

# 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

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 strykingar 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 tillfälldikt 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 Sjöstedts 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*

satiriska och polemiska diktning mellan Röda rummet och utresan 1883 (Stockholm 1941) respektive *Strindberg och den svenska kritiken 1870–83* (Stockholm 1961) samt av Sven-Gustaf Edqvist i doktorsavhandlingen *Samhällets fiende. En studie i Strindbergs anarkism till och med Tjänstekvinnans son* (1961). Vid sidan av Birger Juell-Tønnessens korta, excentriska och allmänt missvisande uppsats ”August Strindberg: Sömngångarnätter”, i *Edda*, 34 (1934) och Christer Sporrongs ”Bildspråket i Dikter på vers och prosa” i *Meddelanden från Strindbergssällskapet*, nr 42–43 (1969), ss. 17–34, innefattar dessa verk det viktigaste som har skrivits om Strindbergs tidigare lyrik och Spens använder dem på flera ställen både i utgåvan och essän som kunskapskällor och för att ge röst åt andra synpunkter. Det är huvudsakligen Lotta Casteen Lofgren som drar på sig Spens kritik – och med all rätt måste man säga, med tanke på hennes genomgående naivt biografiska läsart som antar att dikternas subjekt är identiskt med författaren.

För det mesta följer största delen av Spens omfattande kommentar-sektion till volymen i *Samlade Verk* en mall som man känner igen från andra volymer i utgåvan. Han redogör för dikternas tillkomst och mottagande både individuellt och som diktsamlingar, och spårar Strindbergs utveckling som lyriker med början i Uppsalaförbundet Runa där han 1870–71 odlade en utpräglat lyrisk efterklangromantik, till *Dikterna på vers och prosa* och tankedikterna på fria vers *Sömngångarnätter*, där han svarade för en banbrytande insats i den svenska lyriken samtidigt som han utmanade den samtida lyriken med sin egen vers. Spens granskar också de dikter som nämns i en förteckning i Birger Mörnerns arkiv i Örebro stadsbibliotek men som tycks ha gått förlorade samt Strindbergs ofullbordade eller endast planerade versarbeten som omnämns i breven och på andra ställen under 1880-talet, och den polemik om idealism och realism eller att skriva ”vackert” eller ”fult” som Strindberg drev mot sina motståndare i en serie uppsatser i vilka han lade fram en konstfientlig estetik samtidigt som dessa dikter skrevs. Strindbergs underhandlingar med förläggare som Looström och Bonniers tas med i diskussionen liksom de ändringar han under åren gjorde i vissa dikter, t.ex. ”På Nikolai Ruin” som började som en religiös dikt med Parkerinslag och slutligen blev en antiklerikal satir i Heines anda. En detaljerad redovisning av dikternas slutredigering, publicering och mottagande presenteras också, byggd huvudsakligen på breven – både Strindbergs och förläggarens.

Den här genetiska undersökningen ligger till grund för essäns analys och ger en viktig bakgrund till den senare. När det gäller *Dikter på vers och prosa* visar det sig att Strindbergs motståndare gick till attack på framför allt följande tre punkter: 1) den nonchalanta inställningen till metrik och versdiktning över huvud taget i

Förordet till diktsamlingen och den knaggliga formen i enskilda dikter; 2) det grova språket, och 3) personangreppen, dvs. att Strindberg inte kunde, som han själv skrev, skilja på person och sak. Dessutom, skriver Spens, är det påfallande i hur hög grad man recenserar Strindbergs karaktär och tillskriver honom lumpna motiv och moraliska defekter, något som banade väg för Giftasåtalet 1884.

En viktig del av Spens insats som utgivare av denna volym är de omfattande detaljerna i dikternas diskurs som han tar upp och belyser både i kommentardelen och ordförklaringarna. Att de senare är så rika och detaljerade motiveras inte endast av Strindbergs karakteristiska ordrikedom och de många ordlekar och citat eller anspelningar på bibeln eller andra källor som man finner i nästan varje dikt men också av de många närgångna eller satiriska hänsyftningar som *Dikter i vers och prosa* innehåller. När det gäller sådana detaljer är det påtagligt att vissa dikter lätt kan ha förlorat sin effektivitet redan vid utgivningen eftersom bilderna eller hänsyftningarna endast kunde översättas under förutsättning att läsaren kände till de strider som Strindberg förde under 1880-talet. Men Spens ordförklaringar, som ibland handlar om Strindbergs personliga förhållanden och 80-talets skvalerliv, där alla tycks ha känt varandra, läst samma tidningar och lyssnat på samtalen vid nästa krogbord, visar att Strindbergs dikter ofta präglas av en träffsäker detaljskärpa. Dessutom blir hans 80-tals Stockholm till en ”city of voices” som påminner om James Joyces Dublin ungefär tjugo år senare, och man märker gång på gång att i lyriken som i dramat är det den konkreta detaljen som är träffande och som ligger till grund för Strindbergs teknik att sammanbinda vad som i den freudianska drömteorin skulle kallas ”the day’s residues” (dagens rester). Det är förresten här som Strindberg kommer närmast en storstadspoesi gjord av gatans rester – av smuts och det fula, helt enkelt – men trots att det senare är Spens ämne i essän utvecklar han inte denna problematik, dvs. varför det dröjde till 90-talet och *Inferno* innan Strindberg försökte att författa den nya storstadslyrik som Baudelaire redan hade skrivit, och som Benjamin skulle komma att analysera så genialt. Trots att Baudelaire hade skrivit en poesi som återskapade världsstadens avgrundskakofoni, den som mötte Strindberg redan i Paris 1876 och 1883 (”min hjärna är inflammerad av detta stadsbuller”, skrev han om Paris till Albert Bonnier 5 november 1883), stannade han vid denna tidpunkt kvar vid en äldre estetik, som den småstadsbo han fortfarande var, påverkad av Rousseau och Heine.

Det var faktiskt mötet med Heine som blev förlösande för Strindberg som lyriker. Korrespondensen med Siri von Essen under 70-talet överflödas av Heine-citat och Heine-referenser, och Spens påstår att från 70-talets lekfulla och spirituella samspel med Heines texter går linjen

fram till 80-talets radikala verssatir. I en tidig notering i manuskript till *Dikter på vers och prosa* kallas vissa av dikterna för "Heinetisk Efterklang" (SV 15, s. 275), och i både textvolymen och essän visar Spens hur Heine fungerar som en viktig pre-text och intertext till Strindbergslyriken före 90-talet. Bland annat var Heines förord till andra upplagan av *Buch der Lieder* (1837) en viktig för-text till förordet i *Dikter på vers och prosa* och hans dikter löper som en röd tråd igenom Strindbergs ungdomstexter, breven inberäknade. Trots att Christer Sporrang påtalade Strindbergs Heine-influenser redan 1969 i uppsatsen "Bildspråket i Dikter på vers och prosa" (*Meddelanden från Strindbergssällskapet*, nr 42–43 (1969), ss. 17–34) och pekade på dikten "Huruledes jag fann Sehlstedt" och prosareferatet "På Kanholmsfjärden", båda från 1874, som de förnämsta exemplen på denna påverkan är det Spens som här slår fast Heines roll i Strindbergs diktning före Inferno. I essän skriver han att bland alla Heines dikter är "Die Nordsee" den viktigaste intertexten till Strindbergs 1880-talslyrik och hävdar att "[b]eröringspunkten med Heines texter är så många och tydliga i både *Dikter på vers och prosa* och *Sömngångarnätter*, att man med skäl kan tala om dialogicitet."

*Dikter på prosa och vers* är komponerad som ett självbiografiskt dokument fastän "självbiografiskt" här betyder någonting mycket mer komplicerat än ett direkt och förenklat samband mellan diktens "jag" och den biografiska Strindberg utanför texten. Detta visar Spens i essän där han också får fram det underliggande mönstret i hela samlingen. Redan i kommentarerna till dikternas tillkomst visar han hur Strindberg bestämt sig för att placera avdelningar i *Dikter på vers och prosa* i omvänd kronologisk ordning för att förhöja på samlingens slagkraft (det var förstas taktiskt bra att börja med de senaste och bästa dikterna). I essän går han vidare och visar hur den inledande dikten, "Biografiskt", ger anslaget till hela samlingen genom att skapa bakgrunden till själva sårfebertemat som dominerar den första sektionen med titeln "Sår-feber". Sårfebern härrör nämligen från en skottska da som diktens huvudperson ådragit sig då han ensam i spetsen för sina trupper löpte an mot fienden, ungefär som Strindberg skrev i ett brev till Pehr Staaff från den här tiden. Men den knyter också an till ett annat tema inom samlingen, dvs. "Högsommar", som den andra delen heter. Som Spens påpekar i essän uppges Högsommarkikterna i samlingens andra del vara drömda av Den Sårade, och den arga röst som angriper idealisterna i "Sårfeber" får en annan och älskligare ton när den besjunger familjen och skärgårdsnaturen. Dessutom visar Spens analys av den inledande dikten hur Sårfeberdikternas poet ikläder sig i en mycket tacksam mask för att kunna uttala det förbjudna – dvs. han spelar den feberjuke ungefär som när berättaren i *En daires försvarstal* kommer att likt Hamlet förklä sig till "däre".

I essän anknuter Spens till en traditionell åtskillnad inom narratologin mellan författaren i sitt verk och författaren utanför sitt verk, och när han diskuterar den sjunde och sista av Sårfeberdikterna tvekar han alltså att godkänna någon direkt identifikation mellan Strindberg och den man i dikten "som för en annan tro / Fick ge sin ära men behålla livet", som både Casteen Lofgren och Olof Lagercrantz har gjort. Detsamma gäller analysen av *Sömngångarnätter*: här är det viktigt att skilja som Spens gör mellan dikternas tre synvinklar som kallas för Ande, Själv och Poeten trots att de, både diskursivt och ideologiskt, alltmer glider ihop under dikternas gång. Man får alltså inte identifiera alla tre med den historiske Strindberg som Casteen Lofgren gör, menar Spens. När det gäller det självbiografiska inslaget i *Sömngångarnätter* är hans analys också teoretiskt mer flexibel än Olssons uppsats om *Sömngångarnätter* (se ovan) som vill visa cykelns ställning mellan å ena sidan *Mäster Olof* och *Röda rummet* och å andra sidan *Tjänstekvinnans son*. Gemensamt för dessa verk är enligt Olsson den intensiva och rannsakande självdissekeringen som Strindberg periodvis är ett offer för. Men i *Sömngångarnätter* framträder självbekännelsekaraktären avsiktligt och öppet. Här har Strindberg kastat den fiktiva masken, menar Olsson, och de fyra första diktarna är alltså mera passionerade och febrilt spörjande än *Tjänstekvinnans son* kommer att vara.

Spens erkänner det självbiografiska inslaget men genom att koppla ihop det med en stilistisk analys av diktverken och inte endast hänvisa till händelser utanför texten ger han en mycket mer teoretiskt nyanserad analys av de båda verken, dvs. *Dikter på vers och prosa* och *Sömngångarnätter*. Han visar, t.ex., hur Strindberg i *Sömngångarnätter* rör sig mellan olika pronomina – "Han", "Jag", "Bröset" – hur han fortsätter att anlägga en mask som Faust eller Ahasverus eller tvivlaren, hur den ena dikten ibland fungerar som kommentar till en annan, hur Strindberg tekniskt sett använder antitetiska parallellismer i Sårfeberdikterna, det ironiska rimmet, och variationer i antalet takter från vers till vers utan något skönjbart system, hur småord som "i" och "och" enligt det metriskas schemat hamnar i betonad ställning och inte minst hur olika motiv och metaforer bygger ett system som binder ihop hela samlingen. Idealism gentemot realism, frosseri och jubelfester är återkommande ledmotiv som bevisar motståndarens, dvs. idealisternas faktiska materialism genom två poetiska figurer, inversion och hyperbol, som mest av alla sätter sin prägel på Sårfeberpoesin och bekräftar att Strindberg arbetar som en medveten konstnär snarare än en dålig lyriker som inte kunde skriva bra vers. Således berodde Strindbergs agg mot versreglerna inte – som hans 80-talets motståndare ofta hävdade – på hans oförmåga att tillämpa dessa utan på en uttänkt plan.

I centrum för vad Spens kallar "Strindbergs lyriska projekt 1883" finns konflikten mellan idealism och realism, en konflikt som visas vara långt mer inveckad och nyanserad än man tidigare förstått. Strindberg angriper det slags idealism som förknippas med Carl David af Wirsén, Edvard Bäckström och resten av Signaturskolan, och lanserar själv en ny lyrisk-realistisk estetik där läran om "det fula" spelar en central roll. Men samtidigt bär hans lyrik på en subjektivitet som starkt irriterade samtiden, inte minst hans presumtiva bundsförvanter bland Unga Sverige-gruppen. Till Signaturerna som en gång hade framträtt som "realister" i Runebergs efterföljd var Strindbergs lyrik bara "ful" och de förstod sig inte på eller uppskattade den geniala taktik som han förde särskilt i *Dikter på vers och prosa*, där han vänder om på saken och rubricerar dem – de så kallade "idealisterna" – från etiska, ideologiska eller t.o.m. religiösa utgångspunkter som materialister genom att förknippa dem med tidens jubelfester och frosseri. "Med idealism menas så ofta den åskådning som har högre intressen, med realism den som har lägre," skriver Strindberg i uppsatsen "Den litterära reaktionen i Sverige" (Samlade Skrifter XVII, s. 216). Men delvis genom att associera realism med naturen och idealism med det förkonstlade och ett grundligt förakt för förnuftets gudomliga rätt räddade han realismens rykte: det var alltså idealismen som framstod som en mindrevärdig världsåskådning. Enligt Spens sätter denna taktik, som han kallar "inversion", sin prägel på flera av Sårfeberdikterna i *Dikter på vers och prosa*, mest påtagligt kanske på "Sångare!" och "Urarva" som omdefinierar två av den idealistiska estetikens centrala begrepp, nämligen idealet och det sköna. I "Urarva", t.ex., "sker en för Sårfeberdikterna karaktäristisk inversion, där Idealisten avslöjas som materialist och Materialisten visar sig vara den sanne idealisten". Alldeles som i "Olika vapen" är det Slaven med dolken som är modig snarare än Hidalgo/Wirsén som är falsk, feg och degenererad. Däremot angriper Strindberg i "Min vän och jag" sin gamla kamrat Edvard Bäckström genom att utmåla honom som en före detta idealist som skrev pjäser "för Dramaten / På vackert språk" med hans nuvarande situation, vilken nu tvingas slita för brödfödan i stället för att dikta. Men medan hans vän, diktarens alter ego och också en förre detta idealist, har slutat skriva "det vackra språket" och "lär förälskat mig i det naturligt fula", sitter Bäckströmfiguren på krogen och äter fortfarande ostron med sin flicka som förr i världen, vilket föranleder diktens slutpoäng: "du blev de gamla idealen trogen". Idealismen blir materialism och frosseri.

Liksom tidigare Louise Winge (*Meddelanden från Strindbergssällskapet*, nr 67 (1983) belyser Spens Strindbergs många allusioner till mat och dryck och visar deras viktiga roll i diktsamlingens polemik och hans analys bekräftar också Per Stounbjergs anmärkning att ett flitigt

bruk av hyperbolen går hand i hand med pleonastiska excesser i Strindbergs diskurs ("En melankolisk konstellation" i Ulf Olsson, red., *Strindbergs förvandlingar*, s. 29ff.). Bellquist nöjer sig med att "the lavish descriptions of food and drink [– –] bespeak a strongly aesthetic love of realism for its own sake" (*Strindberg as a Modern Poet*, s. 33). Däremot bekräftar Spens mat- och dryckallusionernas viktiga roll i Strindbergs diskurs som har till uppgift att undergräva sina motståndares ställning genom direkta anspelningar och parodi (något som han redan gjort i *Röda rummet*, *Det nya riket* och *Lycko-Pers resa* förstås) eller låter diktens form anspela på en viss poet och mostståndare. I romansen "Olika vapen" t.ex. angriper han inte endast Wirsén utan också kronprinsen Oscar Fredrik som nyligen hade översatt Johann Gottfried von Herders Cid-romanser till svenska. Liksom kronprinsen använder Strindberg fyrtaktiga trokéer, dvs. versformen, diktens episka karaktär, dialogpartierna, hämndmotivet, dolk- och klingasymboliken, förenar Strindbergs och Oscar Fredriks texter. I "Elegi" däremot är det Edvard Bäckström som är måltavlan och både versschemat och rimflätningen följer exakt sina motsvarigheter hos Bäckström i dennes "O barndomshem, du ljuva", den första dikten i samlingen *Elegier* från 1877.

Spens menar att ordet "Prosa" i titeln *Dikter på vers och prosa* inte bara syftar på den kända prosadikten "Solrök" utan också på Strindbergs djärva formexperiment i flera av de andra dikterna där han skriver prosaliknande "orytmisk" eller "ful" vers med expressiva ord och uttryck ur vardagsspråket och därmed bryter med lyrisk konvention samtidigt som han går till angrepp mot konventioner i samhället överhuvudtaget. Detta bekräftas av det samband som Spens identifierar mellan den nya litteraturen stilistiskt sett och Strindbergs angrepp på det rådande samhället som skulle bekämpas med alla tillgängliga medel. Hans lyhörda läsning visar hur formen och språket träder fram som politiskt laddade. Men trots det saknar man emellertid en mer ingående analys av förhållandet inom den litterära institutionen som skiljde Strindberg, som försökte att vara fri litteratör eller brödskrivare, från hans motståndare, som skrev vid sidan om eller inom ramen för någon annan verksamhet. Tegnér's bevingade ord att "Sångfåglar matas i bur och poeter i ämbetet" fortsätter att prägla 1880-talet; och de har en särskild klang i samband med Strindbergs förhållande till sin gamla vän och (under den tid han skrev på *Dikter på vers och prosa*) nuvarande motpol Edvard Bäckström. Strindberg hade själv beträtt ämbetsmannens mark när han arbetade som amanuens vid Kungliga Biblioteket och tävlade med de universitetsutbildade fackmännen när han skrev *Svenska folket*. Han visste dessutom att han skrev in sig som smutsförfattare som enligt *Aftonbladet* 'befläcka[r] unga sinnen' (Samlade Verk XV, s. 362) när han valde litteratörens bana. För Strindberg framstod

ämbetsmannen nu som en parasit som hade med konst (eller förkonstling) och onödig kultur att göra. Kanske finns det en outforskad motsägelse i vad Spens kallar "Sårfeberestetiken". Å ena sidan vill Strindberg egentligen erkännas som poet då genren som sådan stod högst i hierarkin; å andra sidan vill han på samma gång fortsätta att angripa sina motståndare i *Det nya rikets* kölvatten. Det hade varit intressant om Spens hade tänkt den här tanken fullt ut.

Wirsén, Bäckström och de andra Signaturpoeterna som Strindberg hade drivit gäck med ända sedan *Röda rummet* utgick ifrån Christopher Jacob Boströms idealistiska filosofiska system som i sin tur var sammankopplat med vänsterhegelianen Friedrich Theodor von Vischers estetiska system framlagt i *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen* (1846–57). Enligt Boström-Vischer måste ett konstverk för att vara skönt, spegla något mer än den yttre verkligheten; dess egentliga innehåll skulle vara andligt eller religiöst. Strindberg hade själv tentamensläst Vischers estetik delvis i Gustaf Ljunggrens framställning i Uppsala våren 1871. (Spens har för övrigt nalkats Vischer och särskilt hans synpunkter på den satiriska dikten i en tidigare uppsats om "Sårfeberdikterna" i uppsatsantologin *Strindberg och Genre* (Norwich, 1991, ss. 209–219); där visar han hur Strindberg söker att ge en konstnärligt adekvat form åt dikter som skildrar en osminkad eller "ful" verklighet). I "Sårfeberdikterna" vänder Strindberg upp och ner på denna estetik och använder sig av en liknande teknik att med hjälp av autentiskt material åstadkomma ett fiktivt reportage, en teknik som han tidigare brukat i vissa kapitel av *Det nya riket*. När han står i begrepp att skriva diktsviten "Till tankens frihet" ber han Pehr Staaff att skaffa honom "det nummer af Dagbladet (eller någon annan tidning!) der ett långt referat öfver Gust Adolfs festen står! Med matsedel, skålar, festen i Ridderholmskyrkan och gycklet på Gust Ad. Torg!" (*August Strindbergs Brev* III, s. 254), eller – som man skulle kunna säga på engelska – 'get the dirt on' hans motståndare bokstavligen genom att stiga ner i rännstenen. Spens framställning visar att när Strindberg gör det blir språket ofta en sorts collage i vilket han nu verkligen föregriper storstadspoesin i *Inferno* eller *Spöksöndagen*, som berikats med detaljer som tagits från verkligheten. Man kan här jämföra med det illustrerade flygblad från Paul Peters Importaffär som bidrar till *Spöksöndagens* bildvärld med det "Utlåtande med förslag till Gatureglering i Stockholm af Komiterade" (1867) som redan 1961 av Sven-Gustaf Edqvist konstaterats ligga bakom de sedermera bevingade orden "luft och ljus" i dikten "Esplanadsystemet".

Det är därför inte överraskande att Wirsén skulle ha talat om att Strindbergs "hora till sångmö dricker, tvär sig och bestänker alla som hon når med det grön-brunaste rännstensliquidium, samt hänler över de fåfånga försö-

ken att därmed bliva ren och otörstig!" eller att Topelius beskrev *Dikter på vers och prosa* som "stallgödsel per lass" (Samlade Verk XV, s. 368). Som Spens poängterar antyder Strindbergs "fula" språk en helt annan världsåskådning än deras. Men att Strindberg slutligen kom ur denna strid som segrare kan knappast ifrågasättas. Ty som Karl Warburg en gång skrev i en recension av *Sömngångarnätter*: "Strindbergs ordförråd [var] betydligt rikare än någon enda af våra öfriga versifikatörers, liksom han äfven med sin prosa vetat att införlifva en mängd ord ur det talade språket, som eljes legat döda och ofruktbara för skriftspråket" (Samlade Verk XV, s. 401). Eller som Strindberg själv skrev i "Lokes smädelser", hade han ordet i sin makt. Spens påminner oss flerstädes om att i många av uppsatserna senare samlade i *Likt och olikt* framhöll Strindberg tidningskribenternas nakna, blanka ord som tidens riktiga poesi framför det förblommerade författarspråket som bara var en lek och som skapade illusioner eller synvillor. Här bekräftar hans analys av språket i Strindbergs lyrik Karl Åke Kärnells anmärkning om hur snabbheten i Strindbergs förmåga att assimilera nya ord och utnyttja dem i bildspråket var ett tecken på hans journalistiska instinkt. "Blanka ord" är uttrycket Strindberg använder i uppsatsen "Om det allmänna missnöjet, dess orsaker och botemedel" och det förblir hans program i *Sömngångarnätter*s Andra natt där han tilltalar den "naturalistiska" statyn av Sliparen i konstgalleriet Uffizierna i Florence i egenskap av det fulas representant och förklarar att "Vi slåss ej med knivar, men med blanka ord" (Samlade Verk XV, s. 188).

*Sömngångarnätter* läser Spens främst som en tanke-dikt. Men även här uppmärksammas den poetiska tekniken (särskild rytmen) och det intertextuella rum i vilket denna sista fas av Strindbergs lyrika 80-talsprojekt slutligen realiseras. Det är intressant att jämföra Spens praxis med Bellquists i dennes avhandling. Delvis för att göra Strindberg som poet tillgänglig för en engelsk läsekrets jämför Bellquist hans dikter med bl.a. Whitman, Wordsworth, Tennyson och t.o.m. Chaucer; men det är självfallet mycket mer relevant när Spens visar hur Strindberg för en intertextuell dialog med andra svenska författare, t.ex. med Viktor Rydbergs dikt "Prometeus och Ahasverus" i "Lokes Smädelser" och med Thorild, Robert von Kræmers *Diamanter i stenkol* (1857) eller Snoilsky i en rad dikter, bland andra "Afrodite och Sliparen" som är en viktig förtext till "Andra Natten", "I porslinsfabriken" (1883) och "Till G. E. Klemming" (1881).

I avsnittet om *Sömngångarnätter* i essän visar Spens igen hur Strindberg arbetar medvetet, hur t.ex. den verkliga av Gud skapade naturen perverteras eller förstörs av vetenskapsmannen i "Fjärde Natten" precis som konstnären har perverterat den i "Andra Natten", och hur han arbetar sig fram till en utilitistisk ståndpunkt när det gäller

att skriva eller skapa konst. Diktjaget grubblar över "Livets gåta" i dialog med andra författare och vetenskapsmän (Rousseau, Darwin, Ludwig Büchner och Edouard von Hartmann). Därför använder Spens sig av termen "Kod" för att beteckna det som Roland Barthes i *S/Z. Essä* kallar "ett citatperspektiv [– – –] skärvor av något som har lästs, setts, gjorts, upplevts förut". Monologen som så småningom kommer att få en ännu större roll i Strindbergs författarskap (man tänker bara på dramaturgin i *Till Damaskus*, narratologin i *Taklagsöl* och flera av de senare breven) blir alltså även här någon sorts dialog, men till skillnad från *Dikter på vers och prosa* förs dialogen nu lika mycket inom dikten med diktjaget som med andra. Spens nämner Bachtin i förbigående ett par gånger. Det vore givande att undersöka *Dikter på vers och prosa* och dess många citerande röster i ljuset av Bachtins teori om 'dialogicitet' och att använda hans 'hybridization'-begrepp för att söka komma underfund med Strindbergs ofta uttalade skepsis mot sitt eget medium (dvs. språket). Helt och fullt blir orden på det vita bladet aldrig så blanka som Strindberg ville ha dem. Någon har alltid redan varit där före honom och gjort dem fula. Han kan inte skriva utan att visa hur den omedelbara referenten tillhör ett intertextuellt nät. Därför är han alltså tvungen att hitta på andra sätt att säga vad han vill. Precis som han ofta söker en ställning vid sidan om för att kunna berätta det han vill, finner han också ett sätt att skriva indirekt genom att vända – 'citera' nästan – sina motståndares egna ord eller dikter emot honom. Ett annat sätt för att kunna säga vad han vill är att ta till allegorier, ironier, parodier, osv. Men hur som helst är konflikten mellan Strindberg och Signaturerna inte endast personlig utan också (och alltid) litterär och därför, som han ofta påstod, går det inte att skilja mellan Person och Sak, fastän det nog var svårt för samtiden att förstå detta. Men ett sådant resonemang är implicit snarare än explicit i Spens essä.

Man kan fråga sig i hur hög grad *Sömngångarnätter* som tankedikter stämmer med Snoilskys ord i ett brev till Wirsén där han beskriver hur "[Han] finner en klyfta mellan vilja och kunna i [sin] poetiska produktion, som förlamar denna. Den lyriska formen, åtminstone för så vitt jag mäktar handhava den, är icke ägnad för resonemang i frågor, som falla under tänkarens eller statsekonomens område" (cit. efter Henry Olsson, *Carl Snoilsky*, Stockholm, 1981, s. 297). Redan i Bjørnsonuppsatsen (1884) hade Strindberg sagt att "faran med konstverket [är] att det aldrig togs på allvar" och Spens lyfter fram Snoilsky som ett exempel på en poet som vill skriva om nutidens sociala frågor – sätter problem under debatt enligt Brandes program – men inte kan frigöra sig från ett diktspråk som är vackert och en versform som är bunden – "Afrodite och Sliparen" är ett typiskt exempel och som sagt, en viktig intertext till *Sömngångarnätter*.

Enligt Strindberg tog man inte Snoilskys sociala budskap på allvar utan "man bara fann det 'vackert' att trycka händerna på dessa manliga och kvinnliga tjänare i deras helgdagskläder av väljudande och väl rimmade verser" (Samlade Skrifter, XVII, s. 241). Om tankeinhållet skall nå fram till läsaren måste författaren skriva icke-skönt eller – med en retorisk tillspetsning – "fult" – annars påminner en omtyckt poet som skriver om allvarliga saker på ett vackert sätt om en aktör "vilken i polichinellkostym kommer fram och med all möjlig försiktighet berättar för publiken, att elden är lös i kulisserna. Publiken tror, att det hör till hans roll, och mottar honom med applåder och skrattsalvor" (Samlade Skrifter XVII, s. 242). Då behöver man enligt Spens motverka "Det skönas 'sovande' effekt [– – –] med olika metoder: de hårda personangreppen, hyperbolerna, den okonventionella rytmen och rimflätningen, de djärva bilderna och de stötande orden." Trots försöket att åstadkomma en ny estetik kör Strindbergs 80-talslyriska projekt fast i en återvändsgränd och det är inte förrän efter Infernokrisen som han löser problemet med en mimetisk konst där naturen är på en gång verklighet och symbol. Men som Spens avslutar sin elegant skrivna essä, då hade hans "Sårfeber" estetik blivit mer eller mindre föråldrad.

Spens doktorsavhandling är en viktig insats inom Strindbergforskningen. Tillsammans fyller textvolymen och essän en av de viktigaste bland de återstående luckorna därför att han både tar lyrikern Strindberg på allvar och sätter in hans 80-talsdikter i deras rätta sammanhang. Om essän, som kompletteras av en välskrivna och nyttig sammanfattning på engelska, väcker lika många frågor som den besvarar är det bara som sig bör med en så oberäknlig författare som Strindberg. Man kan vara Spens tacksam för ännu en gedigen insats; noggrann, skarpsinnig och belysande.

Michael Robinson

Cristine Sarrimo, *När det personliga blev politiskt. 1970-talets kvinnliga bekännelse och självbiografi*. Brutus Östlings Bokförlag Symposion. Stockholm/Stehag 2000.

Cristine Sarrimos avhandling *När det personliga blev politiskt. 1970-talets kvinnliga bekännelse och självbiografi* är skriven i sex kapitel och en inledning men ingen avslutning. Den består av två huvuddelar varav den första tecknar 70-talets nya kvinnörelse, dess kulturbegrepp, offentlighetsformer, tidens "feministiska litteraturkritik" och tidens kvinnolitterära genrer.

Den andra avdelningens tre kapitel utgörs av läsningar av verk skrivna av Kerstin Thorvall, Sun Axelsson, Kerstin Bergström, Kerstin Strandberg och Åsa Nelvin. Böckerna det främst handlar om är *Det mest förbjudna*,