Samlaren

Tidskrift för
svensk litteraturvetenskaplig forskning
Årgång 93 1972

Svenska Litteratursällskapet

Detta verk har digitaliserats. Bilderna av den tryckta texten har tolkats maskinellt (OCR-tolkats) för att skapa en sökbar text som ligger osynlig bakom bilden. Den maskinellt tolkade texten kan innehålla fel.

REDAKTIONSKOMMITTÉ

Göteborg: Lennart Breitholtz

Lund: Staffan Björck, Carl Fehrman

Stockholm: E. N. Tigerstedt, Örjan Lindberger

Umeå: Magnus von Platen

Uppsala: Gunnar Brandell, Thure Stenström

Redaktör: Docent Ulf Wittrock, Litteraturvetenskapliga institutionen, Villavägen 7, 752 36 Uppsala

Printed in Sweden by

Almqvist & Wiksell Informationsindustri AB, Uppsala 1973

Ode Balten — döddansare och marxist

Av ULF WITTROCK

Om en bortglömd författare från seklets början har *Birgit Antonsson* skrivit sin doktorsavhandling — »a thesis of limited scope» som det heter i hennes Summary. Avhandlingen är betitlad *Efterklang och särprägel i Per Freudenthals tidiga prosa.* (Skrifter utg. av Litteraturvetenskapliga institutionen vid Uppsala universitet. Almqvist & Wiksell. Uppsala 1972.) Per Freudenthal dolde sig mestadels under pseudonymen *Ode Balten;* han kände behovet av en skyddande förklädnad, när han utlämnade sina alster åt recensenter och allmänhet. I brev till Fredrik Böök i nov. 1909 berättar Freudenthal att Bonniers, Wahlström & Widstrand och Ljus' förlag alla hade avvisat Döddansare. »En stötesten har tydligen min vägran att uppträda under eget namn varit — men kunde jag väl rimligen på en bok eller en novell sätta ut ett vidrigt tyskt namn? Jag hatar instinktivt och innerligt allt tyskt och jag är inte tysk men heller inte svensk, hoppas jag.» Böök blev konfunderad av »den ironiska och spetsiga tonen» och det var ju verkligen inte särskilt diplomatiskt att markera en sådan antipati inför tyskvännen Fredrik Böök! Freudenthal hade alltsedan gymnasieåren i Örebro hört till dem varom Gustaf Hellström talar i en tidsskildring med den raljanta titeln Det var en tjusande idyll: »Verkligheten och vardagen var gråa som vadmal och outhärdliga som ullstrumpor. Det fanns bara en räddning: den reviderade, intensifierade, tillrättalagda verkligheten: konsten, dikten.» För det litterära klimatet i seklets begynnelse spelade Oscar Levertin, inte minst genom sina artiklar i Sv. D., en betydelsefull roll. Det var för den litterära världen som om »själva rikslikaren försvunnit med den döde», framhåller Gustaf Hellström och bland Per Freudenthals efterlämnade papper har jag funnit en liten vemodig nekrolog, nedtecknad efter dödsbudet i sept. 1906: »Man vill inte tro det. [– – –] Tidningarna berätta det med svarta obevekliga bokstäver [– – –] den hänsynsfulle, rättvise kritikern med tankens nobless och hjärtats värme — som hade så många vita ark att kolorera med diktens purpur och drömmens blå. Han är död. Låt oss gråta.»

Novellsamlingen Döddansare som Framtidens förlag i Malmö tog sig an, följdes på hösten 1910 av »etyd»-samlingen Spöksyner. Följande år utkom Hos nymfer, en samling lyriska prosastycken med erotisk ämnessfär. Freudenthal omnämner också detta arbete i brevet till Böök 1909, under den först påtänkta titeln Erato: »Själv skattar jag detta opus mer än 'Döddansare'. Klara Johansson, Arthur Möller och John Atterbom ha förklarat sig ganska intresserade av det under det att förutnämnda 'hjärnhandlarfirmor' i korus hava refuserat. Det är 'osedligt' ha de svarat; kanhända, men det faller ej inom 'samhällsmoraliska kategorier', påstår jag.» Av brevet framgår att det var med denna bok som Ode Balten egentligen hade velat debutera.

Alf Henriques nämnde i sin handbok Svensk litteratur 1900–1940 (1942) några författare, som arbetade på linje med Hjalmar Söderberg. En av dem var Ode Balten; »muligvis et navn, der vil blive husket i det lange løb». Gunnar Brandell ägnar i sin översikt över svensk 1900-talslitteratur några uppskattande sidor åt Ode Balten. »Litteraturen om Per Freudenthal är i det närmaste obefintlig», förklarar Birgit Antonsson som emellertid gör en välmotiverad reverens för Björn Juhlén, som 1950 skrev en förtjänstfull seminarieuppsats över »Psevdonymen Ode Balten» och som åter-

kommit till honom i Svensk litteraturtidskrift 1954 och Svenskt biografiskt lexikon (del 79, 1965). Per Freudenthal avled i december 1953, 78 år gammal. Sin litterära uttrycksvilja bevarade han i hög ålder. I hans efterlämnade litterära kvarlåtenskap har jag fäst mig vid denna äkta ode-baltenska livsbetraktelse:

»En vålnad på fransk visit ... Det var vad man var här på jorden. En gengångare, ett spöke, ammat av de dödas multnade ben och ständigt manat i jord igen ...»

Förvisso finns kontinuiteten bevarad med Döddansares makabra titelnovell i denna melankoliska gammalmansbetraktelse! För det aldrig publicerade arbete som sysselsatte Ode Balten på gamla dagar laborerade han med titlar som »Vakendrömmar och skälmstycken», »Vakendröm och grotesk», »Vakendröm och otillständigt» eller »Stygga gubben tänker högt. Dagbok.»

Ode Baltens författarskap uppvisar en anmärkningsvärd personlig enhetlighet; stämpeln av särling, av ironisk döddansare och dekadent kom han att bevara till sin bortgång. »Och på narri och på hån upplever man nu sin sjuttifemte sommar. Det blev många långa, soldruckna dagar, men flera höljda av blytunga himlar ...» Fin de siècle-författaren och dekadenten behöll sinnet för färgskiftningar och valörer: »Det blev många korta, blå skymningsstunder, som djupnade i tonen, ruvade sitt mörker och slutligen lyftes på Atlas' axlar ljusnande i rosa och guld av överjordiskt smide.»

Till skillnad från de borgerligt förankrade tiotalisterna — Nordström, Siewertz o. a. — gör pendeln när det gälles den något äldre Freudenthal ett utslag från dekadens ända till renlärig marxism; en politiskt-social komponent framträder sålunda fr. o. m. 1910-talet allt starkare. Ode Balten upplevde det som något av en ärerädning när Richard Steffen 1921 lät honom representeras i Översikt av svenska litteraturen, femte delen (1900–1920), med novellen Drömmarnas stad ur Döddansare. I ett brev till Steffen (6 jan. 1922) talar Ode Balten också om »er (för mig) glädjande och tidsenliga uppskattning av arbetarförfattarna». När det i avhandlingen (s. 12) påpekas att Freudenthals böcker efter I lustgården (1912) »ändrar karaktär», nämns samhällskritiken i förbigående som ett dominerande drag. Men Birgit Antonsson har helt avskärmat dennes senare författarskap och verksamhet och nämner inte ens att han på 1920-talet kom att engagera sig inom Sveriges Kommunistiska parti. Som motto till sin doktorsavhandling anför Birgit Antonsson ett yttrande som hon vill tillskriva Per Freudenthal själv: »Du har skrivit en minutiös journal över din själssjukdom och en bikt av en typisk representant för en döende kultur.» I själva verket är det Freudenthals tyske översättare Dirks Paulun som är upphovsmannen till karakteristiken. »I privatbrev till mig har han förklarat», skriver Ode Balten 4.1.1932 (brev till Einar Ljungberg), »vad ingen svensk kritiker tycks ha en aning om, att Ode Baltens hela produktion är en minutiös (själs-)sjukdomshistoria och på samma gång en bild av en typisk representant för en döende kultur (den västerländska alltså).»

Dirks Paulun som Freudenthal hade en långvarig kontakt med på 1920- och 30-talen (hans brev finns i Författarföreningens deposition på Riksarkivet), gjorde intensiva men i stort sett fruktlösa ansträngningar att introducera Ode Baltens författarskap i Tyskland. Han skulle också, förklarar han, försöka skriva en essay om Ode Balten; »däri skulle jag säga något om 'Magischer Realismus' och 'Surrealismus', ord som präglats för riktningar efter expressionismen.» »Jag skulle säga, att sådana begrepp kan användas mycket bra för edra första arbeten och att det är tid nu, att läsa dem.»

Vid sidan av signaturen Ode Balten uppträdde Freudenthal också som Pseudo Solipse. Men han bröt således vad han i en tidig anteckning kallar »det estetiska tillståndets spröda solipsism» genom sitt allt radikalare politiska engagemang. Det är synd att det i avhandlingen alls inte berörs hur han i skriften Röda syner och röster skildrade »de världshistoriska novemberveckorna» i Moskva 1927. Freudenthal gjorde ressällskap med den svenska fackföreningsdelegationen till Sovjetunionens 10-årsjubileum. Upplyft över de andras huvuden — »det är otroligt men sant» — av två för-

färliga armars järngrepp (de tillhörde det danska kommunistiska partiets ordförande Jensen, sjöman och den väldigaste, blåögde viking som den lille sirlige Freudenthal någonsin skådat), ja upplyft på detta sätt såg Per Freudenthal för sin inre blick en helt annan syn än folkmassorna på Röda torget. Han såg ett ändlöst vetefält från sin barndoms Östergyllen med oräkneliga blodröda vallmoblomster. »Det är nästan samma syn jag ser här, samma färger, samma rörelse och rytm. Är detta det nya Rysslands arbetsrytm, som de förbitågande skarorna manifesterar?» Freudenthal hade med stor uppskattning läst Maxim Gorkijs Småborgaren och revolutionen (Frams förlag 1920). »Den sociala tragiken är ej hans känslor tillgänglig», heter det här — »småborgaren vill till varje pris leva i fred med alla» — »och endast ångesten för den egna döden är han i stånd att känna djupt, många gånger uttrycker han denna ångest klart och energiskt.» Termen *dödsdrift,* som Freud tog i bruk först 1920 — och som Hjalmar Bergman använder sig av i En döds memoarer (1918) — förekommer hos Ode Balten redan vid seklets början. Han laborerade på den tiden ständigt med självmordstankar och fruktade döden. Döden eller skendöden, ty likt Edgar Allan Poe, en av de författare som han kände affinitet med, kunde han tydligen inte föreställa sig något hemskare än att bli levande begravd! »Skär av pulsådern när jag är död», bönfaller han på pärmarna i en anteckningsbok från seklets början. Hans uppfattning om kärleken utbildades som Birgit Antonsson påvisar under intrycken från ett långt och uppslitande förhållande till sedermera danskonstnärinnan Anna Behle; han följde sina upplevelser hack i häl med penna och papper i hand. Framför allt är det romanen I lustgården som Birgit Antonsson ställer i en givande biografisk belysning. Men Anna Behle levde kvar i Per Freudenthals tankevärld också långt efter det att avhandlingsförfattaren tar sin hand ifrån honom. Jag har redan anknutit till ett i Ode Baltens litterära kvarlåtenskap befintligt otryckt novellmanuskript, rubricerat »Småborgare intime». Det är okunnigheten om den röda litteraturen — i stil med Gorkijs skrift — som tillåter småborgarna »att i den mån proletariseringsprocessen inte berör dem själva aldrig med ett ord eller en tanke — låt oss inte tala om handling — reagera mot att tjäna som det för länge sedan ohjälpligt förlorade systemets verktyg», framhåller Freudenthal. Och han ser nu i novellens maskering tillbaka på sitt eget »vanskötta gamla kärleksförhållande, som säkert var typiskt för klassens tilltrasslade och förryckta kärleksförhållanden». »Vi bodde var och en i sin stad i samma småborgerliga atmosfär, som genomsyrade oss med sitt unk och förgiftade vår andhämtning, kvävde vår självständiga tankeförmåga och pressade ihop våra vyer över livet till samma proportioner som vår omgivnings. [– – –] Våra yttre villkor var oförändrat sådana, att vi inte hade kunnat göra allvar av förbindelsen.» Efter några år kom de att bo ett stenkast från varandra i samma stad. »Då äntligen förlöstes vi för varandra.» Hon hade med fast hand styrt sitt livs roder, heter det, och »kom i spetsen för en institution, likgiltigt vilken» (Anna Behles välkända dansinstitut). »För egen del orkade jag nätt och jämnt hålla mitt huvud över vattnet. Initiativ, handlingskraft, förmåga att skapa var inom min småborgarras dräpt redan i vaggan. Men i min person uttryckte sig en sådan tillintetgjordhet genom att jag genom en viss sedan generationer vanemässig trivsel axlade trälkåpan.» »Småborgarkoftan» var den titel Ode Balten först hade avsett för sin historiett, som utgör en renodlat marxistisk utläggning till skillnad från Ludvig Nordströms samtida försök till ett sociologiskt betraktelsesätt.

Birgit Antonsson talar (s. 51) om det »sublimt utformade borgarförakt» som manifesteras redan i Döddansare. Men hur han efter sin övergång till marxismen såg på sin produktion faller utanför avhandlingens ram. Birgit Antonsson fick genom oturliga omständigheter först på korrekturstadiet tillgång till Freudenthals efterlämnade papper, helt nyligen överförda till Riksarkivet. I stort sett berör detta omfångsrika material, åtminstone mera direkt, enbart Ode Baltens senare författarskap. Det är emellertid missvisande när det på bokens omslag sägs att Birgit Antonsson »bygger

sin framställning på ett omfattande tidigare opublicerat källmaterial, som kastar ljus över ett särpräglat människoöde». Avhandlingsförfattaren stöder sig i själva verket så gott som enbart på en tidig anteckningsbok och en svit brev från Ode Balten till Anna Behle. Detta material tillvaratogs av Freudenthals släktingar (se avh. s. 13). Genom ett omsorgsfullt och klokt utnyttjande av dessa dokument, som visar sig vara av speciell vikt just för studiet av Baltens *tidiga* prosa, ger Birgit Antonsson sin avhandling en stabil psykologisk-biografisk och komparativ förankring. Måhända hade hon emellertid vågat sig på litet djärvare psykologiska konklusioner, om hon vid utarbetandet av avhandlingen haft *hela* den litterära kvarlåtenskapen att spela över. Det ligger dock i avhandlingens syfte att ge »en bild — om än fragmentarisk — av människan Per Freudenthal» (s. 13 f.).

*

Man brukar slå fast att det litterära klimatet förändrades radikalt kring 1910. Erik Hj. Linder har beträffande Hjalmar Bergman, Gunnar Qvarnström i fråga om Ludvig Nordström klargjort hur dessa båda s. k. tiotalister nu gjorde sig fria från stämningar och manér som hörde fin de siècle till. Birgit Antonsson har tagit sig an en särling som var med sin tid när han *började* att projektera sina böcker — omkring år 1902–03. »Men debuten fördröjdes ända fram till år 1910, och vid den tidpunkten framstod delar av hans produktion som efterklang.» Framstående kritiker som Böök och Klara Johansson lovordade Döddansare, heter det (s. 27), men man satte genomgående ett *tyvärr* framför den livssyn som kom till uttryck i debutverket. Men i vad mån var Klara Johansson medveten om och positiv gentemot den klimatförändring vi numera är överens om att förlägga kring 1910? Erik Hj. Linder har träffande uttryckt saken så, att Klara Johansson inte låter sig inpassa »i raden av skribenter som påverkat litteraturen i realistisk riktning»; hon företräder i stället »den estetiska djupdimensionen» och hennes grundsyn var estetisk. Klara Johansson talar f. ö. i brev till Freudenthal i nov. 1907, sedan hon fått sig tillsänt manuskriptet till Erato eller Hos nymfer, om »den sexuella filosofi» varmed dessa prosadikter är »mycket beskt genomsyrade». »Många intellektuella ynglingar bekänner den i våra dagar — men den är uttryckt med en lidelsens egenart som vinner och imponerar. Förf. tycks dokumentera sin rätt att yttra dessa bitterheter, och detta är det enda sanningskriterium man bör fordra.» Denna fina och inkännande karakteristik kunde gärna ha citerats i avhandlingen! En annan av Ode Baltens mest förstående kritiker var Erik Norling — hans recensioner av Döddansare och Spöksyner (Aftontidningen) finns omtryckta i Skisser och skuggspel (1919). Norling talar med ostentativ sympati om Ode Balten som »en sluten fasettrik intelligens, hemlighetsfullt fängslande vid studium och med en demonisk förmåga att irritera alla som göra fosterländska inlägg mot olusten och livsnihilismen i vår litteratur». Här åsyftas väl bland andra Fredrik Böök; denne stod ju emellertid i likhet med Klara Johansson i en positiv kontakt med Ode Balten redan före hans debut. Freudenthals brev till Böök har Birgit Antonsson inte utnyttjat; de finns tillgängliga i Böök-arkivet i Lund, som vårdas av fil. dr Rolf Arvidsson, utgivare av *Fredrik Bööks bibliografi 1898–1967* (Norstedts. Sthlm 1970). I arkivet finns ett brevutkast, vari Böök (okt. 1909) förklarar att Ode Baltens Döddansare visar »en mycket avgjord litterär talang». Den livskänsla som kom till uttryck i novellerna skulle säkert komma att uppskattas mer oförbehållsamt av andra kritiker, förklarar Böök. »Jag skulle för min del önskat, att bitterheten och ledan verkat mindre ärliga och spontana, mera litterära och åsyftade — det hade varit en fördel för Er personligen, även om det hade varit ett litterärt minus.» Freudenthals svarsbrev är intressant inte minst genom att han här så tydligt markerar att han avsett att distansera sig från den dekadenta stilen; det är fråga om »ett försök till drift med en nihilistisk [– – –] människokategori», framhåller han. I ett följande brev (1 dec. 1909) heter det: »Och här sitter förf. med 34 år på nacken och avvaktar frukten av

herr Tors (Tor Bonniers) meditationer över 'Döddansare', stolt trots allt över att [– – –] räknas till de sjuka och dekadenta skribenternas illustra kategori. Han vet, att han nu befinner sig i sällskap med herrar Dostojevskij, Poe, Baudelaire, Ibsen, d'Annunzio, Wilde, Andrejev och sin pappa Hjalmar Söderberg m. fl.» På våren 1910 besökte Freudenthal f. ö. Böök i Lund; härvid återsåg han också sin gamla klasskamrat Sigurd Agrell. Olle Holmberg som träffade Ode Balten i början av 1910-talet, berättar i en minnesuppsats att denne nämnde hur han gått till fil. dr Ruben G:son Berg för att resonera om och eventuellt få undervisning om stilfrågor. Jag har i Freudenthals kvarlåtenskap funnit ett utkast till ett mycket hjärtligt tackbrev till Berg 1908. Det rymmer värdefulla uppgifter om den förres konstnärliga intentioner strax före debuten.

Per Freudenthal prövade i sin egenskap av sekelskiftesförfattare de symbolistiska uttrycksmedlen; i brevet 1908 talar han om »stämningar som väl endast kunna själiskt viskas, tänkas, som ej tåla ordets dräkt, ej högt uttal». Men han är också redan inne på en annan linje och betonar »subjektivitetens, jagskrikarens rätt», »den djärva bildens konstnärliga effekt». Överhuvudtaget står han vid sin debut som en övertygad förkämpe för idén om »litteraturens suveräna rätt till uppror mot traditionella former». Birgit Antonsson har i sin avhandlings slutkapitel i en känslig stilundersökning just påvisat hur Ode Balten tidigt var på väg »mot ett nytt språk»; han var något av en förexpressionist, som förstod att tillgripa ett anmärkningsvärt djärvt och originellt bildspråk, som t. ex. när han talar om hur »världen luktar lik och anatomisal, slakteri, rått kött och maskinolja»; »en näve», fortsätter han, »höjer sig av evighet ur jorden och kramar sönder oss i tur och ordning.» Detta brutala bildspråk för den tidige ångestdiktaren Pär Lagerkvist i tankarna. Men Ode Balten har sin egenart och självständighet. Hans intensiva och känsloladdade framtoning utgör en parallellföreteelse till den lagerkvistska expressionismen. Birgit Antonsson har också funnit anledning till sammanställningar mellan Ode Balten och Jugend-konstnärer som Böcklin, Klinger och den tidige Edvard Munch.

På den punkten menar jag att åtskilligt kunde vara att tillägga. I Tyskland har på sistone florerat en ytterst livaktig Jugendstil-forskning, som tillämpat Jugendbegreppet också på *litterära* texter. Det förefaller mig som om Ode Balten — sin i brevet till Fredrik Böök manifesterade motvilja mot allt tyskt till trots! — framstår just som en typisk Jugend-skribent i den bok som tydligen låg hans hjärta särskilt nära, Hos nymfer. En tysk forskare talar om »die erst durch die neuere Jugendstilforschung belegte übernationale Einheitlichkeit des Jugendstils als eines europäischen Kunststils». I lustgården, Ode Baltens kärleksroman, har som Björn Juhlén noterat »omslag i tidstypisk jugend-stil — titeln ljus mot grön bakgrund, ojämn som trädmassor». Ironiskt lekfullt talar Ode Balten i Den förgyllda grodan (1914) om hur regnbågens alla färger dansar sin häxdans för artistens inre öga när han skall göra sitt bokomslag — där figurerar stiliserade ormar som biter sig själva i stjärten, uvar och ormvråkar, en stjärnbeströdd vintergata. Birgit Antonsson har framhållit (s. 153 f.) hur Per Freudenthal för sin lyriskt hållna utläggning kring Wildes Salome i Spöksyner tagit den vinjett som pryder omslaget till den svenska utgåvan 1895 av Wildes skådespel och som gjorts av Albert Engström. Trädet, en magnolia, får liv av Salomes adoration, heter det i detta prosapoem; »det böjde sin plötsligt levandegjorda kalk mot hennes mun och slingrade grenarna om hennes fina lemmar.» En dylik sammansmältning mellan människa och djur är högst typisk för Jugend eller art nouveau. I Edvard Munchs litografi Kärlekspar (1896) övergår sålunda den älskade kvinnans svallande hår i liklöpande vågor: allt flyter över i vartannat och går upp i naturen. Det har om Munch av konsthistorikerna framhållits att han ingalunda var originell i sina idéer om människans lott. »De tunga draperier av ord som hans tyskskrivande vänner svepte dem i visar tydligt nog att han var väl förankrad i sekelslutets föreställningar.»

Den nästan sakrala karaktär av offertjänst som Ode Balten förlänar kärleken i Hos nymfer är också ett typiskt Jugend-inslag. Liksom Jugend-konstnärerna och Jugend-författarna i Tyskland avskärmar Ode Balten kärlekens lustgård från den krassa verkligheten. Han talar sålunda om en fjärran tillflykt, »så långt från jorden, att vi hörde Elysiens tempelklockor ringa». Kvinnan liknas vid en lilja, en nattviol, vars drömliv inte rör sig om annat än mannens omfamning och kyss. Birgit Antonsson förklarar i alltför vaga ordalag (s. 161) att man nog mestadels bör se Ode Baltens talrika blom- och naturbilder som ett utslag av ett allmänromantiskt och högstämt språkbruk. Hon konstaterar att sexualsymbolerna är i hög grad naturinspirerade; liknas kvinnan vid en snäcka på stranden, så jämförs mannen med en våg: »Hon älskade den döende dyningens långsamma rytm, jag den häftiga bristande bränningen.» En sammanställning med Jugend-metaforiken skulle, menar jag, ha infogat dessa erotiska etyder i ett klarare tidssammanhang. Låt mig dröja vid hur i novellen Mirabile dictu i Döddansare jagberättaren stiger upp ur sin säng och betraktar de små skulpturer som han har prytt väggarna med. Han har klippt dem ur en tidskrift, heter det. Där är unga älskande par, en amorin, en psyke och en våg i en kvinnas former, som sköljer över en strandsten som liknar en man. Ode Balten torde själv ha omgett sig med och ha studerat likartade illustrationer.

Det fanns som de tyska Jugendstil-forskarna påvisar inom Jugend tendenser av en expressionistisk karaktär. Överhuvudtaget har de tyska stilforskarna ställt problemet huruvida expressionismen »einen totalen Neubeginn darstellt oder Teil einer einheitlichen Literaturentwicklung ist, die schon vor 1900 mit dem Jugendstil einsetzt und mit dem Expressionismus endet». Birgit Antonsson klargör fint hur i Ode Baltens författarskap expressionistiska stiltendenser så att säga spränger sig ut; hon talar (s. 164) om »ett språk som utmärks av hetta och intensitet och som ger uttryck åt psykisk obalans och disharmoni. I och med att diktionen blir häftigare förlorar stilen sin sirlighet och lätt maniererade karaktär. I några fall blir den renare och rakare, i andra nästan hyperbolisk i sin våldsamma känsloladdning.» Det är svårt, förklarar Birgit Antonsson vidare (s. 167), att knyta Freudenthal till något bestämt namn eller någon litterär rörelse när det gäller de häftiga och expressiva inslagen i hans böcker. Att ryssen Leonid Andrejev spelat en roll för honom bestyrks av brevet till Böök (se ovan). Det bör tilläggas att det redan hos nittitalisterna fanns förexpressionistiska inslag som Ode Balten säkert var observant inför. I brevutkastet till Ruben G:son Berg visar sig ju Freudenthal vara inriktad såväl på *Stimmung* som *Erregung,* dvs. han företräder både den symbolistiska linjen och hävdar vad han kallar »jagskrikarens» rätt. Han uppehåller sig i brevet f. ö. direkt vid Levertins och Heidenstams »bilddaning»: »Man tycker sig under läsningen ledsagad av någon liten genie eller pierrot [– – –] som oupphörligt stannar på vägen där man går och ringer i en gäll bjällra så fort han får se en bjärt blomma.»

I slutkapitlet (IV), Berättarteknik och stil, för Birgit Antonsson in begreppet utveckling och talar om »en utveckling från ett romantiskt högspänt språk till en överhettad diktion av en stundtals nästan 'expressionistisk' karaktär». Vad hon avser är tydligen en förskjutning *inom* verken. Hon ägnar en 10 sidors exkurs åt de intrikata dateringsproblem som Ode Baltens fyra första böcker erbjuder; de tidigare böckerna har, sammanfattar hon, »en i stort sett gemensam tillkomsttid med sin början redan år 1902, då I lustgården för första gången projekterades». Birgit Antonsson deklarerar (s. 13) att eftersom »det förefintliga materialet inte erbjuder någon grund för en absolut säker datering av böckerna, faller det sig naturligast att behandla dem som en enhet». Det hade nog ändå inte varit ur vägen att något försöka belägga en kronologisk utveckling. Ode Balten blir under seklets första decennium uppenbarligen öppnare för att släppa in den triviala verklighetens vardag i sin produktion, om också med ironiska effekter. Och hans expressionistiska stilsträvan förstärks efter hand. »Språkligt experimenterande på ett avancerat sätt» är som Björn Juhlén observerat

novellen När förståndet vaknar (ur I narrkåpa och harnesk, 1915); här är den expressionistiska tekniken mycket säkert genomförd.

*

Också på det komparativa fältet tycks mig Birgit Antonsson litet för försiktig i sina slutsatser. Fröding har förvisso haft större betydelse för Ode Balten än vad som framgår av avhandlingen. I samlingen Spöksyner uppträder den inåtvände drömmaren som »en sorts modern Narkissos», påpekar hon, »som i brist på en klassisk källa måste njuta sin lastbara självskådning i en spegel på en krog av sjunde ordningen». Narkossos i modern gestalt framför spegeln just i »lastbar självskådning» hade Fröding på ett för många samtida läsare chockerande djärvt sätt framställt i Flickan i ögat. Frödings erotiska diktning synes överhuvudtaget ha gjort ett djupt intryck på Per Freudenthal. I en anteckning från äldre dar heter det: »Skalder har ofta visioner av eld och rörelse när de beskriver kärleken. Kom ihåg 'själ i flamma, blod i dans' hos Eros' oförliknelige lovsångare.» Det är emellertid högst självständiga variationer som Ode Balten prövar i etydsamlingen Hos nymfer; han talar t. ex. om hur natten var »minnet av en svindlande färd genom purprade bråddjup». Här finns just både elden och rörelsen. Erotiken har för Ode Balten — vilket Birgit Antonsson sensibelt dröjer vid — en skuggning av lidande och död; liksom Fröding vädjar han till sin sångmö, till Fylgia eller Felicia, att inte lämna honom när han »dras av det låga mot dyn». Och liksom Schopenhauer ser han könsorganen och fortplantningsdriften som viljans egentliga brännpunkt. När mannen står övergiven av kvinnan, får den förres hela själsliga landskap en ångestprägel; jag citerar från en etyd i det freudenthalska handskriftsmaterial som Birgit Antonsson inte haft tillgång till under avhandlingsskrivandet.

»Kråkor och korpar kommo och flögo kraxande över hans huvud. De började att springa framför hans fötter som om han varit en död. Han kunde inte värja sig för dem. Plötsligt såg han att det inte var kråkor och korpar, som svärmade runt honom. Det var svarta trollsländor, och dansande halva kvinnokroppar, ihåliga skepnader, skogsrån. De gingo honom fräckt inpå liv och gjorde sig intima med hans lemmar.»

Ett för sin tid och för svensk litteratur avancerat sexuellt bildspråk utnyttjar Ode Balten också i etydens fortsättning, där han tydligen avser att fånga själva samlagets sensationer från mannens sida:

»De drogo honom dansande ut på en sank myr. Och där trådde han själv dansen med dem. Han såg intet i den virvlande galna farten. Han sjönk ner i dyn och slog sig sår mot vidunderliga ruttna trädrötter och moras. Han sjönk och rycktes upp av hjälparinnorna och sjönk åter.»

Satyriad är en adekvat beteckning för denna opublicerade etyd liksom för dem som trycktes i Hos nymfer. Där möter i upptakten satyren Marsyas mot bakgrund av ett arkadiskt landskap. Marsyas, förmäten nog att utmana guden Apollon på sångartävlan, finns med i den dekorationssvit som Antoine Bourdelle 1912–13 utförde för den nya Théâtre des Champs-Élysées i Paris. Dekorationssviterna med sina motiv ur antikens mytologi kan inte ha spelat någon roll för Freudenthal; Marsyasprologen skrevs nämligen ett par år förut. Man kan också associera till Mallarmés En fauns eftermiddag, denna eklog där faunen talar till nymferna: »Ces nymphes, je veux les perpetuer.» Men jag vill bredda den komparativa bakgrunden fr. a. genom att peka på en inhemsk tradition, linjen Levertin, Fröding och Heidenstam. I Levertins Konflikten (1885) ingår Évoi som berättar om en orgiastisk Dionysosfest på Parnassos' klyftrika bergshöjder; Strindberg hade strax gripits av berättelsens hedniska sensualism och funnit den »kolossal»! Fröding skildrar det orgiastiska ruset med Phallosbilder, hetärer och menader i dikten I Daphne. Viktigast synes mig dock i detta komparativa sammanhang Heidenstam. Liksom Ode Balten valde en av Apollon straffad gud eller satyr för sitt inledande prosapoem, hade Heidenstam fört fram den av Apollons båge

drabbade Eurytos. Det sker i Sankt Göran och draken (1900), i det antika skådespelet Spåmannen. Pjäsen utgör ett anatema över kärleken och erotiken, och samma tendens återkommer i Herakles, den sista och största av berättelserna i Skogen susar (1904). Heidenstams pittoreska antika fantastik bör ha verkat inspirerande på Ode Balten. Kentaurerna längtar upp till »de rödhåriga nymfernas rike», heter det i Heraklesberättelsen, och Heidenstam talar om hur när »månen skiner, sover ej skogen som vid djupt mörker utan halvdrömmer i omtöcknad dvala». Detta »månsjuka» tillstånd var det som alldeles särskilt fängslade Freudenthal; och »drömmarkungen» Marsyas valde han halvt självironiskt som språkrör eller förebild. Att Marsyasfiguren är en företrädare för den dionysiska principen har Birgit Antonsson iakttagit.

Ode Balten rörde sig på ett förfreudianskt område, det framhävs på ett intresseväckande sätt i Birgit Antonssons avhandling. Det psykoanalytiska libidobegreppet kan sägas vara föregripet i den betraktelse i Hos nymfer, där det heter att de fångar som frigör sig under sömnen är »lystna tankar», som har »växt ut till stora groteska troll, där de suttit hopkrupna i sina celler under väntan på befrielse». Belysande för den redan påvisade kontinuiteten i Ode Baltens författarskap är att han på 1930-talet försökte få ut en bok, med »Pans pipa» som en tilltänkt titel, där han på nytt var parat att utmana borgerskapet. »En förläggare lovade mig redan i april», skriver Per Freudenthal i ett brev juli 1934, »att ge ut ett manus av mig (erotik, i borgerliga ögon säkert pornografisk), omfattande i tryck troligen endast ca 100 sidor, men sköt på saken till hösten. [...] Krisen visar sig nu bl. a. i den formen att nästan ingen säger stört nej till någonting, utan *lovar* — men så blir det ingenting mer.» Det var under Krusenstierna-fejdens år, då debatten stod hård kring »diktens frihet» och reaktionära krafter tvingade förlagen till återhållsamhet. Låt mig från »Pans pipa» — eller »Biblia amorosa» — återge följande satyriad:

»Jagad av vilda vakendrömmar i purpur och mörker driver han in mot stadens tullar. Han kommer därutifrån dungarna och det gröna, där pans pipa tonar dämpat ekolikt som gökens röst, och gör honom drömdrucken och galen.

Han träder in på den grå och nästan öde gatan nu i skymningen.

Det är halvskumt, mulet, kvalmigt och hett som i en ugn. Täta molnbankar hänger kvävande som stenkolsrök över gavlarna, dundrar då och då som en gammal hostande kärrebyssas fjärran skrällar. Och var gång målas husrader blixtlikt svavelgula som av en osynlig pensel. När anden faller på, Libidos ande, och furian dansar magdans efter Pans pipa.

Det är då man låser in sig i sin kammare och sin okyskhet. Det är då man umgås med låg, förlupen och förflugen men lustelig halvgud. Dionysos heter han. Det är då man drömmer vakna drömmar som skulle rodna över sig själva, om de icke voro röda av födsel. Det är drömmarna om flyktig Afrodite och Apollon.»

*

Jag har redan påpekat att Per Freudenthal gjorde ett anmärkningsvärt tidigt bruk av ordet »dödsdrift». Han var en självmordskandidat och neurasteniker som inte kände sig livsduglig och som ansattes av depressiva stämningar. Intressant är också hans användning av motivet »levande död». Den gamle Freudenthal säger i en anteckning jag stött på, att han håller fast vid sin ungdoms uppfattning att helvetet finns här på jorden. Den föreställningen hade han som Birgit Antonsson framhåller (s. 41) mött såväl hos Schopenhauer som hos Strindberg. Det heter i Mirabile dictu-novellen i Döddansare: »Det var till drömmarnas, dårarnas och de levande dödas stad ödet skickat mig för att öka de olyckligas antal.» Uttrycket »levande död» möter också en andra gång i Ode Baltens tidiga författarskap, i samlingen Hos nymfer. »Er åsyn väckte mig som en uppenbarelse ur sömnen», heter det här i en kärlekshymn. »Ni gjorde mig levande för stunden, fast jag är en död, likt de flesta ingenting annat än en levande död.» I Ibsens sista drama, Når vi døde vågner, säger Irène till professor

Rubek: »det gick forfærdende op for mig at du alt var død — for længe siden.» Och i Gösta Berlings saga frågar majorskan på Ekeby: »Tror han inte, Gösta Berling, att de flesta i denna världen äro döda eller halvdöda.» Här har ju frågan en uppfordrande karaktär. John Landquist, tiotalisternas stödjande kritiker, lade 1908 i sin doktorsavhandling Viljan fram en med Henri Bergsons förkunnelse nära besläktad frihetslära. De människor som planlöst och viljelöst lät sig drivas med strömmen, heter det här, »är motbjudande som levande lik». Likt Hjalmar Bergman, en fatalist och determinist, fascinerad av »döden före döden», uppehåller sig Freudenthal sålunda i sina första böcker vid livets irrealitet. I Spöksyner talar han om hur i själva planetens inre dödsdriften »darrar som en ädel nerv» (slutstycket till satiren om gnagarna). Och i en anteckningsbok från 1902–04 skriver Freudenthal: »Det är den kosmiska instinkten om en [ändrat till: min] icke längre ändamålsenlig komplex som döljer sig under masken av min egen dödsönskning [...] min dödsdrift.» Tanken här är väl densamma som Ode Balten låter sitt alter ego Sven Fernebo uttrycka i Döddansare: »O Gud, han har inga rötter i jorden. Han är en dröm. Han kan icke älska. Han måste dö.» Birgit Antonsson har i sin avhandling gett en rad exempel på hur Ode Balten ansluter sig till Schopenhauers uppfattning att vi blott är blinda verktyg i tjänst hos naturens meningslösa fortplantningssträvan. Kanske borde det i detta sammanhang också ha noterats att Ode Balten ofta tycks tala om döden i bemärkelse av »den lilla döden», av sexuell död — »dö i varandra». Jämför Strindberg: »Och kärlekens högsta ögonblick liknar döden; de slutna ögonen, dödens blekhet, medvetandets upphörande.»

I Hos nymfer karakteriseras kvinnan som »en varelse som i obetvinglig fortlevelselust under kvalfulla dödsryckningar föder döttrar och söner, som likt henne själv skola släpa sig fram till den ingång till dödsgrottan, som kallas liv». Med rätta konstaterar Birgit Antonsson att i Ode Baltens texter gränserna blir diffusa mellan liv och död. »Jag känner någonting», heter det (Hos nymfer),» — jag vet ej hur det minst orätt skall kallas ... driften, viljan till liv, nej död, hat mot en själv — ständigt befalla min lekamen att med underligt rytmiska rörelser framkalla en lisande åderlåtning för den koncentrerade livskraften, rörelser som påminna om dagsländans klapprande vingslag mot den säv, hon döende fäster sig vid till natten.» Frappant är den brutala insektsbilden som har flera motsvarigheter i Ode Baltens böcker (se avh. s. 162). För hans entymologiska vetande torde Henri Fabres arbeten ha spelat en roll. På svenska presenterades Fabre visserligen först 1911 med Ur insekternas värld, men Freudenthal kan mycket väl i original ha läst partier av hans berömda och medryckande Souvenirs entomologiques (1897–1907). Jag har sett Ode Balten i ett otryckt novellmanuskript hänvisa till den franske forskaren. I den svenska utgåvan återges f. ö. Maeterlincks karakteristik av Henri Fabre som »en av de lärdaste naturforskare och på samma gång en underbar skald». Att Maeterlinck spelade en betydande roll för Ode Balten uppvisar Birgit Antonsson oemotsägligt.

Om insektsbilderna inte har någon direkt motsvarighet hos Strindberg kan däremot, som Birgit Antonsson påpekar (s. 101 f.), ett enstaka tillspetsat och ironiskt utfall mot kvinnan i debutboken Döddansare i sin hätskhet föra tankarna till Strindberg. En mildare variant av samma passage finns i en av etyderna i Hos nymfer: »Vilket under, Felicia, att det skall vara med sådana fordon man kan göra en färd från jorden till himlen.» Det kunde ha påpekats, att det tydligen är från 1900-talsverket Götiska rummen som det häftiga utbrottet i Döddansare hämtat sitt krut. »Vi älska med avföringsorganen», heter det hos Strindberg; Ode Balten talar om »sexualapparat» och »avloppskloak». Också Hjalmar Söderberg, som Freudenthal beundrade, har i Doktor Glas en variation på temat.

Klara Johansson talar i brev till Freudenthal om hur hon sätter »cynismens moraliska och estetiska värde mycket högt». Och hon fann att den brukades ypperligt i frieriet till kaféflickan i Mirabile dictu-novellen. I Oscar Levertins Sista noveller (1906) handlar en av berättelserna om Paul Verlaine, den gamle poeten, och de

prostituerade. »Livsdriftens betvingande musik», den hör Verlaine från de prostituerades fiol. »Naturen var en kvinna och han vördade henne. Han föreställde sig henne som en av dessa jättedamer, som visa sig på marknaden.» Men man får faktiskt en bättre parallell om man sammanställer den yppiga, unga »solrosen» i Ode Baltens novell med den välgödda, slött medgörliga mjölnarhustrun i Lagerkvists grotesk i Det eviga leendet. Gunnar Tideström jämför i Dikt och bild (1965) Picassos frodighetskult och 1920-talsvitalismen med Lagerkvists ironiska skildring. »Den överdådiga ironin i stycket visar hur svårt eller omöjligt det var för Lagerkvist att acceptera det enbart materiella problemlöst animala livet utan mål och mening.» Den karakteristiken är fullt tillämpbar redan på Ode Balten. I vad mån Freudenthal själv prövade vad han i en tidig anteckning kallar »kärlekens surrogat» är ovisst. Han förklarar (i anteckningsboken från 1902–1904), tydligen med syftning på Anna Behle, att »hon var den enda, som aldrig med sin kropp ingivit honom skymten av vämjelse eller fysiskt äckel». Att Freudenthal själv upplevt den sexualångest han så ypperligt förstår att skildra (läs t. ex. Ur den stilla sinnesjukes stunder i Spöksyner), är självklart. Birgit Antonsson konstaterar att han tidigt kom att läsa Otto Weiningers Geschlecht und Character, och detta verk bör ha stimulerat honom till ett mer oförblommerat sexuellt bildspråk och en ostentativare »phallosmystik».

Per Freudenthal levde i seklets början i Kristinehamn och där skrev han sina första böcker. Birgit Antonsson tycks mig alltför demonstrativt ointresserad av att studera hur denna stad fått bestå ramen kring några av novellerna i Döddansare. Hon förklarar (s. 36): »Denna verklighetsbakgrund saknar dock intresse, då staden som geografiskt inmutbar ort bara är en utgångspunkt för honom. Det väsentliga är i stället den funktion som den fyller.» I varje fall borde dock ha omnämnts att Kristinehamn 1901 inköpte en egendom Gustafsberg; den låg i stadens utkant och här uppfördes ett efter stadens mått monumentalt ålderdomshem. Utanför staden fanns och finns fortfarande ett stort statligt mentalsjukhus. Dessa båda byggnader blir releventa för Döddansarenovellen Mirabile dictu med dess svarta humor. Birgit Antonsson framhåller emellertid bara såsom litterärt föredöme den funktion fattighus respektive dårhus har i Strindbergs Inferno och Legender.

Ode Balten — döddansare och marxist — har tack vare Birgit Antonssons mycket sensibla texttolkningar sent omsider fått en välförtjänt äreräddning. Man hade gärna sett att hon porträtterat Per Freudenthal mer i helporträtt; det finns inga skäl att skygga för hans senare, ärliga socialistiska bekännelse. I Birgit Antonssons väldisponerade och välskrivna undersökning har en felfinnare inte mycket att slå ner på. Jag har efter bästa förmåga försökt kommentera och komplettera med utnyttjande av den freudenthalska litterära kvarlåtenskapen på Riksarkivet. I den marxistiska våg vi nu upplever får hans undanskymda litterära insats onekligen ett nytt intresse.