

Sammlaren

Tidskrift för
svensk litteraturvetenskaplig forskning
Årgång 98 1977

Svenska Litteratursällskapet

Distribution: Almqvist & Wiksell International, Stockholm

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

UTGIVEN MED UNDERSTÖD AV

HUMANISTISK-SAMHÄLLSVETENSKAPLIGA FORSKNINGSRÅDET

maševskij geäusserte Auffassung die extremste, dessen Meinungen mir nur aus dem Grund zugänglich waren, weil sein Werk 'Poetik' ins Polnische übersetzt wurde.» I den polska versionen av Das literarische Kunstwerk uppehåller sig Ingarden såväl vid Tomaševskij som vid den ryske formalisten Žirmunskij.

Ulf Wittrock

Gunnar Brandell: *Revolt i dikt och andra studier*. Alba. Sthlm 1977.

Från Snoilsky till Sonnevi. Litteraturvetenskapliga studier tillägnade Gunnar Brandell. Natur och Kultur. Sthlm 1976.

Gunnar Brandell är ett aktuellt namn i svensk litteraturforskning. Dels har Brandell själv gett ut en uppmärksammas volym kallad *Revolt i dikt och andra studier*, dels har han till sin sextioårsdag fått sig tillägnad en festskrift, *Från Snoilsky till Sonnevi*. De båda skall här granskas med undantag för den sista studien i *Revolt i dikt*, »Anarkist med metod. Om Sartres andra filosofi», som befunnits så tungt vägande, att den föranlett en särskild forskningsrapport, som publiceras i *Edda* 1978.

Den första studien i Brandells egen samling, den som fått ge namn åt hela boken: »*Revolt i dikt. Strindberg och Pariskommunen*», framlades från början som ett föredrag vid ett symposium i Paris 1975 över ämnet »Strindberg et Paris». Man kunde därför ha väntat, att Brandell här skulle ha understrukit Pariskommunens roll för Strindberg i allmänhet och Mäster Olof i synnerhet, men det blir snarare tvärtom. Mot en tendens i Strindbergsforskningen att tillmäta kommunen allt större vikt för Strindbergs utveckling – dvs. att göra den unge Strindberg alltmer revolutionär – framhåller Brandell, att det inte finns några säkra belägg från de relevanta åren 1871–72 på att Strindberg då skulle ha sympatiserat med kommunen och haft den för ögonen under arbetet på Mäster Olof. När Ahlström, Hagsten och Edqvist m. fl. talat om »Kommunarden Strindberg» etc., har de låtit locka sig av »den förste Strindbergsforskaren», nämligen Strindberg själv som i Tjänstekvinnans son 1886 betecknade Gert bokprätare som »kommunard»; kanske har de också varit påverkade av att kommunens eftermäle i stort blivit alltmer högaktingsfullt med åren.

Alla resonemang om Mäster Olof och Pariskommunen får därför »ett ofrånkomligt hypotetiskt drag», summerar Brandell. Det hindrar inte att han själv, stödd på senare uttalanden av Strindberg, lanserar en annan hypotes. Han menar nämligen att denne redan vid tiden för händelserna själv upplevde kommunen, inte som ung revolu-

tionär utan snarare som romantisk småborgare. »Vad han fäste sig vid var inte vad kommunen ville utträta, dess konkreta politiska och sociala program, utan dess undergång, den blodiga veckan i maj, då Paris brann som en fyrbåk»; han upplevde Parisrevolten »i apokalyptisk och romantisk belysning». Samtidigt hör Mäster Olof-dramat självt, framhålls det, hemma »på en annan nivå än historieskrivningen eller den politiska traktaten»; det är snarare en »historiefilosofisk konstruktion». Genom Gerts uppträdande »relativiserar den ursprungliga konflikten» och vidgas perspektivet »till den politiska och sociala revolutionen överhuvud». Men det är fråga om »obestämda antydningar», en »apokalyptisk dröm».

På samma sätt med Röda rummet, visar Brandell, där Pariskommunen verkligen figurerar i texten, och det på strategiska ställen: också romanen slutar i osäkerhet och i drömmen om en »omvandling av samhället, som [...] är så total att dess innebörd inte kan konkretiseras». Så var Strindbergs intresse för Pariskommunen förstrött vad gällde de faktiska förhållandena men lidelsefullt »i den mån kommunen och särskilt Paris brand fogades in i hans romantiska och dialektiska schema som ett varsel om ett kommande Ragnarök, en total kulturförstörelse». Så småningom smälte intrycken från Paris brand »in i det stora temat 'reningen genom eld', som hos den senare Strindberg får en religiös och metafysisk innebörd». Brandell konstaterar också, att Strindberg inte är ensam om denna syn på händelserna i Frankrike 1870–71. »I allmänhet är det mera fråga om apokalyptik än om historia i de svenska litterära reaktionerna», »en litterär tradition av undergångsvisioner.»

Sista ordet är kanske inte sagt om Strindberg och Pariskommunen – det är ju ändå en revolutionär, som får sista ordet i Mäster Olof! Men Brandell har övertygande visat, att dikt inte får betraktas som historieskrivning eller politiska manifest. Diktens revolt sker på dess egna villkor.

Med rubriken »En liten revolution. Om verkligheten i Gösta Berlings saga» ansluter den andra studien väl till den första. Det är dock inte fråga om revolution i samma mening som tidigare. Titeln är hämtad från ett Selma Lagerlöf-brev 1892: »Och jag tog mig för att skildra en sådan där liten revolution som stundom brusar fram äfven öfver ett litet samhälle [...]. Jag har själf en gång upplefvat något liknande.» Brandell visar lyckligt, att Selma Lagerlöf syftar på den ekonomiska omvälvningen i Värmland under hennes uppväxtår, närmare bestämt på G. A. Walls fallissemang på Rottneros 1874. Wall hade byggt upp ett bruksimperium omfattande praktiskt taget samma bruk som dem majorskan och kavaljererna regerar över, men han

råkade alltså på obestånd, och den ekonomiska osäkerheten spred sig till hela Värmland och ledde – åtskilliga år senare – till att familjen Lagerlöf fick lämna Mårbacka. Förloppet finns på en gång antytt och komprimerat i berättelserna Vid bryggan och Jordbävning i Ett barns memoarer.

Detta är alltså en del av »verkligheten i Gösta Berlings saga». Det är emellertid – underrubriken till trots – inte denna verklighet som sådan Brandell säger sig vara intresserad av, utan liksom i den första studien är det i stället »diktens förhållande till verkligheten». Och det är onekligen en högst påtaglig skillnad mellan å ena sidan Walls fallissemang på Rottneros och den tragiska och mycket reella ekonomiska krisen i Värmland och å andra sidan majorskans förvisning från Ekeby under gammaltestamentliga former och kavaljerernas nästan mytiska härskarår, då allt kommer i ordning men då glädjen också står högt i tak.

För att lösa det problemet ställer Brandell upp en ganska invecklad ekvation. För det första pekar han, liksom tidigare Lagerlöf-forskare, på de två olika rösterna i boken: »barnet» och »berätterskan», författarinnan som barn lyssnande till allsköns skrönor och den mogna berätterskan, som förmår se kritiskt på dessa historier men ändå alltjämt är fascinerad av dem. Förhållandet mellan dessa båda söker han sedan bestämma med hjälp av en uppsats av Freud, *Der Dichter und das Phantasieren*. En stark upplevelse, heter det där, »väcker hos diktares minnet av en tidigare, ofta barndomen tillhörig upplevelse, från vilken den önskan utgår, som får sin uppfyllelse i diktningen.» På detta sätt fungerar dikten som ett »önskeuppfyllande dagdrömande».

Formeln är lite kompakt, men Brandells tillämpning blir genast mer förstående. Diktarens aktuella upplevelse identifierar han med inspirationsögonblicket på Malmskillnadsgatan 1881 och barndomsupplevelsen med de traumatiska erfarenheterna från det ominösa året 1874 och vad som följde därefter. Han pekar på att berättelsen *Jordbävning också* handlar om löjtnant Lagerlöfs tilltagande kraftlöshet och noterar, att det aldrig sägs ut, om titeln syftar på faderns sjukdom eller den ekonomiska katastrofen. I själva verket, menar Brandell, var dessa båda faktorer oupplösligt förknippade i Selma Lagerlöfs medvetande, och det är detta känslökomplex som är den starka upplevelsen i barndomen, den som Selma Lagerlöf söker befrielse från genom diktens önskeuppfyllande »dagdrömmeri». Det är därför de gamla och avdankade kavaljererna blir starka och sköna, därför ordningen återställs på Ekeby. I Antikrists mirakler ligger det än tydligare till med berättelsen om donna Micaela och hennes far och avhjälpandet av den ekonomiska krisen i trakten kring »Diamante».

Det har föreslagits, noterar Brandell på ett ställe, att fadern skulle ha varit »förebilden» till Gösta Berling. Men det är inte »på det sättet som förbindelselinjerna [mellan verklighet och fiktion] bör dras». De ligger alltså i stället på det *emotionella* planet. Selma Lagerlöf »hade behov av [...] lösningar i återställens och försoningens tecken», »starka emotionella behov». Ytterst gäller saken inte bara författaren utan också läsaren. Ty det är dessa bakomliggande känslöströmmar som gör »sådant som de ekonomiska villkoren i Värmland, de sociala problemen på Sicilien, mera intensivt levande i Selma Lagerlöfs fantastiska romaner än hos många programmatiskt utåtriktade författare».

Men detta är, tror jag, något väsentligt sagt. Men, bör det tilläggas, frågan om den psykiska energin bakom skildringen och därmed böckernas estetiska lyskraft är bara *en* aspekt av diktens förhållande till verkligheten, om också en viktig och på grund av dess komplikation ofta förbisedd sådan. När Brandell i inledningen till sin studie går igenom hela problematiken fiktion/verklighet i Gösta Berlings saga och i anslutning till Vivi Edström menar, att man »primärt» bör betrakta »allt som står i romanen som en del av fiktionen», reser han i själva verket fler problem än han rör med att lösa. Åtskilligt mer hade funnits att säga, i synnerhet om Brandell hade knutit an till uppslag i den tidigare Lagerlöf-forskningen, t. ex. mitt eget studium av »det dubbla engagemangets konst», den konst som gjorde det möjligt för Selma Lagerlöf att lösa problemet tro/vetande genom att delegera var och en åt olika romaninstanser. Här finns en »mekanism», som gör det möjligt att förena fiktion och verklighet (Landskap och natur i Gösta Berlings saga och Nils Holgersson, Sthlm 1958, 98 ff.).

Motsättningen mellan underrubriken »Om verkligheten i Gösta Berlings saga» och programförklaringen, att man primärt bör betrakta allt i romanen »som en del av fiktionen» speglar överhuvud en kluvenhet hos Brandell. Ännu tydligare är denna i en tidigare version av studien, som getts rubriken »Verkligheten i poesien. Om fantasiskikten i Gösta Berlings saga». Där heter det i slutorden bl. a., att Selma Lagerlöf skrev sin bok »med en helt åttitalsmässig föresats att se verkligheten som den var och utforma ett realistiskt livsprogram» (Lyrik i tid och otid. Lyrikanalytiska studier tillägnade Gunnar Tideström 7.2.1971, Lund 1971, s. 98, 107). Vivi Edström polemiserar i Lagerlöf-studier 1976 (s. 115) mot Brandell på denna sista punkt, och det är möjligt, att det nyttillkomna partiet om fiktionen är en följd av detta.

Den slutliga balansen är således ännu inte funnen i Brandells studie. Men det hindrar inte, att här sagts något av det mest väsentliga som forsk-

ningen kommit fram till om Gösta Berlings saga.

Om den tredje studien måste jag av utrymmes-skäl fatta mig kort. Den handlar om den polske dramatikern Mrożek, men också om polskt teaterliv och polsk politik under efterkrigstiden. Brandell axlar med andra ord Brandes kappa från Indtryk fra Polen (1888) (och har därvid haft assistens av Andrzej Ugla, som sedermera disputerat på en avhandling om Strindberg i Polen). Även detta ämne är naturligtvis fullt av revolter, men inte heller här blir det fråga om entydiga ställningstaganden utan snarare om känslomässiga reaktioner. Tillvaron i efterkrigstidens Polen visar sig ha varit så full av motsägelser och ironier, att Mrożek bara kunnat framställa den komiskt, genom »den dialektiska komiken», som det heter i underrubriken. Så blir Mrożek ett nytt exempel på att dikta- ren inte ger några entydiga budskap utan i stället gestaltar livets egen mångtydighet och motsägelsefullhet. Det är för den uppgiften han behövs – och det är därför han behöver diktens form.

Litteraturvetenskapliga studier tillägnade Gunnar Brandell har getts en titel av beprövat slag: *Från Snoilsky till Sonnevi*. Titeln är dock mer anmärkningsvärd än det kan förefalla. I motsats till det för äldre generationer välbekanta kompediet *Från Eddan till Ekelöf* inramar titeln båda allitterande egennamn inte den svenska litteraturhistorien i dess helhet utan tvärtom bara en liten del: tiden från 1880-talet till 1960-talet. Det är tankeväckande, men det är inte orimligt: inte bara festföremålet har – för att citera förordet – framför allt ägnat sig åt »de senaste hundra årens svenska litteratur och dess idémässiga förutsättningar på kontinenten». Samma lär vara förhållandet med dagens svenska litteraturvetenskap i gemen. Mycket vatten har runnit under Fyris broar, sedan Schück – såsom man kan läsa i ett av bidragen – deklarerade: »[jag] har ännu aldrig kommit min hand vid någon rimmare, som ej för minst hundra år sedan skattat åt det förgängliga». Nu är förhållandet alltså det omvända – men så avgav också Schück sin utmanande deklARATION för snart hundra år sedan!

Ingen av de båda ytterligheterna är naturligtvis att rekommendera, men det alternativ, som festföremålet och festskriften företräder, lär vara att föredra, i synnerhet om man skall döma efter den senare (om den *förres* kvalifikationer vittnar *också* festskriften, genom sin blotta existens!). Trots sitt ringa omfång i tiden är nämligen från Snoilsky till Sonnevi fullmatad, omväxlande, stimulerande, givande. Först och sist bland de tolv bidragen, författade av vänner »i hans närmaste omgivning på Litteraturvetenskapliga institutionen i Uppsala», märks två studier, som just avser tidsavnittets gränsperioder, bidrag som visar hur diktaren reagerar, när tiden ömsar skinn: Germund Michaneks

uppsats om Snoilsky och Oscar II och Jan Stenkvists om Göran Sonnevi och Chomsky. Å ena sidan Snoilskys upplevelse, inför åttitalisternas anstormning, av det »estetiska livfets otillräcklighet», hans vaknande lust att »samla sig för stora, ideala, människovänliga mål». Å den andra Sonnevis insikt under brytningarna vid 1960-talets mitt, att de språkliga och sociala strukturer, i vilka han känt sig för alltid instängd – »Kan jag leva utan dessa strukturer som hotar att döda mig» – i själva verket är föränderliga och att han själv kan bidra till förändringen. I båda fallen en upplevelse av en genomgripande förändring i tiden, som ställer nya krav men också ger nya möjligheter.

Och ändå blir resultatet olika i de båda fallen – beroende på den andra parten i de förhållanden som studeras: Oscar II respektive Chomsky. Snoilsky var naiv nog att i ett av sina brev anförtro kungen, att också han hade »ett slags rebellisk natur, ett oöfvervinnligt begär efter individuell frihet» – i tro att denne skulle förstå honom. Men kungen tog naturligtvis illa vid sig och förstod att med en blandning av beröm och varningar få Snoilsky att för all framtid avstå från sådant »som skulle beröfva mig E.Mts af mig ousägligt högt värderade aktning och vänskap». Detta är, menar Michanek, förklaringen till att Snoilskys sociala diktning aldrig blev »mer än en ansats». Tilläggas bör att Oscar inte bara, som Michanek framhåller, var Sveriges konung och en av de få som förblev hans vän efter den upprörande skilsmässan: kungen var också tolv år äldre. Det förklarar mycket av tonen i korrespondensen.

Chomskys inflytande på Sonnevi däremot var naturligtvis inte retarderande utan stimulerande. Både genom transformationsgrammatiken och genom sin kritik av USA:s krigföring i Vietnam visade han, att det var möjligt att överskrida de strukturer, som språket och historien till synes så oåterkalleligt försatt oss i. Men Sonnevi fortsätter där Chomsky gör halt: medan Chomsky »är påfallande tystlåten om de möjligheter till frihet som ryms inom den språkliga kompetensen», förlägger Sonnevi tyngdpunkten dit, och han understryker att de språkliga och sociala förändringarna står i ett dialektiskt förhållande till varandra. Noam Chomsky blev, slutar Stenkvist, »sekunderad av Karl Marx».

Den första och den sista uppsatsen ger alltså läsaren utmärkta tillfällen till komparativa studier. Men sådana övningar bedrivs också av bidragsgivarna själva, särskilt av Gunilla Bergsten och Egil Törnqvist. Mest framgångsrik tycks mig den förra (även om man, som så ofta är fallet i komparativa studier, saknar ett *yttre* kriterium på den propounded influensen). Gunilla Bergsten studerar »Lindgrens Arioso som idédikt» och förbinder den överraskande med Rydbergs Kantat 1877. Läsaren

erkänner dock snart, att han inte borde ha blivit så överraskad. I Rydbergs dikt – där en central strof just bär beteckningen *Arioso* – återfinns ju de forskare och tvivlare, vilkas ben vitnar hos Lindegren: de deltar i mänsklighetens stora ökenvandring och spanar där mot himlen, sjunker ner i tvivel men höjer åter sitt banér i förtröstan på de eviga värdena och dikstens och forskningens för-måga att realisera dem.

Men i Lindegrens dikt har alltså »Någonstans inom oss [...] benen vitnat / efter forskares och tvivlars nedsegnade törst». *Hans Arioso* »tillkom av allt att döma åren alldeles efter andra världskriget», kommenterar Gunilla Bergsten, »då Rydbergs tro brutalt kommit på skam». Vad som återstår för Lindegren är kärleken, som »alltid finns som en möjlighet 'inom oss'» (men det gör ju också, alltjämt, kan man invända, de eviga värdena hos Rydberg).

Gunilla Bergsten kan naturligtvis i reaktion mot tidigare läsningar av Lindegrens dikt, sägas ha överexponerat dess karaktär av idédikt. Men hon har på ett utmärkt sätt visat, att den komparativa metodens värde ligger i den konstaterade likheten *och* skillnaden, i *dialogen* med föregångaren (jfr Louise Vinge om dagens metoddebatt inom komparatismen i Samlaren 1976, s. 249). »Det är den liberalistiska humanismens bankrutt som ger den Lindegrenska kärleksupplevelsen dess iskallt brännande intensitet. Det är Rydbergs Kantat som ger Lindegrens *Arioso* dess fulla mening.»

Törnqvists studie över Ingmar Bergmans Viskningar och rop och Strindbergs Spöksonaten bekräftar, att det mest slående i en komparativ undersökning gärna ligger i den påvisade olikheten. Bergman »använder sig av ett likartat symbolspråk men ger det ett motsatt innehåll». Vad som motsägs är Strindbergs föreställning om livet efter döden som en hugsvalelse: »Strindbergs hinsidesparadis finns för Bergman vid barndomens smultronställe» – särskilt i den nära kroppskontakten under barndomen.

I övrigt tycks mig Törnqvists studie mindre njutbar än Bergstens. Den är mer rörig, och likheterna är delvis av så allmänt slag, att man inte blir övertygad om att något samband föreligger. Kanske är jämförelseobjekten också för många för en studie av det här formatet. Det gäller nämligen inte bara Strindbergs och Bergmans texter utan också den senares iscensättning av Spöksonaten.

Som sig bör i en festskrift till Brandell finns det mer än en uppsats om Strindberg. Hans Lindström har skrivit om Dödsdansen, och det är delvis fråga om samma motiv och problem som i Törnqvists studie: döden, försoningen, hinsidestillvaron. (Föreställningen om levande döda, om döden som har »hängt upp sig» (s. 89), återkommer f.ö. också i Bennich-Björkmans studie över Söderberg (s.

105), men på inget av ställena bjuds en kommentar som egentligen bidrar till förståelse av motivet.) Dramat ses emellertid på annat sätt än i den tidigare forskning, vars resultat enligt uppsatsens inledningsord kan sammanfattas: »I Dödsdansen händer egentligen ingenting.» Lindström menar sig däremot redan i rubriken ha anledning fråga: »Vad händer i Dödsdansen?» och fastslår i slutorden: »Någonting avgörande har skett i Dödsdansen.» Vad som skett är att pjäsens människor har letts fram till ny insikt. »Nådens och hoppets budskap» om »försoningens mysterium» har till sist nått även dem.

Lindström söker alltså löpande granska vad som sker i dramat, och resultatet övertygar, i synnerhet som det är försett med kloka reservationer. I motsats till i Advent och Påsk är nämligen, konstateras det, den »realistiska balansen» bibehållen ända till slutet i Dödsdansen. Men det får inte hindra oss att se, att försoningsmotivet är det centrala också här, att även Dödsdansen har drag av moralitet och mysterium.

Ett par uppsatser behandlar mer teoretiska problem. Sven Linnér begrundar det intrikata problemet »Kan vi tala om fiktiva gestalter på samma sätt som om verkliga?» Detta har förnekats av Wilson och Knight i kända studier om Shakespeare, men Linnér visar slående, att åtminstone den förre »gör sig skyldig» till just detta, om också inte i psykoanalytiska utan vardagspsykologiska termer. Detsamma gör i än högre grad Dostojevskij – och vem är väl »en mer kompetent romanläsare än han?»

I själva verket gör vi naturligtvis alla på detta sätt, och förklaringen är, menar Linnér, att »vi föreställer oss en människa på samma sätt, vare sig vi anser att hon finns (har funnits) eller inte». Fiktiva personer finns därför i vår föreställning på samma sätt som verkliga, och det är då »både rimligt och naturligt att vi kan behandla fiktiva gestalter som verkliga.»

Så långt har man inga svårigheter att hålla med. Mer tveksam blir man, när Linnér tillägger, att de svårigheter som ändå återstår är av »praktisk natur, snarare än ontologisk». Men det är väl i första hand just en *praktisk* lösning Linnér åstadkommit – den fråga han ville finna svar på var ju: »Kan vi tala om fiktiva gestalter på samma sätt som om verkliga?» Det kan vi alltså. Men därmed har vi inte löst alla problem kring de fiktiva gestalternas ontologiska status.

Teoretiska problem diskuteras också i en uppsats av Lars Gustafsson: Schück, Warburg och den svenska litteraturhistoriens perioder. Dvs. det är Schück och Warburg som diskuterar, medan Lars Gustafsson (docenten och universitetslektorn, ej författaren) står för presentation och kommentar. Men det är intressant nog och jävar i viss mån

uppfattningen att den äldre svenska litteraturforskningen skulle ha varit teoretiskt omedveten.

För det första gäller det frågan om litteraturhistorien och historien. För Schück är Sveriges litteraturhistoria tydligen »det svenska folkets historia ur litteraturens synpunkt», men Warburg genmäler riktigt nog, att »svenska folket hade *historia* innan det hade *litteratur*». Schück vägrar emellertid att »behandla någon personlighet förr än denna värkligen är ett kadaver, så att han icke skriker, när jag sätter knifven i honom». Man känner igen den medicinska jargongen från det slutande 1800-talet men tycker ändå att formuleringen är övermaga.

Om Schücks uppfattning, såsom tidigare konstaterats, tillhör det förgångna på denna punkt, så framstår den mer modern, när det gäller periodiseringsproblemet. Också här har han motsatt uppfattning mot Warburg, men nu är det Warburg som står på historiens sida. Denne är nämligen benägen att utan vidare överta historiens periodindelning, medan Schück menar att litteraturhistorien måste ha egna periodbegrepp, baserade på internationella litterära strömningar. Lars Gustafsson kan övertygande visa, att Schücks »påfallande energiskt utförda kritik» hör hemma i en större, mycket intressant historieteoretisk debatt vid denna tid och att den i själva verket – utan namns nämnande – är riktad mot hans egen och Warburgs lärare C. R. Nyblom. Ytterst tycks Schück benägen att överge periodbegreppet och i stället arbeta med »riktningar». Det är tydligen samma grepp som Brandes använt sig av i Hovedströmningar, ett grepp som i Claude Guilléns *Second Thoughts on Literary Periods (Literature as System, Princeton 1971)* framstår som lösningen på litteraturhistoriens problem.

En viss teoretisk slagsida har också Bo Bennich-Björkmans studie *Sanning och lycka* i Hjalmar Söderbergs författarroll. Den vill »visa det fruktbara i att närma sig diktverk från författarrollshållet». »Författarroll» associerar man på en gång till Bennich-Björkmans egen avhandling *Författaren i ämbetet* och till det från Booth kända begreppet »the implied author», författaren i verket. Åtminstone den sista associationen är emellertid helt felaktig, ty det är i stället fråga om författarens uppgift och betydelse, med hans författarskap visavi medmänniskorna (samma innebörd hade Bennich-Björkman gett begreppet i en Strindbergsuppsats i *Samlaren* 1962). Bakom de många elliptiska formuleringarna om »författarroll» döljer det sig alltså något ganska enkelt och ofta observerat (därom handlar t. ex. till större eller mindre del uppsatserna om Snoilsky, Hedenvind, Ahlin och Sonnevi i festskriften).

Därmed inte sagt att uppsatsen skulle vara utan behållning – den ligger bara på det »praktiska»

planet. Det är både slående och givande att se hur Hjalmar Söderberg »slutade tro på en författarroll som plågad men hoppfull stridsman för socialt och andligt framåtskridande», hur han kom att uppleva sig själv som »tänkare» mer än som »diktare», men ändå fick ekvationen att gå ihop genom att få »tänkarhållningen att fungera som författarroll». Svårigheten därvid var emellertid, om de sanningar tänkaren–diktaren kunde bidra med också bidrog till läsarnas lycka, och den svårigheten lyckades Söderberg inte komma till rätta med.

Två av uppsatserna har tydligen framgått ur uppdrag som fakultetsopponent. Conny Svenssons avhandling om idé och symbol i fem romaner av Hedenvind-Eriksson har gett Kurt Johannesson »incitamentet» att skriva om Hedenvinds »avfall» från rollen som proletärdiktare vid 20-talets mitt. Det dröjer emellertid länge innan han kommer dit, ty – kanske under intryck av Svenssons avhandling – skriver han först sex små monografier om Hedenvinds första romaner. Ett resultat av dessa studier är emellertid att Hedenvind identifierade sig med arbetarklassen, därför att han kände sig »missförstådd, föraktad och utstött», samtidigt som han tyckte sig finna »att hela arbetarklassen var utstött ur samhället».

Detta identifikationsförhållande upplöses emellertid vid mitten av 20-talet, då Hedenvind söker sig till Bonniers förlag. Johannesson förklarar detta med att Hedenvind kommit att tvivla på arbetarna som sin publik. Han hade fått sina manuskript refuserade på arbetarnas förlag och tidskrifter och tyckte sig finna, att arbetarna själva förlackades och förborgerligades. Han kände sig heller inte hemma i arbetarrörelsen, där han efter 1917 mer fann »sattig, tvedräkt och split» än intresse för de eviga frågorna. Med På friköpt jord återvände han 1930 till sitt ursprung, bondens värld.

Staffan Bergsten skriver om det betydelsefulla ämnet »Lars Ahlins mystiska grundupplevelse» och gör det i polemik mot »sin» avhandling, Hans-Göran Ekman *Humor, grotesk och pikaresk. Studier i Lars Ahlins realism*. Ekman har nämligen sökt artbestämma Ahlins upplevelse en tidig majmorgon 1933 av sin barndomsstad i brutal naturalistisk nakenhet, avskalad alla mänskliga bestämningar och relationer, med hjälp av traditionell religionspsykologisk systematik. Detta leder ingen vart, menar Bergsten, ty det »var något helt annat och säreget som bildade kärnan i hans syn», inte en »omedelbar erfarenhet av Gud' och upplevelser av enhet bortom tid och rum».

Nu kommer, kan man genmäla, både Ahlin och Bergsten snart nog in på upplevelsen av en »Någon» bakom synens »Något», och tid och rum är förvisso inte de vanliga mänskliga. Ändå har Bergsten naturligtvis i det väsentliga rätt: det är fråga

om en upplevelse av annat slag än »själens väg till enhet med varats immateriella urgrund», och upplevelsens storhet och egenart riskerar att gå förlorade, om den läggs in under en systematik, som inte är avpassad för den.

I stället söker Bergsten granska Ahlins upplevelse mer förutsättningslöst, undersöka vad den *inte var* och vad den *var*. Resultatet sammanfattas i slutorden så, att upplevelsen »knappast har något med traditionell transcendent mystik att göra men desto mer med kunskapsteori och apokalyptik». Ahlin »drabbades av en blixtnöjs insikt i den mänskliga kunskapens sekundära och osäkra natur i förhållande till tingens likgiltiga och meningslösa verklighet», och denna upplevelse gav en »nihilistisk insikt» om en »Guds vredes dom» över världen. Men tanken på den kristna nåden gjorde det möjligt att leva vidare, *inte av* världen men *i* och *för* den. Att leva vidare i medvetenhet om att världen »blir vad vi människor gör den till» men också om att tiden en gång kommer, då varje stad störtas i grus och människan plånas ut.

Av anledningar som kunde vara värda sin egen studie har Fredrik Böök på sistone tilldragit sig stor uppmärksamhet. Thure Stenström bidrar i festskriften med en säkert gjord och väl skriven studie över Böök och nazismen. Han börjar in medias res genom en granskning av talet vid Tegnérfesten 1940 för att »se, hur han bär sig åt». Och Böök bär sig åt ungefär som Tegnér i dennes stora akademital, med undantag av att han esomofkast anspelar på den store föregångaren; tanken tycks vara att talet till såväl form som innehåll och effekt skall stå i paritet med Tegnér.

Det är dock inte om detta det egentligen handlar hos Stenström, utan i stället om att söka förklaring på det oerhörda: hur kunde Böök gå nazismens ärenden? Thulstrup har en politisk eller kanske snarare nationell förklaring: för Böök var beundran för det tyska den bestämmande konstanten. Lönnroth söker se saken mer estetiskt: Böök tolkade den politiska verkligheten litterärt och såg i Hitler Tegnér's hjälte, som verkar »som anden vill». Stenström menar, att detta inte uttömer komplikationen i Bööks ställningstagande och söker komplettera med en religiös förklaring. Inte så att Böök var i vanlig mening troende men så att hans historiefilosofi hade en religiös dimension: i det historiska förloppet återfann han spåren av en gudom: tidens ande, världssjälens, förvaltaren av historiens mening.

Nu är det inte lätt att avgöra vad som är retorik och efterrationalisering och vad som är äkta i de religiösa övertoner hos Böök; Stenström talar själv om »fromt verbiage». Fråga är därför om man inte skall lägga tyngdpunkten på ett fjärde håll: på det *emotionella*, på känslolivets område. Här tycks finnas den äkthet, som ter sig tveklaktig, när det gäller det religiösa. Stenström själv är

alls inte främmande för den aspekten. »I själva verket var Böök naturligtvis [...] alls ingen rofylld och harmonisk människa», konstaterar han och anför från Leif Carlson omdömet, att Bööks »trygga myndighet torde mer än en gång ha varit en skyddande mask för en ångestfylld upplevelse av ödslighet och virvlande meningslöshet i det historiska skeendet». Gudsförvisningen – där Stenström uppfattar en sådan – bryter fram som »den förtvivlades räddande tröst, en alls inte logisk men väl psykologisk nödvändighet». »Religiös oro» talar Stenström om till sist, snarare än om »religiös åskådning». Fråga är om man inte bäst bara talar om *oro*, om emotionell obalans.

Med »nästan samma glosor och samma Tegnér-dikt», som Böök år 1940 använder »för att visa nödvändigheten av Hitlers framfart», gör han redan 1932 sina reverenser för Lenin, påvisar Stenström och kommenterar själv upprepningen från ena gången till den andra: »Historiens hjälte, en ny sådan, rider nu bara vidare på en och samma käpphäst, alltmedan författaren står bredvid, försänkt i samma oföränderligt ödmjuka andakt.» Det är en välfunnen bild. Och den vittnar om att den i ödmjuk andakt försänkta är i behov av en auktoritet att förlita sig på, och antingen denne heter Lenin, Hitler eller Gud. Är inte detta den grundläggande förklaringen under alla dialektiska spetsfundigheter och all litterär grannlåt?

Gunnar Tideström har valt att behandla en fråga, som han själv betecknar som »litteraturteorins kanske centralaste», nämligen »vad som skiljer ett 'litterärt' verk från språkliga texter av annat slag och vad som åstadkommer dess specifikt estetiska verkan». Dvs. han gör inte detta på något allmänt, abstrakt sätt utan genom ett studium av »Ingenjör Andréas luffärd som dokumentärskildring och litterärt konstverk» (rubriken), genom att »jämföra en dokumentärroman med dess dokument». Med sin tränade iakttagelseförmåga kan han urskilja en lång rad »konstgrepp», »artistiska medel», »litterära grepp», som gör dokumentärromanen till något annat än dess dokument, som gör den till »en fast sluten, högt organiserad enhet». Särskilt studerar han romanens början och slut och förbindelserna dem emellan.

Allt detta är riktigt, viktigt och övertygande. Och likväl kan Tideströms studie efterlämna en känsla av otillfredsställelse. Betingas skillnaden mellan romanen och dokumenten »bara» av en serie konstgrepp – smådrag som ger tids- och lokalfärg, olika slag av synvinkels- och karakteriseringsteknik, dramatisk ironi, förebud, allusioner, upprepningar, ledmotiv, cirkelkomposition, indirekt framställning? Är det bara fråga om en addition av separata termer? Eller finns det någon grundläggande, generell skillnad mellan en roman och dess dokument?

Man kan närma sig frågan genom att besinna

Tideströms katalog över litterära grepp. Här saknas det som i varje fall kvantitativt framstår som det betydelsefullaste litterära inslaget i romanen: *replikerna, dialogen*. Därom har dokumenten kring Andréé-expeditionen – liksom de källor en författare vanligen har tillgång till – föga eller intet att säga. Replikerna är med andra ord det största och viktigaste *fiktiva* inslaget i romanen. Sundman brukar berömma sig av – och berömmas för – ett »behavioristiskt» skildringsätt, som inte gör anspråk på att utsäga något om vad som rör sig i människornas inre: vad människor säger brukar anses tillhöra deras yttre beteende. Men när replikerna är *konstruerade* av en författare, kommer saken i annat läge: då blir de ett litterärt medel att antyda något om det inre händelseförloppet. Det är så att säga bara replikföringen som får en sådan »behavioristisk» berättarkonst att gå ihop.

Dialogen är emellertid bara en aspekt av en grundläggande skillnad mellan litterär och icke-litterär framställning, som Susanne Langer demonstrerade redan 1948 genom sin distinktion mellan *diskursiv* och *representationell* metod – en distinktion som tyvärr tenderat att falla i glömska (Philosophy in a New Key, kap. 4). Vanlig beskrivande och utredande framställning sker genom en *diskurs*, genom en serie allmänna påståenden och logiska resonemang. Konsten däremot framställer genom att *representera* – återge, återskapa – något: ett skeende, en händelse, en upplevelse, ett känslotillstånd osv. Detta är den stora skillnaden mellan dokument och dokumentärroman. (Skillnaden ställs på sin spets genom Truman Capotes (av Tideström nämnda) dokumentärstudie *In Cold Blood*, liksom av andra företrädare för »The New Journalism». Se Tom Wolfe, *The New Journalism* (1973 och senare), liksom också Göran Printz-Påhlson, *Den elastiska bilden I och II* i hans *Slutna världar öppen rymd* (1971).)

Sundman har alltså använt sig av konstens representationella, av romanens episka metod: att framställa genom att *berätta*, berätta om människor och händelser. Han undersöker ett historiskt förlopp genom att, med hjälp av tillgängliga källor, *berätta det*. Det är samma metod som t. ex. Selma Lagerlöf använde sig av i Jerusalem: att söka förstå ett historiskt skeende genom att framställa det i en löpande berättelse. Och resultatet har blivit det samma: en långt mer nyanserad, långt mer inträngande och »mänsklig» bild av händelseförloppet, än vad något dokument kan ge. Det är därför Sundmans burdusa påstående i Ingen fruktan, intet hopp, att Andréé inte trodde på framgång för sitt företag, upplevs som något otillyckligt, som en chock: romanen själv ger en oändligt mycket mer nyanserad och därför trovärdigare bild. Den episka metoden är i sådana stycken helt överlägsen.

Ingenjör Andréés luftfärd som dokumentärskildring och litterärt konstverk skulle alltså kun-

na studeras som en granskning av romanens episka process (och värld) under jämförelse med dokumenten. Tideströms insiktsfulla inventering av litterära grepp skulle naturligtvis integreras i en sådan studie, men den skulle ge en mer rättvisande bild av vad som skiljer dokumentärromanen från dess dokument, det litterära verket från språkliga texter av annat slag. En sådan studie skulle också komma oss att bättre förstå både bokens och verklighetens människor och deras stora och dåraktiga företag. Men – den skulle inte rymmas inom ramen för en uppsats i en festskrift!

Erland Lagerroth

Kjell Espmark: *Själen i bild. En huvudlinje i modern poesi*. Norstedts. Sthlm 1977.

För ett par år sedan utgav Kjell Espmark ett uppmärksammat arbete om den poetiska tekniken att ge känslor och tankar sinnlig gestalt. Med ett från Baudelaire hämtat uttryck talade han om konsten »att översätta själen». Från Baudelaire, Verlaine, Rimbaud och Mallarmé följde han en poetisk utveckling fram till Laforgue, Eliot, Maeterlinck, Trakl och Breton. Vid bedömningen av detta arbete – jämför min utförliga recension av »Att översätta själen. En huvudlinje i modern poesi – från Baudelaire till surrealismen» (Samlaren 1976) – ansåg jag, att avgränsningen till Baudelaire och vad man kunde kalla Baudelairetraditionen var försvarbar. Uppgiften var stor nog i sig själv, någonsans måste gränserna dras. Baudelaire och hans lyriska själsfränder exemplifierade väl den företeelse Espmark sökte inringa. Slutligen lät förf. tydligt förstå, att själsöversättningens konst naturligtvis haft många företrädare även utanför Baudelairetraditionen, alltifrån Shakespeare fram till Nelly Sachs och Pablo Neruda. I underrubriken talade han försiktigtvis blott om »en huvudlinje» i modern poesi.

Snarare förebrådde jag Espmark att han nedlagt så mycken forskarmöda på att demonstrera, hur Baudelairens lärjungar inhämtat sitt tekniska kunnande just hos Baudelaire. Vad annat väntade sig författaren, när han företog sitt val av studieobjekt? Ävenså tycktes mig Espmarks speciella variant av komparativ metod en smula överreklamerad. Att studera poesi »holistiskt» och med inriktning på poetisk teknik snarare än på poetiska lån, kan verka nytt och märkligt, ända tills man upptäcker att de genetiska sambanden hur som helst måste illustreras med »verbala lån», fastställda med gammaldags metod. Och i uppvisandet av de konkreta släktskapsförbindelserna gick Espmark ofta inte särskilt långt utöver de föregående han så flitigt åberopat, t. ex. L. J. Austin, *L'univers poétique de Baudelaire* (Paris 1956). Som kejsarens