

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

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. kammerspelen – 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-

den. Den »lågmalda, stundtals ordlösa (!) kampen i Kaptenens inre» utgör en långt mer betydelsefull konflikt än den »högröstade yttre striden mellan man och hustru» (s. 7). I detta perspektiv reduceras Alices roll. Konflikten mellan makarna har snarast till uppgift att »synliggöra vad som sker i Kaptenens medvetande» och man kan »litet tillspetsat» hävda att Alice fungerar som dödens stand-in (s. 93). Dödsdansmetaforen har ingenting med äktenskapstemat att göra: Levertin och senare forskare som antytt detta är inne på ett villospår. Man och hustru uppför ingen dans tillsammans; däremot är Kaptenens skenbara solodans en dans med döden. I förbigående påpekar jag att Brandell har en annan tolkning av metaforiken: »Kanske föreställde han sig hela dramat som en dödsdans, de tre personernas turer av attraktion och repulsion som en balett med den döende kaptenen i centrum» (s. 124).

Framställningen i boken antyder att ingen tidigare skulle ha urskiljt dödsmotivet och dess funktion i Strindbergs drama – på omslagets baksida fastslås, att detta är en nytolkning. Så förhåller det sig ju inte. I sin översikt över tidigare forskning undviker MW att nämna, att texten tidigare analyserats från samma utgångspunkter, med samma betonande av föreställningar som aktualiserar det gamla dödsdansbegreppet och med samma iakttagelser av vad MW betraktar som dramats huvudmotiv: Kaptenens kamp med döden, hans slutliga nederlag och hans dödsberedelse. (Se Vad händer i Dödsdansen? i festskriften till Gunnar Brandell, 1976).

MW säger sig vidare vilja ompröva den »gängse» uppfattningen att *Dödsdansen* bör räknas till åttiotalsdramatiken och att dramat beskriver ett äktenskapshelvete. Att förneka den senare uppfattningen ställer sig trots allt ganska svårt, oavsett vilken vikt man tillmäter dödsmotivet. Och Lamms gamla tes, att det skulle röra sig om ett återfall i åttiotalsnaturalism – som för all del spökar i en del senare framställningar tillsammans med gissningen att titeln skulle vara hämtad från Saint-Saëns' musikstycke – är för länge sedan överspelad av modern forskning: »gängse» är den ingalunda.

Kapitlet om *Dödsdansen*'s tillkomst och mottagande har heller inte något större nyhetsvärde. De vittnesbörd om olika förebilder – särskilt Hugo och Anna Philp men också Anders Eliasson, Emil Kléen och Ossian Ekbohrn – som finns i breven och Ockulta dagboken – har systematiskt utnyttjats av Ollén, Hildeman och andra och det finns inte mycket att tillägga. MW underskattar dock sannolikt Ekbohns roll (jfr Brandell, a. a. s. 119), kanske därför att hon förbiser hybris-motivets betydelse. Kaptenens hybris påtalas i utkasten till dramat, och hybris är i efterinfernodiktningen dödsyndens par préférence; det är den i hädskit övermod braverande människan som tvingas till kapitulation i kampen mot döden – alldeles som i de gamla moraliteterna eller Lucidors It samtal emellan Döden och en säker Menniskia. MW nämner inte heller den »dödsdans» som Nennie af Geijerstam enligt Ockulta dagboken och Svarta fanor framför strax före sin död i maj 1900 och som tydligen givit näring åt Strindbergs tankar om döden.

Vad utkasten beträffar hade man kanske väntat sig att MW – som påpekar att de »bara delvis tagits till vara i tidigare forskning» – skulle verkställa en grundligare undersökning. Så sker inte. Det enda som egentligen utnyttjas är det i boken återgivna SgNM 4:23,8 med de bekanta titelförslagen och namnen på eventuella förebilder. Men bara ett fåtal detaljer kommenteras (att »professorn» skulle ha »sjukhusanknytning» förefaller gripet ur luften). De flesta notiserna har uppenbarligen anknytning till Hugo Philp. Men vad har Nyblom – rimligen Strindbergs gamle estetiklärare Carl Rupert N. – här att göra? Vem är tant Lalla, »hyänan», och Dr Fogman (??)? Varför omtalas Tottska förlovnigen? Syftar Philip (med grekiska bokstäver) på Hugo Philp, som jag förmodar i kommentaren till den nya utgåvan av *Dödsdansen* i nationalupplagan (s. 240), eller är det, som jag numera är benägen att tro, marinläkaren Filip Hirsch som avses?

Redovisningen av uppförandena på scenen och mottagandet av bok- respektive scenversionerna är relativt utförlig och kompletterar på ett förtjänstfullt sätt Olléns framställning i Strindbergs dramatik (även om det inte alltid har lyckats att genomföra gammalstavningen i citaten). En del slutsatser förefaller dock diskutabla. Man kan inte gärna, på grundval av ett par teckningar från uppsättningen på Intima teatern av Gunnar Widholm sluta sig till att denna version »synes ha spelats som ett konventionellt triangeldrama där den erotiska konflikten givits stort utrymme» (s. 63). Man bör, som jag tidigare framhållit, betrakta August Falcks anekdotiska beskrivningar med stor källkritisk skepsis. Det är vidare en överdrift att påstå att Alice bara omnämns i förbigående i recensionerna. Går man till andra recensenter än dem MW citerar blir bilden en annan. Lotten von Kraemer i Social-Demokraten och Fredrik Vetterlund i Aftonbladet har en hel del att säga om rollgestalten, och Sven Söderman i Stockholms Dagblad beklagar att en del av Alices ohyggliga repliker vid Kaptenens dödsbädd har strukits eller modifierats, vilket medför att stycket förlorar i vital kraft.

För att underbygga sin tes och låta äktenskapskonflikten träda i bakgrunden tilldelar MW Alice en starkt underordnad roll. Hon blir som tidigare nämnts snarast en »stand-in» för döden (ss. 78, 93). Hon har uppdraget »att synliggöra Edgars inre konflikt» och hon garanterar »stumsscenernas verklighetsanknytning» heter det med inte alldeles glasklara formuleringar (s. 78 f.) När MW degraderar henne till en »hjälpigumma åt dramatikern Strindberg» och påstår att denne inte ens försökt att göra henne lika trovärdig som Edgar är det svårt att följa med i galoppen.

MW illustrerar sin framställning med en rad dödsdansmotiv hämtade från medeltida konst och samtida gestaltningar av människans konfrontation med döden hos Böcklin, Hans Thoma, Edvard Munch, Richard Bergh och andra. Möjligen skulle man önska att också James Ensor varit representerad – han var en av Strindbergs favoriter. Den dekorativa bildkavalkaden försvarar sin plats (även om Strindbergs förhållande till Munch som konstnär var betydligt mer ambivalent än vad som framgår av MW:s redovisning. Det specialnummer av Quickborn som

nämns (s. 38) gav Strindberg anledning att i brev 10/7 1898 varna Schering för Munchs »föräldrade priapist-motiv», och när han sett resultatet konstaterade han: »Munch är Munch och blir aldrig annat!») Strindberg har säkert sett en hel del av denna samtida konst, men det måste understrykas att beläggen för hans intresse för dödsdansmotivet i konsten är skäligen magra. Egentligen finns det bara ett: det samtal kring Böcklins Pietà som Frida Uhl återgivit (s. 40) och som givetvis är ytterst dubiöst ur källkritisk synvinkel. Kasperteatern i all åra, men det är onekligen en djup klyfta som skiljer dess gyckel med döden från *Dödsdansens* allvar. Parallellen med Goethe och hans inspiration från en folklig tradition tycks mig föga övertygande.

Jag kan emellertid bidra med ytterligare ett belägg för Strindbergs kontakt med dödsdansmotivet, ett tidigt belägg som MW inte gärna kan känna till. Den 27 april 1880 lånade Strindberg enligt den som ofta otydliga utlåningsjournalen på Kungl. biblioteket ett verk med titeln *La danse des morts* och som han tydligen behöll ett helt år. Möjligen rör det sig om Hans Holbeins träsnittserie, som bl. a. trycktes i en fransk upplaga 1842, eller J. G. Kastners *Les danses des morts*, Paris 1852, som KB ägde.

Åt *Dödsdansens* scenografi har tidigare forskning inte ägnat någon större uppmärksamhet: här har MW haft bättre möjligheter än i övrigt till självständiga iakttagelser. Med viss anknytning till Birgitta Steene utreder hon hur det metafysiska perspektivet i dramat hålls levande med hjälp av scenografin: fängelserummet, fondportarna, havslandskapet där utanför, telegrafapparaten med dess budskap från osynliga makter. Det är högst besynnerligt, att vid premiären på Intima teatern scenrummet på nästan varje punkt avvek från Strindbergs anvisningar. MW påpekar förhållandet (s. 63); hon kunde ha tillagt att den uppstoppade örnen som dominerar rummet var Strindbergs egen. Hur kunde han godta denna scenlösning som tycks gå stick i stäv mot hans egna intentioner, om han verkligen var angelägen om att dödstemat och dramats existentiella innebörd skulle framhåvas? Det är onekligen en intressant och för tolkningen betydelsefull fråga.

I strävan att underbygga sin tes pressar MW någon gång materialet över hövan. Att den gamla obehagliga gumman som uppenbarar sig efter Kaptensens dans skulle symbolisera begreppet moderlighet är inte lätt att förstå. Att kaptenen Edgars möte med döden skulle vara en motsvarighet till Dürers och Holbeins skildringar av kampen mellan döden och en soldat tycks mig långsökt. När Kaptenen är ensam i den stora tablå som gestaltar hans dödsberedelse, vilar enligt MW »hela scenen i ett varmt skimrande silverdis». Kaptenen står själv för ljussättningen i och med att han tänder de levande ljusen på chiffonjén och pianot (s. 75). Det stämmer inte riktigt. Enligt början på scenanvisningen – som inte finns med i MW:s citat – är taklampan hela tiden tänd, vilket ju förtar en del av silverdisets effekt.

I det långa citatet från dödsberedelsescenen använder MW – liksom annorstädes – texten i Samlade skrifter. Det borde helst undvikas. Landquist hade

inte tillgång till manuskriptet när han utgav *Dödsdansen*, och texten företer de vanliga korrumpingar som brukar finnas i försttrycken. En pålitligare, mera manustrogen text finns numera att tillgå i utgåvan av Samlade verk, men möjligen har tidsskäl lagt hinder i vägen. Den nya textversionen förelåg dock i slutet av 1988 – tillsammans med en utförlig redovisning av dramats tillkomst och mottagande – medan *Kampen med döden* har tryckåret 1989. Kom ändå den nya texten för sent, borde MW kanske ha övervägt möjligheten att i stället hänvisa till det bevarade originalmanuskriptet.

Ett noggrant studium av detta kan avslöja en del intressanta förhållanden. Det finns t. ex. en svårtydd överrankning i början på den nyss omtalade pantomimscenen. En kraftig uppförstoring gör det möjligt att avläsa undertexten: »Kurt [går fram och åter väntande]». Tydligt har Strindberg från början tänkt sig en helt annan scen än den som MW med en viss rätt betecknar som den mest betydelsefulla i hela *Dödsdansen*.

MW har med stor energi och tilltalande språkbehandling genomfört en tolkning av *Dödsdansen* som bygger på inte alltid klart redovisade uppslag från tidigare forskning. I sin ambition att renodla tesen om Kaptenen som »dramats subjekt» och accentuera det metafysiska perspektivet berövar hon enligt min mening texten väsentliga egenskaper. Här kämpar inte bara Kaptenen med döden; här pågår förvisso också en kamp på liv och död mellan två kontrahenter i ett äktenskap. Vore Alice bara Strindbergs hjälpgumma och inte en jämbördig motståndare i denna tvekamp, skulle *Dödsdansen* knappast höra till de stora mästerverken i teaterns historia.

Hans Lindström

Henrik Wivel: *Snödrottningen. En bok om Selma Lagerlöf och kärleken*. Bonniers 1990.

Påpassligt till femtioårsminnet 16 mars 1990 av Selma Lagerlöfs bortgång utkom i svensk översättning litteratur- och konstkritikern Henrik Wivels två år tidigare i Danmark publicerade bok om författarinnan. Hennes verk från *Gösta Berlings saga* till Löwen-sköldtrilogin studeras här i det övergripande helhetsperspektiv som titeln antyder: kärleken och det pris avståendet från kärleken innebär.

Tesen är att Lagerlöf levde sitt egentliga liv endast i och för sin diktning – »Diktningen är min enda passion», som hon en gång skrev i ett brev – och att det därför är i texterna som den »dolda» Selma Lagerlöf skall sökas. Wivel ger inte någon teoretisk positionsbestämning för sin målsättning och sitt tillvägagångssätt. Men när han i texterna spårar formelerna för hennes diktade värld och menar sig samtidigt finna knut- och smärtpunkterna i hennes liv, har han uppenbarligen tagit intryck av den genre som under beteckningen den psykologisk-existentiella biografien i sen tid bildat skola i hans hemland. I motsats till i gängse biografi förkastas externa dokument och fakta