närma sig fadern (s. 66). I synnerhet i de samhällskritiska partier, som Forslid emellanåt citerar, skulle man önskat att han gått in i en dialog med äldre forskare. Såväl Agrell som Ahlbom har diskuterat här relevanta problem som ordning kontra frihet. Tidigare forskare hanterar emellertid Forslid kortfattat och främst i noter.

Orsaken till att Forslid så sparsamt diskuterar denna aspekt av fadersproblematiken kan vara att den knappast passar in i det valda utvecklingsmönstret, som alltså här reducerar de intressanta potentialer motivet faktiskt innehåller. Här finns ju ingen tydlig linje mot en allt öppnare demaskering. Här kan knappast bekännelsen vara en motor. Samhället tycks författaren inte försona sig med.

Rubriken anger tre väsentliga delar i avhandlingen. Man föreställer sig att de ska få lika stort utrymme. Men fadern får 76 gedigna om än något refererande sidor. Här går Forslid noggrant och förtjänstfullt igenom alla relevanta texter. Det är också som traditionell motivstudie avhandlingen har sin tydliga styrka. Avsnittet om sonen och berättaren omfattar enbart 50 sidor, och även här centreras en hel del kring fadersrollen. Detta åstadkommer en viss obalans och resonemangen är inte lika självklart kopplade till helheten. Här väcks också frågor kring textvalet.

Hedebysviten kommer tillbaka i denna tredje del och här behandlas dessutom tre romaner från 70- och 80-talen, *Grottmannen*, *Gunnar Emmanuel* och *Moria land*. Valet av Hedeby motiveras utifrån det välkända citatet ur *Livets ax* om den skrämde sonen som gör pajaskonster inför fadern. Man frågar sig emellertid varför Forslid valt just de tre romanerna. Han vill visa hur Delblanc på oli-

ka sätt sammantvinnar sonens, faderns och berättarens roller eller positioner och sannolikt att faderns makt, som utmanats i framför allt de självbiografiska verken, också parallellt skakas mera indirekt, nämligen i den fiktiva diskursen (s. 164). Men det är inte alltid helt lätt att förstå förbindelserna mellan narrar och söner, fäder och berättare. Att sonens skräckslagna pajaskonster inför fadern kan knytas till narrens och konstnärens utanförskap är lättbegripligt. När alla rollerna emellertid ska bindas ihop blir det t.o.m. i denna oerhört klara och lättlästa avhandling riktigt svårförståeligt, framför allt i det koncentrerade inledande avsnittet till den tredje delen på sidan 155. För att resonemanget ska gå ihop behöver Forslid förutsätta att berättare generellt är faderliga, att de är fiktionens herrar. Vidare tycks tankegången medföra att han genomgående blandar samman berättarna som karaktärer med berättarna som just berättare.

Utgångspunkten är att Axel Weber i *Äminne* är såväl berättare som karaktär – liksom i de tre romanerna, skriver Forslid. Men Axel Weber som karaktär är en 7-årig pojke. Han berättar inte. Det gör i stället den vuxne Weber. I de tre romanerna är det emellertid konkreta karaktärer som helt eller delvis för ordet, de fokuserar alltså ”sonen som far och berättare”, skriver Forslid (s. 155). Dessa karaktärer är otvivelaktigt fäder, konkret eller symboliskt. Men, fastslår Forslid, ”/s/om fäder eller fadersgestalter i romanvärlden associerar de inte i första hand till den tyranniske, självbiografiskt inspirerade fadersgestalten” (s. 155). I analysen visar han emellertid att det är just det berättarna i *Moria land* och *Gunnar Emmanuel* gör – på karaktärsplanet. I *Grottmannen* är berättarkaraktären helt annorlunda. – Att se berättarna i de tre romanerna som söner är långsökta och har svag textförankring, något som också senare framgår i Forslids analys. Undantaget är återigen *Grottmannen*.

Hur faderlig är då en berättare? Detta kan diskuteras såväl på ett generellt som på ett specifikt plan. Forslid håller sig till det senare. Hans främsta exempel är *Äminne*. Som berättare får Axel Weber i *Äminne* stora likheter med Mon Cousin och doktor Weber och fungerar som kung eller analogt far, hävdar Forslid, eftersom han behandlar de övriga som en marionettmästare behandlar sina dockor (s. 133). Axel och Mon Cousin sägs vidare kämpa om berättelsen. Jag uppfattar emellertid inte berättarrollen som så enhetlig i romanen och kampen mellan Axel och Mon Cousin ser jag snarast som lokala motiv. Romanen berättas ju på ett elastiskt sätt med en glidning mellan olika berättarhållningar. Delblanc ger emellanåt berättaren drag av småstadskronikör, som formulerar folkets intryck och reaktioner. Han studerar exempelvis herdaminnen. Men han höjer sig också över denna fiktionsnivå och kommenterar eller förklarar skeendet. I vissa partier går han in i karaktärens medvetande och försvagas förstås då själv. Inbland ger Mon Cousin

riktlinjer för berättelsen och berättaren har att fylla i (t.ex. i beskrivningen av skeendet mellan Märta och baron Urse). Skomakar-Ludde ger berättaren audiens och avfärdar honom. Vad som väl också talar emot berättaren som faderlig är att han får en framträdande tematisk roll som ett helt annat slags berättarkaraktär: han vill ge röst åt de språklösa.

Forslid hävdar på liknande sätt att Sebastians överordnade faderliga position i *Grottmannen* är ifrågasatt och instabil och att han ”däri genom” hänvisas till sonens roll (s. 160). Men han intar så vitt jag förstår inte någon sådan faderlig roll varken som karaktär eller berättare. Som karaktär får han aldrig ens träffa sin son, som intradiegetisk berättare avbryts hans röst i brevform och kommenteras av en allvetande berättare. Att man inte kan lita på ”Sven Delblanc” i *Gunnar Emmanuel* och jagberättaren i *Moria land* hänger, som jag förstår det, dels ihop med att de ljuger eller undanhåller information, dels på diskrepansen mellan tematik och berättarhållning.

I avsnittet om narrarna i Delblancs författarskap kan man konstatera att Forslid lyfter fram intressanta karaktärer som tycks finnas i berättelsernas periferi men som här ges en specifik innebörd. Instruktivt och övertygande visar han hur sonen och narren kopplas till konstnärskapet. Han knyter resonemanget till Bachtins betoning av skålmens utanförskap som gör honom lämplig i rollen som sanningssägare och visar på ett övertygande sätt karnevalens roll i *Äminne*. Centrala i analysen är här framför allt karaktärer ur Hedebyserien, Tok-Harry, Kalle Grillen och rentav Nora Zetterlind. Och givetvis Mon Cousin, som tidigare forskare gärna sett som symbol för Axels mörka sidor. Här kommer alltså en ny tolkning som verkar väl underbyggd. Han visar också Mon Cousins och Tok-Harrys analoga roller som dånar och narrar och att narrollen har sin psykologiska förklaring i sonrollen. Förbindelsen mellan Tok-Harry, Kalle Grillen och Axel Weber har inte tidigare forskare dröjt så utförligt vid, men den är övertygande.

Det man emellertid kan fundera på är om Tok-Harry och framför allt Kalle Grillen och Nora har den stora betydelse Forslid tillmäter dem och om kopplingen till den ortodoxa kristenhetens heliga dånar är helt adekvat. Representerar Hedebyns narrar en alternativ visdom? ”Men Avskummet kan inte förstå Nora och inte heller kan folket på Hedeby festplats göra det, när hon på själva midsommarafton – kärlekens och fruktbarhetens högtid – dyker upp för att fråsa de förtappade. Liksom Kalle Grillen är Nora en helig däre vars budskap är dömt att missförstås eller ringaktas. [– –] Det samhälle som avtecknar sig i *Stadsporten* har ingen förståelse för Kalle Grillers eventuellt alternativa visdom. [– –] Kalle Grillen kan inte aktivt tillföra samhället någon kunskap, endast passivt visa mot en möjlig väg. När han skiljs från

samhället berövas stadens invånare en alternativ källa till kunskap” (s. 148f.). Det här är en intressant tanke inte utan förankring i författarskapet – men den är alldeles otillräckligt utredd. Forslid skapar intrycket att Noras budskap skulle ha en tematisk roll, men är så fallet? Man undrar också över vilket Kalles eller Noras alternativa budskap är.

En orsak till denna brist kan vara att Forslid otillräckligt granskar strukturer i böckerna. Kalle Grillen uppträder exempelvis en handfull gånger i *Stadsporten*. Fyra av de här gångerna nämns han tillsammans med Agnes, eller Agnes och Axel. Här utvecklas en gemensam metaforik. Man skulle alltså kunna tänka sig att det Agnes står för fungerar som Kalle Grillers ”budskap”. Det handlar om språklöshet, om erfarenheter bortom språket, om gemenskap, om det möjliga livet, om friheten, och det representerar delar av ett starkt tematiskt mönster i romanerna. Också motiv knutna till andra karaktärer som Märta fungerar här som byggstenar.

Även Tok-Harry kan kopplas till en struktur som skulle kunna betecknas som religiös. Också om honom betonas att han talar ett okänt språk till en okänd gud, han lider ställföreträdande och söker sig till levande vatten. Han får samma funktion som Kalle Grillen som vid ett tillfälle inramar ett skeende med sin gråt.

Däremot är det svårare att placera in Nora här, även om hon kallas himladuva och förvuxen ängel. Hennes roll tycks snarare vara att visa hyckleriets och klassamhällets baksida. Hon förekommer i tre större scener i *Vinteride*, i samtliga eller i närheten av samtliga figurerar ombudsman Nikodemus. I den sista förenas hon i en de utstötta gemenskap med Sonja och talar om sin sorg – och Sonja lyssnar och tittar med hat ut mot Hedeby genom konditorifönstret. Ängest och förtvivlan dominerar – och har reell orsak.

Forslid avslutar sin avhandling med en diskussion av det postuma dramat *Hemresa*. Det finns flera versioner av dramat men Forslid utgår från inspelningsmanus som är daterat 1993. Förhållandet till självbiografierna är speciellt intressant p.g.a. närheten i tillkomsttid och tematik. Scener ur *Livets ax* infogades exempelvis direkt i TV-versionen. För Forslids förståelse är det emellertid nödvändigt att fastslå att dramat innebär något absolut nytt i författarskapet. Besvärande är då att man i dagsläget inte vet exakt när dramat skrevs.

I detta drama är försoning det stora temat, skriver Forslid, och försoning ingår som en del i den utveckling av författarskapet han tecknar. En viktig fråga är här vad försoning egentligen innebär. Handlar det i främsta rummet om en försoning med barndomen eller fadern, med minnet av fadern eller rentav om kristen försoning? I avhandlingen verkar alla möjligheter öppna. Skuldproblematiken står i centrum.

Forslid visar att Delblanc här arbetar med en drömspelsteknik som påminner om Strindbergs. I *Hemresa* syftar drömspelsetetiken till att avslöja huvudpersonens försyndelser och skuld (s. 204). Det handlar alltså om en demaskering av Axels framgångsrika liv. Vidare menar han att *Hemresa* i stora drag liksom Strindbergs drömspel följer Swedenborgs tankar om det gradvisa närmandet till det gudomliga. Modern i *Till Damaskus* leder in Den Okände på den kristna försoningens väg och här får modern samma roll visavi Axel.

”Försoningens scen” kallar Forslid det ögonblick då Axel som vuxen äntligen står ansikte mot ansikte med fadern. Detta är klimax i utvecklingslinjen (s. 212) och peripeti i faderskonfrontationen (s. 213):

Stegen börjar långsamt gå ner i trappan. Småningom ser man faderns kängor och manchesterbyxor, som på Eriks fotografi i köket. Tvekan, steg för steg, går han neråt. När han avslöjat sig ända upp till livremmen blir han stående och slår sig på benet med ridsnöet. [— —]

Axel: (rädd, darrande): Är det rätt att bara jag ska ha ansvar? Det är du som bär skulden... Vad dröjer du för, är du rädd?

Fadern dröjer, piskar. Slutligen vänder han och går upp på vinden igen, långsamt. (s. 212f.)

Handlar verkligen denna scen om fadersförsoning? Jag tycker inte att bilden av fadern avviker från den bild man får i *Livets ax*: fadern framstår tvärtom här som lika skrämmande, hotfull och oätkomlig. Forslid skriver däremot att *Livets ax* tonar ut i en ”delvis oförsonad och mörk bild av livets villkor” (s. 209), men att handlingen i dramat förs vidare mot en ny insikt, en möjlig försoning. Delblanc anknuter rentav till ett ”centralt kristet tankekomplex” (s. 210), menar Forslid och hänvisar till teologer som Anders Nygren och Birger Gerhardsson.

Dramat är, det ska omedelbart framhållas, inte helt lätt att tolka. Forslid lyfter fram den kristna symbolvärlden. Denna finns men frågan är hur specifikt den rimligen kan förstås.

Ett exempel på övertolkning tycker jag är resonemangen kring den blå akvilejan vid barndomshuset, som omnämns på flera håll i produktionen och som Axel i detta drama plockar till Agnes. Forslid citerar här ur *Livets ax*: ”På husets nordsida växte den främmande blå blomma, hög och sällsam, annorlunda, en furste förklädd” (s. 216) och hänvisar till Gullbergs ”Förklädd gud”. Han menar att den blå blomman i dramat visar hän mot ”Kristusgestalten och den kristna försoningstanken” (s. 217). Redan Lars Ahlbom har i sin monografi, *Sven Delblanc* (1996), påvisat allusioner till denna Gullbergdikt i romanen *Ifgenia*, där den avvisas som sentimental (*Sven Delblanc* s. 236). I *Grottmannen* dyker för-

klädda furstar upp flera gånger. Ett exempel: ”Ändå kom kärleken till oss, en objuden gäst, en furste förklädd” (*Grottmannen* s. 325). Här står formuleringen explicit för jordisk kärlek, ett starkt livsvärde i Delblancs värld. Sannolikt har den blå blomman fler aspekter än den Forslid urskiljer.

Forslid betonar skillnaden mellan dramat och *Livets ax*. Likheterna förefaller emellertid påtagliga och en komparation kunde berikat förståelsen av dramat. I *Livets ax* beskriver Delblanc utförligt det mystiska tillstånd, som följt honom i livet och som har stora likheter med slutscenen i dramat. Det dök gärna upp i solnedgången – dramat utspelas i skymningslandskap. Han beskriver tillståndet som omöjligt att styra, det är som att klappa på portar, som ibland öppnas, ibland inte. Sådana portar förekommer på flera ställen i dramat. Tillståndet sänks ner ”i den vanliga verkligheten, som en oförklarlig kub av ljus över en teaterscen” (*Livets ax* s. 213). Det utmärks av närvarokänsla och frid. Just detta tycks gestaltas i slutscenen.

Enligt Brooks är en berättelses slut *lika* viktig som dess början. Att se utvecklingen i *Hemresa* är inte svårt, där solbelyst sommarlandskap och hälsa i slutet ersätter inledningens isiga mars, ålderdom och sjukdom. Men ska detta slut, och hela dramat, förstås som slutpunkt för författarskapet? Avhandlingens sista ord lyder: ”I livets fullbordan har försoningen satts i scen”. Eftersom Sven Delblanc själv alltid stod främmande för att klä sina mystiska upplevelser i religiösa kläder känns det lite egendomligt att det här tunna dramat tolkas så entydigt och får en så stark tyngd till följd av sin placering i avhandlingen. Genom Forslids lätt psykologiserande språkbruk frammanas här bilden av en Delblanc som inte bara försonar sig med fadern utan också ”bokstavligen på sitt yttersta” förmädde ”gestalta den kristna försoningens mirakel” (s. 217). Om behandlingen av *Agnar* i stället kommit sist hade Forslid förvisso inte kunnat skapa en så god och dramatisk berättelse men möjligen hade han kunnat göra större rättvisa åt författarskapet.

Enligt Brooks prövar man sin tolkning genom att få fram tidigare icke-noterade nätverk av relation och betydelse. Slutet har alltså retroaktiv betydelse för författarskapet eller fadersporträtten. Här måste man då fråga sig vad som är det absolut nya i Forslids förståelse av författarskapet och nu om inte förr blir en diskussion med äldre forskning nödvändig.

Här är inte platsen för en sådan genomgång, bara utrymme för ett påpekande, nämligen att Forslids insats som Delblancforskare hade blivit tydligare om han profilerat sig i förhållande till föregångarna. Flera har ju varit inne på barndomen och fadern och lyft fram självbiografiska partier i romanerna. Ahlboms sammanfattning i monografin skulle rentav kunna uppfattas som en pro-

gramförklaring för Forslid: ”I sitt författarskap närmar sig Sven Delblanc successivt barndomens plågsamma värld av lidande. Öppenheten blir allt större. I *Åsnebygga* från 1969 talar han för första gången direkt och explicit om barndomen, om den grymme fadern, om sina mystiska erfarenheter. I både *Hedebysviten* och *Samuelsviten* skildrar Delblanc sitt alter ego Axel Webers livssituation, men i inget av dessa verk är det självbiografiska ett huvudsyfte. Först i *Livets ax* (1991) och *Agnar* (1993) ställer Delblanc sitt barndomsjag i fokus, och här talar han utan förklädnader naket och direkt” (*Sven Delblanc* s. 20). Ingen tidigare forskare har emellertid så noggrant, nyanserat och systematiskt uppehållit sig vid fadersmotivet som Forslid.

En traditionell sammanfattning hade också varit på sin plats, där de olika delarna i avhandlingen hade vägts samman. Nu är i synnerhet avsnittet om narrarnas roll i författarskapet och avhandlingen ointegrerat. Ska man förstå narrarna som förebud eller förelöpare till *Hemresa*? Här kunde Forslid tagit upp en diskussion med Helene Blomqvist, som i sin avhandling nyligen belyst andra narrar hos Delblanc, nämligen i *Samuelsviten*, där hon menar att vanmaktens makt artikuleras. Hon läser Samuel som en Kristusfigura (kärleksfull men vanmäktig) och Abel som en representant för konsten.

Beata Agrells karakteristik av författarskapet i *Den svenska litteraturen* kunde fogats in i en sådan diskussion om narrar, frihet och makt: ”I författarskapets botten ligger en jämlikhetsvision förmörkad av lidandesproblem, som gestaltas via en humoristisk dubbel hållning och en oren estetik. [– – –] Men i humor förblandas skillnaderna, hierarkierna rasar och blott förloraren – antihjälten och dären – framstår som obemärkt segrare” (*Den svenska litteraturen. Medieålderns litteratur* s. 100). Självfallet kunde Forslid också fört ett samtal med Ahlbom, som lagt grunden till en förståelse av mystiken hos Delblanc. En dialog med tidigare forskare skulle på vissa områden ha kunnat medföra att *Hemresa* verkligen fått retroaktiv betydelse.

Dessa anmärkningar ska inte fördunkla att Torbjörn Forslid framställt en gedigen och utomordentligt välskrivna avhandling. Den är i god mening inte så tungt akademisk, att läsare utanför facket lägger ifrån sig boken redan efter första sidan. Forslid bör tvärtom kunna räkna med läsare långt utanför akademien. Hans framställning är spännande men ändå effektivt kortfattad. Ett av våra centrala svenska författarskap har här fått en rejäl och kärleksfull genomlysning. Forslid visar en imponerande överblick och ett gott handlag med ett stort material. Man behöver inte hålla med om allt för att inse att Forslid har goda skäl för sitt val av framställningsform. Han framhåller med Ricoeur att vi har behov av narrativa intrigers ordning och harmoni, av att organisera livs-

berättelsers motstridiga delar till ett meningsfullt helt. I detta stycke är han en god vägledare och sammanfattare av Delblancs ofta disparata och burleska värld.

Margareta Petersson

James Spens, *"I Musernas bide". En essä om Strindbergs "fula" poesi omkring 1883* (Acta Universitatis Stockholmiensis – Stockholm Studies in History of Literature, 44). Almqvist & Wiksell International. Stockholm 2000.

"*I Musernas bide*" är en del av James Spens doktorsavhandling som också innefattar den volym i Nationalutgåvan av Strindbergs Samlade Verk som han gav ut redan 1995 med titeln *Dikter på vers och prosa, Sömngångarnätter och Strödda tidiga dikter* (volym 15 i Samlade Verk). Den etablerade texten i Samlade Verk ligger till grund för diskussionen i essän som delvis bygger på och utvecklar vissa påståenden i volymens kommentardel. För att diskutera den ena måste man alltså ta den andra med i beräkningen.

Volym 15 i Samlade Verk sammanför Strindbergs lyriska produktion före Inferno-krisen, med undantag av några dikter som ingår i verk tillhörande andra genrer och som därför publiceras i andra delar av Nationalupplagan. Huvudplatsen intas av diktförsamlingarna *Dikter på vers och prosa* (1883) och *Sömngångarnätter på vakna dagar. En diket på fri vers* (också 1883) men volymen innehåller även ett antal "Strödda dikter" från den aktuella perioden, dvs. före mitten av 1890-talet. Dessutom avtrycks i kommentaren flera "Övriga dikter m.m.". Här handlar det dels om längre varianter, dels om dikter som är ofullbordade eller som inte med fullständig säkerhet kunnat attribueras till Strindberg.

Till grund för texterna i volymen ligger Strindbergs bevarade originalmanuskript till de båda diktsamlingarna samt till vissa av de andra texterna. I linje med redigeringsprinciperna för Nationalupplagan av Strindbergs Samlade Verk har James Spens dessutom använt avskrifter och förstaupplagor som kompletterande förlagor. När det gäller denna volym har Spens särskilt försökt att behålla Strindbergs spontana interpunktion i den skrivande stunden, trots den senares uttalade önskemål till förlaget Bonniers att man skulle åstadkomma en tätare interpunktion under korrekturstadiet. Detta innebär att interpunktionen har ändrats på drygt 1,500 ställen i förhållande till John Landquists edition av diktsamlingarna i Samlade Skrifter. Till större delen rör det sig om strykningar men i vissa fall, t.ex. den ofullbordade dikten "Calle Blomberg" och diktfragmenten "Isaacs Julkväll" som plockats bort från samlingen *Dikter på vers och prosa* vid publiceringen på grund av dess judefientlighet, har en diket förblivit otryckt och publiceras i Samlade Verk

nu för första gången. Samma antisemitiska känslor är också märkbara i tillfällighetsversen "Pelles Visa" som annars är en travesti på de två första stroforna av Tegnérs dikt "Jätten" och tar sin plats bland "Övriga dikter m.m." I essän trycks ytterligare en nyfunnen tillfällesdikt från juli 1883, "Till Gurli Åberg (På tredje lysningsdagen)", som återfunnits på Kungliga Biblioteket sedan diktvolymen gavs ut.

Essän och textvolymen bekräftar att Strindbergs lyriska produktion före Infernokrisen var relativt omfattande – tillräckligt omfattande för att dementera Erik Hedéns påstående i *Strindberg. En ledtråd vid studiet av hans verk* (1921) att Strindberg var "[l]yrikern mot sin vilja". Att han delvis tog den åtminstone på allvar i det krig han drev med tidens litterära institution i Sverige bekräftas av en anmärkning i ett brev som Strindberg sände till Karl Otto Bonnier från Chexbres i Schweiz, den 9 juni 1884, där han påpekar att han "måste ha en upprättelse som versmakare, ty jag har gifvit mig fan på att jag skall tvinga dem mantalskrifva mig som skald" (Brev IV, s. 252). Men varken i kommentarerna till volymen eller i själva essän polemiserar Spens emot den ganska blygsamma skara kritiker som tidigare har ägnat sig åt Strindbergs dikter. Däremot tar han vara på deras rön och där det gäller rättar han till deras förbiseenden. Bland svenska forskare gäller det Gunnar Brandell, Teddy Brunius uppsatser om de tidigare dikter företrädesvis skrivna under 1950-talet, Nils Åke Sjösteds fortfarande mycket nyttiga uppsats om "Strindberg och lyrikern" i *BLM* 1969, Martin Lamms framställning av Strindberg som lyriker i monografin *August Strindberg*, Henry Olssons specialstudie om "Strindbergs Sömngångarnätter" i essäsamlingen *Från Wallin till Fröding. Studier i Svensk adertonhundradtalsdikt* (1939), Olle Holmbergs uppsats om *Dikter på vers och prosa* som först trycktes i *Dagens Nyheter*, 7 augusti 1959, samme författarens *Lovtal till Svensk lyrik* (Lund 1993) samt Gunnar Olléns doktorsavhandling om *Strindbergs 1900-talslyrik* (1941). Enligt Spens försvagas Olléns analys av tendensen att okritiskt acceptera Strindbergs retroaktiva uttalanden om poesi i självbiografen och att uppfatta repliker av fiktiva figurer som uttryck för författarens egna åsikter (Spens hävdar att Ollén betydligt underskattar omfattningen av Strindbergs lyriska produktion och diktplaner under 70- och 80-talen men att han underströk att sambandet mellan verk och biografi tillhörde tidens sätt att handskas med Strindberg). Men Spens granskar också, intressant nog, två doktorsavhandlingar på engelska, John Eric Bellquists *Strindberg as a Modern Poet. A Critical and Comparative Study* (1986) och Lotta Casteen Lofgrens *The Poetry of August Strindberg: A Translation and Commentary* (1990). Strindbergs lyrik före Infernokrisen har dessutom ur mer begränsade perspektiv behandlats av Olof Lagercrantz och Per Erik Ekholm i de otryckta licentiatavhandlingarna *Strindbergs*