

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

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 *Dödsdansen*'s 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 *Dödsdansen*'s 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 framhävas? 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 Kaptenens 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 korrumperingar 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 vändande]». 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 formlerna 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

som oviktiga och görs de litterära texterna till källa och fyndplats för det enda som anses vara biografiskt intressant: författarens inre livslinje eller »individuationsprocess» (termen hämtad från Jung).

På jakt efter det liv och dikt omspannande projekt som Lagerlöf gjorde till sitt tar Wivel sin utgångspunkt i de tre sena minnesböckerna *Mårbacka* (1922), *Ett barns memoarer* (1930) och *Dagbok för Selma Otilia Lovisa Lagerlöf* (1932). Särskilt den sista värderas högt som ett av detta århundrades finaste memoarverk. Men det för Wivel väsentliga är alltså inte böckernas eventuella halt av sanning angående faktisk yttre verklighet utan deras karaktär av bekännelseböcker om den inre processen av tillblivelse som människa. I dessa memoarböcker utkristalliserar enligt Wivel hela författarskapets kod, finns alla »ur-scenerna» kring vilka hennes diktning organiserats men nu inskrivna i hennes egen utveckling som individ och skapande konstnär.

Greppet som Wivel därefter kan ta på Lagerlöfs diktade värld visar sig mycket fruktbart. Det innovativa i hans framställning ligger inte främst i tolkningen av de enskilda verken – här exploaterar han i realiteten de senaste decenniernas Lagerlöf-forskning i en utsträckning som ascetiska referenser i notapparatens knappast gör rättvisa – utan i den konsekventa och fördjupande uppföljningen av ur-scenernas transformationer och ädernätsförgreningar genom hela författarskapet. En sådan för Wivel central scen är exempelvis den i *Mårbacka*, där den förlamade treåriga Selma lyfts av den tröstande barnpigans starka armar för att senare, på den av fadern föranstaltade hälsoresan till Strömstad där hon bärs ombord på fartyget med paradisfågeln, plötsligt mirakulöst börja gå igen. Wivel inringar de många »födelselyften» i författarskapet i övrigt och ser betydelsen av dem. När exempelvis Gösta Berling lyfts ur snödrivan av majorskan eller den skendöda Ingrid ur kistan av studenten-Getabocken, är det fråga om lyftet upp i fantasins värld, det skapande ögonblickets födelse, men förstås också om det hos Lagerlöf så viktiga pånyttfödelsemysteriet över huvud.

I det på ett frustrerande sätt upplösta svärmeriet för studenten i *Dagbok* spårar Wivel bekännelsen om den konflikt mellan kärlek och konstnärskall som för honom är själva livslinjen hos Selma Lagerlöf och som följaktligen blir bärande tema i hans framställning. Enligt Wivel var Lagerlöf en synnerligen passionerad människa, förmögen till både lidelse och raseri. Men i sitt liv valde hon att investera passionen i skapande dikt, och i sin dikt förvandlade hon erotiken till andra krafter. Eller, som han formulerar det: »Lösningen på kärlekens krav ligger inte i hängivelsen åt den andre utan i omskapandet av erotiken» (s 42). Energiskt friläggs yttringarna av dessa kärlekens transformationer i den enda boken efter den andra. I *Gösta Berlings saga*, där kavaljererna blir oansvariga representanter för lustprincipen, väljer kvinnorna den egna frigörelsen framför att uppslukas av erotiken; i *Herr Arnes penningar* offerar Elsalill kärleken till mannen för systemskapsolidaritet; i *Kejsarn av Portugalien* är kärleken förtärande demoni och dess sanna väsen visar sig först i döden. I de tre böckerna om familjen Löwen-

sköld tar begärets förträngning sig perversa uttryck i Karl-Artur Ekenstedts och Thea Sundlers gestalter.

Wivel är i långa stycken en skarpsinnig och övertygande texttolkare. Men han får problem i drivandet av tesen att Lagerlöfs författarskap är »ett av de mest dödsfixerade i vårt århundrade» (s 53) och i applicerandet av denna tes på verk som *Körkarlen* och *Bannlyst*, där han påstår att hon tagit livet av kärleken. »Den enda lusta som finns kvar i romanerna är lustan mellan lik. Den enda erotik som finns kvar är erotiken mellan döda» (s 281). Detta är en makaber reduktion av den Eros som härskar i Lagerlöfs värld. Wivel blundar för att kärleken här på intet sätt är identisk endast med kroppsliga begär utan en kraft som kan verka också i gränslandet mellan liv och död. Att tala om »kärlekens död» i hennes 1910-talsdiktning vittnar om att han inte sett eller velat se hur kärleken hos Lagerlöf är en mäktigt själslig energi som mirakulöst frigör oändliga inre resurser hos människan. Och att hävda att hon är dödsbesatt är en lika svår kortslutning av hennes stora idébygge, där döden inte är kyla utan en annan tillvaroform för människans fortsatta utveckling.

På helt annat sätt invändningsfritt arbetar Wivel med sitt andra huvudtema: den kvinnliga frigörelsen. Här kommer han till en rad lysande resultat. I en av memoarböckernas ur-scener upplever Selma smärtsamt det faderliga sveket, och elegant lyfter Wivel fram hur uppgörelsen med maskulin pösighet och patriarkalisk despoti sker i verk efter verk, alltifrån avslöjandet av kavaljerernas ihärlighet i *Gösta Berlings saga* till demaskeringen av den ynkligt förvridne Karl-Artur i Löwensköldstrilogin. Några referenser till den livaktiga feministiska litteraturforskningen ges inte, men uppenbart är det moderna, internationellt erkända feministiska tolkningsmetoder som han dragit nytta av i friläggandet av den undertext i Lagerlöfs verk där de manliga maktstrukturerna obarmhärtigt punkteras. Särskilt i studiet av *Herr Arnes penningar* som könspolitisk handling, som en modern kvinnoroman, firar Wivel triumfer.

Till frigörelsetemat knyter Wivel det komplicerade förhållandet till fadern och den smärtsamma förlusten av barndomshemmet i slutet av 1880-talet. Mer djupgående än någon tidigare Lagerlöf-forskare visar han hur Nobeltalet 1909, riktat till fadern där han sitter i sin himmelska gungstol, är en länk i Selma Lagerlöfs arbete på att skapa en *myt* om sig själv. Det är helt naturligt att hon i tacktalet vänder sig till fadern, säger Wivel, eftersom Nobelpriset möjliggjorde för henne att köpa tillbaka den egendom som genom faderns förfall och slarv en gång gått ur familjens ägo. Och återerövringen av *Mårbacka* sker väl att märka på den nu världsberömda författarinnsans premisser: »Diktningens. Hon har ju i första hand inte köpt tillbaka *Mårbacka* utan *skrivit* hem det» (s 20). Samtidigt kan hon suveränt återställa kvinnolinjen i *Mårbackas* historia. Hennes följande projekt blir, understryker Wivel, att även i dikten – i böcker som *Liljecronas hem*, *Kejsarn av Portugalien* och de tre memoarböckerna – lägga under sig hela den patriarkaliska domänen.

Det fruktansvärda pris som Wivel menar att Selma

Lagerlöf fick betala för sin framgång markeras redan i den från H. C. Andersen hämtade titeln *Snödrottningen*. Wivel nöjer sig nämligen inte med att följa »individuationsprocessen» i texterna utan vill bortom texterna också fixera vissa sanningar om personen Selma Lagerlöf. Biografiska påståenden ströms in under framställningens gång men samlas upp i ett slutavsnitt, där den på det ståtligt ombyggda Mårbacka åldrande författarinnan blir en isdrottning i ett ödligt och obehävt skrytbygge. Stödande sig på citat av Lagerlöf själv presenterar han henne rentav som en förtorkad mumie i en vitkalkad grav.

Det är troligt att Wivel här tangerar den mänskliga tragedin bakom fasaden av yttre berömmelse, men han rör sig likväl på osäker mark. Till bilden av Selma Lagerlöf under hennes två sista decennier hör sidor som han förtiger men som Elin Wägner i sin biografi var mån om att lyfta fram: värmande vänskaper, livligt deltagande i den egna gårdens skötsel och i bygdens angelägenheter och sist men inte minst glädje åt det förtrollande skapandet. Wivel gör inte sitt eget engagerande projekt att frilägga det pulserande livet i Lagerlöfs texter rättvisa med en sådan stelnad slutvinjett.

Med de reservationer som gjorts kvarstår huvudtrycket av Henrik Wivels bok som en djärv, mäktig och lyhörd nytolkning av det stora helhetsmönstret i Selma Lagerlöfs diktade värld – en bok som dessutom har skrivits på ett medryckande glansfullt språk. En annan dansk, Georg Brandes, banade en gång väg för hennes berömmelse genom en uppskattande recension av *Gösta Berlings saga*, något hon själv tacksamt erinrat om i berättelsen »När dörren öppnades». Det var dock en sak som Brandes inte förstod sig på i denna märkliga debutroman: han fann att famntagen var kalla som snö. Precis som Brandes har Wivel öppnat dörren, nu till den i texterna »dolda» Selma Lagerlöf. Och han har 100 år i efterhand tagit loven av sin landsmans påstående att hon inte förstår sig på att gestalta passionen. Överlägset har han visat att det i verkligheten brinner en eld i hennes texter!

Ulla-Britta Lagerroth

Bernt Olsson och Ingemar Algulin: *Litteraturens historia i världen*. Norstedts 1990.

Henrik Schücks brett anlagda Världslitteraturens historia (1–2, 1898–1906) blev en torso, men Schück tog ju skadan igen i och med sin Allmän litteraturhistoria. »Så medryckande, så spännande och åskådlig som han var» tedde sig inte Bonniers allmänna litteraturhistoria, konstaterade Victor Svanberg i sin annars positiva anmälan (St.-T. 4/9 1950) av dess första volym. Verkets huvudredaktör var E. N. Tigerstedt som i sitt företal deklarerade att »'den allmänna litteraturhistorien' här liksom hos föregångarna begränsats till den västerländska litteraturen och dess omedelbara förutsättning i fornorientalisk litteratur». (Den fristående fortsättningen, Bengt Holmqvist: Den moderna litteraturen (1969), skulle vidga perspektivet till Latinamerika.)

Att skildra den litterära världen som en enhet är vad Litteraturens världshistoria (tolv band 1971–74) syftat till; i nyaste tid, då så många länder har vunnit självständighet, har en verkligt universell litteraturhistoria anmält sig som ett oavvisligt krav, heter det i verkets Introduktion. I en forskningsöversikt i *Samlingen* 1975 (s. 236 ff.) hävdade emellertid Bengt Landgren att »det globala perspektivet» knappast kunde sägas ha infriats. En av hans anmärkningar gällde placeringen av »de avsnitt som behandlar asiatisk litteratur [...] de har fogats in lite här och var, uppenbarligen där volymens omfång så medgett, och ofta utan hänsyn till de kronologiska sammanhangen, vilket i praktiken omöjliggör den i inledningen utlovade analysen av de kulturella förbindelserna mellan öst och väst». Landgren gjorde för den delen välmotiverade reverenser för Torgny Sæve-Söderberghs, Frede Møller Kristensens, Per Wästbergs och andra kvalificerade medarbetares utblickar mot avlägsna litteraturer.

När nu Bernt Olsson och Ingemar Algulin tar sig före att teckna *Litteraturens historia i världen* – en parallellvolym till den 1987 utgivna Litteraturens historia i Sverige – säger de sig ha »sökt se litteraturen som en hela mänsklighetens angelägenhet i en integrerad global överblick». Men de framhåller på samma gång att perspektivet dock är västerländskt – »boken har skrivits i Sverige för svenska läsare», heter det. Det har redan anmärkts att förordet vittnar om en inbyggd målkonflikt; »det haltar och linkar en smula», anmärker Thure Stenström, »vad de globala och integrerade överblickarna beträffar.» (Sv. D. 7/9 1990.) Man kan givetvis inte räkna med att Olsson och Algulin har någon förstahandskunskap om litteraturer som den indiska, persiska, kinesiska och japanska. Bernt Olssons lärdom är det för den skull inget fel på. Resolut konfronterar han i en redogörelse för forntidens stora epik på några sidor Gilgamesheposet, Iliaden och Odysseen, Mahabharata och Ramayana med varandra. Jørgen Læssøe hade i sitt avsnitt om den mesopotamiska litteraturen i Litteraturens världshistoria ett utrymme till sitt förfogande som gav honom helt annan möjlighet att stimulera läsaren till att själv söka upp Knut Tallquists översättning av Gilgamesheposet än vad Bernt Olssons komprimerade framställning förmår. *Litteraturens historia i världen* vill vara ett lätthanterligt, modernt översiktsverk och därmed har de båda författarna ställts inför bestämda och svårbemästrade krav på koncentration.

Det skall betonas att Bernt Olssons framställning – den går fram till romantiken och omfattar uppemot hälften av volymens drygt sexhundra sidor – vittnar om en strävan att vederkvicka läsaren med citat ur den behandlade diktningen. Av Archilochos återger han en kärleksdikt – funnen i ett mumiehölje 1973 – som efter 2500 år fortfarande ter sig lika dagfrisk. Just för diktцитat tar Bernt Olsson dessutom gärna vara på innerspalternas extrautrymme. Här har emellertid som en recensent förut påpekat det knappa spaltutrymme framtvingat en del godtyckliga uppdelningar av raderna i återgiven poesi.

Bernt Olsson har fram till 1700-talet att behandla en litteratur som i huvudsak är skriven på vers. Den