

# Sammlaren

Tidskrift för

svensk litteraturvetenskaplig forskning

Årgång 111 1990

Svenska Litteratursällskapet

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, Stina Hansson

*Lund:* Ulla-Britta Lagerroth, Margareta Wirmark

*Stockholm:* Inge Jonsson, Kjell Espmark, Ulf Boëthius

*Umeå:* Sverker R. Ek

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

*Redaktör:* Docent Ulf Wittrock, Litteraturvetenskapliga institutionen,  
Slottet ing. AO, 752 37 Uppsala

*Distribution:* Svenska Litteratursällskapet,  
Litteraturvetenskapliga institutionen, Slottet ing. AO, 752 37 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 91-87666-04-9

ISSN 0348-6133

Printed in Sweden by

Almqvist & Wiksell Tryckeri, Uppsala 1991

Tilas; från en partifientlig, neutral hållning övergick den förre till att hänfört applådera hattarnas framgångar, skriver Stålmarck. »När hattarna gjorde gemensam sak med hovpartiet var det naturligt för de kungatrogna att se hattarnas seger som sin egen. Så gjorde Daniel Tilas och så gjorde Samuel Oluf.»

Samuel Oluf Tilas har dokumenterat sig som en vaken iakttagare i sina rapporter från resan till det fjärran Konstantinopel. I sitt åminnelsetal i *Utile Dulci* förklarade Bergklint: »Jag sjelf ej gärna såg at Han på snille slöste.» Men Samuel Oluf skrev inte som Oxenstierna, fastslår Stålmarck; »mödan var inte hans sak; sitt snille lät han blänka fram i snabba improvisationer.» Visan var i 1760-talets Stockholm en bruksvara men Tilas kunde i sina mest intagande dikter anslå en ton som inte förklingat. *Carpe diem*-temat som också Werving turnerade i ett av sina bästa poem (»Ach älskom nu i unga åhren») – är huvudtemat i några av Tilas dikter. Stålmarck tar fasta härpå redan i sin boktitel.

*Ulf Wittrock*

Tore Wretö: *Ydrekungen. En bok om Leonhard Fredrik Rääf*. Gidlunds bokförlag 1990.

»Vid ångvagnens flykt äger man ingen styrelserätt. Intet förstånd, ingen personlig styrka kan begagnas, ingen fara avvärjas. Man forslas såsom ett annat packgods.»

Leonhard Fredrik Rääfs kanske mest bekanta yttrande, fällt i en reservation i statsutskottet mot statsbidrag till den första järnvägsanläggningen i landet, återges med behövlig kommentar i boken *Ydrekungen* av litteraturhistorikern Tore Wretö. Vad han velat skildra är emellertid inte främst den stockkonservative riksdagsmannens insatser utan mer bortglömda sidor av kammarjunkarens liv och verk. Han vill, kort sagt, ge Rääf en rättmätig plats i 1800-talets lärdomshistoria, som – menar han – trots Fredrik Bööks, Henrik Schücks och den finlandssvenske folkloristen Wikmans insatser ännu inte kommit honom till del.

Ett omfattande brev- och arkivmaterial kring den nackstyre mannen, bevarat på vitt skilda håll, serveras i en lättillgänglig form, som ett stycke tidshistoria med en stundom förkrossande detaljrikedom; samtidigt ges utblickar över skilda 1800-talsmiljöer.

Sin första invigning i vad han kallade »sångens rosenårdar» fick Rääf i barndomshemmet på Tomestorp. Vid vinterkvällens brassken berättades sagor och skrock; folkvisan var då ännu levande litteratur. Som student blev Rääf vän med romantikerna i Uppsala, medlem av Vitterhetens vänner och sedan av Götiska Förbundet. I huvudstaden gjorde han flitigt avskrifter av medeltida manuskript i Riksarkivet. I fortsättningen blev hans liv den lärde lantjunkarens, som underhöll nära kontakt med andra samlare, historiker och fornforskare.

I brev och inlagor skrev han en kärv prosastil och visade också i övrigt prov på litterär talang. Men sin egentliga insats gjorde han som traditionsbevarare.

Wretö är angelägen att dokumentera de ofta halvt anonyma bidrag han lämnade till tidens tryckta samlingar av visor, sagor och andra lärda verk. Likaså vill Wretö gärna framställa honom som i vissa fall före sin tid, som socialhistoriker på arkeologins område, som en tidig tvärvetenskapare och miljövän.

Det är alltså med ytterst varsam hand, med omisskännlig sympati som Rääfs senaste levnadstecknare går till väga. Här och där ger framställningen nästan intryck av partsinlaga, när det skildras hur den förment »kulturradikalen från Stockholmsåren» (en karakteristik som knappast skulle stå sig i en striktare vetenskaplig framställning) förvandlas till patriarken på Ydre, försvarare av all gammal god ordning, inklusive spöstraffet. Nästan triumferande konstaterar levnadstecknaren att Rääf, som fått uppbara så mycket löje för sin attityd till ångmaskiner och all nyare teknik, dock bevisligen någon gång gått ombord på en ångbåt för att transporterats hemåt.

»Ge oss Leonhard Fredrik Rääf tillbaka!» utbrast en gång Sven Delblanc i dagboksromanen »Åsnebygga», trött på industrikapitalismens slätkammade ombudsmän. Genom Tore Wretös försorg har vi verkligen fått Rääf tillbaka. Från karikatyren av baksträvarer har han avlägsnat några av de överdrifter som hör karikatyrer till; för den eftertänksamme blir det tillräckligt många egenheter kvar hos den senfödde göten som byggde sin egen gravhög i iskällaren invid Fornäs. Ur det närperspektiv som Wretö anlägger växer det fram en människa som omges av både komik och tragik – en vresig fura på den svenska romantikens liljeängar.

*Carl Fehrman*

Gunnar Brandell: *Strindberg – ett författarliv. Fjärde delen. Hemkomsten – det nya dramat 1898–1912*. Alba. Sthlm 1989.

Så har då fjärde och sista delen av Gunnar Brandells Strindbergsbiografi fullbordats. Först kom tredje delen (*Paris – till och från*) 1983, därefter med en periodicitet av två år: andra delen (*Borta och hemma*) 1985 och första delen (*Läroår och genombrott*) 1987. Trots att utgivningskronologin har irriterat en del, måste det genast slås fast att vi här står inför ett storverk inom svensk biografisk forskning – omfattande drygt 1 400 sidor, skrivna på ett lättläst och elegant språk. Det är dock inte alls märkligt att verket rönt så liten uppmärksamhet. Brandell är alltid saklig, försiktig, ibland till synes oengagerad, fri från sensationsmakeri och det går ju inte »hem i stugorna». Biografien kommer knappast att ge upphov till några smaskiga romaner, pjäser eller filmer om Strindberg. Men här har vi äntligen fått en så tillförlitlig källa som möjligt, när vi vill ha reda på vad som »egentligen hände». Som mest lysande är Brandell, när bakgrundsmaterialet är som ymnigast och det gäller i allra högsta grad om fjärde delen, som ju har förmånen att ha *Ockulta dagboken* som en källa.

Hos Brandell får vi möta Strindberg som den »vanliga» människa han säkert var: finkänslig, misstän-

sam, ofta lynnig gentemot sina hustrur. Harriet Bosse kallade han ju på »bröllopsresan» till Berlin för »skök». Det har båda intygat, men trots detta kan maken i sitt trettio år senare utgivna brevurval säga: »Strindberg var god och varmhjärtad – aldrig ond och fruktansvärd.» Sådan kan Strindberg te sig i minnets dager och mot sådana yttranden är Brandell alltid skeptisk. Harriets skönmålning av maken citeras givetvis inte av Brandell.

Ändå farligare än att tolka Strindbergs verk utifrån hans biografi, är det att tolka Strindberg som person utifrån hans verk. Brandell gör stor boskillnad mellan yrkesmannen och privatpersonen. Strindberg må i sina verk framstå som »titänen» men var i det privata något helt annat. Brandell visar övertygande hur Strindberg hade denna otroliga förmåga att skilja mellan sina två roller. Trots alla kriser, trots all förtvivlan kan Strindberg stänga dörren om sig och i full behärskning skriva verk som *Kristina* och *Ett drömspel*. Brandell betonar Strindbergs oerhörda arbetsdisciplin. Trots uppståndelsen kring Strindbergsfejden engagerar den egentligen inte sin upphovsman annat än i skrivandets stund. Nu förstår man också tillfullo varför Brandell valt underrubriken *Ett författarliv* för samtliga fyra delar. Det är framför allt Strindberg som författare Brandell har velat skildra.

Således får vi en mycket inträngande bild av författaren i sin »verkstad» – hur Strindberg arbetade. Paradnumret blir *Dödsdansen*. Här presenteras utförligt de många utkasterna och deras eventuella biografiska bakgrund, hur fri Strindberg stod gentemot allt detta, när han skrev och vad som tillkom under själva författandet – »Kaptenens sammanbrott, hans stadsresa, Alice–Kurts kärlekshandel med påföljande brytning» (s. 76), nog så viktiga saker för dramat.

Brandells suveräna behärskning av sitt material visar sig inte minst i hans förmåga att hålla flera bollar i luften samtidigt, i alla upplysningar man får i förbifarten. Om Hjalmar Branting heter det exempelvis: »De hade inte träffats så ofta efter sekelskiftet men Strindberg hade varit på besök i det brantingska hemmet, betalt tillbaka tusen kronor han lånade 1882, och återfunnit några av sina och Siris möbler som hade inköpts på auktion» (s. 250). Oväsentligheter måhända, men de kryddar onekligen anrättningen. Irriterande är dock att man här liksom i många fall inte får reda på varifrån uppgifterna kommer.

De stationer vi får besöka i fjärde delen är – för att bara nämna några: den andra lundavistelsen, besöket i det belgiska klostret, de stora historiska dramerna, återkomsten till Stockholm, mötet med Harriet Bosse, brytningen med system och svågern, *Dödsdansen*, det telepatiska förhållandet med Harriet före förlovingen, äktenskapet, isärflyttningar, *Ett drömspel*, ihopflyttningar, skilsmässan, *Svarta Fanor*, kammarspelen, Intima teatern, det telepatiska förhållandet med Harriet efter hennes förloving med Gunnar Wingård, Strindbergsfejden, den sista förälskelsen, slutet. De händelser som Brandell skildrar är i och för sig välkända men belastade av mytbildningar och vanföreställningar. Här får allting sina rätta proportioner och man får hoppas att Brandells biografi i sin helhet kan tjäna som ett välbehövligt korrektiv av

bilden av den »våldsamme galningen Strindberg». Något frågande ställer man sig därför till Brandells uppfattning att Strindbergs försök att skilja system Anna från maken Hugo, »enleveringsförsöket», skulle ha en »erotisk prägel» – åtminstone för Strindbergs del (s. 95).

Brandell är för det mesta försiktig när det gäller att tolka Strindbergs verk utifrån dennes biografi, men någon gång går han i fällan – det hör till genren – som t. ex. då han hävdar att striden mellan de båda släkterna i *Kronbruden* inte bara inspirerats av *Romeo och Julia* utan också av brytningen med system och svågern (s. 139). En annan gång får det skönlitterära verket bli källa till den biografiska verkligheten. Om Nennie af Geijerstam heter det att den sängliggande författarhustrun hade »stigit upp, klätt sig fin och dansat för herrarna» (s. 120) så som det berättas om *Jenny* i *Svarta fanor*. Å andra sidan är Brandell noga med att visa vad som *skiljer* de litterära figurerna från »förebilderna»: Gustaf af Geijerstam från Zachris i *Svarta fanor* (s. 263), Heidenstam från Smeden och Klinckowström från Skolmästaren, båda i *Stora landsvägen*. »Något lättare hade det gått om Strindberg hade kastat om rollerna», tillägger Brandell skarpsinnigt (s. 364). Denna iver kan också leda för långt som i bedömningen av *Karantänmästarens andra berättelse*: »hur man kunnat fatta boken som någon 'uppgörelse', med Frida eller hennes familj, är obegripligt. Detta liv ligger nu bakom honom och har för övrigt aldrig varit något att ta på allvar» (s. 25). (Min kurs.) Angående *Spöksonaten* hävdar Brandell att »ingen veterligen har kunnat föreslå några plausibla förebilder till de uppträdande gestalterna» (s. 319), när Göran Lindström i sin utgåva av dramat högst övertygande pekat ut grosshandlaren Isaac Hirsch både för Gubben Hummel och Den döde konsulin samt svågern Hugo von Philp för Översten, den falske adelsmannen, med allt vad det innebär av omdiktning i Strindbergs författarverkstad.

Brandell är i sitt esse när han skildrar Strindbergs religiösa utveckling. Ofta är det den religiösa ståndpunkt, så som den uttrycks i de litterära verken, som tas som intäkt för att Strindberg samtidigt hyste samma åsikt, vilket ju kan diskuteras. I ett avsnitt blir enligt min mening Brandell alltför omständlig. Det är när han skall skildra Strindbergs upplevelser i klostret i Maredsous. Här relateras inte mindre än tre versioner: 1) konfirmationsläraren Flybergs dotters, 2) lundahistorikern Johan Mortensens och 3) Strindbergs egen (i ett brev till dottern Kerstin). Källan för alla versionerna är självfallet Strindberg själv. Den vidlyftigaste är Flybergs dotters, där Strindberg berättar att han inför nattvardsbordet i klostret »förlorade medvetandet, och när jag vaknade, såg jag endast den stora Kristusbilden framför mig, och jag ropade med hög röst: 'Kristus!'» I Mortensens version berättas att Strindberg stannade vid ingången till kyrkan, men bjöds stiga fram till koret där han måste falla på knä och lyssna till hymnen *Salve Regina*. I brevet till dottern berättar Strindberg själv på ett raljerande vis att han »varit med om midnattsmässan och blev tvungen att motta vigvattnet och till och med slå korstecknet, annars hade de väl dödat mig som huge-

nott». Brandell avfärdar givetvis Flybergversionen som mindre tillförlitlig men tar ändå med den för att kunna diskutera hur Strindberg under denna tid närade sig Kristus (s. 22 ff.).

Trots att huvudvikten ligger på den biografiska framställningen är det många gånger i analyserna av de enskilda verken som Brandell firar triumfer. *Dödsdansen* är redan nämnd och beträffande *Ett drömspel* visas återigen men lika påkallat som alltid att dramat vuxit fram »ur den vakna verkligheten eller ur dagdrömmier på grundval av den» – alltså *inte* ur sömndrömmar. Brandell slår en gång för alla fast att det är »verkligheten som här skildrades som en dröm» (s. 193). Han lyckas också punktera många vanföreställningar, som den i efterhand skrivna Erinran givit upphov till, t. ex. att det inte skulle finnas några hemligheter för den som drömmer. Brandell invänder. »Det är väl just vad det brukar göra. Och är det verkligen sant att den drömmande 'relaterar' en 'berättelse'? Det kan han göra då han har vaknat, men medan drömmen pågår har han ingenting att säga till om. Men som beskrivning av hur Strindberg skapade sitt drama passar allt till punkt och pricka. 'Drömmare' kan alltså översättas med 'diktare'» (s. 200). Sin egen blygsamma roll som uttolkare av *Ett drömspel* uttrycker Brandell med orden: »Som kommentator får man vara nöjd om man har undgått att säga en hel del som inte riktigt hör till saken» (s. 199).

Föredömligt åskådliggör också Brandell Strindbergs sceniska tänkande, hur dramatikern kunde se det sceniska skeendet framför sig (s. 50). Om Harriet Bosse heter det: »När han skrev sina dramer med henne i huvudrollerna såg han henne framför sig på scenen, följde hennes rörelser och lyssnade till hennes tonfall» (s. 180). I *Kristina* går hans anvisningar i texten »över gränsen till sceninstruktion och omfattar sådant som han normalt överlät åt regissörer och skådespelare att utforma på egen hand» (s. 183). Brandell gör vidare det viktiga påpekandet att Strindberg inte skrev sina dramer – t. ex. kammarspelen – i »teaterreformatoriskt syfte för att skapa en ny scenkonst» utan diktade (som också Gunnar Ollén hävdade) »en pjäs som Spöksonaten vägled av sin vision och överlät de scentekniska problemen åt blivande regissörer» (s. 335). När Strindberg var verksam som »regissör» under en kort period på Intima teatern, ytrade han ingenting under själva repetitionen utan skrev istället sina berömda, nog så insiktsfulla »lappar» till skådespelarna.

Något egendomligt förefaller det därför när Brandell apropå *Spöksonaten* hävdar att »frågan är om ens en uppmärksam läsning räcker till för att riktigt uppleva pjäsens stämning» och att »någon riktig lösning är det heller inte att i stället gå och se pjäsen på teatern, när tillfälle bjuds» (s. 319). Det verkar vara en alltför pessimistisk inställning till detta av Brandell och andra så högt skattade drama, som denne dessutom får ut så mycket utav. Ändå märkligare är dock att Brandell i sina dramaanalyser vid flera tillfällen talar om *publiken* (s. 320), när det rätteligen borde stå *läsaren*. Någon publik existerar ju inte, när texten läses.

Biografien har ju blivit mycket kritiserad för sina

knapphändiga källhänvisningar och avsaknad av litteraturförteckning. Den kritiken måste kvarstå också efter sista delen, som dock innehåller ett välbehövligt personregister för alla delarna. Att inte heller Brandell lyckats spåra regissören Emil Grandinsons dagbok, som tydligen varit i finländaren Carl Öhmans händer och av denne citeras på engelska, är mycket frustrerande för strindbergforskningen. Eller ännu värre: Är dagboken ett falsarium? Något bevis för dess existens har dock inte Öhman kunnat presentera!

På allra sista sidan har en förarglig lapsus smyggit sig in: Där står det att Strindberg avled »halv fem på eftermiddagen den 22 maj», när det skall vara den 14 maj – kanske är det födelsedatum den 22 januari som spökar. Felet borde i alla fall ha upptäckts vid korrekturläsning eller rätts genom erratalapp innan boken nått bokhandeln. Det är pinsamt att detta biografiska huvudverk inte uppger rätt dödsdatum!

I sitt förord till sista delen berör Brandell frågan om »en avslutande sammanfattning» av »Strindbergs komplicerade personlighet och hans mångsidiga författarskap». En sådan skulle hälsas med glädje och visar att ännu är allt om Strindberg inte sagt. Nu ser vi fram emot Brandells sammanfattning.

Richard Bark

Margareta Wirmark: *Kampen med döden. En studie över Strindbergs Dödsdansen*. (Skrifter utgivna av svenska litteratursällskapet 41.) Uppsala 1989.

Är *Dödsdansen* Strindbergs bästa drama? Själv påstås han ha uttalat sig i den riktningen, men sagesmannen, August Falck, är en notoriskt opålitlig källa, och det finns andra verk som Strindberg placerat lika högt på värdeskalan. För egen del är jag emellertid böjd att hålla med Gunnar Brandell, som i sista delen av sin stora biografi betecknar *Dödsdansen* – nota bene den första delen, inte den märkvärdigt svaga »fortsättningen» – som Strindbergs kanske största dramaturgiska bedrift någonsin. Det sker efter en beundransvärt inträngande och synpunktsrik analys, som klart visar hur Strindberg utan att ta ett steg utanför den realistiska ramen lyckas lyfta upp dramats handling till ett metafysiskt plan. Å ena sidan urskiljer Brandell den uppenbara huvudingrediens som utgörs av den äktenskapliga triangelsituationen »med dess många rottrådar i Strindbergs tidigare liv och författarskap». Gestaltningen av den strid på liv och död som utkämpas ger stycket dess dramatiska substans; med den förknippas vad som finns av intrig och handling. Å andra sidan skyntar ett svärgripbarare men kanske viktigare tema. *Dödsdansen* handlar, titeln likmätigt, om döden. Kaptenens kamp med döden, hans försök att stå döden emot och hans slutliga rituella dödsberedelse betingar dramats intensiva stämning och dess existentiella allmängiltighet.

Det är på dödstemat Margareta Wirmark koncentrerar sina ansträngningar i den studie hon utgivit. Äktenskapsskildringen är för henne bara ram kring ett mera svärfångat skeende: Kaptenens envig med dö-