SAMLAREN

Tidskrift för svensk litteraturhistorisk forskning

ÅRGÅNG 88 1967

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.

Almqvist & Wiksells
BOKTRYCKERI AKTIEBOLAG
UPPSALA 1968

Digtere skaber deres Skikkelser med Fantasiens Magt, byggede han sine op ved gennem sin Tanke at iagttage dem, til de saa at sige bleve levende og røbede sig selv. Det er dette, man fornemmer i 'Det graa Hus' naar han ikke synes helt sikker paa, hvad han ser. Han skriver saaledes: »Excellensen hørte det vistnok ikke» — »han hørte det maaske ikke» — »Fru Urne havde maaske ikke forstaaet» — »Moderen havde vistnok ikke hørt det» — »Ja, sagde Hendes Naade, der vistnok var distræt»... Hvis denne Form blot er Maner, svækker den Indtrykket af en suveræn Fantasidannelse. For om nogen maa vide, hvad en Digtnings Skikkelser tænker, opfatter og gør, da maa det være Digteren. Men Bang overlader det til Læserens Afgørelse.» (IV, s. 96.)

Klarare kan inte framgå, hur fullständigt Harry Jacobsen har missförstått det som är själva kärnpunkten i Bangs impressionism, i hans konst.

Långt säkrare och fylligare är Bang själv skildrad, även om Harry Jacobsen haft svårt för den kombination av homosexualitet och starkt driftsliv, som präglar Bang. Biografin avslutas för övrigt med en jämförelse mellan André Gide och Herman Bang, därför att — som Harry Jacobsen skriver — »De to var ens, hvad det biologiske Raastof i dem angaar».

Ändå finns det tillräckligt mycket av värde i Harry Jacobsens böcker. De måste visserligen läsas med vaken kritik och ofta med en viss kontroll. Underkastar man sig detta får man i gengäld ta del av en mängd nya forskningsresultat. Upplysningar och uppgifter lämnas i en ständigt flödande ström och mycket hör till det som man inte lätt finner. Trots sina brister måste därför Harry Jacobsens arbete upplevas som oumbärligt och rikt.

Torbjörn Nilsson

FRAENKL, PAVEL: *Strindbergs dramatiske fantasi i Spöksonaten, En stildramaturgisk undersøkelse,* Universitetsforlaget. 1966.

Essays on Strindberg. Published by the Strindberg Society, Sweden. Edited by Carl Reinhold Smedmark, Beckmans. Sthlm 1966.

Det torde stå klart för alla inblandade, att strindbergsforskningen i dag står inför tekniska och metodiska problem, som pockar på snar lösning. Vad först beträffar de tekniska problemen, är det uppenbart, att särskilt den utländske forskaren kan ställas inför hart när outhärdliga arbetsförhållanden. I stället för ett välordnat »Strindbergs-Arkiv» möter han något som betänkligt liknar ett kaos. Forskningsmaterialet är spritt över hela landet, och befinner sig delvis i bedrövligt skick. Låt mig konkretisera med ett exempel.

På Nordiska Museet förvaras diktarens omfångsrika, efterlämnade bibliotek. Detta har sitt värde inte bara för att det ger en uppfattning om hans intressen och beläsenhet. Man får dessutom andra oskattbara upplysningar genom diktarens sympatiska vana att i sina böcker strecka för särskilt intressanta partier och ibland tillfoga kommentarer i marginalen. Lägg därtill, att man här även kan finna anteckningar i verk av diktarens egen hand, anteckningar som kan svälla ut till hela omarbetningar, så torde bibliotekets värde för forskaren framstå klart för läsaren.

Biblioteket befinner sig emellertid i uselt skick. De häftade böckerna är i färd med att falla sönder. Katalogiseringen är otillfredsställande. Flitiga souvenirjägare har redan hunnit bära bort hundratals volymer, och en intresserad matematiker skulle lätt kunna räkna ut, när Strindbergs efterlämnade bibliotek är helt skingrat och förött. Så bör det rimligtvis inte få förhålla sig.

Recensenten är inte ute för att uppspåra skyldiga och ansvariga. Att strindsbergs-biblioteket hamnade på Nordiska Museet var fel från början, eftersom det saknar organiskt sammanhang med museets övriga boksamling, som naturligt nog är inriktad på denna institutions speciella ämnesområde. Samlingen kunde med lika stor rätt och med samma olyckliga resultat ha placerats på Armémuseum. I dagens läge är den enda rimliga lösningen, att samlingen flyttas till KB:s handskriftsavdelning, som kan erbjuda

nya och ändamålsenliga lokaler. Detta skulle innebära åtminstone början till ett »Strindbergs-Arkiv» till tjänst för utländska och inhemska forskare.

Ett annat tekniskt problem: moderna dramaforskare kan inte med bästa vilja i världen negligera Strindberg och hans inflytande, men skäligen få av dem är i stånd att tillgodogöra sig den svenska grundforskningen på originalspråket. Dessa forskare behöver en grundläggande monografi, som till skillnad från Lamms vänder sig till en internationell och inte en svensk publik. Om omständigheterna på något sätt medgav, torde Gunnar Brandell vara självskriven att åta sig detta tunga men mycket nyttiga värv.

Utländska forskare driver ibland kravet på en ny textkritisk utgåva av Strindbergs samlade skrifer. I sak kan kravet förefalla berättigat. John Landquist uträttade ett storverk under de omständigheter som förelåg 1912–1921, men sedan dess har handskriftsläget och andra förutsättningar för en vetenskaplig edition radikalt förändrats. I ett stort kulturland skulle en sådan utgåva anses vara en självklar nationell angelägenhet, men i Sverige arbetar den humanistiska forskningen under trängda villkor, och det torde vara utopiskt att föreställa sig, att statsmakterna skulle vilja punga ut för den enorma personella, tekniska och ekonomiska satsning ett sådant företag skulle innebära. Hos små folk och i utlevade nationer, vilka förlorat företagsamhetens gåva, får man vara tacksam, om mindre ambitiösa projekt — drameditionen, breven — kan ros i hamn.

Förutom de tekniska ställs vi inför nya metodiska problem. Bland utländska forskare förmärks ofta en viss irritation inför den ensidigt externa inriktningen i vår svenska strindbergsforskning. Man har framhållit, och med rätta, att Strindbergs dramer fungerar som effektiva konstverk, och att det kunde vara värt att med interna metoder finna ut den estetiska funktionens mekanism. Men det är sant, samma krav har framställts också hos oss, inte minst av Göran Lindström i SLT 1962 och i inledningen till antologin Strindbergs språk och stil (1964).

Att göra rent hus med de externa metoderna är självfallet ogörligt, eftersom ännu väldiga massor av källmaterial, särskilt för tiden 1900–1912, återstår att penetrera; andra orsaker att förtiga. Samtidigt framstår det emellertid klart, att vissa externa metoder tycks ha uttömt sina möjligheter. Så torde vara fallet med patografin, den pseudovetenskapliga studien över »titanens såriga själ», en genre som alstrat en hel litteratur av högst tvivelaktigt värde. Man behöver bara peka på Jaspers besynnerliga bok om Strindberg och van Gogh, som mäktigt bidragit till att utomlands skapa vanföreställningar om August Strindberg.

Även den idéhistoriska utforskningen av Strindberg torde befinna sig i en kritisk situation. Det är recensentens övertygelse, att man alltför litet uppmärksammat diktarens högst subjektiva metod att omforma och estetiskt utnyttja idéer till ett konstnärligt syfte. Eliots sats »the poet does no thinking of his own» må vara en retorisk överdrift, men engelsmannens envetna hävdande av diktarens suveräna attityd till idéernas arbetsmaterial måste begrundas på allvar. Anmärkningsvärt är, att ett »syntetiskt» tillvägagångssätt, vari idéhistoria ingår som en metod bland flera, tenderar att eliminera de felkällor jag här påtalat. Brandells avhandling om Infernokrisen ger ett gott exempel.

In summa: ett besinningsfullt bruk av externa metoder är ännu ett ofrånkomligt krav för att bedriva meningsfull strindbergsforskning. Vidare är det recensentens övertygelse, att ingen intern analys kan undvara den externa forskningens resultat, ej heller betrakta ett av Strindbergs diktverk som isolerat fenomen, utbrutet ur totalproduktionen. Centrala motiv, symboler och psykologiska grundhållningar tycks nämligen återkomma med stor konstans i diktarens produktion.

Utifrån denna här deklarerade övertygelse har recensenten att gripa sig an med Pavel Fraenkls studie över Strindbergs dramatiska fantasi i Spöksonaten, icke utan en viss vånda, det må ärligt medges. Vad som är högsta metodiska sanning i Göttingen är som bekant ett dåligt skämt i Bonn, och Fraenkl synes i sitt arbete stå så fjärran från den metodik som praktiseras i Uppsala som det bara är möjligt. Därmed ställer han stora krav på anmälarens tolerans. Som sista och avgörande kriterium vill jag därför ställa det anspråkslösa kravet, att Fraenkls bok i någon mening skall göra upplevelsen av Spöksonaten rikare och mera meningsfull.

Innan vi söker besvara den frågan, bör vi göra ett försök att beskriva Fraenkls metod.

Han har själv avgivit en deklaration i en tidskriftsartikel (Forskningsnytt fra Norges almenvitenskapelige forskningsråd, I: 1966).

> »Mot 'Theaterwissenschaft als Universitätsdisziplin' stiller jeg teatervitenskap som *eksistensiell* vitenskap i dens ontologiske struktur. De vil si: valget av metode og metoder er mit personlige valg — netop *ikke* i den subjektive men i den ontologiske forstand. Jeg velger metoden ut fra gjenstandens ontologiske struktur, men glemmer ikke ved analysen og vurderingen at det er meg som hører valget til.»

Jag kan inte inse annat, än att Fraenkl här erkänner sig till en subjektivism, som nödvändigt ställer honom utanför den litteraturvetenskapliga gemenskapens dialog. På vilka grunder, med vilka kriterier, skulle man kunna bestämma ett litterärt verks »ontologiska struktur»? Jag vill gärna, det upprepas villigt, undvika småskurna invändningar, men Fraenkls tämligen anspråksfulla uppträdande, tvingar till omsorgsfull granskning.

Anmälarens första stötesten är svårigheten att klart bestämma, vad Fraenkl egentligen avser med »dramatisk fantasi». I förordet säges detta vara ej i *första hand* ett psykologiskt begrepp, även det litterärt-estetiska är sekundärt, ty: »Jeg skal jo analysere dikterens *dramatiske* fantasi i et *dramatiskt* verk» (s. 8). Fraenkl skulle sålunda vara inriktad på en specifik aspekt av den psykologiska fakultet, som vi gemenligen kallar fantasi? Men längre fram får vi veta, att begreppet *icke* får uppfattas psykologiskt utan väl »stildramaturgiskt»: den dramatiska fantasien är »en skapende erkjennelseprosess sui generis» (s. 30). Men trots att författaren hävdar att begreppet icke är psykologiskt — eller är det »i andra hand» — undgår han inte att ideligen använda psykologiska termer i sin beskrivning av denna fantasis verksamhet. Det heter att den dramatiska fantasin arbetar i »underbevisstthetens skjulte mønster» (s. 40). Den är vidare en omedvetet–medvetet dramabyggande verksamhet. Vi kan än vidare konstatera en »emosjonell assosiasjonsmekanisme i den skapende fantasi og dens virksomhet» (s. 43). Den dramatiska fantasin är slutligen en instabil egenskap, som förändras från dramatiker till dramatiker, från en tidstypisk litterär generation eller riktning till en annan.

Det skulle vara möjligt att anföra än flera, och ofta motsägande, definitioner på begreppet dramatisk fantasi, utan att läsaren därmed bringas till något rimligt mått av klarhet. En väg till förståelse kan möjligen vara att se efter vilka forskare Fraenkl utpekar som sina föregångare.

Som två grundläggande arbeten anger Fraenkl Coleridges bekanta »Biographia Literaria» (1817) och Wilhelm Diltheys »Einbildungskraft des Dichters» (1887), vilka sägs vara banbrytande verk, vilka öppnat vägen för en ny forskning i vårt eget sekel. Efter dessa stora män har tyvärr det beklagliga inträffat, att »selve *totaliteten* i studiet av den poetiske imaginasjon ofte er gått tapt» (s. 13). Ingen modern forskare kan mäta sig med Coleridge eller Dilthey i nyskapande storhet och geni. Den moderna forskningen har förlorat det »overordnede enhetsperspektivet» och gått vilse i detaljstudium, vilket Fraenkl djupt beklagar.

Därmed synes det stå klart, att Fraenkl med en viss sympati uppfattar en romantisk tolkning av fantasin. Coleridges person och insats behöver kanske inte kommenteras. Dilthey var i mycket en romantikens arvtagare; så i sitt energiska hävdande av de humanistiska vetenskapernas kunskapsteoretiska och psykologiska egenart, med den »omedelbara åskådningen» eller »intuitionen» som specifikt kunskapsorgan. Den moderna psykologin torde emellertid stå främmande för det mesta i romantikens tolkning av fantasin, i första hand mot den metafysiska uppfattningen av fantasin som kontaktväg till »idévärlden» och sådant mera. (Jag skyndar mig tillägga, att Fraenkl ingalunda faller i *denna* metafysiska fallgrop.) Låt oss nu till förmån för den vidare framställningen försöka ge en åtminstone nöjaktig definition av begreppet fantasi. Med fantasi avser vi en psykisk kapacitet, att i föreställningen återskapa och till nya bilder komponera erinrade förnimmelser eller att med hjälp av likhetsassociationer skapa nya föreställningar. Romantikens djärva spekulationer har ersatts av den moderna psykologins varsamma »detaljstudium», detta som Fraenkl så bittert beklagar, men som rimligtvis måste förklaras ur insikten om vårt ringa faktiska vetande om denna kapacitet. Till denna nya insikt torde också höra en viss ovilja att alltför skarpt särskilja fantasin från andra psykiska kapaciteter såsom minne och reflexion. Ej heller torde den moderna

litteraturpsykologin vara benägen att uppfatta fantasin som den enda verkligt stora och betydelsefulla faktorn i den konstnärliga skapelseprocessen. Vi måste dessvärre konstatera, att vi än så länge vet oerhört litet med bestämdhet om den estetiska skapelseprocessens mekanik, och jag tror inte att många forskare i dag vore beredda att instämma i Fraenkls oerhört höga värdering av Diltheys arbete på detta fält (se t. ex. s. 12!).

Den som förgäves sökt en klar definition på begreppet »dramatisk fantasi» vänder sig med förnyat hopp till Fraenkls kapitel »Om forholdet mellom den lyriske og dramatiske fantasi»; en jämförelse förutsätter ju ändå någon medvetenhet om de jämförda begreppens natur. Den lyriska fantasin, heter det här, är »jagprismatisk» och saknar förmåga till gestaltskapande och objektivering. »Ja, selv der hvor den lyriske fantasi benytter seg av dekorasjoner eller gjør bruk av [– –] forkledninger med små 'episke' kjerner, er den forsatt 'jeg-prismatisk' i den betydning at *hele* opplevelsesrikdommen må bli omdøpt gjennem 'jeget's billedskapende prisme» (s. 21). Den dramatiska fantasin utmärkes däremot av en distanserande, objektiverande och gestaltskapande kapacitet. Dramatikerns »skapende 'jeg' er nødt til å *objektivere* seg på en vesenforskjellig måte enn lyrikeren har måttet gøre det.» Det är ett pinsamt dilettantiskt missförstånd, när gott folk inbillar sig att Främlingen i Brända tomten *är* Strindberg. »Ikke som identifikasjon, men som spenningstilstand, som avstand og gjerne fjernhet — omstøpt i den demiurg-aktige fantasi og i dens objektiverende holdning» (s. 24 f.).

Nu är det uppenbart, att man i språkliga konstverk kan urskilja vissa funktionsmodi, vilka vi mycket grovt och onöjaktigt brukar kalla episka, lyriska eller dramatiska. (Att vi skulle behöva en rikare och mer differentierad terminologi står väl klart för alla i ämnet verksamma.) Lika uppenbart är det, att dessa funktionsmodi icke får sammanblandas med litterära *genrer*, vilka är i hög grad konventionella och tidsbundna, ständigt omformade under trycket av yttre faktorer, sociala, ekonomiska och ideologiska. I varje litterärt verk av någon betydelse sammansmälter olika uttrycksmodi till en odelbar enhet, vi må sen kalla det enskilda verket episkt, lyriskt eller dramatiskt. Men hur, frågar jag, hur skulle det på något sätt vara möjligt att gå in i diktarens skapande medvetande och urskilja en specifik lyrisk eller dramatisk fantasi i den kreativa processen? Jag är övertygad om att t. o. m. diktaren, som åtminstone har introspektionens kunskapsväg, skulle finna uppgiften omöjlig.

Härtill bör läggas, att Fraenkls defintion av t. ex. begreppet »lyrisk fantasi» är i hög grad tidsbunden, utgående från nu gällande och gängse idéer om hur lyrik bör vara beskaffad. Fraenkls definition av det »jag-prismatiska» tycks svara mot modernismens försök att skapa en »ren poesi». Till detta stadium har poesin kommit från Lessings strävan att ur poesin rensa det horatianskt-deskriptiva (»ut pictura poesis») över symbolismens angrepp mot poesins episka och dramatiska element — poesin skulle vara *ren.* Men detta är en tidsbunden uppfattning av lyriken, och vi behöver inte gå långt i tid och rum för att finna exempel som motsäger Fraenkls definition av »lyrisk fantasi». »Rolldikten» ger ett slående exempel bland många. Strindberg *är* inte Främlingen i Brända tomten, däri har Fraenkl naturligtvis rätt, även om hans polemik mot dilettantiskt »godtfolk» verkar något opåkallad. Men objektiveringen, distansen till det »objektiva korrelatet» kan vara mer eller mindre stark. Är Victor Hugo mer »jag-prismatisk», mindre distanserad till sitt objekt, när han skriver den sköna dikten om gudsmannen Boas och hans kvinna än Strindberg, när han formar gestalten Den Okände i Till Damaskus?

Härmed vill jag alltså ha sagt, för det första: att det verkar i sak omöjligt, att vetenskapligt nöjaktigt beskriva skapelseprocessen, följaktligen också omöjligt att därur skilja en specifik lyrisk eller dramatisk fantasi. För det andra: att varje försök att ur litterära verk härleda egenskaper som lyrisk eller dramatisk fantasi måste bli tidsbundna och godtyckliga.

Jag förmodar att invändningar som dessa för Fraenkl måste framstå som småaktiga, som sura rester av den »foreldede positivisme» han suveränt avfärdar i sin förut berörda programartikel. Jag skall därför lojalt avlägga den metodiska rigorismens domarkåpa och i stället grunda min bedömning på ett tidigare anfört kriterium: har Fraenkls bok i något avseende gjort vår upplevelse av Spöksonaten rikare och mera meningsfull?

Vi går därmed över till kapitlet om Spöksonatens dramaturgiska struktur och kompo-

sition. Fraenkl börjar med att analysera pjäsens inledande, stumma scen och sammanfattar: »Deres stansende, stirrende dramatiske rytmikk er blitt skapt i drømmen; fantasien har overført den og gestaltet på scenen» (s. 37). Jag bortser till en början från påståendet att scenen i någon mening skulle vara skapt »i drömmen», viktigt här är Fraenkls subjektiva uppfattning av scenens stämning. Han upplever den som drömsk, spökaktig och fantastisk, scenen har en grotesk verkan och bildar upptakten till »kammerspillets drømmeaktig svevende atmosfære». (Ibid.) Redan här konfronteras vi med en oklarhet, som pjäsen igenom besvärar läsaren. Utgår Fraenkl i sin analys från upplevelsen av en konkret föreställning av pjäsen? Från en tänkt föreställning av pjäsen? Eller bara från Strindbergs text? Om svaret på de två första frågorna är jakande, då hade läsaren haft rätt att få besked. Om Fraenkl bara utgår från texten, inträder obönhörligt den subjektiva felkällan. Texten kan ju upplevas och sceniskt interpreteras på de mest skiftande sätt. Det kan vara intressant som jämförelse, att bredvid Fraenkls tolkning lägga den analys Northam utför av exakt samma scen (Essays on Strindberg, s. 41). Northam citerar in extenso Strindbergs scenanvisningar, ger en kort analys och sammanfattar stämningen sålunda: »Together the group suggests everyday trivial activity, of the sort that fills our ordinary, dull lives.»

Den inledande gruppscenen ger Fraenkl anledning att tala om en art »scenisk unanimism», en karakteristik som tydligen skall gälla för pjäsen i dess helhet. Men jag nödgas här till ett utförligt citat, för att åskådliggöra författarens sätt att resonera.

> »For første gang har August Strindberg skapt her den sceniske unanimisme i vesteuropeisk teater — i hvert fall før Jules *Romains*, hvis romanprosa 'Les Copains' (Kompiser) er skrevet i 1913, og hvis sarkastiske lystspill 'Knock' betydde så meget for massepsykologien og kollektivismen på scenen i 1920-årene. Lenge før skapte Strindberg i 'Spöksonaten' en enhetlig scenisk 'spök'-gruppe som befolker så vel Stockholms gate som det borgerlige hus og dets inre» (s. 37).

Om Fraenkl med begreppet »unaninisme» bara avser att ge en sorts karakteristik av pjäsens struktur är det mycket svårt att hålla med honom. Spöksonaten svarar illa mot unanimismens grundläggande princip: individen underordnad kollektivet. Hummel, men än mer Studenten, står fram som starkt särpräglade individer mot kollektivets delvis diffusa fond. Uppfattar då Fraenkl begreppet »unanimism» i dess mer bestämda, litteraturhistoriskt vedertagna innebörd? Skulle Strindberg som tänkare ha föregripit unanimismen? En orimlig tanke! Skulle han ha föregripit Jules Romains litterära teknik? Lika orimligt. Lägg bredvid varandra Spöksonaten och det galliska lustspelet Knock... Nej, det blir orimligt. Vart Fraenkl egentligen syftar med sitt resonemang förblir lika oklart, hur man än vänder och vrider på hans text.

Ridån går upp, vi ser en grupp människor sysselsatta med olika aktiviteter, men ännu har inget sagts från scenen. Vår nyfikenhet och förväntan stegras. Jag citerar Fraenkls framställning.

> »Den oprinnelige situasjon deles så opp: det som föregår i scenerommet og tilhørernes *tolkning* av hva som skjer på scenen. Og denne kombinerte forventningstilstand skaper straks en *ny* situasjon: ikke lenger utelukkende den på scenen, men en kombinasjon av den på scenen pluss hos tilhørerne. Kollektivet i salongen er blitt sammensveist til en enhet gjennom en sosialpsykologisk forventningsprosess» (s. 38).

Detta är en truism, om också något yvigt presenterad. Eller är det ett felaktigt påstående, om nämligen Fraenkl vill påstå att denna triviala teatersituation, som han majestätiskt kallar en »sosialpsykologisk forventningsprosess» skulle vara något speciellt utmärkande för Spöksonaten. Och detta synes mig vara ett genomgående drag i denna bok: det som inte är rent galet, är truismer och trivialiteter.

En mer ursäktlig felkälla är Fraenkls tes att Spöksonaten skulle vara ett »drömspel», ett drama som söker efterlikna drömmens struktur. Det är ett vanligt och efterhängset misstag, detta, att söka tolka Strindbergs dramatik efter Inferno i ljuset av Ett drömspel och dess berömda företal. Brandell har gått till rätta med denna felsyn i sin avhandling om infernokrisen, men tyvärr tycks hans lärdomar inte hunnit tränga igenom. Och då Fraenkl ingalunda är ensam om denna vanföreställning vill jag inte gå i polemik på

den här punkten, bara uttrycka den stilla förhoppningen, att det snart måtte stå klart, att Strindberg efter Inferno inte återskapar drömmar eller leker pre-surrealist, utan helt enkelt söker återge verkligheten sådan han upplever den.

Uppräkningen av blandningen av truismer och rena sakfel skulle kunna fortsätta. Man skulle kunna angripa Fraenkls resonemang om »det förflutnas deformerande och rytmskapande princip», man skulle kunna hävda att detta sceniska trick; att visa hur det avslöjade förflutna förvandlar gestalter och påverkar skeendet är lika gammalt som den västerländska dramatiken, och att det aldrig framstår klart på vad sätt Strindberg använder detta grepp på en nytt eller omdanande sätt. Annat att förtiga.

Jag övergår till att diskutera Fraenkls analys av »det skjulte magisk-mytologiske mønster som hittil av forskningen har vært upåaktet» (s. 53). Fraenkl har observerat att operan Valkyrjan upprepade gånger påtalas i pjäsen, och att Gubben jämföres med Thor. Detta ger uppslaget till kapitel V, »Om dødsmytologien og det magiske tenkesett i Spöksonaten». Jag kan icke acceptera som del av det kritiska uppdraget att i detalj reda ut denna härva av okunnighet och rena sakfel. Låt det vara nog att påpeka, att det mytologiska mönstret i pjäsen beaktats långt före Fraenkls bok, så i Leifers uppsats »Den lutrende ild» (Samlaren 1960), vilken ej förekommer i Fraenkls litteraturförteckning. Leifers framställning är fläckad av vissa djuppsykologiska mystifikationer, men hans tolkning av det mytologiska mönstret ger åtskilliga goda uppslag, medan Fraenkls analys är en härva av obevisade, obevisbara och estetiskt ofruktbara uppslag. Jag kan inte inse att en seriös publikation som Samlaren skall lämna utrymme åt vetenskaplig kriarättning av det slag som här är av nöden, och föredrar alltså att förbigå detta kapitel med tystnad.

Fraenkl framträder med pretentionen att erbjuda teatervetenskapen en ny metod. Av min framställning torde klart ha framgått, att jag inte anser att denna skrift har med seriös vetenskap att skaffa, och att den ej på någon viktig eller vägande punkt har berikat vår upplevelse av Strindbergs drama Spöksonaten. Jag är självfallet beredd att när som helst, inför vilket forum som helst, utföra denna kritik i ytterligare detalj, men bedömer denna genomgång som tillfyllest i detta sammanhang.

Man rör sig onekligen i ett friskare vetenskapligt klimat i »Essays on Strindberg», den antologi av smärre studier, som utgivits av Strindbergssällskapet. Det är ett symposium där det arbetas med högst skiftande material och metoder; på sitt sätt bekräftar den min inledningsvis framförda tes om strindbergsforskningens metodologiska kris. Ett och annat är skäligen perifert ur litteraturhistorisk synpunkt; så Rune Waldekranz i och för sig grundliga och intressanta genomgång om Strindberg och stumfilmen. Annat kan verka egendomligt post festum, så Walter Johnsons betraktelse över svenskarnas mottagande av Strindbergs historiska dramer. Johnsons på långvariga studier grundade skiss av Strindbergs recept för historisk dramatik verkar övertygande nog, men hans kritik av svenskarnas oemottaglighet för mästarens verk drabbar en opinion som längesedan förstummats: Gustaf Wasa, Erik XIV, Kristina, Karl XII och Gustaf III har ju sedan länge blivit stöttepelare i vår nationella repertoar. Möjligen kan man i marginalen till Johnsons framställning tillfoga, att det snart borde vara tid att rädda Engelbrekt ur tystnadens fördömelse, nu när vår bild av hjälten inte skyms av en äldre tids personkult över alla partigränser. (Betecknande nog klagade Hjalmar Branting i en nedgörande recension över att man inte fick ett övertygande porträtt av den man som var »folkets hjälte»!) En skicklig regissör borde kunna få fram en meningsfull föreställning genom avarkaisering av språket och energisk satsning på det centrala i pjäsen: renegatens tragedi. Men detta alltså i marginalen. Mera förbryllande och anmärkningsvärt är följande uttalande av Johnson.

> »It is no coincidence that Strindberg wrote no historical dramas during the period when he tried desperately to accept determinism and its implications. Not only had the historic dead he was particularly interested in lived in periods when faith in a higher being was vital but for a historical drama in which the tragic experience must be generally significant the setting must be one of a moral order» (s. 84).

Johnson utgår här som synes från en »aristotelisk» dramauppfattning, som ingalunda fått stå oemotsagd av Brecht och andra under detta sekel. Och man måste fråga sig,

om Strindberg alltid i de historiska dramerna är ute i syftet att skapa »tragic experience»; när det gäller t. ex. Gustaf III var hans avsikt uppenbarligen att svänga ihop ett repertoarstycke, en »pièce bien faite».

Den engelska teaterpubliken har haft svårt att acceptera Strindberg. »The fellow obviously was no gentleman», och att efter en god middag på klubben konfronteras med äktenskapsgräl och ockulta mjölkflickor har i regel varit alltför krävande för överste Blimp och andra konventionella teaterbesökare; härom ger Michael Meyers något lättviktiga uppsats »Strindberg in England» klara och mycket nedslående besked. Mera betänkligt är, att den engelska teatervetenskapen bara sent och osäkert tagit itu med »1900-talsdramatikens barnmorska» (Eric Bentley). En felkälla har väl varit, att man alltför mycket tenderat att mäta Strindbergs betydelse i termer av kommersiell framgång och alltför litet beaktat hans djupa underjordiska inflytande, vars förgreningar ingen ännu kunnat utreda i detalj. Dock kan vi väl i dag vara ense om, att Strindbergs medelbara och indirekta inflytande på 1900-talsdramatiken varit enormt, att han mer än kanske någon annan varit »dramatikernas dramatiker», »the influential outsider». Engelsmännens okunniga eller ironiska nonchalans har längesedan förbytts i en allvarlig strävan efter förståelse, en strävan som dock hämmats av bristande kännedom om den grundläggande forskningen; här har frånvaron av en internationellt inriktad strindbergsmonografi varit mycket kännbar. Allardyce Nicoll talar i sin handbok »World Drama» med djupaste beundran om Strindberg, men hans bristfälliga kunskaper går hela tiden i dagen. Raymond Williams vill i sin bok Drama from Ibsen to Eliot ge »the revaluation of Strindberg», men lyckas knappast ge några nya uppslag av betydelse. I sitt bidrag till antologin, Strindberg and Modern Tragedy, söker Williams, med djärva generaliserande grepp, teckna Strindberg som upphovsman till en den moderna tidens »tragedi». Den moderna tragedin utspelas i en värld utan Gud och utan fasta moraliska normer. Människan är ett vilt djur, hetsat av allsköns drifter, inte minst dödslängtan. Samhället är på sin höjd en godtycklig institution, med uppgift att förhindra de vilda horderna att sönderslita varandra. Williams söker stöd i Strindbergs något tillkämpade »darwinism» i företalet till Fröken Julie: »Jag finner livsglädjen i livets starka, grymma strider, och min njutning är att få veta något, få lära något.»

Jag skall inte diskutera Williams grundtes om den »moderna tragedin» som ett djuriskt drifternas spel i en värld som liknar en vision av Hobbes. Jag skall bara påpeka en grundläggande brist: Williams skiljer inte på Strindbergs dramatik före och efter Inferno. Efter den religiösa krisen rör sig Strindbergs dramatiska gestalter i en värld som styrs av en Gud, en moralisk princip, som straffar, vägleder och ibland hjälper och försonar. Att dödslängtan ofta ingår som ett motiv i ålderdomsdramatiken är riktigt nog, men denna kan inte karakteriseras som ren förintelsedrift, utan snarare som längtan efter ett godare och skönare hinsides. Även lidandet är meningsfullt, eftersom det hjälper oss att övervinna livsviljan. Den gamle Strindbergs vision kan verka nattsvart, hans teodicégrubbel kan verka dunkelt, med sina häftiga kast mellan anklagelser mot världsordningen och mödosamt vunnen underkastelse, men hans värld är inte en värld utan nåd och hopp. Strindberg ville efter Inferno skapa en religiös teater, och ingen kan förneka att han lyckades. Men i sin religiösa uppfattning fick han ingen efterföljd hos 1900-talets dramatiker; hans inflytande ligger alldeles uppenbart på ett annat plan.

Kammarspelen framstår i dag som Strindbergs kanske mest aktuella och samtida verk, och det är, som Reinhold Smedmark framhåller i företalet, knappast en tillfällighet, att antologins flesta och intressantaste bidrag rör sig kring dessa pjäser. Göran Lindström, högt meriterad kännare av kammarspelen, verkställer en energisk och skarpsinnig intriganalys av Brända Tomten. Uppgiften hör inte till det lättaste, ty denna pjäs företer ju jämte Spöksonaten en nästan oöverträffat krånglig väv av relationer, och Lindström har inte heller svårt att beslå mästaren med fauter. Jag kan inte underlåta att teckna några anspråkslösa funderingar i marginalen till Lindströms framställning. Jag tror att det vid en analys av det här slaget är ytterst viktigt, att hålla isär vardagslogik och estetisk logik. Problemet »när läste Främlingen skandalartikeln» framstår för mig som något av ett skenproblem. Jag tror inte åskådaren överhuvud uppmärksammar detta problem vid en föreställning; det innebär inget brott mot den estetiska logiken.