

# Samlaren

Tidskrift för

svensk litteraturvetenskaplig forskning

Årgång 126 2005

*I distribution:*

Swedish Science Press

Svenska Litteratursällskapet

## REDAKTIONSKOMMITTÉ:

*Göteborg:* Stina Hansson, Lisbeth Larsson

*Lund:* Erik Hedling, Eva Hættner Aurelius, Per Rydén

*Stockholm:* Anders Cullhed, Anders Olsson, Boel Westin

*Uppsala:* Bengt Landgren, Torsten Pettersson, Johan Svedjedal

*Redaktörer:* Anna Williams (uppsatser) och Petra Söderlund (recensioner)

*Inlagans typografi:* Anders Svedin

Utgiven med stöd av

*Vetenskapsrådet*

Bidrag till *Samlaren* insändes till Litteraturvetenskapliga institutionen, Box 632, 751 26 Uppsala. Uppsatserna granskas av externa referenter. Ej beställda bidrag skall inlämnas i form av utskrift och efter antagning även digitalt i ordbehandlingsprogrammet Word. Sista inlämningsdatum för uppsatser till nästa årgång av *Samlaren* är 1 juni 2006 och för recensioner 1 september 2006.

Uppsatsförfattarna erhåller särtryck i pappersform samt ett digitalt underlag för särtryck. Det består av uppsatsen i form av en pdf-fil, lagrad på en diskett.

Abstracts har språkgranskats av Sharon Rider.

Svenska Litteratursällskapet tackar de personer som under det senaste året ställt sig till förfogande som bedömare av inkomna manuskript.

Svenska Litteratursällskapet Pg: 5367–8.

Svenska Litteratursällskapetets hemsida kan nås via adressen [www.littvet.uu.se](http://www.littvet.uu.se).

ISBN 91-87666-23-5

ISSN 0348-6133

Printed in Sweden by

Elanders Gotab, Stockholm 2005

# Naturens fördubbling

## *Från symbol till allegori i Ola Hanssons tidiga författarskap*

AV MATTIAS PIRHOLT

Inspirerad av sitt studium av Friedrich Nietzsche skriver Ola Hansson om den tyske filosofen till August Strindberg i mars 1889: "Att läsa den mannen, är som att andas bergsluft eller se på hafvet."<sup>1</sup> För både Strindberg och Hansson är mötet med Nietzsche betydelsefullt och innebär början på slutet för den naturalistiska perioden i respektive författarskap. Nietzsche-intresset i Norden sammanhänger med och fungerar som katalysator för en bred och genomgripande reaktion mot naturalismen, som gör sig gällande under 1880-talets sista år och som leder över i nittiotalismens renässans, för att alludera på Heidenstams berömda skrift av år 1889.<sup>2</sup>

Nietzsches direkta påverkan på de båda svenska författarna blir emellertid tämligen kortlivad. Strindberg skriver sina nietzscheanska berättelser "Tschandala" (1888) och *I havsbandet* (1890) innan tankegodset, i vanlig ordning, inordnas i det komplexa system av idéer och föreställningar som utgör Strindbergs värld.<sup>3</sup> Även för Ola Hansson, som blir bekant med Nietzsches texter samtidigt med vännen Strindberg, blir mötet med Nietzsche kort och intensivt. Nietzsche-läsningen resulterar bara i ett enda litterärt verk samt ett antal kortare och längre texter om Nietzsches filosofi. Till skillnad från Strindbergs kreativa (fel)läsning och omvandling av den tyske filosofens idéer är Hanssons litterära bearbetning av intrycken mindre självständig. Prosadiktsamlingen *Ung Ofegs visor*,<sup>4</sup> vilken skrevs omedelbart efter att han introducerats för Nietzsche 1889, men som utkom först tre år senare (1892), har kallats en föga lyckad "Zarathustraimitation", som aldrig skulle "ha sett dagen utan en direkt impuls från Nietzsche", och protagonisten Ofeg har beskrivits som "ett slags svensk Zarathustra".<sup>5</sup> Samtidigt tillkom en omfattande essä om Nietzsche, en essä som utgör kulmen på Hanssons Nietzsche-intresse. Essän refuserades förvisso av Albert Bonniers förlag och utkom först i tyska och norska tidskrifter och broschyrer. Det skulle dröja till 1921 innan essän i sin helhet kom ut på svenska i samlingen *Tolkare och siare*. Under tiden, redan 1892, tog Hansson emellertid avstånd från viktigare drag i Nietzsches tänkande. I ett brev till Viktor Rydberg instämmer Hansson i dennes kritik av övermänniskotanken och därmed var vurmen för den tyske tänkaren mer eller mindre över.<sup>6</sup>

Snarare än att inbjuda till litterär tolkning, har *Ung Ofegs visor* haft sin naturliga plats i studiet av Nietzsche-receptionen i Sverige. Som skönlitterär författare hade Hansson redan ett par år tidigare nått sin höjdpunkt i och med sin andra diktsamling *Notturmo* (1885) och de skandalomsusade impressionistisk-naturalistiska berättelserna i *Sensitiva amorosa* (1887). Dessa två verk har fått välförtjänt uppmärksamhet i 1900-talets forskning. Kjell Espmark utpekat Hansson som portalgestalt i själlandskapets och -översättningens tradition i modern svensk dikt (*Själen i bild*, 1977) och Lars Nylander har studerat Hanssons betydelse för prosadikten (*Prosadikt och modernitet*, 1990). Claes Ahlund har i *Medusas huvud* (1994) ägnat sig åt Hanssons plats i sekelslutets dekadenslitteratur.<sup>7</sup> Nyorienteringen i och med *Ung Ofegs visor* kan emellertid knappast sägas vara ett steg framåt estetiskt sett och boken har endast i liten utsträckning tilldragit sig textanalytikernas intresse. Bortsett från dess givna plats i prosadiktens historia – Hanssons betydelse för denna genres utveckling i Sverige är svår att överskatta – är det framför allt det idémässiga inflytandet från Nietzsche som stått i forskningens blickfång.

Vad som däremot inte diskuterats och som kanske är den största förändringen i Hanssons författarskap är steget från en symbolisk diktning i de tidiga verken (*Dikter*, *Notturmo* och *Sensitiva amorosa*) till en allegorisk i *Ung Ofegs visor*, en förändring man knappast kan se hos Strindberg.<sup>8</sup> Den romantiske symbolisten Ola Hansson blir för en stund den ideologiske allegorikern Ola Hansson. Hur skall man förstå detta förvandlingsnummer och vad sker i Hanssons text? Syftet med föreliggande studie är således att ta steget från en yttre idé- och stilhistorisk nivå, där Nietzsches inflytande på den svenske skalden är påfallande och där *Ung Ofegs visor* rätteligen uppfattas som en mer eller mindre uppenbar imitation av Nietzsches sätt att skriva, till en verkimmanent nivå, där man kan upptäcka de förändringar som mötet med Nietzsche innebär på både en stilistisk och en föreställningsmässig nivå i verket. Min hypotes är att skiftet från symbolisk till allegorisk framställning har mer djupgående konsekvenser för relationen mellan subjekt, värld och språk än att blott utgöra en ylig imitation av den tyske filosofens stil.

### *Den symboliska diktningen: Dikter, Notturmo och Sensitiva amorosa*

Med *Sensitiva amorosa* befann sig Hansson för en kort stund i centrum för det svenska kulturlivet, men i övrigt var hans position i det Unga Sverige och det moderna genombrottet i Norden mer eller mindre frivilligt något av outsiders.<sup>9</sup> Hanssons intåg på den svenska litterära scenen skedde med två samlingar dikter, något tämligen atypiskt för det moderna genombrottets män, vars främsta medium var romanen och dramat.<sup>10</sup> Hanssons två första samlingar, *Dikter* och *Notturmo*, kan

framför allt karakteriseras som impressionistiska, men de saknar inte heller en samhällskritisk tendens, ofta med ett uttalat klassperspektiv, som placerar dikterna i en realistisk tradition. Det vetenskapliga intresse som, genom kopplingen till modern biologi, genomsyrar naturlyriken i de båda diktsamlingarna förbinder dikterna med den samtida naturalismen och dess fascination för arv och miljö.

Med prosaskisserna i *Sensitiva amorosa* lyckas Hansson skaka om Sverige. Ingvar Holm beskriver boken som dess samtids mest uppmärksammade men minst lästa verk.<sup>11</sup> Bokens litterära betydelse, vid sidan av den litteraturhistoriska, är heller inte ringa. Hans Levander menar att den ”anvisade nya vägar för den svenska litteraturutvecklingen. Här trädde nittioalet med sin nationella inriktning och sin protest mot naturalismens estetiska doktriner i skarp motsättning mot den äldre riktningen.”<sup>12</sup> De drag som karakteriserar framför allt *Notturmo* förfinas ytterligare i *Sensitiva amorosa*. Skildringarna är impressionistiska med en sennaturalistisk försjunkenhet i det degenererade och vegetativa. Biologin från diktsamlingarna vävs samman med en pessimistisk-deterministisk psykologi av Paul Bourgets snitt och med Carl du Prels mystiska filosofi.<sup>13</sup> Samtidigt präglas boken av åttiotalismens indignation över samhällets dubbelmoral och livsfientlighet. Den löst sammanhållna samlingen är i själva verket en mycket motsägelsefull och intressant bok där tidens motsättningar strålar samman.

Att karakterisera den unge Ola Hanssons författarskap före *Ung Ofegs visor* är vanskligt, inte minst på grund av de mångtydiga begrepp (naturalism, dekadens, fin-de-siècle, symbolism) som samtidens och eftervärldens kritik gärna använt. Diskussionen om Hanssons tidiga författarskap i allmänhet och *Sensitiva amorosa* i synnerhet är uppdelad i två läger. I det ena, företrätt av Hans Levander, betonas Hanssons plats i den naturalistiska traditionen, framför allt den franska sennaturalismen, med Guy de Maupassant och J.-K. Huysmans som viktiga namn, och den danska psykologiska realismen med centralgestalterna J. P. Jacobsen och Herman Bang.<sup>14</sup> I det andra, företrätt av Örjan Lindberger, vill man lyfta fram de drag Hanssons texter delar med den framväxande franska symbolismen, Baudelaire framför andra. Till det senare lägret hör också Ingvar Holm, som i sin monografi över Hanssons åttiotalsdiktning framhäver det romantisk-mystiska draget i författarskapet, ett drag som överskrider distinktionen mellan den naturalistiska åttiotalismen och den nyromantiska nittiotalismen.<sup>15</sup> Kontroversen mellan ”naturalismslägret” och ”symbolismslägret”, vilken huvudsakligen ligger över ett halvsekel bakåt i tiden, är alltså knappast möjlig att lösa, om ens intressant. Sekelslutet kan sägas vara en tid av förändring och uppbrott, vilket märks inte minst i den samtida litteraturens upptagenhet av förfall och död, gärna i estetiserande gestalt.<sup>16</sup> Hos Hansson såväl som hos många andra av tidens författare (Herman Bang och Stella Kleve är två utmärkta exempel) ser man

hur ett naturalistiskt intresse för vetenskap, företrädesvis psykologi och darwinistisk biologi, förenas med en mystisk tro på översinnliga samband – i Hanssons fall syns detta huvudsakligen i de tidigaste verken, *Dikter*, *Notturmo*, *Sensitiva amorosa* och *Parias* (1890). Arne Widell talar i sin avhandling om Hansson om dennes ”subjektiva naturalism”, ett uttryck som klart visar den spänning mellan tidens motsättningar som råder i författarskapet.<sup>17</sup>

I det tidiga författarskapets poesi kan man sålunda se hur naturalism och symbolism står i ett symbiotiskt förhållande till varandra. Hanssons två första diktsamlingar byggs i likhet med exempelvis K. A. Tavaststjernas *För morgonbris* (1883) upp kring dessa två modi. Flera av texterna i *Dikter* och *Notturmo* är explicit tendentiösa, ofta med en satirisk udd. I debutsamlingen finner vi en samtidskritisk dikt som ”Till våra ’idealister’”, medan flera av dikterna i *Notturmo*, exempelvis dikterna i sviten ”Ögonblicksbilder” och dikten ”Från Skåne”, präglas av ett socialt patos. Andra lutar mer åt det lyriska; i traditionen från Bååth skriver Hansson stämningsfulla, impressionistiska naturdikter med motiv från Skåne, kanske tydligast i sviterna ”Ungdom” och ”Hembygdsvisor”, båda i *Notturmo*.<sup>18</sup> De två polerna hålls emellertid inte åtskilda, utan ofta förenas den polemiska tendensen med lyriskt stämningsmåleri. I diptyken ”Från Skåne” i *Notturmo* förvandlas den första diktens beskrivning av vad som liknar en militärmanöver – ”Sverige skall mura en framtidshärd / under blixeld och tordönsskrällar” (SS I, s. 194) – till en skildring av en ”sval och stilla / septembernatt”, ”när månen skiner / i äng och lund / och allting sover / i midnattsblund” (SS I, s. 195, 196). Något liknande ser man också hos Tavaststjerna, i vars dikt ”Sällskapsliv” ur debutsamlingen *För morgonbris* ett natursceneri mynnar ut i ”ett samtal till tidsfördriv / om frihet och Stuart Mill”.<sup>19</sup> Tavaststjernas motivfär är dock betydligt mer traditionell och mindre psykologisk-impressionistisk än Hanssons.

Detta syntetiserande drag i de tidiga dikterna implicerar vad jag vill kalla en symbolisk framställningsform och föreställningsvärld. Begreppet *symbol*, av grekiskans *syballō*, ’sätta ihop’, skall i detta sammanhang i första hand förstås tropologiskt snarare än retoriskt.<sup>20</sup> Den symboliska framställningens dominans under 1800-talet – Inge Jonsson beskriver utvecklingen efter romantiken som en ”symbolens triumf” – härrör från den förromantiska och romantiska inställningen till symbolens semantologiska väsen, det vill säga enheten mellan vara och betydelse.<sup>21</sup> Symbolen förstås av romantikerna som den omedelbara och odelbara helheten av idé och gestalt som måste greppas intuitivt. Till skillnad från tecknet (och allegorin) råder inget konventionellt förhållande mellan symbolens uttryck och dess innehåll, betecknande och betecknat, utan tecknets två sidor sammanfaller och fixeras i en harmonisk balans.<sup>22</sup> I Schellings konstfilosofi är symbolen det absolutas framställningsform: ”Darstellung des Absoluten mit absoluter Indif-

ferenz des Allgemeinen und Besonderen im Besonderen ist nur symbolisch möglich.”<sup>23</sup> Hos Goethe finner man en snarlik definition: ”Das ist die wahre Symbolik, wo das Besondere das Allgemeine repräsentiert”, och poesins natur ”spricht ein Besonderes aus, ohne ans Allgemeine zu denken, oder darauf hinzuweisen. Wer nun dieses Besondere lebendig faßt, erhält zugleich das Allgemeine mit [...]”<sup>24</sup>

I Hanssons tidiga naturlyrik, inskriven i den postromantiska symboliska traditionen, manifesterar sig denna symboliska strävan efter helhet och syntes i två ständigt återkommande rörelser i texten: växandet och sammansmältningen. Exempelvis i ”Blomsterliv” i *Dikter* beskrivs hur vätskan i blomman ”väller / i rötternas fina hår” och hur i ”bladets massa spinner / sig vävnad” (SS I, s. 57). På samma sätt heter det i den efterföljande dikten, ”Natur”, att brodden, som apostroferas *du*, ”sväller av levnadsmust, / och när i mognad ungdomskraft / du sjuder av alstringslust” (SS I, s. 60). Naturen genomsyras av ett slags ständigt verkande livskraft att växa och föröka sig. Fröet och trädet förbinds med varandra genom den kraft som genomtränger dem båda. Naturen, i det stora såväl som i det lilla, bildar på så sätt en enhet, som hålls samman av en gemensam kraft, som existerar i och styr allt levande.

Kjell Espmark pekar i sin analys i *Själen i bild* av Hanssons översättning av själen i naturen på en ”extatisk kommunion med naturen” som sker framför allt i *Notturmo*. Hansson vill i sin diktning låta andliga processer ta gestalt i ”symbolistiska stämmningslandskap” och därmed ge själen konkret gestalt. Själsöversättningen skall förstås som ett slags spegling av själen i naturen, som formas till en plastisk bild av själsliga förlopp.<sup>25</sup> Det rör sig således om ett enkelriktat fenomen – rörelsen går från själen till naturen, även i själva förnimmelsen av omgivningen. Detta är dock bara halva sanningen, ty förhållandet är, som citaten ovan antyder, ömsesidigt. Själen, som enligt Espmarks generalexempel ”in i / naturen rinner” (SS I, s. 92), är samtidigt något som befinner sig i motsatt riktning, då ”en doftvåg / över mig rinner” (SS I, s. 101). Den somnambulism som han uppmärksammar hos Hansson och som han på samma sätt beskriver som ett själsligt utflytande och konkretisering i naturen,<sup>26</sup> kan, menar jag, omvänt förstås som ett vegetativt tillstånd, där subjektet börjar likna naturen, snarare än det motsatta, att naturen förmänskligas. Espmarks beskrivning av Hanssons ”symbolistiska stämmningslandskap” är alltså alltför ensidig – även om det finns belägg för den i Hanssons samtid och i Hanssons beskrivning av andra tänkare och diktare, närmast du Prel, Jacobsen och Gellerstedt.<sup>27</sup> Hanssons egen dikt skapar dock ett symboliskt förhållande som låter själ och natur vävas samman. På denna ömsesidighet finner man gott om exempel i ”Notturmo”-sviten. Diktjagets sinnen är hela tiden uppmärksamma på impulser utifrån, på ljud, dofter, fläktar (se ex. SS I, s. 102, 104, 105, 113). Den smärtsamhet som genomsyrar Hans-

sons beskrivningar – dunklet som vilar över allt som ”lyste vasst / och glödde hett, / över allt som stack och skar” och larmet som ”skorrar så smärtsamt / som ett falskt ackord”, för att ta två exempel ur den berömda tionde ”Notturmo”-dikten (SS I, s. III, II3) – visar just att det inte rör sig om ett passivt landskap, helt underkastat jagets sinnesstämning, utan att det i lika hög grad sker ett flöde utifrån och in i jaget, som utsätts för och inordnas i den smärtsamma naturen.

Denna symboliska enhet, till skillnad från själsöversättningens ”enkelriktadhet”, finner man också stöd för i den av Espmark anförda essän om Gellerstedt, där Hansson bland annat talar om ”symbolisk naturdiktning” (SS II, s. 79). Hansson förefaller emellertid vara tämligen kritisk till Gellerstedts föråldrade, personifierande natursymbolik, som endast är ett förmänskligande av naturen, till skillnad från J. P. Jacobsens, som låter naturens skönhet framträda ”i färgen, i rörelsen och formen, och så i det liv, som finns i allt [...]. Och framför allt denna sällsamma värld, som finnes bakom allt detta, som lever och jublar och suckar och längtar och som kan säga och sjunga det allt samman.” (SS II, s. 74) Den symboliska ömsesidigheten pekar också framåt mot den slutgiltiga uppgörelsen med naturalismen i essän ”Materialismen i skönlitteraturen” från 1891.<sup>28</sup> Här ställer Hansson materialismens och naturalismens objektivitet och orsakssamband mot framtidens litteratur, som skall genomsyras av ”ett nytt ämne i det kemiskas liknelse, en ny organisk bildning, ogripbar för sinnena, tanken, vetandet, för allt och alla, utom för den äkta diktaren, – den litterära riktning alltså, som förklarar fenomenen [...] subjektivt och organiskt”. Det ”skaldiska”, fastslår Hansson, är ”en manifestation av jaget, individualiteten” och därmed har han slutgiltigt brutit med naturalismens objektivitetskrav (SS II, s. 302 f, 329). Värt att uppmärksamma är att denna höga värdering av subjektiviteten också förekommer i Nietzsche-essän, där filosofen, som för övrigt omnämns flera gånger också i ”Materialismen i skönlitteraturen”, sägs vara ”den subjektivaste” bland ”alla moderna andar” (SS X, s. 173). Det subjektiva skall dock inte förstås som ett isolerat subjekt, utan tvärtom som en organisk förening med ”detta liv” (SS II, s. 329).

Subjektets och världens sammansmältning skapar emellertid också en rörelse som är motsatt växandet. Om livskraften uttrycker ett slags vilja till liv och växande, tycks denna andra rörelse förebåda en freudiansk dödsdrift, det vill säga organismens drift att utplåna sig själv och uppgå i det allmänna, därigenom uppnående ett ursprungligt tillstånd.<sup>29</sup> Den första dikten i *Notturmo*, som är Espmarks utgångspunkt, målar upp hur allting sammansmälter, vilket samtidigt som det har en lustfylld sida också innebär ett upphävande av det individuella, alltså ett slags död:



Och alla celler  
 av värme bäva,  
 och alla atomer  
 dunlätt sväva  
 åt alla sidor.  
 Och allting svinner.  
 Mitt väsen in i  
 naturen rinner.  
 (SS I, s. 92)

Jaget sammansmälter här med naturen och dess processer. Detta drag av individens upplösning och död förklarar den ångest, som Holm utpekar som ett ständigt aktuellt motiv hos Hansson.<sup>30</sup> Vad Hansson menar är att samma slags krafter verkar inte bara i den omgivande naturen utan även i människan. Denna expansiva rörelse, analog med växandet, som förenar människa och natur, omfattar såväl cellens och atomens nivå som det individuella jagets ”väsen”. I dikten till J. P. Jacobsen i *Notturmo* skriver Hansson:

Samma kraft, som driver grodden myllrande ur jorden opp,  
 spinner tråd till stjälkens cellväv och i blommans slutna knopp  
 danar fina, doftande oljor, väver kronbladens skira flor, –  
 djupast nere, innerst inne i vårt eget väsen bor.  
 (SS I, s. 201)

Den radikala enhetstanke han driver här förenas med en föreställning om det individuella växandet. Människan och naturen, såväl växter som djur, drivs av samma kraft att växa som individ. Enskilt och allmänt ingår i en dialektisk relation till varandra. Att utvecklas individuellt innebär också ett upphävande av det enskilda, som blir betecknande för det allmänna och enheten i naturen. Först genom det individuella är det gemensamma möjligt att uppnå. Hanssons naturdiktning tycks vilja skildra alltings enhet i det biologiska livet, som står som en alltförenande och överindividuell princip. Atom, cell, knopp och jagets väsen styrs och knyts samman av ett och samma väsen, kraften att dels växa och leva, dels sammansmälta och dö.

Denna föreställning utgör samtidigt den ontologiska grunden för den socialrealistiska poesin i *Dikter* och *Notturmo*. Dessa dikter präglas av samma slags symboliska grundsyn som naturlyriken. Det *vi* som finns inskrivet i ”J. P. Jacobsen” (”vårt eget väsen”) pekar mot en överindividuell enhet mellan människor. Betydligt mer framträdande är den politiska tendensen i sviten ”Idyller”, under vars ironiska rubrik döljs den skånske bondens slit: ”ryggen våldsamt värker, / krökt av slit i långa år” och ”[f]attigdomens hjulverk surrar / uti örat natt och dag” (SS I, s. 17, 19). Under

sådana omständigheter får dikten, genom att vandra ”[i]n i smala, mörka gränder” (SS I, s. 44), en funktion av identifikation med de utsatta:

Dunkel förlåt bort hon [dikten] drager,  
och en hemsk och blodröd dager  
skjuter in i breda strimmor  
uti nödens natt och dimmor.  
(SS I, s. 45)

Diktens funktion är varken att försköna eller att med bokstavstrogen naturalism skildra det verkliga livet, utan snarare att blottlägga tillvaron och gripa in i den. Sålunda har dikten en förmåga att förändra verkligheten. Naturen och dess växande processer får stå som urbild och ideal, som är möjligt för människan att på nytt uppnå och som anas i den nattliga drömvärlden, då medvetandet flyter ut i naturen. Här bör emellertid understrykas att Hansson i hög grad misstror begreppet *folk*, som han finner bland annat hos Bååth och dansken Sophus Schandorph, vilkas ”naiva, allmänna beundran för den mystiska personifikation, som de kalla ’folket’” inte betraktar människan i hennes konkreta livssituation (SS II, s. 17). Den enhet som föresvävar Hansson ligger på en djupare existentiell och ontologisk nivå, där livets och dödens processer förenar människor, djur och växer i naturens famn.

I *Dikter* och *Notturmo* framträder således en föreställning om alltings enhet, en föreställning som skär genom tillvarons alla sidor, från atomens och cellens liv till förhållandet mellan klasser. Det rör sig, som Erik Ekelund visat, om en i darwinismen grundad monistisk känsla av alltings samhörighet eller en nästan mystisk sammanmältning av människoliv och naturliv: ”Natur och människa äro hos Ola Hansson endast förenade av likheten i själva livsprocessen: födelsen, kampen för tillvaron och döden. Bakom Hanssons natursymbolik ligger darwinismens föreställning om den stora enheten i naturen.”<sup>31</sup> Jaget och naturen förenas och skillnaden dem emellan upplöses. Det pågår en ständig strävan mot denna enhet i form av ett växande. Även skillnaden mellan text och värld, efterbildningen och den efterbildade levande enheten, försvinner då naturen omvandlas till textens tecken:

Nu vill med anande, drömskum håg  
jag tyda den månljusskrift,  
som ritas på gårdets gröna duk  
av glänsande pilbladsstift.  
(SS I, s. 67)

Citatet, vilket är hämtat ur en dikt med den talande titeln ”Romantik”, etablerar ett hermeneutiskt förhållande mellan diktjaget och naturen. Den natur som dikten skildrar är ingenting annat än skrivna tecken som är till för jaget att tolka. Dikten beskriver hur ett ”pilbladsstift” ristar en ”månljusskrift” i landskapet och denna skrift vill det drömmande jaget läsa och förstå. Avståndet mellan människa och natur förefaller möjligt att överskrida genom en närmast epifanisk förståelse, som bär drag av ett slags drömmeri. Hansson suggererar ett för- eller omedvetet plan, där subjekt och värld vävs samman i en gemensam (språklig) förståelse. Textens och naturens sätt att beteckna eller symbolisera sammanfaller och metoden att förstå detta betecknande eller symboliserande är att ”tyda” en skrift som författaren och naturen skriver.

Även de mellanmännsliga relationerna tycks förutsätta samma tolkande instans. I ”Vid blomsterbordet” i *Dikter* beskrivs det hur ”[d]en friska ångan från regnblött mull / och grönskan från blomsterbord / och sommarglädjen och solens gull / dofta i dina ord” (SS I:71, min kurs.). Den andres ord förenas här med naturen genom sinnena (doften), som förbinder människan med världen. Det är i orden som naturen via sinnesförmåelserna blir tillgänglig för subjektet. Den symboliska relationen mellan människa, natur och språk skapar en helhet och en allomfattande princip, det absoluta, ett transcendent fält där människan genom språket står i ett omedelbart förhållande till naturens helhet. Detta absoluta är symboliskt betecknat, ty vad dikten gestaltar är en enhet av subjekt, objekt och språk. Ord och natur smälter samman i ett fullständigt tecken, som låter den andre och det signifierade (naturen) omedelbart framträda för jaget.

I *Sensitiva amorosa* har växandesymboliken från *Dikter* och *Notturmo* fått en betydligt mer negativ klang. Den tidigare dominerande ljusa bilden av det omgivande landskapet och av möjligheten att finna vila i förening med naturen i dikterna, har i novellerna ersatts av en mörkare och stormigare omgivning, betraktad av en orolig och driftsmässig blick, som i någon mån finns föregripen i ”Notturmo”-svitens melankoli. I motsvarande grad har dikternas samhällskritiska tendens fått träda tillbaka för psykologiska förklaringsgrunder, genomsyrade av dolda, asociala och destruktiva drifter. Även om *Sensitiva amorosa* i hög grad, som Hans Levander visar i sin avhandling över novellsamlingen, kan uppfattas som ett brytningsverk både i Hanssons eget författarskap och i övergången från åttiotialism till nittiotialism,<sup>32</sup> finns, menar jag, den symboliska grundhållningen kvar från de båda diktsamlingarna. Skärskådar man novellerna framträder kontinuiteten från *Dikter* och *Notturmo* till *Sensitiva amorosa* – något senare också i *Parias* – i lika stor utsträckning som brytningen, som snarast ligger på ett tendentiöst och motiviskt plan. Den klassmässiga samhällskritiken och den positiva naturskildringen har ersatts av en psykologisk be-

skrivning av dessa fenomen. Den förenande kraften är inte längre harmonisk, utan betydligt mer nervös och problematisk.<sup>33</sup> Liksom i dikterna i *Dikter* och *Notturmo* genomträngs både naturen och människan i *Sensitiva amorosa* av djupt liggande och verkande krafter, som ligger utanför subjektets viljemässiga och medvetna förmågor och som därför upplevs som hotfulla:

Vad tjänar det till att söka bygga upp ett liv, då vi behärskas av makter som vi icke känna och då vi icke veta mera om vårt lönnliga känsloliv än de grodd och knoppar, som nu svälla och spira här runt omkring oss veta huru deras celler danas? (SS III, s. 25)

*Fin-de-siècle*-litteraturens typiska determinism och pessimism, som ifrågasätter den fria viljans förmåga, dominerar synbarligen citatet.<sup>34</sup> De krafter som styr människolivet ligger utanför det medvetna själslivets räckvidd. Men det rör sig inte om utanförliggande krafter som styr oss, utan de processer som upprätthåller naturens ständigt pågående kretslopp är desamma som de omedvetna krafter som behärskar oss. En gemensam livsprincip – orden ”de grodd och knoppar, som nu svälla och spira” beskriver väl denna överskridande och överindividuella kraft – binder samman människa och natur även på novellernas bild- och handlingsplan. Men medan denna förenande princip i dikterna närmast har epifaniska drag, som utlovar en förening med världen, får den här en deterministisk och pessimistisk karaktär. Krafterna är ofrånkomliga och står i konflikt med subjektets medvetna själsliv, då de i novellerna skrivs om i driftsmässiga termer snarare än dikternas biologiska. Återigen kan Hansson med litet god vilja sägas förebåda den freudianska dödsdriften. Bland samtidens tänkare finner man en parallell närmast i den unge Paul Bourgets pessimistiska psykologi, vilken Hansson behandlar i en av essäerna i *Litterära silhuetter*.

Att landskapet i *Sensitiva amorosa* är, som Hans Levander skriver, ”intensivt besjälade”, är följaktligen inte förvånande. Det förefaller rimligt att som Levander tala om ett ”psykologiskt stämningslandskap”, som på samma sätt som i de tidigare texterna blottar ”sambandet mellan natur och själsliv”; ”sammansmältningen av själsliv och naturstämning”, fortsätter Levander, är i det närmaste ”fullständig”.<sup>35</sup> Beskrivningen av människans väsen är intimt förbunden med denna uppfattning av det besjälade landskapet. Hanssons sätt ”att analysera ett visst själstillstånd”, som Levander utpekar i sin avhandling, och den tonvikt författaren lägger på ”återgivandet av psykiska förlopp”, är omedelbart avhängiga naturen.<sup>36</sup> Novellernas ”stämningslandskap”, som låter en besjälad natur framträda och smälta samman med jaget, menar jag betecknar också en antropologi, i vars innersta kärna, bortom determinismens pessimistiska nyanser, vilar en föreställning om enhet. Gränsen mellan mänskligt och icke-mänskligt är otydlig, för att inte säga upphävd, då texten flera gånger, understryker Levander, låter en skildring av landskapet övergå i människo-

gestaltning.<sup>37</sup> Holm pekar i sin avhandling om Hanssons åttiotalsdiktning på skaldens mystiska livsuppfattning, som skymtar i *Sensitiva amorosa* och *Parias*, och jag har all anledning att instämma i Holms resonemang. Det mänskliga väsendet är således via de förhärskande livskrafterna oupplösligt förenat med naturen och avslöjar ett symboliskt betecknande: landskap och själ symboliserar varandra ömsesidigt och vävs sålunda samman till en symbolisk enhet. Denna syntetiserande rörelse omfattar också de intersubjektiva relationerna. Målet för berättelsernas drivkraft, erotikerna och drifterna, är i första hand en sammansmältning med den andre. I den berömda, på sin tid famösa, inledande novellen är voyeurens syfte att sammansmälta med den kvinna som hans blick fastnar på (SS III, s. 12). Samtidigt finns i berättelsen också en distansering – voyeuren vill bara se, inte röra, inte verkligen förenas – som hänger samman med samlingens pessimistiska stråk: driften och föreningen som är dess mål är också hotfull och svår att kontrollera. Via blicken uppenbaras den efterlängtnade enhet, som om den realiseras riskerar att utplåna det betraktande subjektet.

Även på ett poetologiskt och bildmässigt plan sker denna förening mellan natur och subjekt. Espmark är i *Själen i bild* förvisso inte tillräckligt uppmärksam på den dubbla rörelse som finns i dikterna, men han pekar dock på den poetik som formar inte bara dikterna utan hela det tidiga författarskapet: Hansson är en själslandskapets ”målare”.<sup>38</sup> Diktens syfte kan således sägas vara att förmedla subjektiva förnimmelser och stämningar genom att låta dem ta gestalt i naturbilder, samtidigt som det motsatta förhållandet tycks vara fallet. De återkommande bilderna av trådar, nerver, växande och flöde manifesterar fenomenologisk-tematiskt enheten mellan subjekt och subjekt och subjekt och objekt.<sup>39</sup> Samlingens inledande novell talar om ”de rottrådar, medelst vilka mitt väsen grott samman med livet” och det ”nät av fina förgreningar, vilket ensamt giver mig fäste i livet” (SS III, s. 7). Här rör det sig inte om ett själslandskap utan om en metaforik som suddar ut gränsen mellan inre och yttre, psykologi och natur. Själ och natur växer ömsesidigt in i varandra. I samlingens andra novell beskrivs hur ”våra själar växte sig in i varandra, liksom tvenne närstående träd fläta samman sina rötter och kronor” (SS III, s. 22 f). Upprepningen av dessa meningsladdade bilder suggererar en värld av enhet och förbindelse, där subjekt och objekt rör sig mot och växer ihop med varandra. Själsöversättningens poetik manifesterar sig således metapoetiskt i berättelsernas dominerande bildregister.

Detta slår i sin tur igenom på ett språkligt-stilistiskt plan. Stil och innehåll är, som Levander påpekat, intimt förbundna med varandra i Hanssons noveller. Det ”psykologiska innehållet” förklarar både novellformen och stilen, vars ”tungt och monotont rytmiskt böljande” karaktär, som åstadkoms med hjälp av de långa meningarna, omväxlande polysyndes och asyndes och upprepningar, speglar ”den vegetativa livsuppfattningen” i novellerna.<sup>40</sup> Språk, själ och värld sammanvävs således på

samma sätt i novellerna som i dikterna. Stil och bildspråk har närmast ikoniska kvaliteter, som är tänkta att manifesteras det psykologiska innehållet i berättelserna. Men språkets flöde är mer än bara en passiv återspeglning av själens och naturens sammansmältning. Liksom i dikterna kan man i *Sensitiva amorosa* ana att språket självt ingår i denna förening, som rätteligen kan betecknas som symbolisk. Detta syntetiserande språkliga fenomen är påfallande i liknelsen, där naturen och människan och jaget och den andre förenas i tropens sammanbindande *som*. I den andra novellen blir liknelsens sammansmältande funktion tydlig i skildringen av kärlekens förenande kraft:

Och skogen stod mörk och solljuset blev hårt och tunt och alla dagar och skuggor och linjer skärptes, och så en kväll i september, då nejden låg som ett sagoland i mån-skenet, bytte vi vår första stumma beklännelse, i denna blick, som för mig är all kärleks kulmen och kvintessens och mot vilken allt som kommer efter är tomt och fattigt. Var människa har väl ett sådant där ögonblick i sitt liv som hon vördar och älskar som sitt bästa; *mitt* är denna minut, då vi, denna kvinna och jag, vilade ut i varandras väsen, öga i öga. (SS III, s. 23)

Kärlekens förening, vars självklara fond är naturen, är både en förening med naturen och med den andre. Tidigare i novellen beskriver Hansson hur protagonisten strövar omkring i naturen och blir ”som ett skogens djur och en markens ört” (SS III, s. 21). Förälskelsen innebär i sin tur att mannens och kvinnans själar ”växte sig in i varandra, liksom tvenne närstående träd fläta samman sina rötter och kronor” (SS III, s. 22 f). Man kan konstatera att skildringen av denna förälskelsefas domineras inte bara av bilder av sammansmältning och sammanväxande, utan också av liknelser. Beskrivningarna av jaget som strövar omkring i naturen och av de förälskade vävs samman av denna retoriska figur, vars väsen det är att uttryckligen (till skillnad från metaforen) förena bild och sak. Liknelsen är så att säga kärlekens trop.

Tidigare, i samlingens första berättelse, understryks detta förhållande mellan språk och enhet ännu tydligare. Här liknas – observera valet av retorisk figur! – sammansmältningen med den andre indirekt vid tolkningen av skrift. Berättarjagets analytiska dissektion av kvinnan – ”jag lägger henne på dissektionsbordet framför mig och jag gräver i henne med min letande tanke” – innebär att jaget ”sammansmälter med henne med min intimaste känsla” och att det ”äger [...] henne slutligen hel och hållen såsom hon utgått ur naturens stora, hemlighetsfulla verkstad”. Motsatsen, den ointressanta skönheten, liknar jaget vid ”en oskriven griffeltavla” (SS III, s. 12). Sammansmältningen med kvinnan är således samtidigt en insikt i naturens hemligheter och en tolkning av dess betydelsefulla skrift. Innebörden hos denna isolerade parallell mellan skrift och intersubjektiv förening skall givetvis inte överdri-

vas eller övertolkas, men analogin med citatet ur *Dikter*, som beskriver naturen som skrivtecken (se ovan, s. 73 f), är värd att uppmärksammas.

Under andra omständigheter är dock den språkliga föreningen mer problematisk. I den nionde och avslutande novellen beskrivs en ”sammansmältning av tvenne människors väsen, då känslorna beblandas och befrukta varandra och tankarna filtra sig samman och knyta frukt” (SS III, s. 83). Detta möte innebär att protagonisten får ”nya känslor och en ny syn, och allt omkring mig fick intresse för mig och skiftade utseende” (SS III, s. 83 f). Förändringen återverkar också på språket: ”Människornas ord fingo en ny klang och en ny mening och de själva voro som nya varelser som jag icke känt förut.” (SS III, s. 84) Men liksom i samlingens andra berättelser kan denna ordens, människornas och naturens förening krossas av ett slags nedbrytande kraft, en dödsprincip, som förefaller obevklig:

Och dagarna gingo, och sommaren svann, och det blev höst. En kväll i september, just en sådan kväll som denna, då dimman låg våt och tung över sundet och sinnet var skumt som luften – som vi sutto där nästan ensamma på våra vanliga stenar, kommo vi att småle mot varandra, sorgset och hjälplöst trist, som om vi båda kände, i detta samma ögonblick, att vi två hade tillsammans njutit det bästa i livet och kärleken, och att den ene ingenting mer hade kvar att giva den andre, och att det nu var förbi, och att *ett enda växlat ord* skulle varit ett helgedomsbrott, och att vi nu hade att var för sig värna om minnet. (SS III, s. 85, min kurs.)

Detta sista möte – ”Morgonen därpå reste jag” (SS III, s. 85) – präglas av uppbrrottets melankoli. De två människorna och den dystra, tunga naturen förenas här, ironiskt nog, i den gemensamma insikten om den förestående separationen. Mannen och kvinnan har tidigare inte talat med varandra, men i denna stund vore ”ett enda växlat ord [...] ett helgedomsbrott”. Här har språket förlorat sin förbindelse-skapande kraft, för att i stället karakteriseras av den motsatta, destruktiva rörelsen som styr scenen. Uppbrrottets ironiska förening manifesterar sig i tystnaden, som i sin tur stadfäster skilsmässan. Samtidigt som ett tilltal skulle vara det enda som kan hindra separationen – att mannen och kvinnan helt enkelt presenterar sig för varandra – kan ord inte uttalas, då dessa skulle förgå sig på den skiljande kraft, den dödsdrift, som är lika ofrånkomlig som kärlekens och växandets livsprincip. Den symboliska signifikationen når här sin gräns, då den förenande kraften alltid driver livet mot utplåning och död.

Det symboliska modus som präglar Hanssons tidiga verk före *Ung Ofegs visor* kan beskrivas som en syntetisering av natur, människa och text. Dessa växer och smälter samman med varandra och bildar en transcendent helhet. Den tolkande relationen dem emellan syftar till att uppdaga en helhet, som sammanvävs av gemensamma

krafter, processer och rörelser. Naturen – från den enskilda brodden till hela landskap – blir därmed en symbol för denna transcendent helhet. Den poetiska texten syftar därmed till att uppenbara denna helhet genom de tecken som är naturens, människans och textens gemensamma.

### *Naturens fördubbling: den allegoriska klyvningen i Ung Ofegs visor*

I *Ung Ofegs visor* är tonen emellertid en annan. Den sennaturalistiskt impressionistiska stämningen från de två diktsamlingarna och *Sensitiva amorosa* har ersatts av ett betydligt mer dogmatiskt och förkunnande tilltal. Impressionerna har fått ge vika för polemik och distansering. Som bland andra Gunnar Brandell påpekat sker hos Hansson en gradvis brytning med naturalismen mot slutet av 1880-talet, en brytning som kulminerar i och med stridsskriften ”Materialismen i skönlitteraturen” (1891). Utan tvivel spelar den av Strindberg förmedlade bekantskapen med Nietzsches tänkande en viktig roll i den ideologiska och estetiska förskjutning som sker i *Ung Ofegs visor*. Hansson påbörjade och avslutade arbetet med *Ung Ofegs visor* under några hektiska vårmånader 1889, strax efter de första Nietzsche-läsningarna. Enskilda prosadikter publicerades på tyska och franska i utländsk press, men det dröjde till 1892 innan de 33 visorna utkom på svenska, på Albert Bonniers förlag. Vid sidan av dessa prosadikter finns dessutom fem prosadikter eller visor som uteslutits ur den tryckta versionen, men som ingår i det handskrivna manuskriptet som bevaras vid universitetsbiblioteket i Lund.<sup>41</sup>

Det var i stor utsträckning kring Nietzsche, vid sidan av Poe och Darwin, som Strindberg och Hansson träffades, och det var också delvis på grund av denne som de skiljdes åt.<sup>42</sup> I december 1888 fick Hansson låna *Jenseits von Gut und Böse* (1886) och *Zur Genealogie der Moral* (1887) av Strindberg och en livlig diskussion om framför allt övermänniskotanken och det svenska kulturklimatets slavkaraktär uppstod.<sup>43</sup> Hanssons essä om Nietzsche – vid det här laget hade Hansson även läst *Also sprach Zarathustra* (1883), *Morgenröthe* (1881) och *Menschliches–Allzumenschliches* (1878) – utkom under en tid då Georg Brandes, som redan tidigare introducerat filosofen för en nordisk publik i sina föreläsningar, planerar ett liknande arbete. Hansson hann före vilket resulterade i en brytning mellan de båda författarna.<sup>44</sup> Ett par år senare var konflikten mellan Hansson och Strindberg ett faktum; även i detta fall var Nietzsche en bidragande orsak. Under sin vistelse i Berlin beskyllde Strindberg Hanssons hustru, Laura Marholm, för att ha stulit ett av Nietzsches brev. Gunnar Brandell vet emellertid att berätta att Strindberg glömt brevet i Stockholm.<sup>45</sup>

Om Nietzsches omedelbara inflytande på Hansson omkring 1889 råder förvisso delade meningar, men att läsningen av Nietzsche står i förbindelse med en påtaglig



förändring i författarskapet står bortom allt tvivel. Emy Ek, Erik Ekelund och Anders Österling understryker både den ideologiska och den stilistiska importen från den tyske förebilden. Ingvar Holm men framför allt Torsten Kassius påpekar, i motsats till Ek, Ekelund och Österling, att Hanssons Nietzsche-studium var tämligen ytligt och att påverkan begränsar sig till endast ton och stil.<sup>46</sup> Några ideologiska paralleller bör emellertid belysas. De tidigare böckernas solidaritet med den vanliga människan, som beskrevs ovan, förvandlas till ett nästan okritiskt hyllande av övermänniskan. Även om det inte finns någon nödvändig motsättning mellan känslan för arbetaren och framhävandet av övermänniskoidealet – man skulle kunna tänka sig att Hanssons sociala engagemang skulle paras med övermänniskotanken – är det de facto så att Hansson vänder sig från den skånske lantarbetaren till vad han i brev till Strindberg kallar Nietzsches ”aristokratiska instinkter som nu, då den Demokratiska æran stundar, stiga upp i alla de öfverlägsna själarna”.<sup>47</sup> Tobias Dahlkvist hävdar i en analys av *I hausbandet* att Strindbergsforskningen alltför mycket fokuserat på övermänniskotanken – han vill i stället framhålla betydelsen hos Nietzsches kulturkritik.<sup>48</sup> Det kan finnas skäl att tro att Hanssons Nietzsche-reception i likhet med Strindbergs präglades av betydligt större bredd än forskningen tidigare givit sken av.

Viktigare än det tankegods som Hansson tar till sig från olika håll, bland annat från Nietzsche, är dock den av forskningen uppmärksammade stilistiska förändring som framträder i *Ung Ofegs visor*. Harold Borland har i sin bok *Nietzsche's Influence on Swedish Literature* pekat på att Hansson, likt Nietzsche, använder ett arkaiskt, pseudo-bibligt språk med återkommande refränger och upprepningar. Dessa stildrag finner man framför allt i *Also sprach Zarathustra*, varifrån Hansson också tycks ha hämtat vissa nyckelord i texten och scenerier. Borland nämner bland annat marknaden, herre och slav, renhet, risktagande, bergslandskap och havsvidder.<sup>49</sup> Tonen är allmänt hållen vad gäller både person- och miljöskildringar. Anders Österling, som ställer sig mycket kritisk till bokens ”allegoriska uppträden”, pekar på den ”strävan efter monumentalitet” som genomsyrar det han kallar ”prosaparabler”.<sup>50</sup>

De 33 dikterna eller visorna i *Ung Ofegs visor* består huvudsakligen av löst sammanfogade allegoriska prosaskisser eller -berättelser, till största delen berättade av ett jag. Liksom i de tidigare dikterna och novellerna undviker Hansson alltså de större sammanhållna, episka linjerna. Han föredrar det lilla formatet och skriver helst dikter, prosadikter och noveller; de större sammanhållna verken är lättträknade – kortromanerna *Fru Ester Bruce* (på norska 1893, på svenska 1900) och *Före giftermålet* (på norska och tyska 1894, på svenska 1901) kan nämnas i detta sammanhang. Till skillnad från novell- och diktsamlingarna är dock prosadikterna i *Ung Ofegs visor* centrerade kring en person. Likheten med Nietzsches *Zarathustra* är uppenbar; detta verk utgörs av ett antal tal och scener ur huvudpersonens liv, vars sammanhängande be-

rättelse är underordnad de enskilda scenernas filosofiska innehåll. De korta avsnitten skall uppfattas som parabler i biblisk mening och skall därmed tolkas allegoriskt. Utan att gå in i detalj på Nietzsches *Zarathustra*-bok, vilken Hansson alltså läste vid tiden för visornas tillkomst,<sup>51</sup> kan den i stora stycken betecknas som en filosofisk allegori. Därmed överskrider Nietzsche inte bara sin samtids filosofi, utan lika mycket symbolens dominans. Stilen genomsyras av en mängd allegoriska grepp, vilka gör texten mångtydig och dunkel och av vilka flera återkommer i Hanssons prosadikt-samling. I *Ung Ofegs visor* möter vi bland annat personifikationer av abstrakta principer, stiliserade landskap, typisering av personer och ett generaliserande språk. Platser, personer och händelser är inte individuella utan allmänna och generella.<sup>52</sup>

Föreställningen om samlingens allegoriska karaktär bestrids av Borland, som hävdar att *Ung Ofegs visor*, till skillnad från *Zarathustra*, inte hålls samman av någon enhetlig allegori.<sup>53</sup> Förvisso har Hanssons samling prosadikter en mer löst sammansatt struktur, som förefaller vara avhängig textens genremässiga förutsättningar, då det rör sig om en *samling* prosadikter snarare än ett enhetligt verk.<sup>54</sup> Någon entydig översättning av allegorin finner vi alltså inte här, lika litet som i *Zarathustra*. Sålunda kommer jag här inte att fördjupa mig i de olika allegoriska figurernas filosofiska innebörd, utan det är hur dessa allegoriska tekniker utnyttjas i prosadikt-samlingen som intresserar mig i föreliggande undersökning.<sup>55</sup> Det är, menar jag, i användningen av retoriska figurer som det allegoriska elementet i *Ung Ofegs visor* framträder. Mest framträdande är de olika personifikationer som återkommer i flera visor. Typiska personifikationer som Ofeg konfronteras med är ”djuret *Lepus bipedes*” i den 25:e visan och ”den vreda tjuren [...] som fordom hette Profanum Vulgus, men som man numera kallar L’opinion” i den 27:e (SS IV, s. 72, 78). Tidigare, i samlingens nittonde visa, uppträder humanitetens ox, *Bos Humanitatis*. Med illa dold anspelning på det avgudade guldbelädet i andra Mosebok (2 Mos. 32:4) säger sig oxen vara någon ”kring vilken folken dansa” (SS IV, s. 58). Den därpå följande allusionen på Uppenbarelseboken – ”Då sprang fram ur odjurets mun en pergamentsremsa” (SS IV, s. 58) – leder över i kritik av den samhällseliga nivelleringen, utilitarismen och demokratin.<sup>56</sup> På pergamentet står: ”Allas Bästa det Högsta Vål.” (SS IV, s. 59) Texten fortsätter:

Och kolossen bullrade:

– Detta är den stora sanning, den enda sanningen, som någonsin funnits i världen och någonsin skall finnas. På knä med dig! Den sanningen tillbedja alla folk, och alla tungomål sjunga dess lov. För den skall allting falla ned på sitt ansikte i stoftet. På knä med dig! Allt skall bringas i samma nivå, medelnivå; vad som är under skall lyftas upp, vad som höjer sig över skall mejas av. På knä med dig, säger jag! (SS IV, s. 59)

Visan om *Bos Humanitatis* utnyttjar en serie allegoriska grepp: en abstrakt princip personifieras i ett djur som i sin tur är antropomorferat. Det allegoriska greppet är fullt genomfört i hela visan – tolkningsnyckeln finns inskriven i oxens namn. Här liksom i många andra passager i *Ung Ofegs visor* anspelas på bibeltexter, inte sällan hädiskt (se SS IV, s. 26, 51, 63, 77). Det rör sig således om en allegorisk gestaltning i traditionell bemärkelse, det vill säga texten bör förstås som en genomförd metafor, där ett slags översättning skall ske mellan textens manifesta plan och den underliggande nyckeltexten. Denna typ av allegoriska historier är klart dominerande i boken. De enskilda dikterna, vilka fogas samman av protagonisten och stilen, utgörs av kortare allegorier. Utöver skildringen av *Bos Humanitatis* finner man också allegorier över kapitalismen (sång 9), geniet (sång 16), kampen mellan religion och ateism (sång 20) och så vidare. Gemensamt för dessa är först och främst de allegoriska personifikationerna av abstrakta begrepp i form av jätten (sång 9), Ahasverus (sång 16) och stridande massor (sång 20). Liksom i allegorin över nivelleringen och humaniteten är det via pejorativa emblem som Hansson argumenterar i dessa sånger. Holm, som förknippar dessa mönster med sagan i stället för med allegorin, understryker den ”allmänna karaktär” som präglar både människo- och miljöbeskrivningarna och som innebär en brist på konkretion och en distansering till motiv och verklighet.<sup>57</sup>

Hanssons texter kan således knytas till den traditionella allegorin, en retorisk trop som bygger på motsättningen och skillnanden mellan uttryckets bokstavliga innebörd och den avsedda innebörden. Med denna trop kan talaren inte bara säga ett och mena ett annat, utan han kan till och med, genom inversion, säga motsatsen till den ordagranna betydelsen – ironin är följaktligen en underavdelning till allegorin.<sup>58</sup> I Quintilianus efterföljd pekar Lausberg i sina studier över retorikens grundbegrepp på allegorins utsträckning, då den, till skillnad från den punktuella symbolen, är en konsekvent genomförd metafor; bildledet är fullföljt genom hela texten. Något slags likhetsrelation förutsätts emellertid råda mellan betecknande och betecknat, understryker Lausberg vidare.<sup>59</sup> Det allegoriska eftersträvar alltså, som Hegel påpekar i en av sina föreläsningar över estetiken, att vara så genomskinligt som möjligt, för att därigenom uppenbara meningen. Vidare bestämmer Hegel som ett av allegorins grunddrag en personifikation av allmänna abstrakta tillstånd eller egenskaper, men en personifikation som ”nur die *leere Form* der Subjektivität erhält”. Detta innebär en problematisk klyvning: ”Diese Trennung von Subjekt und Prädikat, Allgemeinheit und Besonderheit ist die zweite Seite der Frostigkeit in der Allegorie.”<sup>60</sup>

Den allegoriska texten och den allegoriska läsningen (*allegoresis*) grundar sig således på *skillnaden* mellan två texter, närmare bestämt den lästa texten och dess betydelse. Hos förromantikerna och romantikerna får denna i allegorin inskrivna åtskillnad mellan betecknande och betecknat en semantologisk innebörd som skiljer

allegorin från symbolen. Det som hos Schelling och Goethe framstår som allegorins fundamentala problem, det vill säga dess konventionalitet och arbitraritet i motsats till symbolens intuitiva enhet, blir däremot hos Friedrich von Schlegel språkets möjlighet att beteckna det absoluta. Konstverket är, menar Schlegel i "Gespräch über die Poesie" (1800), ingenting annat än ett betecknande för vilket högre, över-sinnliga sanningar utgör det betecknade: "Das Höchste kan man eben weil es unaussprechlich ist, nur allegorisch sagen".<sup>61</sup> Själva avståndet mellan betecknande och betecknat blir, understryker Otto Fischer i en studie över symbol och allegori hos Atterbom, "i sig ett kraftfullt estetiskt verkningsmedel och liksom sammanfallandet mellan 'vara' och '[ ]betydelse', 'uttryck' och 'innehåll' eller mellan 'enskilt' och 'allmänt' utgjorde den symboliska konstens egentliga budskap, snarare än *vad* som betecknades, så utgör avståndet eller icke-överensstämmelsen mellan 'vara' och 'betydelse', betecknande och betecknat och mellan himmelskt och jordiskt, allegorins verkliga budskap".<sup>62</sup>

Med Walter Benjamin och Paul de Man väcks återigen intresset för allegorin efter symbolens dominans under 1800-talet. Walter Benjamins angrepp, i *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1928) och i texterna om Baudelaire, på symbolens maktfullkomlighet utgör startskottet för en omvärdering av det allegoriska. Hos Benjamin får emellertid begreppet *allegori* en betydligt vidare innebörd än blott den stilistiska, en innebörd som påverkar även föreställningsvärlden. I de allegoriska barockdramerna dominerar en föreställning om världen som fallen och distanserad från Gud. Dramernas återkommande emblem är liket medan dess naturliga sceneri är ruinen. Det är en sönderfallande värld som dramerna gestaltar i allegorisk form.<sup>63</sup> På motsvarande sätt blir allegorin högkapitalismens form hos Baudelaire. Genom ett allegoriskt framställningssätt gestaltar diktaren ett slags devalvering av världen, som sker då tingen får uteslutande varukaraktär: "Die allegorische Anschauungsweise ist immer auf einer entwerteten Erscheinungswelt aufgebaut."<sup>64</sup> Hos Paul de Man spelar allegorin en grundläggande roll i dennes dekonstruktiva projekt att beskriva språkets obestämbarhet. Språkets allegoriska karaktär visar på, hävdar de Man, konventionaliteten, arbitrariteten och temporaliteten i det språkliga uttrycket. Uttrycket vilar på en ofrånkomlig skillnad mellan bildligt och bokstavligt, en motsättning som aldrig kan upphävas och som ständigt producerar nya meningar.<sup>65</sup>

Det är framför allt Benjamins och de Mans beskrivningar av allegorin som ett särskild slags åskådningsform respektive en semiotik som intresserar mig här. De stilistiska förändringarna och användningen av allegoriska figurer i *Ung Ofegs visor* ingår, menar jag, i ett vidare system av mer genomgripande förändringar som samlingen uppvisar i förhållande till såväl tidigare som senare verk, även i förhållande till den uppskattande essän om Nietzsche från 1889. Den natur som utgör prosadiktssam-

lingens fond, med vilken huvudpersonen Ofeg interagerar, måste beskrivas med helt andra termer än det symboliskt enhetliga landskap som Hansson skildrar i både dikterna och novellerna och som dominerar i Nietzsche-essän, vars huvudgestalt symboliskt beskrivs som ”det stora havet”, som är ”den ändlösa utsikten, oändlighetens *symbol*, det för öga och tanke gränslösa” (SS X, s. 127, min kurs.).<sup>66</sup> I visorna om Ofeg sker i stället en polarisering av naturen, som på ett anmärkningsvärt sätt skiljer ut *Ung Ofegs visor* från resten av författarskapet. Denna polarisering, menar jag, är avhängig prosadikternas allegoriska framställningsmodus, som till skillnad från den symboliska syntetiseringen producerar motsättningar och skillnader. Oavsett om denna polarisering är hämtad från Nietzsche eller inte kan man alltså urskilja en förändring i *Ung Ofegs visor*, en förändring som allegoriskt gestaltar klyvnaden snarare än föreningen.<sup>67</sup>

I stället för att vara symboliska gestalter för enhet, består den polariserade, kluvna naturen av en serie allegoriska figurer, vilka positionerar sig vid polerna gott (adligt, starkt, livskraftigt, antikristligt, frihetligt, övermänskligt) och ont (borgerligt, svagt, sjukt, kristet, slavligt, (alltför) mänskligt). Denna naturens polaritet, vilken gäller både scenerier och djur, är tämligen entydig och har i viss mån uppmärksamats av den tidigare forskningen, utan att sättas i samband med allegorin. Omgivningar som förknippas med den positiva polen är framför allt hav och berg (jämför med beskrivningarna i Nietzsche-essän och i det inledningsvis citerade brevet till Strindberg). Havet är, heter det i den tionde visan, ”den stora hälsokällan, den enda som håller världen frisk”. Texten fortsätter: ”Det är *ett*, som människorna behöva: att hålla kroppen ren. Däri ligger frälsningen och framtiden, – i att vårda sin kropp som ett kosteligt käril.” (SS IV, s. 36) Havet blir, skriver Erik Ekelund, ”tummelplatsen för en andens fribytare”, revoltören, och vägen bort ifrån ”de gamla meningarnas kuster”.<sup>68</sup> Något tidigare beger sig protagonisten upp på ett högt berg, varifrån han ser ”människornas boningsplats med alla deras tusen städer i ett ändlöst fågelperspektiv”. Det är på berget som Ofeg hör en röst som säger att han skall söka ”den stora Lyckan” som är större än ”de små människornas små fantasier” (SS IV, s. 24). Liknande sublimes naturfenomen är skogen och stormen (se SS IV, s. 15).

Naturens storslagna scenerier står i skarp kontrast till ”de små människornas” värld, den negativa polen, vars främsta uttryck är det slutna rummet, staden och marknaden, befolkad av pöbeln. Huset och hemmet blir en plats där solen stängs ute och allt är trångt och sjukt (SS IV, s. 44 ff). Stadsgatan i sin tur ”låg tättpackad med människor, och husens fönster stodo fulla med ansikten. Alla buro masker och alla kastade skymford, på mig, framför mig.” (SS IV, s. 75) Slätten kontrasteras mot bergen och havet och förknippas med samhällets nivellering (se SS IV, s. 34 f). Här kan man uppmärksamma en skillnad i förhållande till det tidigare författarska-

pet, där slätten, som Peter Hallberg visat i *Natursymboler i svensk lyrik* (1951), har en ovanligt framskjuten position och en positivt laddad innebörd.<sup>69</sup>

Berg och hav (i motsats till sjön) återfinns med snarlika konnotationer i den allegoriska världen i *Zarathustra*, som inleds med att titelpersonen lämnar ”den See seiner Heimat und gieng in das Gebirge”. De högsta bergen, heter det i kapitlet ”Der Wanderer”, stiger ”aus dem Meere”.<sup>70</sup> Dessa varierar oupphörligen genom hela verket. Staden och marknaden är på samma sätt som hos Hansson en entydigt negativ pol i Nietzsches allegori. Zarathustra lämnar bergen för att liksom solen ”in die Tiefe steigen”, vilket innebär att han kommer till en stad och ett torg, där han förkunnar övermänniskan.<sup>71</sup> ”Landskapet, där Ung Ofeg vandrar omkring”, understryker Ekelund, ”är direkt inspirerat av Also sprach Zarathustra.”<sup>72</sup> En nästan osynlig skillnad mellan Nietzsche och Hansson är dock tiden: om morgonrodnaden (framtiden och optimismen) är den förres tid – se det inledande talet till den uppstigande solen<sup>73</sup> – är aftonrodnaden (nuet och pessimismen) den senares. I den inledande dikten, författad 1892, skriver Hansson: ”Det är afton. / Redan mörkret / runt i rummet tätt sig skockar.” (SS IV, s. 8) Även i de följande prosadikterna är kvällningen och dunkelheten dominerande (se SS IV, s. 15, 32).

Djuren, som i både *Zarathustra* och *Ung Ofegs visor*, framträder som allegoriska figurer, kan fördelas på de två polerna och är föga originella till sin karaktär. De goda djuren, som förknippas med styrka och frihet, representeras av fågeln, i form av en örn som av Zarathustra utropas till ett av hans djur,<sup>74</sup> eller en sjöfågel som för Ofeg uttalar löftet om en kommande värld (SS IV, s. 54). Vissa andra djur, flugan och råttan som de mest uppenbara exemplen, tillhör den negativa polen. Naturbilderna i Hanssons prosadikter låter sig tämligen enkelt fördelas efter dessa två normativa poler. Råttorna får exempelvis beteckna ”landets ungdom” och flugorna ”svärma i era hjärnor” (SS IV, s. 35, 40). I folkmassan (”den svarta oöverskådliga mängden”) ser Ofeg ”människokroppar med getingtaggar, och människokroppar med rävsvarsar, och människokroppar med hundhuvuden, blodhundshuvuden” (SS IV, s. 33). Hunden bör här och på andra ställen i *Ung Ofegs visor* (se SS IV, s. 45) tolkas som en representant för slavmoralen, en bild som återfinns även hos Strindberg. Mot dessa står de fria djuren. Även i det här fallet kan en jämförelse med Nietzsches verk avslöja iögonenfallande paralleller. Hunden och spyflugor i *Ung Ofegs visor* motsvaras av giftflugan och hyndan i *Zarathustra*.<sup>75</sup> Och så vidare – Hansson ligger mycket nära Nietzsche i detta avseende.

Även om det *direkta* inflytandet från Nietzsche på Hansson är svårt att bedöma, förefaller den allegoriska stilen pekar på ett släktskap mellan den båda författarna som knappast kan vara en tillfällighet. En komparation inom Hanssons eget författarskap blottlägger dock en radikal förskjutning i förhållandet till språkets beteck-

nande funktion som är mer intressant än det genetisk-komparativa förhållandet mellan Nietzsche och Hansson, vilket i slutändan säger tämligen litet om Hanssons författarskap.

Det som i dikterna i *Dikter* och *Notturmo* är en enhetlig, symbolisk natur, som präglas av växande, enhet och sammansmältning, har i *Ung Ofegs visor* klyvts i en hög (adlig) och en låg (slavlik) sida. Denna klyvning – med Gordon Teskey skulle vi kunna tala om ett allegorins våld i texten<sup>76</sup> – allegoriserar naturen, vilken på så sätt inte blir omedelbart tillgänglig. Det allegoriska våldet är i Hanssons fall en nyckeltextens delning av det som tidigare utgjorde en enhet. Naturen är inte längre sig själv utan underkastad allegorins modus, som ofrånkomligen klyver texten. Det allegoriska våldet innebär också att naturen förlorar sin naturlighet. Som Walter Benjamin påpekar i sitt stora, oavslutade arbete om 1800-talets Paris, är naturen i allegorin inte längre naturlig utan förkonstlad.<sup>77</sup> Detta drag av konstgjordhet och förkonstling präglar i hög grad den polariserade natur som återfinns i *Ung Ofegs visor*, i vilken naturen som meningsfull och enhetlig livsvärld underkastas den allegoriska argumentationen och den klyvning som det filosofiska budskapet innebär. Den allegoriska föreställningsvärld som *Ung Ofegs visor* framställer är tömd på sin naturliga betydelse. I stället är det en serie allegoriska figurer som framträder.

Naturen i *Ung Ofegs visor* är således underkastad en utifrån kommande makt som klyver och denaturaliserar det som tidigare framställdes som en levande närhet. Denna allegoriska distansering och förkonstling av världen har i sin tur konsekvenser för språket och betecknandet. Naturen i prosadikterna är inte längre den i språket omedelbart tillgängliga helhet, till vilken vi som människor hör, utan i stället har det allegoriska våldet skilt tecken och mening åt. På grund av den allegoriska klyvningen blir naturen ett system av betecknande, som inte kan tillhandahålla en ursprunglig symbios, framför allt inte i språket. Naturen framträder inte i sig själv utan som ett tecken för någonting annat. Ordet och tecknet får därmed en tvivelaktig status i samlingen.<sup>78</sup> Ovan såg vi hur Ofeg utsätts för människornas ”skymford”, vilka i konkret bemärkelse *kastas* ”på mig, framför mig” (SS IV, s. 75); orden har här alltså närmast tagit materiell gestalt. Den åttonde visan kan i sin tur läsas som en allegori över tecknets brist och begränsning:

Jag styrde ut på fjärden med min nya båt, en kväll i senhösttiden. Mina segel voro snövita, men aftonrodnaden färgade dem med sin sjukliga kolorit, så att de sågo ut, som om de voro doppade i vin. Och så for jag ensam till havs, medan alla andra gingo i sina hemmasängar.

Då såg jag en enorm, svart hand sträcka sig ut över fjärden. Den satte ett styggt, svart märke på mitt segel och drog sig sedan tillbaka. (SS IV, s. 32)

Det första man kan peka på i detta citat, som inleder sången, är att det rena, vita seglet vanfärgas av aftonrodnaden. Genomgående polariserar Hansson den negativa aftonrodnaden, som konnoterar nedgång och fall, och den positiva, framtidsinriktade morgonrodnaden (se SS IV, s. 14); uttrycket ”senhösttiden” ingår i samma allegoriska sfär.<sup>79</sup> Aftonrodnadens röda färg sätts i sin tur i samband med nattvardsvinet och kristendomen, som alltså skall förstås som något som är på väg att gå under och så småningom besegras av morgonrodnadens ljus. Jaget, Ofeg, söker här ensamhet och liksom Zarathustra söker han sig ut på de öppna vattnen. Från land sträcker sig då en svart hand, som med tanke på bilden av vinet kan tolkas som Guds hand, och sätter ”ett styggt, svart märke på mitt segel” – korset.

I den här texten förknippas tecknet inte längre med den av naturen för tolkning upplåtta symbolen som präglade de tidiga dikterna och novellerna. I stället är tecknet en förvanskning av förhållandet mellan subjekt och objekt, människan och natur och för kollektivet, som utbrister: ”– Han har en fläck på sitt segel! Han har en fläck på sitt segel.” (SS IV, s. 32) Det märke som jaget i *Ung Ofegs visor* får på sitt segel – det vita seglet står naturligtvis för diktarens ark – visar sig alltså vara ett tecken tillgängligt för det förhatliga kollektivet snarare än en levande mystisk symbol för enheten med naturen. Jaget ser att fläcken hänger ”på *mitt* segel” och drabbas av ”dåligt samvete” (SS IV, s. 32), alltså en mänsklig svaghet. Det rör sig om ett tecken som klyver betecknande och betecknat. Det profanerande märket på seglet eller tecknet på det tomma arket,<sup>80</sup> är en skymf mot subjektets autonomitet. Genom tecknet hamnar jaget i en kommunicerande beroendeställning i förhållande till den andre. Ensamheten – Ofegs ständiga sökande bort från gemenskapen – utgör prosatexternas återkommande projekt, i vars förlängning ligger tystnaden.

Den enhet, som utgjorde idealet för förhållandet mellan människa och natur och mellan människor och som tog plats i den språkliga sociala relationen, är i *Ung Ofegs visor* ersatt av ett profanerande tecken som klyver och distanserar i stället för att förena och smälta samman. Där natur, subjekt och språk i de tidigare texterna vävdes samman i tecknets enhet, öppen för subjektets tolkning och förståelse, har natur och text i visorna om Ofeg blivit ett allegoriskt tecken. Varken natur eller tecken framträder längre som helheter som symboliskt både döljer och blottlägger tillvarons mystiska enhet. I stället struktureras prosadikterna i *Ung Ofegs visor* som en serie polära relationer mellan jaget och kollektivet, det goda och det onda, det övermänskliga och det alltförmänskliga, betecknande och betecknat. Enheten, symboliskt betecknad av naturens och diktens skrift, står ej längre att finna.



### *Avslutning; det senare författarskapet*

Om *Notturmo* och i högre grad *Sensitiva amorosa* är brytningsverk i den svenska litteraturhistorien framstår *Ung Ofegs visor* som både en anomali och en anakroni vad gäller Hanssons eget författarskap och i förhållande till den litteratur som håller på att växa fram. I många stycken kan samlingen förvisso uppfattas som ett led i Hanssons och samtidens generella utveckling bort från 1880-talets naturalism. På andra sätt förefaller visorna bilda en parentes, framför allt med tanke på den allegoriska formen som rimligen bör förstås som ett experiment, som dock inte faller väl ut men som har mer djupgående konsekvenser för detta enskilda verk än vad som alltså först tycks vara fallet. Värld och text krackelerar inför den allegoriska formen. Misstänksamheten mot människor och mot samhället sprider sig och blir en misstänksamhet mot kommunikationen överhuvudtaget. Varken naturen eller litteraturen är längre någon tillflyktsort, utan framträder som ett slagfält för olika idéer och ideal. Allt polariseras, inget harmonieras. Tecknet blir självt tomt och dött.

Inflytandet från Nietzsche blir kort och intensivt. Vilka följder det får för det senare författarskapet är inte lätt att avgöra. Uppenbart är emellertid att Hanssons kreativitet och nyskapande kraft avtar under slutet av 1890-talet och början av 1900-talet. Den annalkande sinnessjukdomen är en orsak, utfrysningen och exilen antagligen en annan. Under 1900-talets första decennier är texterna få och kvaliteten ojämn. I stället är det som förmedlare mellan framför allt en tysk och en svensk kultursfär som han gör sin insats. ”Det vilar också något ofullgånget över hans livsverk som helhet”, sammanfattar Gunnar Brandell i *Ny illustrerad svensk litteraturhistoria*.<sup>81</sup>

*Ung Ofegs visor* visar sig vara ett isolerat experiment. Samlingens allegoriska modus överges snabbt och Hansson återgår till den psykologisk-impressionistiska berättelsens form och naturdiktningen. Under 1890-talet utger han *Tidens kvinnor* (på tyska 1891, på svenska 1914) och *Fru Ester Bruce*, båda bestående av psykologiserande kvinnoporträtt. I den självbiografiska romanen *Resan hem* (1894) och prosaverket *Rustgård* (1910) blir i hög grad det egna subjektet framträdande. I dikterna från 1900-talet – sammanlagt rör det sig om sex samlingar utgivna mellan 1901 och 1928 – står åter naturen som ett under och en helhet i centrum, som i ”Natt-tystnad” ur *Dikter på vers och prosa* (1901), en dikt där dock tystnaden blir kvar som ett efterlängtat tillstånd:

Jag skymtat djupt  
i ett kvinnoöga  
och alltets allvar,  
det namnlöst höga,

i månskensymniga  
midnattsstunder  
naturens eviga,  
stora under.  
(SS XIV, s. 17)

## NOTER

- 1 August Strindberg & Ola Hansson, *August Strindbergs och Ola Hanssons brevväxling*, Stockholm 1938, s. 39. Brevet är daterat 13 mars 1889.
- 2 För en diskussion av åttiotialismbegreppet och Heidenstams reaktion mot åttiotialismen, se Karl-Erik Lundevalls *Från åttital till nittital. Om åttitalslitteraturen och Heidenstams debut och program*, Stockholm 1953 (diss.). Nietzsches inflytande på ett antal viktiga svenska författarskap vid den här tiden, Strindberg, Hansson, Heidenstam och Fröding, studeras i Harold Borland, *Nietzsche's Influence on Swedish Literature. With Special Reference to Strindberg, Ola Hansson, Heidenstam and Fröding*, Göteborg 1956.
- 3 Litteraturen om Strindbergs olika influenser är obegränsad och kommer inte behandlas här. Beträffande Nietzsches inflytande, eller brist på inflytande, på Strindberg påpekar Ulf Olsson polemiskt i en not i *Levande död*, att Strindbergsforskningen präglas av en rädsla för Nietzsche. Se Ulf Olsson, *Levande död. Studier i Strindbergs prosa*, Stockholm/Stehag 1995, s. 455. Kommentarer till förhållandet Strindberg–Nietzsche finns bland annat i Torsten Eklund, *Tjänstekvinnans son. En psykologisk Strindbergstudie*, Stockholm 1948 (diss.), s. 369–418, Borland, s. 17–46, och Franco Perrelli, *Strindberg e Nietzsche. Un Problema di storia del nichilismo*, Bari 1984. Det senaste inlägget i debatten, Tobias Dahlkvists analys av *I havsbandet* i *Samlaren*, innehåller en komprimerad översikt över denna forskning, som Dahlkvist menar i alltför hög grad fokuserat på övermänniskotanken. Se Tobias Dahlkvist, ”Vad kan Borgs armband säga oss? Nietzsche och *I havsbandet*”, *Samlaren* 125 (2004), s. 92–III, här s. 94.
- 4 De ingående texterna betecknas dikter av författaren. Se Ola Hansson, *Samlade skrifter*, band I–XVII, Stockholm 1919–1922, här band IV, *Ung Ofegs visor*, Stockholm 1920, s. 6. Hänvisningar till *Samlade skrifter* (= SS) sker hädanefter i den löpande texten, där romerska siffror anger volym och arabiska siffror anger sida.
- 5 Anders Österling, *Ola Hansson. Minnesteckning*, Stockholm 1966, s. 42, 43. Emy Ek, *Ola Hansson. Några minnesord*, Stockholm 1925, s. 28. Även Borland understryker att Hansson är den av 1880- och 1890-talets svenska författare som mest osjälvständigt tar till sig Nietzsche. Se Borland, s. 64 f. Skillnaden mellan Hansson och Nietzsche behandlas i Torsten Kassius, ”Idébakgrunden till *Ung Ofegs visor*”, *Skrifter utgivna av Humanistiska föreningen vid Stockholms högskola*, 1, Stockholm 1939, s. 27–57, här s. 49. Den i huvudsak negativa receptionen av *Ung Ofegs visor* behandlas i Inger Månesköld-Öberg, *Ola*

- Hanssons livsdikt. Om mottagandet i Sverige och det sena författarskapet*, Stockholm 1998, s. 33 ff.
- 6 Hanssons brev till Rydberg återfinns i *Man skriver om himmelriket när man har helvetet inom sig. Valda brev*, urval och komm. av Görgen Antonsson, Lund 1990, s. 103 ff. Rydbergs Nietzsche-kritiska brev är tryckt i *Viktor Rydbergs brev i urval*, III, utg. av Emil Haverman, Stockholm 1926, s. 127 ff. Se även Borland, s. 53.
- 7 Kjell Espmark, *Själen i bild. En huvudlinje i modern svensk poesi*, Stockholm 1977, s. 22–36; Lars Nylander, *Prosadikt och modernitet. Prosadikt som gränsföreteelse i europeisk litteratur, med särskild inriktning på Skandinavien 1880–1910*, Stockholm/Stehag 1990 (diss. Umeå), s. 250–261 & passim; Claes Ahlund, *Medusas huvud. Dekadensens tematik i svensk sekelskiftesprosa*, Acta Universitatis Upsaliensis, Historia litterarum 18, Uppsala 1994, s. 42–61. Det tredje kapitlet i Ahlunds bok (s. 62–83) behandlar novellen ”Gallblomma” ur samlingen *Tidens kvinnor* som tillkom ett par år (först på tyska 1891, på svenska 1914) efter *Ung Ofegs visor*.
- 8 Det allegoriserande modus hos Strindberg diskuteras i Olsson, s. 52 ff & passim. Olsson, som utgår från Walter Benjamins och Paul de Mans allegoribegrepp, visar närmast på en konstant drag i Strindbergs prosaverk. Olssons liksom de Mans allegoribegrepp är avhängigt språkets natur och är, med Gerhard Kurz ord, inte retoriskt utan ontologiskt koncipierat. Se Gerhard Kurz, *Metapher, Allegorie, Symbol*, 2., verbesserte Aufl., Göttingen 1988 (1982), s. 56.
- 9 Framför allt efter *Sensitiva amorosa* och under tiden för Ofeg-visornas tillkomst är Hansson isolerad i Aggarp i Skåne, för vilket Holm redogör i sin monografi. Se Ingvar Holm, *Ola Hansson. En studie i åttitalsromantik*, Lund 1957 (diss.), s. 139–172. Outsider är Ulf Lindes benämning på Hansson i förordet till det urval Svenska Akademien lät ge ut 1997 i sin klassikerserie. Ulf Linde, ”Mullens outsider”, i Ola Hansson, *Lyrisk och essäer*, red. Ingvar Holm, Stockholm 1997, s. VII–XV.
- 10 En omfattande studie över det moderna genombrottet är Gunnar Ahlströms *Det moderna genombrottet i Nordens litteratur*, Stockholm 1947.
- 11 Holm, s. 11.
- 12 Hans Levander, *Sensitiva amorosa. Ola Hanssons ungdomsverk och dess betydelse för åttio-talets litterära brytningar*, Stockholm 1944 (diss.), s. 240.
- 13 Bourget och du Prels inflytande diskuteras bland annat i Levander, s. 116 ff, 219 ff.
- 14 ”Sensitiva amorosa”, hävdar Levander, ”är dock icke något symbolistiskt verk och har inte något direkt samband med symbolistkolan i Frankrike.” Levander, s. 241 f & passim, citatet s. 242.
- 15 Örjan Lindberger, rec. av Hans Levander, *Sensitiva amorosa, Samlaren* 1944, s. 286–288, här s. 287 f; Holm, s. 116 & passim.
- 16 För ingående diskussion av begreppen dekadens och fin-de-siècle, se bland annat Ahlunds bok *Medusas huvud* (ssk. s. 188–206), Wolfdietrich Raschs *Die literarische Décadence um 1900*, München 1986, och Per Thomas Andersens *Dekadans i nordisk litteratur 1880–1900*, Oslo 1992 (om Hansson, se s. 153–162, 328–368).
- 17 Arne Widell, *Ola Hansson i Tyskland. En studie i hans liv och diktning åren 1890–1893*,

- Skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga institutionen vid Uppsala universitet 9, Uppsala 1979 (diss.), s. 70 ff.
- 18 Om Bååths betydelse för Hansson, se bl.a. Erik Ekelund, *Ola Hanssons ungdomsdiktning*, Stockholm 1930 (diss. Helsingfors), s. 16 ff, 37 ff.
- 19 Karl August Tavaststjerna, *För morgonbris*, 3. uppl., Helsingfors 1919 (1883), s. 67.
- 20 För en diskussion av denna distinktion se bl.a. Paul de Man, *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*, New Haven & London 1979, s. 103 ff, och David E. Wellbery, "The Transformation of Rhetoric", *The Cambridge History of Literary Criticism*, Vol. 5, *Romanticism*, ed. Marshall Brown, Cambridge 2000, s. 185–202, här s. 193. För en klassisk definition av tropen till skillnad från figuren, se Quintilianus, *The Institutio oratoria of Quintilian*, Vol. III, transl. H. E. Butler, Cambridge, Mass. & London 1986, bok IX.I.4 ff.
- 21 Inge Jonsson, *I symbolens hus. Nio kapitel litterär begreppshistoria*, Stockholm 1983, s. 212. Se även Paul de Man, *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, Second ed., Minneapolis 1983 (1971), s. 187 ff.
- 22 Se Otto Fischer, *Tecknets tragedi. Symbol och allegori i Atterboms sagospel* Lycksalighetens ö, Acta Universitatis Upsaliensis, Skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga institutionen vid Uppsala universitet 36, Uppsala 1998 (diss.), s. 17 ff. Symbolens konventionella karaktär diskuteras dock i Tormod Eide, *Retorisk leksikon*, Oslo 1990, s. 110. En traditionell definition av symbolen som en relation mellan bild- och sakled finns i Peter Hallberg, *Diktens bildspråk. Teori, metodik, historik*, Göteborg 1982, s. 25.
- 23 Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, *Philosophie der Kunst* (1802/1803), *Sämmtliche Werke*, Erste Abtheilung, Fünfter Band, hrsg. von K. F. A. Schelling, Stuttgart u. Augsburg 1859, s. 406.
- 24 Johann Wolfgang von Goethe, *Maximen und Reflexionen* (1823–1829), *Goethes Sämmtliche Werke in fünfundvierzig Bänden* 4, hrsg. von Franz Schulz, Berlin & Leipzig [u.å], s. 135, 146.
- 25 Espmark, s. 24 ff, citaten s. 24, 29. Även Erik Ekelund talar om extasen och enheten: "I dikten Notturmo 19 skönjde Ola Hansson i en salig extas enheten i tillvaron." Ekelund, s. 53.
- 26 Espmark, s. 33.
- 27 Se Espmark, s. 31 ff.
- 28 Gunnar Brandell menar att Hanssons brott med naturalismen sker gradvis men är fullständigt i och med "Materialismen i skönlitteraturen". Se Gunnar Brandell, "Ola Hansson", *Ny illustrerad svensk litteraturhistoria*, Band IV, red. E. N. Tigerstedt, andra bearb. uppl., Stockholm 1967 (1957), s. 195–215, här s. 208. Också Holm argumenterar för att Hanssons rörelse från naturalismen och mot mystiken sker före "Materialismen i skönlitteraturen" och gradvis. Se Holm, s. 116 & passim. Per Thomas Andersen lyfter fram den tidiga kritik av tendenslitteraturen som Hansson formulerar redan 1886 i sin Bourget-essä. Se Andersen, s. 153 ff. Lundevall diskuterar i sin avhandling om åttiotalismbegreppet Hanssons (och Strindbergs) föregripande av Heidenstams reaktion mot naturalismen. Se Lundevall, s. 293–310, ssk. s. 304 f.

- 29 Freud formulerade teorin om dödsdriften i sin berömda *Jenseits des Lustprinzips* från 1920: "Wenn wir es als ausnahmslose Erfahrung annehmen dürfen, daß alles Lebende aus inneren Gründen stirbt, ins Anorganische zurückkehrt, so können wir nur sagen: *Das Ziel alles Lebens ist der Tod*, und zurückgreifend: *Das Leblose war früher da als das Lebende.*" Sigmund Freud, *Jenseits des Lustprinzips* (1920), *Studienausgabe*, Band III, *Psychologie des Unbewußten*, hrsg. von Mitscherlich, Richards u. Strachey, 6. Aufl, Frankfurt am Main 1989 (1975), s. 213–272, här s. 248
- 30 Se Holm, s. 123.
- 31 Ekelund, s. 76. Se också Levander, s. 165 f.
- 32 Se Levander, s. 248 f. Ahlund vill i stället se *Sensitiva amorosa* som en del av en tydlig dekadent sekelskiftestrend snarare än som en isolerad företeelse. Se Ahlund, s. 43.
- 33 Det dolda, driftmässiga omedvetna som individernas djupaste och gemensamma grund tematiseras genomgående i novellerna i *Parias*, vilka skrevs vid denna tid (kring 1890); se ex. berättelserna om barnamörderskan, mordbrännaren och självmördaren (SS III, s. 108 ff, 114, 137).
- 34 Som Ingvar Holm påpekar i sin monografi över Hansson gör författaren upp med determinismen i början av 1889, i samband med kontakten med Poe. Se Holm, s. 117.
- 35 Levander, s. 166.
- 36 Levander, s. 169.
- 37 Levander, s. 178.
- 38 Espmark, s. 22. Detta att naturen skall vara "målad i ord" är en egenskap som Hansson lyfter fram i Bååths dikter (SS II, s. 16).
- 39 För en diskussion om det fenomenologiska temat, se min *Ett språk, ett spår. En studie i Birgitta Trotzigs författarskap*, Stockholm/Stehag 2005 (diss. Uppsala), s. 27 ff.
- 40 Levander, s. 179, 184.
- 41 Samling Hansson, Ola, Universitetsbiblioteket, Lunds universitet, mapp C. 6 a. Dessa sånger ingår i appendix i Borland, s. 163–167. Manuskriptets beskaffenhet diskuteras i Borland, s. 72 f.
- 42 Upprinnelsen till deras kontakt är emellertid Strindbergs idé att öppna "en Skandinavisk Försöks-Teater", där denne har för avsikt att sätta upp en av Hanssons noveller ur *Parias*. Se Strindberg & Hansson, s. 7. Brevet återfinns också i August Strindberg, *August Strindbergs brev*, 7, Februari 1888–december 1889, red. Torsten Eklund, Stockholm 1961, brev 1686, s. 164.
- 43 För Hanssons kontakt med och tillgång till olika texter av Nietzsche redogörs i Borland, s. 51 ff.
- 44 Ekelund, s. 189 f. Brandes höll sina föreläsningar över Nietzsche våren 1888 vid Köpenhamns universitet. Hansson uppmärksammar Brandes betydelse i *Det unga Skandinavien* (SS XI, s. 11 ff). Se även Holm, s. 118 f, och Dahlkvist, s. 92, 95.
- 45 Holm, s. 184–209; Gunnar Brandell, *Strindberg – ett författarliv*, Andra delen, *Borta och hemma 1883–1894*, Stockholm 1985, s. 287.
- 46 Se Holm, s. 117 f, och Kassius, s. 31, 57. På samma sätt har forskningen marginaliserat Strindbergs läsning av Nietzsche och hävdad att Strindbergs förståelse var ytlig. Se

- Olsson, s. 455, och Dahlkvist, s. 92.
- 47 Strindberg & Hansson, s. 34. Brevet är daterat 7/3 1889. I ett tidigare brev (7/12 1888) har Strindberg fastslagit: ”Och du är adelsman som jag!” Strindberg & Hansson, s. 12; *Brev 7*, brev 1718, s. 196. Den Nietzsche som läsaren möter i *Ung Ofegs visor* är, menar Holm, en förening av ”en Du-Prel-variant av Nietzsche med en Stirner-variant”. Holm, s. 128.
- 48 Dahlkvist, s. 95 f.
- 49 Borland, s. 65.
- 50 Österling, s. 44.
- 51 Se Hanssons brev till Strindberg den 27/3 1889 i Strindberg & Hansson, s. 48. I ett brev ber Strindberg att få låna Hanssons *Zarathustra*. Denne svarar emellertid att han själv hade den till låns och vid det här laget returnerat den. Se Strindberg & Hansson, s. 51, 52. Strindbergs brev, poststämplat 3/4 1889, återfinns också i *Brev 7*, brev 1821, s. 302. Hanssons brev är daterat 3/4 1889 och kommentaren om *Zarathustra* är ett tillägg i brevet.
- 52 I visa 29 talas om ”det stora träsket” och i den 31:a visan om ”den långa gatan”. Ofeg talar i den trettionde med ”en gammal man”. I en av de uteslutna sångerna, A i Borlands appendix, beskriver Hansson Sverige som en obotlig patient. Borland, s. 163 f.
- 53 Borland, s. 65.
- 54 Manuskriptet till *Ung Ofegs visor* i mapp C. 6 b bär undertiteln *Ur min visbok*, vilket understryker det fragmentariska draget. Om manuskriptet, se Borland, s. 72.
- 55 Ekelund beskriver dikterna i *Ung Ofegs visor* som ”små allegoriska sagor”. Ekelund, s. 198. Det allegoriska i *Ung Ofegs visor* omnämns också i Holm, s. 124, och Månesköld-Öberg, s. 33.
- 56 I Uppenbarelseboken finns en skildring av ett pergament som ätes upp (Upp. 10:9–10). Det kan också röra sig om en allusion på en annan passage i Johannes uppenbarelser, där ett svärd kommer fram ur en ryttares mun (Upp. 19:15). Hansson inverterar intertexten genom att tala om ”odjurets mun”.
- 57 Holm, s. 175.
- 58 Quintilianus, bok VIII.VI.44 ff, VII.VI.54 ff.
- 59 Heinrich Lausberg, *Handbuch der Literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, 3. Aufl., Stuttgart 1990 (1960), § 895; idem, *Elemente der literarischen Rhetorik. Eine Einführung für Studierende der klassischen, romanischen, englischen und deutschen Philologie*, 4., durchgesehene Aufl., München 1971 (1949), s. 139. Lausberg bygger på Quintilianus, vars definition återfinns i bok VIII.VI.44 av *Institutio oratoria*.
- 60 G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik I* (1835–1838), Werke 13, hrsg. von Eva Moldenhauer u. Karl Markus Michel, Frankfurt am Main 1970, s. 511 f.
- 61 Friedrich von Schlegel, ”Gespräch über die Poesie” (1800), *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Bd 2, hrsg. von Hans Eichner, München u.a. 1967, s. 324.
- 62 Fischer, s. 20, Fischers kurs.
- 63 Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1928), *Gesammelte Schriften*,

- Bd I:1, hrsg. von Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1974, s. 203–430, här s. 353 f, 360, 382, 391.
- 64 Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Bd I:3, hrsg. von Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1974, s. 1151.
- 65 de Man 1979, s. 105 ff; de Man 1983, s. 207. Relevant kritik mot essentialistiska drag hos de Man har framförts i Michael Gustavsson, *Textens väsen. En kritik av essentialistiska förutsättningar i modern litteraturteori. Exemplen Cleanth Brooks, Roman Jakobson, Paul de Man*, Skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga institutionen vid Uppsala universitet 32, Uppsala 1996 (diss.), s. 117–181.
- 66 Vidare talas i Nietzsche-essän om ”naturens text” som metafysiken ”fördunklar” i stället för att ”förklara den” (SS X, s. 147). Hanssons egen användning av begreppet symbol är vidare och mer obestämt än mitt. I essän om Gellerstedt i *Litterära silhuetter I* (1885) talar Hansson om ”en symbolisk naturdiktning”, vilken har ”symboliskt-moraliskt syfte” (SS II, s. 79, 82). Betydelsen av *symbolisk* tycks i detta sammanhang sammanfalla med *allegori* i föreliggande framställning.
- 67 Även hos Nietzsche kan man se ”pragmatic and demagogical value-oppositions” mellan svaghet och styrka, sjukdom och hälsa, hjorden och de få. de Man 1979, s. 119.
- 68 Ekelund, s. 213.
- 69 Peter Hallberg, *Natursymboler i svensk lyrik. Från nyromantiken till Karlfeldt*, Band 2, Göteborg 1951 (diss.), s. 505.
- 70 Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen* (1883–1885), Werke, Kritische Gesamtausgabe VI, 1, hrsg. von Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, Berlin 1968, s. 5, 191. För ytterligare komparationer mellan *Ung Ofegs visor* och Nietzsches verk hänvisar jag till Kassius och Ekelunds respektive arbeten.
- 71 Nietzsche, s. 5, 8.
- 72 Ekelund, s. 213. Holm, som huvudsakligen ägnar sig åt biografisk tolkning, utpekar några väsentliga skillnader mellan landskapet i *Zarathustra* och *Ung Ofegs visor*; det senare läser han som ett skånskt slättlandskap. Se Holm, s. 132 f.
- 73 Nietzsche, s. 5.
- 74 Nietzsche, s. 21.
- 75 Nietzsche, s. 64, 65.
- 76 Se Gordon Teskey, *Allegory and Violence*, Ithaka & London 1996, s. 8 f & passim. Se även Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk, Gesammelte Schriften*, Bd V:1, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1982, s. 414 [J 55 a, 3].
- 77 Benjamin 1982, s. 267 [G 16, 3]. Benjamin talar om ”die Landschaft als Allegorie” hos Baudelaire. Benjamin 1982, s. 409 [J 53, 7].
- 78 de Man talar i *Allegories of Reading* om Nietzsches ”semiological moment [bezeichnen], which can simply be described as the metonymic deconstruction from necessity to contingency”. de Man 1979, s. 122, de Mans tillägg.
- 79 Anspelningarna på Nietzsches *Morgenröthe*, vilken vid sidan av *Zarathustra* är en av de centrala texterna i Nietzsche-essän (se SS X, s. 149 f), och Zarathustras tal till den uppgående solen (Nietzsche, s. 5) är uppenbara.

- 80 Tidigare i verket sker en koppling mellan ”vita lakan”, det gamla jagets död och det nya jagets födelse (SS IV, s. 28).
- 81 Brandell, s. 214.

## ABSTRACT

Mattias Pirholt, *Naturens fördubbling. Från symbol till allegori i Ola Hanssons tidiga författarskap.* (*The Duplication of Nature: From Symbol to Allegory in Ola Hansson's Early Work.*)

This study deals with the Swedish writer Ola Hansson's work from the 1880's and early 1890's and the shift from a symbolical to an allegorical mode of writing. Hansson's early work, *Dikter* (1884, *Poems*), *Notturmo* (1885), *Sensitiva amorosa* (1887) and *Parias* (1890), plays a significant part in the realistic and naturalistic movement of the 1880's in Sweden, and the author is considered to be one of the central figures in what has been called the modern breakthrough in Scandinavian literature. In the late 1880's, Hansson discovered Friedrich Nietzsche, whose work had a great impact on Swedish literature in general and on Hansson in particular. His encounter with Nietzsche resulted in a collection of prose poems, *Ung Ofegs visor* (1892, *Young Ofeg's Ditties*), and an extensive essay on the German philosopher. Nietzsche's ideological influence on Hansson is well documented, as well as his influence on Hansson's style in *Ung Ofegs visor*, whose prophetic and pseudo-biblical style bears great resemblance to Nietzsche's *Also sprach Zarathustra*.

Hansson's work prior to *Ung Ofegs visor* is dominated by a symbolical mode of writing, i.e., a mode of writing that is constituted by thematic and linguistic unity. The romantic conception of the symbol, as it is developed in the early 19<sup>th</sup> century by, among others, J. W. von Goethe, F. W. J. Schelling and G. W. F. Hegel, stresses the synthesis of the signifier and the signified. The symbol is, according to the romantics, the representation of the absolute. It is in the particularity of the intuitive symbol and not in the conventionality and generality of the allegorical mode that the absolute is expressible. In allegory, in contrast, the signifier and the signified do not merge. Rather, the very difference between the constituents of the sign becomes productive. In the criticism of Friedrich Schlegel in the 19<sup>th</sup> century and of Walter Benjamin and Paul de Man in the 20<sup>th</sup> century, allegory replaces symbol as the central semantological trope, which, contrary to the symbol, separates being and meaning, signifier and signified. It is represented by decay and destruction (the corpse and the ruin) and characterises the conventionality and arbitrariness of language in general.

The poems in *Dikter* and *Notturmo* and the short stories in *Sensitiva amorosa* conform to the strong romantic tradition of the symbol. The intimate relations between man and nature and between subject and object are repeatedly expressed as a reciprocal movement, flowing and growing in both man and nature. The language of the human sphere is applied to the natural and vice versa. Hansson depicts a joint and intertwining force that runs through the world and that is the cause of both growth and deterioration of all living things. Unlike earlier studies on Hansson's poems, this paper does not want to describe the relation between



man and nature as a translation of spiritual phenomena into nature, but as a reciprocity that dissolves the boundaries between the experiencing subject and the experienced world. The symbolic mode also applies to Hansson's political poetry in *Dikter* and *Notturmo*, where the writer argues for a society based on unity, and to the linguistic and metapoetical level, where writing is symbolically depicted as a natural phenomenon, interlacing the language of the poet with nature.

Hansson's collection of prose poems, *Ung Ofegs visor*, does not only imitate the allegorical style of Nietzsche's *Also sprach Zarathustra*, but also radically breaks with the symbolical conception of man and nature in the early work. The experience of the world is no longer founded on unity and the amalgamation of life by an omnipresent force. On the contrary, both nature and the social relations of men are permeated with a ubiquitous dualism: between good and evil, strong and weak, free and enslaved etc. The allegorical mode violently breaks the bonds that previously formed a totality of man, nature and language. Nature is transformed from a living unity into an artificial and allegorical sign, into a language that is unable to connect the subject with the object. The allegory in *Ung Ofegs visor*, however, remains an isolated experiment in Hansson's work. During the 1890's and the early 20<sup>th</sup> century, he returns to the symbolical mode of writing of the earliest work.