Samlaren

Tidskrift för
svensk litteraturvetenskaplig forskning
Årgång 97 1976

Svenska Litteratursällskapet

Distribution: Almqvist & Wiksell International, Stockholm

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: Peter Hallberg

Lund: Staffan Björck, Carl Fehrman

Stockholm: Örjan Lindberger, Inge Jonsson

Umeå: Magnus von Platen

Uppsala: Gunnar Brandell, Thure Stenström

Redaktör: Docent Ulf Wittrock, Litteraturvetenskapliga institutionen,
Humanistiskt-Samhällsvetenskapligt Centrum, Box 513, 751 20 Uppsala

Almqvist & Wiksell, Uppsala 1977

I ett följande kapitel tar Linnér upp livsbegreppet hos Dostojevskij och sätter in det i dess rätta sammanhang – litterärt, kristet och estetiskt. Detta har väl gjorts tidigare, men Linnérs tillägg att »livet» här tillåter både en psykologisk och en religiös tolkning tycks viktig. Och man kunde naturligtvis tillägga, att det är på det psykologiska planet som han haft inflytande.

Men för att texterna ska få sin förklaring måste kunskap om ortodoxin till och kännedom om Dostojevskijs egen speciella art av tro. I bokens näst sista kapitel – det sjunde – redogör Linnér sålunda för Dostojevskijs syn på uppståndelsen och de minst sagt säregna idéer han övertog från Nikolaj Fedorov, »a curious thinker even by 19th-century standards».

Stora moralister har ibland sina blinda fläckar. I slutkapitlet stryker Linnér kraftigt under det naiva i Dostojevskijs samhällstänkande. Han har en metod – säger Linnér träffande – att ställa frågor på ett språk och besvara dem på ett annat. Och denna anmärkning kvarstår i hela sin vidd, även om man besinnar att Dostojevskijs intresse kanske inte gällde mänskligheten i stort i första hand utan hans samtida Ryssland. Linnér instämmer med Gide och talar om »an evangelical depreciation of the intellect».

Sven Linnérs utredningar är alltså klargörande – så långt det går att komma till klarhet i estetiskt-moraliska frågor. Om båda hans böcker om Dostojevskij gäller dessutom att de till allt annat också är på sitt sätt lidelsefulla och intellektuellt spännande att läsa.

Hans-Göran Ekman

Birgitta Steene: *The Greatest Fire. A Study of August Strindberg.* Southern Illinois University Press. Carbondale & Edwardsville. Feffer & Simons, Inc. London & Amsterdam 1973.

Vagn Albeck Börge: *Strindberg, Prometheus des Theaters.* Österreichische Verlagsanstalt und A. Schroll-Verlag. Wien & München 1974.

De båda ovan angivna verken visar två typiska sätt att nalkas ämnet: det analytiska och det emotionella. Därmed inte sagt, att det förra skulle sakna personligt engagement och det senare verifierbara påståenden. Båda författarna är väl förtrogna med sitt ämne och insatta i den svenska och internationella Strindbergslitteraturen *up to date.* Men det är ändå fråga om två väsensskilda attityder.

Birgitta Steene är Associate Professor of English vid Temple University. Hennes doktorsavhandling behandlade *The American drama and the Swedish Theater 1920–1950* (Univ. of Washington 1960, tillgänglig i mikrofilm). Därutöver har hon bl. a. publicerat ett par arbeten om Ingmar Bergman. Till Strindbergsforskningen har hon tidigare bidragit med bl. a. *Shakespearean elements in historical plays of Strindberg* (Journal of Comparative Literature, 11, 1959).

Steene har hämtat sin boks titel från det berömda brevet till Siri von Essen den 12 mars 1876: »Jag har icke det skarpaste hufvudet – men elden; min eld är den största i Sverge.» Detta citat verkar något slitet hos oss, men det är det ju inte i Amerika. Och förf. tar honom på orden: »No one has quite matched the emotional intensity of his works.» Det kan vara riktigt, om man som Strindberg själv gör, begränsar synkretsen till Sverige. I varje fall blir inte citatet något slags emotionellt ledmotiv för framställningen. Det blir bara en effektfull titel med faktiskt underlag.

Boken är inte upplagd som en biografi. Det är inte ett liv utan ett författarskap det är fråga om, låt vara med levnadsloppet som en oundviklig rörlig fondkuliss. Inom en jämförelsevis begränsad ram (178 s.) ger denna bok en koncis, aktuell karakteristik av Strindbergs verk, såvitt jag vet den bästa som föreligger för anglosachsisk publik. I inledningskapitlet (»A Note on Strindberg») tecknas utvecklingsgången i fågelperspektiv som en väg från subjektivitet till objektivitet, från analys av en rad enskilda, om än i skiftande grad »representativa» fall, till en tolkning av mänsklighetens villkor, som kunde kallas existentialistisk fast Steene inte använder denna term. Hon kombinerar detta med den sene Strindbergs beundran för klassikern Goethe och hans i En blå bok framträdande benägenhet att gömma sig bakom sitt verk som en nästan anonym skapare. Besläktade synpunkter har framförts av A. N. Benson i *From naturalism to the Dream Play* (Modern Drama 1964/65), där strävan till allmängiltighet som ett motiv för övergång till drömspelsstilen är huvudtemat. Med denna utgångspunkt är det lätt men kanske också nödvändigt för henne att avfärda den ännu på 60-talet framträdande benägenheten hos anglosachsiska skribenter att betrakta Strindberg som mer eller mindre galen, en obehaglig, hatfull kverulant i sorglig motsats till den objektive mästerpsykologen Ibsen (F. L. Lucas, *The Drama of Ibsen and Strindberg,* London 1962, Robert Brustein, *The Theatre of revolt,* Boston 1964).

Det antydda fågelperspektivet blir just ett perspektiv och inte ett strikt tillämpat schema. Steene har sinne både för kontinuiteten och för egenarten. Hon följer författarskapet i stort sett kronologiskt men med avvikelser, då hon samlar verk inom en viss genre. Efter Mäster Olof släpper hon dramatiken och följer prosan från Röda rummet till I havsbandet. För att illustrera den

litterära situationen vid Röda rummets tillkomst citerar hon Carl Rupert Nybloms och Carl David af Wirséns idealistiska inträdestal i Svenska Akademien 1879 med hänvisning till en för henne till synes så svåråtkomlig källa som en artikel av Torsten Eklund i Studiekamraten 1937! Hon har dessutom uppmärksammat Göran Printz-Påhlsons teori om Röda rummet som en *Bildungsroman* i Wilhelm Meisters efterföljd, däremot inte andra svenska forskares strukturell symbolanalytiska tolkningsförsök. I de självbiografiska romanerna observerar hon givetvis svävningen mellan fiktion och verklighet. En dåres försvarstal och senare jämförbar prosa uppfattar hon på samma sätt som undertecknad och E. O. Johanneson i hans viktiga arbete *The Novels of August Strindberg* (Berkeley 1968): som mångtydig och mångbottnad *fiction,* förebådande Kafka.

Dramatiken från Herr Bengts hustru till Bandet sammanför hon med Dödsdansen under rubriken »Sexual Warfare on the Stage». För sistnämnda pjäs meddelas inte ens tillkomståret, och den amerikanske läsaren förblir alltså ovetande om att den ligger på andra sidan Inferno, åtta år efter Bandet. Det bör dock tilläggas, att karakteristiken av Dödsdansen dessutom tar fasta på vad som skiljer den från de tidigare skådespelaren om »Sexual Warfare». Trådarna dras också mycket riktigt fram till Sartres Huis clos. Men visst finns det gemensamma drag – drag som blir så allmänna, att de i stort sett utmärker den strindbergska dramatiken som sådan: frånvaron av »realistiska» karaktärer, personlighetsbegreppets upplösning i en serie symbolmättade situationer, dialogens irrationella halvdager. Mycket av detta finns teoretiskt motiverat i företalet till Fröken Julie, fast det blev si och så med tillämpningen just i denna pjäs. Då går det bättre i Fordringsägare som Steene sammanställer med »grymhetens teater» (Artaud) och Ionescos verk där vi finner »a similar deemphasis on individual characterization and *Einfühlung* and have instead a presentation of the dramatic personae engaged in a fierce battle of dialectics.»

Dramatiken efter Inferno delas upp i två kapitel: »Metaphysical Drama» (från Till Damaskus till Stora landsvägen) och »Historical Dramas» – där pluralformen väl skall beteckna den brokiga mångfalden, den lägre graden av enhetlighet. Uppdelningen kan ändå diskuteras. Folkungasagan är ju fullt lika »metafysisk» som dramerna med denna beteckning. Men dispositionen är naturligtvis praktiskt användbar. Även här betonar Steene mera kontinuiteten än attitydförskjutningarna. Det blir en smula missvisande beträffande Till Damaskus, eftersom hon buntar ihop Damaskus III med de båda föregående utan att upplysa om att detta drama tillkom tre år efter Damaskus II och i ett helt annat andligt klimat. Men samma misstag har ju också framstående teatermän begått, när de har åstadkommit en pjäshybrid av alla tre Damaskusdramerna. I tolkningen av Till Damaskus I följer hon i övrigt med framgång Brandell. I guldmakar-, krog- och fängelsescenerna i Damaskus II säger Ollén »är det som om man mötte den oöverträffade upptakten till all världens expressionistiska dramatik». Steene anser däremot, att Advent är mera expressionistiskt än Till Damaskus och förvånar sig över att inte detta drama har blivit mera uppmärksammat som prototyp för den expressionistiska teatern i Europa. Det har »the hysterical tone, macabre props, and ghoulish atmosphere that characterize many expressionistic *Schreidramen*». Och visst är dramat expressionistiskt. I lika hög grad som i Till Damaskus är figurerna »Austrahlungen des Ichs», i detta fall lagmansparets båda jag. »Är det skuggor eller spöken eller våra egna sjuka drömmar?» frågar Lagmanskan mycket riktigt. Men världsdramatikens stora expressionistiska genombrott, »mutationen», som Agne Beijer kallar det, kom dock onekligen med Till Damaskus I.

Sambandet mellan Ett drömspel och Spöksonaten betonas. Även den senare kan betraktas som ett drömspel, fast på ett annat sätt. Strindberg återskapar här »the entire, absurd *world* of a dream, in which people act out their destructiveness and evil without the bridling influence of their superegos». *Detta* drömspel är inte symboliskt utan existentiellt. Drömmen är inte programmatisk, dess sätt att uppleva och forma eller deformera finns där ändå. Det är också en av de mera givande synpunkterna i Pavel Fraenkls eljest snåriga och floskulösa verk om *Strindbergs dramatiska fantasi i Spöksonaten* (1966), som hon dock inte refererar till. Däremot drar hon paralleller, som tål att begrundas, mellan Indras dotter, Främlingen i Brända tomten och Studenten i Spöksonaten. Hon spinner ytterligare en tråd vidare, när hon betraktar Modern i Pelikanen som en reinkarnation av Kokerskan i Spöksonaten. I detta sammanhang tar hon också upp *födans* roll: »good nourishment is identical with (maternal) love; feeding takes on ritual connotations». Iakttagelsen gäller närmast Pelikanen och har ju begränsad räckvidd. Hela ämnet – inklusive ätandet och drickandet – vore värt en specialundersökning (Nils Norman har tangerat det i Den unge Strindberg och väckelserörelsen 1953).

I historiedramatiken kan Steene med sakkunskap urskilja Shakespeareinslagets räckvidd och begränsning. Speciellt för Folkungasagan preciserar hon detta sålunda: »The effect is a vivid

and animated picture of a bustling world where the grotesque mingles with the pathetic, and where a whole age comes to life on the stage. Strindberg's conscious adaptation of Shakespeare's free composition allowed him maximum variety – widely spaced character groupings, and multiple plots.» Det är detta som till stor del fuskades bort vid Dramatens senaste föreställning av Folkungasagan. Om de historiska dramerna har hon f. ö. inte så mycket nytt att säga men tar givetvis fasta på vad Strindberg själv säger om sin Erik XIV: »en karaktärsteckning av en karaktärslös människa» vilket alltså inte betyder en moraliskt undermålig person utan en sammansatt scenfigur av det slag som skisseras i företalet till Fröken Julie.

De sista kapitlen ägnas lyriken alltifrån 80-talet till Ordalek och småkonst samt den sena prosan som betraktas på samma sätt som En dåres försvarstal med trådar till Proust, Kafka, Joyce och Faulkner. Det förvånar därför, att hon slutar med en undran, »why Strindberg continues to be largely ignored, except possibly for a passing tribute to *A Dreamplay,* by students of drama». Hennes egen litteraturförteckning, upptagande engelska Strindbergsöversättningar (de rekommendabla från senare tid) samt engelskspråkig Strindbergslitteratur, tycks vittna om något annat.

Om något annat vittnar förvisso också Vagn Albeck Börges *Strindberg, Prometheus des Theaters.* Här är det ingen tvekan om Strindbergs centrala position, i varje fall inom europeisk litteratur och teater. Strindberg är en titan, vars verkliga proportioner nu börjar avteckna sig på världsteaterns scen. Detta är huvudtemat för den 500 sidor starka boken.

Vagn A. Börge är en danskfödd litteratur- och teaterforskare, sedan 1940-talet knuten till universitetet i Wien. Han har tidigare publicerat fyra arbeten om Strindberg, *August Strindberg og H. C. Andersen* (1931), *Der unbekannte Strindberg* (1935), *Kvinden i Strindbergs Liv og Digtning* (1936) och *Strindbergs mystiske Teater* (1942). Den flödande predikogåvan, den vältaliga lyriska entusiasmen tog här ofta loven av sakframställningen, även om intressanta och givande iakttagelser kunde dölja sig i ordflödet, i synnerhet i det sistnämnda verket. I Wien har han ägnat sig åt drama- och filmforskning och även varit verksam som regissör med för mig obekant resultat.

Det nu föreliggande verket är frukten av ett långt livs umgänge med Strindberg. Här kan man verkligen tala om inlevelse, med allt vad detta missbrukade ord innebär av känslomässigt engagemang men också av vilja att förstå och begär att förkunna och förklara. Med all sin nyckfulla subjektivitet är det dock ett imponerande verk. Där finns ett ofantligt kunskapsstoff och en djup förtrogenhet med Strindbergs person och verk, hans nationella och framför allt internationella positioner. Boken vänder sig också till Europas tyskläsande publik i en internationellt läglig situation. Ty Strindberg framstår ju nu alltmer obestridd som ett av den europeiska dramatikens allra största namn. Ibsen har härigenom, åtminstone tillfälligt, kommit i bakgrunden, vilket också Börge inte utan belåtenhet inkasserar. Hans bok kan alltså appellera till ett i Europa och väl också (trots Birgitta Steenes ovan citerade mening) i Amerika tilltagande intresse för föremålet.

Det första kapitlet har rubriken »Welttheater». Huvudsynpunkten är, att Strindbergs dramatik inte i första hand är att betrakta som litteratur utan som teater, »Welttheater», på samma sätt som Shakespeares och Molières. Synpunkten är ju ingalunda ny, men den genomförs här med stor dramaturgisk konsekvens. Och den som lyfte upp Strindbergs dramatik till världsteaternivå var enligt Börge tveklöst Max Reinhardt. Han skulle dock avsevärt ha kunnat precisera och konkretisera sina påståenden, om han hade utnyttjat Kela Kvams i Samlaren 1974 recenserade arbete *Max Reinhardt og Strindbergs visionære dramatik.* Frånsett detta kan Börges påstående diskuteras. Reinhardt väckte obestridligen intresset för Strindberg i Tyskland under och efter första världskriget, men det stora europeiska genombrottet kom dock först efter andra världskriget, Börge har också följt de svenska Strindbergsuppsättningarna, Per Lindbergs, Olof Molanders och Ingmar Bergmans, och han reagerar helt naturligt mot den sistnämndes benägenhet att helt enkelt ändra Strindbergs dramer, när de inte passar in i hans världsbild. Men det är han ju inte ensam om.

Sedan följer en fri rapsodisk genomgång av Strindbergs liv och verk, uppdelad i fem kapitel med beteckningarna »Entwicklung einer Seele» (med Tjänstekvinnans son, Siri von Essen och »kärlekshatet» som underrubriker), Inferno (»Mit Frida Uhl in Berlin», »Paris», »Vor höherer Instanz»), Harriet Bosse och »Der schwedische Faust» (Der Spekulierer, Faust-Mephisto). Boken avslutas med en notapparat, som ofta sväller ut till självständiga exkurser med litteratur- och teateröversikter, samt en omfattande, mycket osovrad Strindbergsbibliografi. Förnumstiga banaliteter och smärre sakliga misstag förekommer. Men samtidigt är Börges karakteristiker av Strindberg som dramatiker byggda på ett omfattande teoretiskt och praktiskt teaterstudium som ger honom både stora svepande perspektiv och känsla för sceniska detaljer.

Men vad innebär då namnet Prometheus i

bokens titel? Ja, det är nog snarast att betrakta som en retorisk figur. Prometheus blir i största allmänhet en nära till hans liggande symbolgestalt för trotsaren och upprorsmannen, som straffas och lider för hela mänskligheten. Men som också, enligt sagan, till sist försonas med världsordningen. (Hos Strindberg själv skymtar ju Prometheus som förmäten himlastormare i Himmelrikets nycklar, femte akten.) Även Strindbergs världförbättrarnit höjs härigenom upp på ett metafysiskt plan, där det sociala flyter ihop med det religiösa. I likhet med Nathan Söderblom betraktar Börge Strindbergs ateistiska period som en parentes i ett av religiös kamp fyllt liv och författarskap.

Mera kött på benen får däremot den andra symbolgestalt som har gett namn åt bokens slutkapitel: Der schwedische Faust. Namnet låter bekant, och mycket riktigt kommer professor Algot Werin in i bilden. Han har ju själv gett ut en samling studier med titeln Den svenske Faust, där Strindberg får en pregnant karakteristik såsom den ende i nyare europeisk litteratur som i renässansmässig universalitet kunde mäta sig med Goethe – och med Dr Faust själv! Algot Werin har också skrivit ett företal till Börges bok, där dennes Strindbergsforskning presenteras i mycket erkännsamma ordalag för den internationella publik till vilken boken riktar sig. Börge för också Werins uppslag vidare. Dramaturgiskt inriktad som han är, finner han ett samband mellan Reinhardts iscensättning av Goethes Faust och Strindbergs dramer. Han finner också en frändskap mellan Fausts andra del och vissa Strindbergsdramer efter Inferno, framför allt Ett drömspel. Goethes och Strindbergs fantasiskapelser framstår som besläktade diktarvisioner, upptäcktsfärder i människans inre världar. Den romantiska teaterns förvandlingsscener i Faust II fördjupas och utvidgas i Ett drömspel till att gälla bokstavligen allt, från själva teaterrekvisitan till mänskliga gestalter och situationer, allt under drömmens gemensamma perspektiv. Sökandet efter »hemligheten» är faustiskt. Men den obefintliga hemligheten, tomheten bakom den stängda dörren, pekar fram mot existentialismen, Sartres, Genets och Becketts teater. I motsats till dem tycker sig dock Strindberg finna någon form av mening, av världsförklaring. »Strindberg ist der letzte nicht-nihilistische Faust». Den svenske Fausts vandring från Nietzsche till Swedenborg skildras för övrigt under flitigt utnyttjande av Göran Stockenströms avhandling om Strindberg som mystiker, vilket ingalunda ökar framställningens klarhet.

Till bokens förtjänster hör ett utmärkt illustrationsmaterial av scenbilder från Strindbergsframföranden i Norden och på kontinenten.

Sven Rinman

Karl Kraus: *Briefe an Sidonie Nadherny von Borutin. 1913–1936.* Herausgegeben von Heinrich Fischer und Michael Lazarus. Redaktion: Walter Methlagl und Friedrich Pfäfflin. 1–2. Kösel-Verlag. München 1974.

Jens Malte Fischer: *Karl Kraus.* Sammlung Metzler. Realien zur Literatur. J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung. Stuttgart 1974.

Jens Malte Fischer: *Karl Kraus. Studien zum »Theater der Dichtung» und Kulturkonservatismus.* Scriptor Verlag. Kronberg Taunus 1973.

Karl Kraus. Zum 100. Geburtstag. 1874–1974. Ausstellung der Stadt Wien. Stadtbibliothek. Wien 1974.

Paul Schick: *Karl Kraus in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten.* Rowohlt. Reinbek bei Hamburg (1965) 1974.

Werner Kraft: *Das Ja des Neinsagers. Karl Kraus und seine geistige Welt.* Edition Text+Kritik. München 1974.

Caroline Kohn: *Karl Kraus. Eine Monographie.* J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung. Stuttgart (1966) 1974.

L'Herne. Karl Kraus. Sous la direction de: Eliane Kaufholz. Editions de l'Herne. Paris 1975.

Sonderband: *Karl Kraus.* Herausgegeben von Heinz Ludwig Arnold. Edition Text+Kritik. München 1975.

Den redan mycket omfattande forskningen kring Karl Kraus och hans egensinnigt självständiga kritikerinsats med tidskriften Die Fackel, hans mångsidiga författarskap och fascinerande verksamhet som uppläsare har under år 1974 inför hundraårsdagen av hans födelse fått ett rikt tillskott av nya arbeten av stort intresse. Betydelsefullt är framför allt att hans slutligen återfunna brev till Sidonie Nádherný von Borutin publicerats i en föredömlig edition från Köselförlaget, München, med Heinrich Fischer och Michael Lazarus som utgivare, båda bortgångna innan arbetet fullbordats. För redigeringen, i en textvolym och en kommentarvolym, har Walter Methlagl och Friedrich Pfäfflin svarat. Den viktiga utförliga kommentaren är av den senare. Det betonas starkt att det är en helt ny, intimt personlig bild av Kraus som här framträder.

Karl Kraus och Sidonie Nádherný möttes första gången i Wien på hösten 1913. Förälskelsen blev inledningen till en livslång samhörighet, hemligbevarad utom för några nära vänner och med avbrott endast då hon ingått ett snart upplöst äktenskap med en familjevän och under ytterligare någon kort period. Hon hade sitt hem på det vackra, romantiskt parkomgärdade familjeslottet Janovice i Böhmen, men levde ett oroligt liv på hastigt före-