

# SAMLAREN

TIDSKRIFT  
FÖR  
SVENSK LITTERATURHISTORISK  
FORSKNING



*NY FÖLJD. ÅRGÅNG 13*

**1932**

UPPSALA 1932

---

SVENSKA LITTERATURSÄLLSKAPET

UPPSALA 1932

ALMQVIST & WIKSELLS BOKTRYCKERI-A.-B.

32501

# IBSEN OCH STRINDBERG.

## EN LITTERATURPSYKOLOGISK PARALLELL.

AV

STEN LINDER.

### I.

Bortsett från alla värdejämförelser, stå Henrik Ibsen och August Strindberg som litteraturhistoriska parallellfigurer: de två nordiska dramatiker från 1800-talets slut, som vunnit internationellt rykte och ingripit i den europeiska dramatikers utveckling. Det finns även en viss parallellism både mellan deras ursprungsmiljöer och deras författarbanor.

Strindberg har i *Tjänstekvinnans son* angett de huvudfaktorer, som han anser ha gestaltat hans barndoms- och uppväxtår och därmed i mycket även hans senare liv. Först fattigdomen — att han kom till världen i ett konkursbo och trots familjens senare erövrade småborgerliga välstånd växte upp på själva gränsen mellan över- och underklass. Vidare faderns despotiska »isländarnatur», som utövade ett starkt tryck på hans ömtåliga och trotsiga sinne. Slutligen den pietistiska andan i hemmet, som redan i brytningsåren förde honom in i en rad religiösa kriser.

Ibsen hade ett likartat småborgerligt ursprung. Var hans familj välbärgad vid hans födelse, så kom konkursen där i stället, när han var åtta år gammal, och lät honom under uppväxten genomlida deklasseringens alla förödmjukelser. Om man, åtminstone vad fattigdomen beträffar, har anledning att pruta av åtskilligt på Strindbergs mörka barndomsskildring,<sup>1</sup> så har en nyligen företagen

---

<sup>1</sup> Jfr *Strindbergs systrar berätta om barndomshemmet och bror August*, Sthlm 1926.

efterforskning i Ibsens barndomsmiljö<sup>1</sup> visat, att dennes tidigaste livserfarenheter varit bittrare än man hittills brukat framställa dem. Hemmets ställning har stundom tangerat den rena misären, och faderns brutalitet var sådan, att den till sist drev både hustru och barn ifrån honom. Ibsen torde därför kunnat ha ännu större skäl än Strindberg att sammanfatta sina barndomsminnen i orden »rädd och hungrig». Vad barndomsmiljöns stränga pietism och motståndet mot den betydelse i Ibsens liv, har länge varit beaktat.

Det tidiga trycket och glädjelösheten i barndomshemmet ha säkert i bägge fallen bidragit till att utbilda disharmonien mellan diktarlynnnet och yttervärlden, och framför allt den irritabla individualism, som är Ibsens och Strindbergs mest påfallande gemensamma karaktärsdrag. Pendlingen mellan vad Ibsen kallar »syg samvittighet» och revolutionärt frihetsbegär är typisk för dem båda. Deras diktarbanor få ett i mycket gemensamt, karakteristiskt förlopp. Båda bryta de sig ut ur uppväxtmiljön och ryckas så småningom med av den inbrytande radikala och naturalistiska tidsströmningen. Ibsen och Strindberg bli den sociala tendensdiktens och realismens främsta namn i den samtida skandinaviska litteraturen, och båda löpa linan ut i riktningen av ensidig kritik; Strindbergs *Esplanadsystemet*: »Här rivs för att få luft och ljus; / är kanske inte det tillräckligt?» är en motsvarighet till Ibsens paroll: »Jeg spørger helst; mit kald er ej at svare.» Bägge drivas även genom sin opposition mot hemlandet i landsflykt. Båda genomgå sedan vid mitten av sin bana en avgörande kris — Ibsen på grund av motståndet mot *Gengangere*, Strindberg genom Giftasprocessen och Infernohemsökelsen — efter vilken deras produktion i reaktion mot den tidigare radikalismen antar en ny prägel av symbolism och mystik. De berömda strindbergska »makterna» uppträda redan 1892 i Ibsens *Bygmester Solness*: »Det er trollet i en, ser De, — det er det, som roper på magterne udenfor. Og så må en gi' sig, enten en så vil eller ikke.»

Gestaltningen av dessa diktarbanor är även ett uttryck för den brytning och kamp mellan romantik och naturalism, mellan idealism och realism, mellan kristendom och darwinism, som satt den avgörande prägel på själva tiden efter 1850. Strindberg ger i *Tjänstekvinnans son* följande självkaraktistik: »Som övergångsformation behöll han båda artkaraktärerna av romantiker och na-

<sup>1</sup> OSKAR MOSFJELD, *Ibsen og Skien*, Edda XXX, 1930.

turalist, likasom ormslån, som har ödlans rudimentära fötter innanför skinnet. Denna dubbelnatur var nyckeln till hans personlighet och till hans författeri.» På ett annat ställe kallar han sig »en kvadron av romantik, pietism, realism och naturalism».<sup>1</sup> Det är alltsammans tillämpligt även på Ibsen.

Ännu tacksammare än att betrakta Ibsen och Strindberg som parallellgestalter är det dock kanske att se dem som kontrastfigurer. Redan som barn reagera de på motsatt sätt mot omgivningen. Ibsens försvarstaktik består redan nu i att oåtkomligt dra sig inom sig själv, tåligt bidande sin tid. Som han tecknat sig själv i den episka *Brand*:

Han var et Barn, af dem, som synes gamle, —  
af dem, som Kammeraters viltre Flok  
i Frikvarteret ej formaar at samle, —  
som stillt ser til og med sig selv har nok.  
Hans Haar var sort, men tyndt og langt og glatt;  
hans Trækk var senefulde, skarpe, spændte;  
dog laa et Præg i dem af noget satt.  
Han ligned en som vil, men godt kan vente.<sup>2</sup>

Strindberg däremot är i förhållande till föräldrar, syskon och kamrater ständigt lika lättrorlig och obalanserad, ömsom aggressiv och eftergiven: »Rädd och oförvägen, uppsluppen och grubblande, ingen jämvikt.» (*Tjlv. son* I: 50.)

Det är samma hållning som de sedan bevara livet igenom. Ibsen unviker i regel, åtminstone under mognare år, personliga sammandrabbningar och polemik. »Vær fornem!» förmanar han 1872 — visserligen inte Strindberg, men Georg Brandes — »fornemhed er det eneste våben imod sligt. Se lige ud; svar aldrig et ord i aviser; hvis De i Deres skrifter polemiserer, så ret aldrig polemiken mod dette eller hint bestemte angreb; lad Dem aldrig mærke med, at et eneste ord af Deres fiender har bidt sig fast i dem; kort sagt, træd op som om De slet ikke aned, at der var nogen modstand. Og hvad livskraft tror De vel Deres modstanderes attentater har?»<sup>3</sup>

Strindberg går oöverlagt till anfall, obekymrad om att han i hetsigheten blottar sig själv. Den rent personliga polemiken stimulerar honom och slutar ofta med att undanskymma själva saken.

<sup>1</sup> *Tjänstekvinnans son* II: 140, I: 92. STRINDBERG citeras här genomgående efter *Samlade skrifter*, Sthlm 1912 ff.

<sup>2</sup> IBSEN, *Efterladte skrifter*, Kra 1909, II: 10.

<sup>3</sup> IBSEN, *Breve*, Kra 1904, I: 250.

Samma skillnad som i deras taktik gentemot fienderna finner man i deras förhållande till vännerna. Ibsen håller sig vännerna misstroget från livet, förebärande tanken på sin diktarmission: »Venner er en kostbar luksus; og når man sætter sin kapital på en kaldelse og en mission her i livet, så har man ikke råd til at holde venner. Det kostspielige ved at holde venner ligger jo ikke i, hvad man gør for dem, men hvad man af hensyn til dem undlader at gøre. Derved forkrøbles mange åndelige spirer i en.» (Breve I: 197.)

Strindberg accepterar vännerna och tar emot deras tjänster, men känner sig sedan strax »bakbunden med vänlighet». Vännen övergår då i hans föreställning automatiskt till fiende och blir föremål för en effektiv avrättning i hans nästa bok. »Sålunda har jag blivit invecklad i beroende och slaveri; enär välgörarne till gengäld begära ens tankar, ens önsknningar, tycken och tillgivenhetskänslor, med ett ord hela ens själ, har jag alltid blivit tvungen att draga mig tillbaka skuldsatt och otacksam för att rädda min individualitet och min mänskliga värdighet, tvungen att slita de band som hotade att strypa min odödliga själ.» (*Inferno och Legender* s. 350.)

Ibsen har givetvis stundom känt isoleringen som en börda. »Jeg véd, at jeg har den mangel ikke at kunne komme tæt og inderlig nær til de folk, for hvem fordringen er at skulle give sig hen åbent og helt ud. Jeg har noget af det samme som skalden i Kongsemnerne, jeg kan aldrig komme mig ret for at klæde mig helt af», skriver han till den i detta hänseende lyckligare lottade Björnson (Breve I: 88). Men hela hans livsföring är tillrättalagd enligt doktor Stockmanns övertygelse, att »den stærkeste mand i verden, det er han, som står mest alene».

Strindbergs människofruktan är icke mindre, men han förmår icke genomföra Ibsens isoleringsstrategi. »Ensamheten måste för honom bli en ökenvandring», heter det om tjänstekvinnans son, »ty han ägde icke nog stark individualitet att kunna gå för sig själv; hans sympati för människorna skulle bli obesvarad, emedan deras tankar icke kunde gå jämnt med hans; och sedan skulle han gå omkring och bjuda ut sitt hjärta åt den förstkommande, men ingen skulle ta emot det, ty det var dem främmande, och så skulle han draga sig tillbaka i sig själv, sårad, förödmjukad, förbisedd, förbigången.» (*Tj. kv. son* I: 56).

Det sista citatet saknar icke ett drag av självmedlidande och

självförsköning, som också skiljer Strindberg från Ibsen. Hos Ibsen utesluter icke indignationen, den utåtriktade kritiken en lika skoningslös självkritik, som till sist oftast sätter sitt frågetecken i slutet av hans dramer. Så lämnar han t. ex. efter att genom Brands mun ha givit utlopp åt sin indignation det sista ordet åt *deus caritatis*. Och efter Ibsens våldsammaste indignationsutbrott, de sociala tendensdramerna *Et dukkehjem*, *Gengangere* och *En folkefiende*, kommer i *Vildanden* eftertankens kranka blekhet; i hela sin följande diktning håller han enbart »dommedag över sig selv».

Med all sin patetiska ensidighet äger Ibsen därför en märklig förmåga av objektivitet och överblick. Även kritiken av yttervärlden förvandlar sig i sista hand för honom till inre, moraliska problem, som han söker att oväldigt göra upp i enrum med sig själv. Det är inga överord, när han genom hjälten i sitt näst sista drama, *John Gabriel Borkman*, säger: »Jeg har taget hele retssagen op igen til fornyet behandling — for mig selv. Gang efter gang har jeg taget den op. Jeg har været min egen anklager, min egen forsvarer og min egen dommer. Mere upartisk, end nogensomhelst anden, — det tør jeg nok sige. Jeg har — krænget og endevendt hver eneste en af mine handlinger. Betragt dem både forfra og bagfra lige så skånselløst, lige så ubarmhjertigt, som nogen advokat.» Och Ibsen slutar med att uttala en fällande dom över Borkman, därför att denne icke stått i ett rätt förhållande till sina medmänniskor, därför att han offrat »kærlighedslivet» för livsverkets skull. Därmed har Ibsen även dömt sin ungdoms lära i *Brand*.

Hos Strindberg kan självuppgörelsen och självanklagelsen också bryta sig fram, men endast mera sporadiskt, framför allt under Damaskusperioden. Strindbergs sista drama *Stora landsvägen* innehåller hans ofta citerade bekännelse om att ha »lidit mest av smärtan / att icke kunna vara den jag ville». *Stora landsvägen* är en ansats till ibsens domedag över sig själv. Men typiskt nog kan Strindbergs alter ego jägarn icke länge uthärda ensamhetens kalla och förtunnade luft; han måste ner igen och froterra sig med människorna i landsvägsdammet, och därmed blir han ögonblickligen åter den lidelsefulle anklagaren, som t. o. m. gräver upp en dödad fiende. Strindberg faller oftast till sist för kverulantens instinkt att befria sig från skuldkänslans börda genom att advocera över all skuld på motparten. Därigenom har hans verk i övervägande grad blivit en domedag över andra.

De båda diktarna ha också skilda uppfattningar av förhållandet mellan dikt och liv. Ibsen upprätthåller med ängslig noggrannhet gränsen mellan dikten och livet. En av kardinalteserna i hans poetik är att man ej bör dikta på vad man har direkt »oplevet», utan blott på vad man har »åndelig gennemlevet».<sup>1</sup> Sitt eget livsinnehåll omsätter han först på ett intellektuellt plan till rena idéproblem, vilka han sedan gestaltar i fritt konstruerade dramatiska konflikter och figurer. Och dessutom håller han sig läsaren från livet genom ett med tiden alltmera mångtydigt och dunkelt symbolspråk. F. ö. skyr Ibsen själv den yttre upplevelsen på ett sätt, som gjort hans diktarbiografi till en av litteraturhistoriens torftigaste. »Jeg ser indad i mig selv; der har jeg min kamplads, hvor jeg snart sejrer, snart lider nederlag», skriver han 1869 i ett brev (Breve I: 192). Men hans sista drama *Når vi døde vågner* utmynnår också i en klagan över att aldrig ha levat.

Vid sidan av den prudentlige borgaren Ibsen verkar Strindberg bohem. Och som diktare är Strindberg den fullkomligt hänsynslöse bekännaren, som kastar in stora stycken av sitt eget och andras liv aldeles osmälta i diktverket. Självbiografien är i grunden prototypen för hela hans diktning. Även Ibsen talade vid ett par tillfällen om att skriva sin självbiografi, men betecknande nog stannade den bägge gångerna i bläckhornet. Strindbergs diktarideal blir även ett annat än Ibsens; enligt Strindberg offrar sig diktaren för sitt verk, icke genom att försaka livet, utan genom att leva det:

»För att kunna skildra livet i alla dess facer och faror måste han ju ha levat det. Vad hade Shakspeare varit som skald, om han levat som en snäll gosse, fortsatt fadrens hederliga yrke och skrivit på lediga stunder om sina små förhållanden? Ehuru man icke vet mycket om den store Britten, så ser man dock i hans skrifter vilket stormigt liv han fört; det finns knappt något rusk och snusk han ej gått igenom; icke en passion han icke lidit; hat och kärlek, hämnd och brunst, mord och brand, allt tyckes han ha varit med om, som diktare. Och en verklig diktare skall, bör eller må offra sin person för sin dikt. Jag vill därför tänka mig ett Shaksperemonument, föreställande Herakles tändande sitt eget bål på berget Oeta, givande sitt rika liv till ett självoffer åt mänskligheten!» (*En blå bok* I: 72.)

De skilda tillblivelseprocesserna ha även satt sin prägel på de båda diktarnas verk. Ibsens diktararbete är en oavlätlig djupgräv-

<sup>1</sup> Se t. ex. IBSEN, *Samlede Værker*, Folkeudgave. Supplementsbind, Khvn 1902, s. 510 samt *Breve*, I: 205!

ning kring hans centrala livsproblem, som han aldrig tröttnar att belysa ur nya synpunkter. Han läser föga och är relativt oemottaglig även för intellektuell påverkan. Rycks han med av en tidsimpuls, t. ex. äktenskapsdebatten, är det för att denna i sista hand exemplifierar hans moraliska grundproblem, personlig frihet kontra auktoritetsmoral. Alla hans dramer bilda därför tillsammans ett enda drama, en sällsynt fast, organisk enhet.

Som Ibsens strävan går mot enheten, går Strindbergs mot mångfalden. Han inte bara »experimenterar med ståndpunkter», han kastar sig med omättligen intresse över alla de teoretiska eller praktiska problem som råka inom hans synkrets. Med konsekvens och tankedjup är det ofta klen beställt, men impressionabiliteten är oerhörd. Strindbergs självbiografi blir till stor del ett protokoll över impulser som han mottagit från människor och böcker.

I ännu högre grad gäller dock hans impressionabilitet den yttre verkligheten, framför allt naturen, och här har han sin förnämsta styrka. Ger Ibsen mera för tanken, så ger Strindberg mera för sinnen. Ibsens diktning är icke utan sin monotoni. Han rör sig i grund och botten med ett rätt begränsat antal konflikter och människotyper, och hans figurer äro alltid skapade inifrån en tanke, utrustas först under arbetets lopp med de individualiserande psykologiska smådragen.<sup>1</sup> Han förblir logiker även som karaktärstecknare, och hans replikföring verkar ej alltid fullt spontan. Strindbergs människoskildring är impressionistens. Den utgår från detaljobservationen av sig själv och andra, och ofta sammanfogar han disparata detaljer utan att bekymra sig om figurens inre konsekvens och sammanhang. Men det spontana och levande ögonblicksintycket är obestridligt.

Betraktar man de bägge diktarnas livsverk i dess helhet, möter man samma karakteristiska kontrast. Ibsen är klassikern, som söker fulländningen inom begränsningen. Frånsett de tidigare årens lyrik, odlar han uteslutande dramat, där han finner användning för sin dialektiska skärpa och sin psykologiska intuition. Och inom dramat experimenterar han sig snart fram till sin speciella, retrospektiva teknik, i vilken form han sedan gjuter verk efter verk. Svitens av hans dramer är också av ett ovanligt jämnt konstnärligt värde.

<sup>1</sup> Se IBSENS dramatiska utkast i *Efterladte skrifter!* Jfr även H. KEHLER, *Studier i det Ibsenske Drama*, Edda IV—V, 1915—16.

Strindberg är den litteräre mångfrestaren. Även han betraktar dramat som sitt egentliga fält, men prövar också alla andra upp-  
upptänkliga former, innanför och utanför skönlitteraturens ramar.  
Framför allt måste prosaberättelsen till, för att hans starka natur-  
sinne skall få göra sig gällande. Hans *œuvre* äger i högsta grad  
omväxlingens rikedom. Det har ett i förhållande till Ibsens jätte-  
likt omfång, men är även av ytterst ojämnt värde.

## II.

Strindbergs litterära förhållande till Ibsen har delvis redan varit föremål för utredningar i skilda litteraturhistoriska arbeten.<sup>1</sup> Ett försök till överblick och sammanfattning, som här skall göras, torde dock vara befogat.

Det ligger i sakens natur att Ibsen och Strindberg, de två kraftigaste diktartemperamenten i sin tids skandinaviska litteratur, icke kunnat undgå att ta notis om och intryck av varandra. Förutom själva diktarrivaliteten måste den i så mycket polära motsättningen mellan deras naturer snart alstra en stark spänning. Det har också påvisligen sprungit gnistor över både i den ena och den andra riktningen.

Den intressanta växelverkan, man här kan spåra, sammanhänger även tydligt därmed, att Ibsen är den mera utpräglade idealisten och moralisten, Strindberg den mera utåtriktade och praktiska verk-  
lighetsnaturen. Strindberg börjar därför sin bana som ödmjuk lärjunge till idédiktaren Ibsen, medan han senare som naturalist distanserar och i viss mån även inverkar på denne.

Strindberg har ju, sin vana trogen, i självbiografien öppet och utförligt redogjort för sitt förhållande till Ibsen. Svårare är det att titta den förbehållsamme Ibsen i korten. En indirekt tillståelse om att Strindberg spelat en viss roll för hans diktning har han dock en gång gjort enligt Gerhard Grans relation. Vid ett besök hos den gamle Ibsen år 1899 överraskades Gran av att finna Chr. Krohgs Strindbergsporträtt hängande över Ibsens skrivbord, och denne anmärkte då: »Ja, der hænger det billede, det er ikke fordi

---

<sup>1</sup> M. LAMM, *Strindbergs dramer*, I—II, Sthlm 1924—26; A. LIDÉN, *Den norska strömmingen i svensk litteratur på 1800-talet*, I, Ups. 1926; S. LINDER, *Ernst Ahlgren i hennes romaner. Ett bidrag till det litterära åttitalets karakteristik*, Sthlm 1930.

jeg er venner med Strindberg, jeg er uvenner med Strindberg, det er heller ikke fordi jeg er venner med Chr. Krohg, jeg kjender ham næsten ikke. — Men jeg kan ikke skrive en linje, uten at det gale menneske staar og stirrer ned paa mig med sine forrykte øine.»<sup>1</sup> Till en amerikansk besökare lär Ibsen ha yttrat av samma anledning: »The man has a fascination for me, because he is so subtly, so delicately mad.»<sup>2</sup>

I första hand bestämdes naturligtvis förhållandet mellan de båda diktarna av att Strindberg var mer än tjugu år yngre än Ibsen. Med vilken oblandad vördnad den unge Strindberg sett upp till Ibsen, kan en liten episod ur *Röda rummet* få antyda. När förläggaren Smith riktigt vill platta till den obskyre debutanten Arvid Falk, skryter han med att han är du med Ibsen, och »den förkrossade unge mannen hade velat krypa ner mellan golvspringorna och gömma sig, då han märkte att han stod inför en man som fick kalla Ibsen du». Denna vördnad för den norske mästaren skulle Strindberg med tiden grundligt övervinna, men hans äldsta arbeten vittna tydligt om vilken auktoritet Ibsen redan på 60- och 70-talen hunnit bli för Strindbergs generation.

Den vittomgripande uppskattning, Ibsen rönt av sin samtid, berodde tvivelsutan främst på att han mera distinkt än någon annan — Flaubert knappast undantagen — gestaltat tidens eget problem, brytningen mellan romantik och realism. I Ibsens verk ser man med typisk klarhet, hur romantisk idealism och kristen försakelsemoral kämpa mot och — i hans sociala dramer — ge vika för den naturvetenskapliga erans verklighetsanammelse och praktiska lyckomoral.

Ibsens diktartemperament har sina rötter i den romantiska idealismen och i hans barndomsmiljös pietistiska kristendom. Hans tidigaste stora idédikter från 60-talet *Kærlighedens komedie* och *Brand*, som båda enligt hans egen definition behandla »modsatningen imellem virkeligheden og den ideale fordring» (Breve I: 254), mynna därför också ut i en apoteos av det romantiska idealet och askesmoralen. Falk och Svanhild skiljas för att kunna bevare sitt romantiska kärleksideal obefläckat av verklighetens förfulande och förnedrande förlovnings- och äktenskapsprosa. Brand är den paradoxale, rent livsfientlige moralisten, som offerar verkligheten — först

<sup>1</sup> G. GRAN, *Henrik Ibsen*, Kra 1918, II: 332.

<sup>2</sup> Cit. efter N. ERDMANN, *August Strindberg*, Sthlm 1920, I: 28.

livslyckan och till sist själva livet — på idéens altare. Ibsen förnekade visserligen senare ivrigt inför Georg Brandes det kristna elementet i *Brand*, men uppenbarligen är det pietismens stränga försakelsemoral som, om också omedvetet för diktaren själv, stått upp i Brands gestalt. Strindberg har uttryckt förhållandet exakt med orden, att Ibsen i *Brand* »släppt kristendomen men behållit askesmoralen».

Just paradoxaliteten i Ibsens idealism stämplar den dock som ett barn av den litterära brytningstiden, icke av den naiva, oreflekterade romantiken. Det starkast kända i dessa dikter är själva den järnhårda, olösliga och tragiska konflikten mellan ideal och verklighet. Ibsen låter Brand in i det sista krampaktigt hålla fast vid idealet. Men själv sätter han till sist ett frågetecken vid dramas slut, då han låter honom hamna i iskyrkan och tillfogar den gåtfulla deus-caritatis-repliken. Falks och Svanhilds avsked lyfter sig till den romantiska extasens rymder. Men även här kommer verklighetsmänniskans kritik av den romantiska hyperidealismen slutligen till tals genom grosshandlare Guldstad.

Det är en idealism, som drivs upp i det paradoxala just därför att den redan är underminerad av verklighetsmänniskans tvivel.

Vad som först suggererade den unge Strindberg hos Ibsen, var tydligen Brands ideella fanatism. En viss predisposition för den ibsenska idealismen ägde han därigenom, att han själv nyss genomgått en pietistisk period.<sup>1</sup> I den uppgörelse med signaturgenerationen, som Strindberg publicerade år 1886 under titeln *Den litterära reaktionen i Sverige*, heter det:

»Ibsens Brand slutar 60-talet och väcker hela den tänkande ungdomen och rycker den ur dess estetiska drömmar och skenliv och fordrar handling och tro! Men vad inflytande hade Brand på signaturerna? Intet alls! — — — På oss, som hade annat blod i ådrorna, verkade den som en sträng rannsaking av våra njurar och vi befunno oss inför en ny religion, som steg fram med krav; vad den avlagda kristendomen fordrat var tro, Brand fordrade offer, och begreppet plikt även med risk av lidande stod levande framför oss. Det var en Savonarolas röst mitt i ett konstdyrkande tidevarv —» (*Likt och olikt* II: 208.)

<sup>1</sup> Beaktas bör även att STRINDBERG inspirerar sig av KIERKEGAARDS idealism samtidigt med Brands.

Julius Kronbergs på Konstakademiens utställning 1877 exponerade Ibsenporträtt blir i Strindbergs recension i Dagens Nyheter en bild av Brand: »Ansiktet är Brand's: fanatikerns höga och breda panna, vittnets stränga mun, — — — den kalla, avgjorda blicken som aldrig svävat då den såg 'ackordens Aand' i ansiktet.» (*Kulturhistoriska studier* s. 169.)

Men Strindberg har även upptäckt det tvivel som dolde sig under Ibsens fanatism, det frågetecken som diktaren själv satt vid slutet av *Brand*. Brand »hånade tidens strävan till humanitet och kompromiss, men slutar med att anbefalla kompromissens gud, 'ackordens aand'», skriver Strindberg med någon överdrift i *Tjänstekvinnans son* (I: 355). Hans karakteristik av Brand som en Savonrola i den nyss citerade uppsatsen slutar också: »Men han hade det felet att icke visa någon väg; och man stod där förtvivlad, missnöjd och väntade på nya svar.» Och även i beskrivningen av Ibsenporträttet betonas intrycket av »något paradox, skrikande ångestfullt». Ibsen säges ha »aldrig uttalat sina sanningar, dem handen skrivit ned». Strindberg erinrar även om den förbryllande motsägelsen mellan *Brands* profetiske diktare, sådan man föreställt sig honom, och den verkliga Ibsen, sådan han uppenbarat sig på Stockholms gator: »Vem minnes icke den berömde skaldens yttre då han för några år sedan besökte Stockholm. Klädd i sammetsjacka, vit väst med svarta knappar, kragen efter sista modet, med ett fint rör i handen och ett skyddande, självvironiserande löje i ena mungipan gick han sin väg fram, alltid undvikande djupsinniga samtal.» Strindberg koncentrerar därför sin Ibsenuppfattning i orden: »Det är Ibsen, den fanatiska tvivlaren, som gick åstad med entusiasm i sin skepsis.» En ypperlig karakteristik av det komplicerade känsloläget i *Brand!*

Strindberg har m. a. o. uppfattat, att trots Brands fanatiska idealism står Ibsen i sista hand alltjämt tvivlande inför den olösta konflikten mellan ideal och verklighet. Och Ibsens problem blir nu Strindbergs eget. I hans äldsta arbeten utskiljer man tydligt själva grundschema från *Brand*.

Detta schema består ju i att hjälten på grund av sin idétrohet kommer i konflikt dels med familjen — Brand måste vägra sin obotfärdiga moder sakramentet och måste offra sitt barns och sin hustrus liv för att kunna förbli sitt kall trogen — dels med samhället, massan och dess ledare prosten och fogden. Karakteristisk

är vidare femte akten, där Brand som en martyr stenas av folket och in i det sista ståndaktigt avvisar frestelserna av »akkordens ånd» i dess olika inkarnationer.

Dramat är ju i grund och botten ett försvar för Ibsens egen dåvarande livssituation. Han hade nyss själv brutit med sitt folk och gått i landsflykt i harmen över det politiska löftesbrottet 1864. Genom att därmed sätta allt på ett kort, sin diktarkallelse, veder-vågade han icke blott sin egen, utan även sin hustrus och sin lille sons existens.<sup>1</sup> Och liksom Brand i scenerna med modern hävdar kallets supremati över föräldrapieteten, hade Ibsen redan tidigt upphävt all kontakt med den nu för honom andligen främmande barndomsmiljön. »Jeg véd», skrev han till Björnson, »at jeg under skorpen av vrøvl og svineri har været alvorlig i min livsførelse. Véd du, at jeg har for hele livet trukket mig bort fra mine egne forældre, fra min hele slægt, fordi jeg ikke kunde blive stående i et halvt forståelsesforhold?» (Breve I: 160.)

Strindbergs tidigaste hjältar, i förstlingsdramat *Fritänkaren*, i *Mäster Olof* och i *Röda rummet*, bli nu i mer eller mindre grad till avbilder av Brand, för vilka idealets krav råka i konflikt med verklighetens uppgifter, hänsynen till familj och samhälle. Men det intressanta är att se, hur hos Strindberg den praktiska verklighets-synpunkten steg för steg inkräktar på den ibsenska idealismen, ända tills han slutar med att fullständigt avsvärja denna.

Lika ståndaktig som Brand är den förste Strindbergshjälten, Karl i *Fritänkaren*.<sup>2</sup> Han äger också liksom Brand ett religiöst patos, som förkunnare av den s. k. parkerianismen. Strindberg omfattade själv sedan någon tid detta mycket moderata »fritänkeri» och hade »känt sig hava ett kall, en plikt, att utbreda den nya läran och stå för den» (*Tjkkv. son* I: 208). Särskilt blev den ett av de många tvistefröna mellan honom och fadern. Överhuvudtaget låg det naturligtvis för tjuguaringen Strindberg närmast till hands att tillägna sig Brands protest mot föräldraauktoriteten.

Karl blir nu en parkerianismens martyr, besjälad som han är av Brands oändliga offervilja: »Det är bittert, men allt måste offras för sanningens rättmätiga sak.» (*Ungdomsdramer* s. 44.) Han upplever Brands konflikt mellan idétroheten och de naturliga känslorna,

<sup>1</sup> Jfr J. BING, *Henrik Ibsens Brand*, Kra u. å., s. 73 f.

<sup>2</sup> Beträffande Brand-inflytandet i *Fritänkaren* och *Mäster Olof* har jag här endast tillrättatlagt LAMMS och LIDÉNS resultat för mitt sammanhang.

och hans repliker i de avgörande ögonblicken ge ekon av dennes sentenser och slagord. Han blir förskjutet av sin familj och går miste om den flicka han älskar. Han söker som folkskollärare verka för sin nya tro, men folket har ingen förståelse för den, och han står till slut lika ensam som Brand.

Slutakten består av de karakteristiska frestelsescenerna. Hans älskade, Agda, kommer till honom en sista gång liksom Agnes' vålnad till Brand för att förmå honom att avsvärja, men Karl svarar: »Gå bort, frestare!» Hans ortodoxe prästerlige förman, som till på köpet är Agdas bror och giftoman, hotar honom med avsättning från folkskollärartjänsten. Slutligen frestar honom fadern med en mera lönande inspektorssyssla, men Karl genmäler: »Jag förstår er välvilja, min far, men ni förstår inte vad det vill säga att offra sig för en sak, som man tagit till sitt livs uppgift.»

Med verkligt brandskt patos utbrister hån: »Stormen nalkas. Nåväl, må tusen åskor hota — ja! må de krossa mig — jag går under, lugn i medvetandet att hava levat och dött för en rättfärdig sak.» (S. 51.) Det hela slutar sedan — inte fullt så tragiskt — med att han mister sin plats och beslutar att emigrera till parkerianismens hemland »på andra sidan västerhavet, där frihetens vagga står».

Den ungdomlige troshjältens ansträngningar att axla Brands profetmantel kunna visserligen verka parodiska, men i sin offervilja och sin ståndaktighet är han en Brand i miniatyr. Dock ligger det redan en motsägelse i att den kristendom, han så fanatiskt förkunnar, är den milda och toleranta parkerianismen. Brand rasar mot sitt folks familjegud som »ser igennem fingre», och stöder sina asketiska krav på kristendomens paradoxala offermoral: »Var Gud human mod Jesus Krist?» Karl predikar Parkers humaniserade »förnuftskristendom»:

»Den fruktansvärda Jehova, som uttalade sina straffdomar över fädrens missgärningar in på barnen till tredje och fjärde led, var förvandlad till den kärleksfulle, milde fadren, som sände den käraste bland sina söner att predika upplysning och frid på jorden. Där förr den sjuka fantasien hade spårat en fiende bakom varje buske i den fria naturen, där var nu liv och glädje — och den lilla blomman sände sitt rökoffer upp till den allsmäktiges tron.» (S. 17.)

I den sista satsen ligger redan ett frö till Strindbergs senare naturalistiska livsbejakelse.

*Fritänkaren* är ju ett slags första skiss till Strindbergs stora ungdomsdrama *Mäster Olof*. Om Karl av Brand har lärt den passiva ståndaktigheten, så har reformatorn Olof även fått hans aktiva förkunnarnit. Det finns avgörande olikheter mellan Brands och Olofs temperament liksom mellan Ibsens och Strindbergs — Lamm har förträffligt formulerat det, när han säger att Olof är ett svenskt brushuvud där Brand är en norsk tvärvigg. Men grundschemat i *Mäster Olof* är alltså *Brands*: reformatorns idétrohet bringar honom i strid med familj och samhälle. Och även i *Mäster Olof* ha talrika detaljreminiscenser från *Brand* kunnat uppvisas.

Gentemot sin mor måste Olof liksom Brand förneka den sonliga pieteten för att kunna bli sitt kall trogen, medan Kristina i stort sett intar samma plats vid Olofs sida som Agnes vid Brands. Brands protest mot föräldramyndigheten har hos Strindberg fått en ännu mera outrerad form, ehuru han enligt sin egen uppgift (*Tjkkv. son* II: 31) »försiktigtvis» lagt den i Kristinas mun i stället för i Olofs: »Vill ni ha tacksamhet, sök den, men på annat sätt; tror ni det är barnets bestämmelse att offra sitt liv blott för att visa er tacksamhet? Hans kallelse ropar 'gå dit'; ni ropar 'otacksamme, kom hit!' Skall han gå vill, skall han offra sina krafter som tillhöra samhället, mänskligheten, blott för att tillfredsställa er enskilda lilla själviskhet?» (*Mäster Olof* s. 122 f.)

När Olof framträder med sin nya förkunnelse på Storkyrkans predikstol, mötes han liksom Brand av folkets stenkastning. Liksom Brand till en tid lierar sig med den officiella ordningens representanter prosten och fogden, när han bygger en ny kyrka åt socknen, ställer Olof sin reformatorsgärning i Gustav Vasas tjänst. När man sedan till lön räcker Brand en silverpokal och utnämner honom till ordensriddare, inser denne sitt missag; Olof upptäcker sitt, när konungen efter att ha nått sina praktiska syften vill avspisa honom med en kyrkoherdefullmakt. Brands öde beseglas sedan genom att han bryter med prost och fogde och kastar den nya kyrkans nycklar i sjön, Olofs av att han går med på vederdöparnas stämplingar mot Gustav Vasa.

Slutscenen i *Mäster Olof* utgöres liksom i *Brand* och *Fritänkaren* av den definitiva kraftmätningen mellan hjälten och »akkordens ånd». På de förändringar som denna slutscen undergår i de olika versionerna av *Mäster Olof* kan man emellertid tydligast avläsa, hur Strindberg steg för steg avlägsnar sig från Brands absoluta

idealism och alltmera accepterar den praktiska verklighetssynpunkten.

I det första, aldrig utförda utkastet har han ännu tänkt sig Olof som en idealets martyr, lika orubbligt ståndaktig som Brand eller Karl i *Fritänkaren*. Olof skulle i sista scenen ha mottagit sin dödsdom från konungen, han skulle m. a. o. ha slutat likt den ibsenske Brand och ej likt den historiske Olaus Petri (Lamm, a. a. I: 94).

Redan i den första utförda prosaupplagan av 1872 har Olof emellertid börjat förlora sin ibsenska Brand-natur och i stället, som Strindberg påpekar i *Tjänstekvinnans son* (II: 32), blivit en trognare avbild av författaren själv »sådan han efter åratals självprovning funnit sig vara. Äregirig och svag i viljan; hänsynslös när det gällde, och undfallande när det icke gällde; stort självförtroende blandat med djupt missmod; sansad och oförnuftig; hård och vek.» Fanatikerns roll har därför här övertagits av Gert Bokpräntare, vederdöparen som oupphörligt måste mana på reformatorn. Gert representerar, säger Strindberg, författaren endast »sådan han i lidelsens ögonblick var». Och författaren har slutligen »önskat vara» en den praktiska verklighetens man som kungen eller marsken.

I detta drama slutar nu Olof med att i enlighet med den historiska verkligheten begära och få nåd av kungen. Dennes ombud marsken förmanar honom: »Jag gjorde som ni, jag gick omkring och sade sanningar, men jag fick bara otack, i bästa fall ett löje; jag ville också bygga en liten himmel här på jorden —, naturligtvis på andra grunder än ni, men jag tog snart mitt förnuft till fånga och slog bort hjärnspökena. — — Ni har levat för hugskott och dårskaper hittilldags, ni har försummat åtskilligt som verkligheten kräver av er.» (S. 181 f.) Och han visar Olof på hans hustru Kristina, som skall stå ensam i världen, om Olof dör.

Brands svåraste frestelse i iskyrkan bestod i att Agnes' vålnad visade sig för honom och lovade att återvända till livet, om han blott ville återkalla sin offerlära. Men Brand motstod frestelsen. Prosaupplagans mäster Olof sviker däremot nu idealet för verklighetens skull och gör avbön.

Dock slutar Strindberg därefter dramat med att fälla en ibsenssk dom över sin avfallne mäster Olof. Det är, fullt konsekvent,

fanatikern Gert som själv förs till döden och inifrån kyrkan ropar: Avfälling! varvid Olof förkrossad nedfaller på skampallen.

Om sin egen ställning till det ibsenska problemet efter fullbordandet av den första *Mäster Olof* skriver Strindberg i självbiografien:

»Johan, som haft stora förhoppningar på sin pjäs och lånat pengar på hoppet, kände sig djupt nedtryckt. Missförhållandet mellan vad han ansågs gälla och vad han verkligen gällde rev i honom. Nu måste han ta en roll, lära den och genomföra den. Han diktade sig en sådan av tvivlaren, materialisten, förnekaren, och se, den passade honom i det hela väl, av det enkla skäl att tiden var tvivlande och materialistisk, och därför att han sig ovetande utvecklats till tidens man. Det var hans jag-komplex, sådant det utbildat sig, och sådant just tiden krävde. Men han trodde ännu alltjämt att det förra, avlagda komplexet, behärskat av omstörtningsslidelsen, späckat med idealism om kallelse, om högre missioner, kärlek till mänskligheten och dylika inbillningar, var hans rätta, hans bättre människa, som han gömde för världen.» (*Tjkv. son II*: 42.)

Hur motvilligt Strindberg släppt det ibsenska ståndaktighets-idealet visar ännu en senare ändring i manuskriptet till prosaupplagan, där han med blyerts överkorsat Olofs ja till marsken och i stället satt dit ett nej. (Anm. till *Mäster Olof* s. 332.) I ett brev skriver han också under det följande omstöpningsarbetet på dramat om dess slutord: »Jag ändrar ej detta avfälling! Ty då vore jag själv en sådan. Jag har med tanken på en möjlig triumf velat stryka ut detta ord, varigenom stycket skulle kunna komma att uppföras! Men jag kan inte!» (Lamm, a. a. I: 139.)

I den slutliga versupplagan har Strindberg emellertid tagit även detta steg bort ifrån Ibsen. Denna version har genomgående präglats av de inflytanden, han samtidigt utsattes för i motsatt riktning mot den ibsenska idealismen, av Buckles relativism och Hartmanns pessimism. Versupplagans slutscen visar oss en pessimistiskt signerad mäster Olof.

»Den som ser Jehovah dør», hade Agnes sagt till Brand, men denne lät henne hellre dö ifrån honom än han svek sitt kall. I *Mäster Olofs* versupplaga säger marsken i slutscenen till Olof:

»Låt [Herren] styra som bäst han gitter,  
och drag ej till jorden vad till himlen hör;  
låt himlen sitta där himlen sitter,  
ty den Guds anlet vill se — han dör!»

Och Olof faller då — liksom redan i prosaupplagan — till föga och ber om nåd. Även här ljuder därpå domsordet Avfälling! inifrån kyrkan, nu uttalat av scholaren Vilhelm. Men här bemöter Olof också det med sin resignerade slutreplik:

»Styr högt mot vinden, rätt ut på fjärden,  
dit bort mot målet, dit du vill så gärna:  
du faller dock av som vi gjorde alla,  
om ock ditt märke du tar på en stjärna,  
ty himlens stjärnor ju också falla!»

Här avgår alltså verklighetskompromissen med en obestridd seger, ehuru, som Lamm anmärker, en viss ångerköpthet över detta ännu kan spåras i det till versupplagan fogade Efterspelet med dess satiriska bild av den åldrade mästern Olof:

»Där ser I nu, huru fet och from  
den gudsman blev, sen han fick mat i krävan,  
förr kunde han ryta med fruktan och bävan,  
men när magen blev full, så blev munnen tom.»

En avgörande olikhet med idédramat *Brand* får hela *Mäster Olof*-dramat genom sitt kraftiga inslag av shakespearesk realism, även det ett tecken på att Strindbergs verklighetssinne börjar ta ut sin rätt.

Ett tydligt anti-asketiskt tonfall gör sig hört t. ex. i novisens monolog i versupplagans inledningsscen, som redan är ett preludium till *Giftas*-naturalismen (*Dygdens lön*):

»Se på svalorna där ute! De komma med hopp och stämma kärleksmöten i själva kyrkan! Lås in dem! Och bien sjunga i linden och guldsmederna hamra i körbärsblommen — rök dem! Se, nu skaka äppelträden på sig i aftonvinden; tusenskönorna sluta sina kalkar och tro, att det är snö! Kloka djur! — Jag kan svärma, jag också, fastän mina kinder gulnat därnere i källarfukten. O, jag skulle sjunga vårvisor, om icke mitt bröst vore så ihåligt. — — — En gullviva! Sådana låter vår Herre leva, fast de varken sy eller spinna! Sätt dem på spinnhus! Varför skulle du ha det bättre än jag? Du har fått se på solen, du har fått höra på granarna — dö, din hund.» (S. 192 f.)

Men framför allt har Strindbergs eget patos vid tiden för *Mäster Olof* förbytts till en praktisk, social radikalism, för vilken hjältens religiösa reformatorsnit endast är en i det historiska dra-

mat nödvändig förklädnad. I Strindbergs nästa storverk, samtidsromanen *Röda rummet*, kan den sociala tendensen framträda omäskad.

Strindbergs försvar för Olofs avfall i versupplagan 1876 är också, som Lamm (a. a. I: 154) framhållit, ett direkt självförsvar. Efter att de närmast föregående åren som radikal journalist ha frestat en brydsam existens i samhällets utkanter, hade Strindberg 1874 låtit övertala sig att inränga sig i vad han kallade »den tätaste överklassen» som biblioteksamanuens med titeln kunglig sekter. Även denna metamorfos skildras fullkomligt obeslöjat i *Röda rummet*.

Kompositionen i *Röda rummet* åtnjuter ju en stadgad misskredit. Romanen sönderfaller i lösa kapitel, och ofta hänga icke ens figurerna ihop från det ena kapitlet till det andra, fast de ha samma namn. Den impressionistiska verklighetsskildringen har här avgjort absorberat författarens huvudintresse. Men under den yppiga realistiska vegetationen kan man ännu i *Röda rummet* urskilja samma ibsenska idéschema som i *Mäster Olof*.

Bokens stora persongalleri kan uppdelas i två fientliga läger, bohemer och brackor. De utsvultna artistbohemerna vid Lill-Jans och i Röda rummet, det är idéns sanna tjänare i romanen. Brackorna med grosshandlare Nicolaus Falk i spetsen, det är de skrupelfria verklighetsmänniskorna. Mittfiguren, den unge litteratören Arvid Falk, vars efternamn ännu skvallrar om hans ibsenska härstamning, genomgår samma utveckling som mäster Olof. I romanens början bryter han sig ut ur samhället och finner sin rätta plats vara i bohempläget; vid dess slut har han kapitulerat och inrangerat sig bland borgarna, dock icke utan samvetsförebråelser.

Den Arvid Falk, som i inledningskapitlet sammanträffar på Mosebacke med den habile litteratörslusken Struve, är en renodlad idealist av Brands, fritänkarens och mäster Olofs släkte. Han komplimenterar Struve för dennes »ljungande artiklar i arbetarfrågan och i alla andra frågor, som ligga oss om hjärtat». Men Struve slår generad bort det allvarliga samtalsämnet. Det heter att Falk gått ut som en flinta för att söka stål, men kände att han huggit i trä.

På samma sätt går det honom i fortsättningen, vart han vänder sig. Han möter litteraturen i förläggaren Smiths gestalt och religionen i pastor Skåres. »Åsikter? Hä? Har jag frågat om

åsikter? Jag begär aldrig någon människas åsikter!» förklarar Skåre (s. 111), och detsamma säger redaktören för Gråkappan: »Det jämkar sig nog! Inte ha vi några åsikter inte!» (S. 294.) Romanens olika kapitel exemplifiera endast hur det överallt råder samma opportunism, smartness, korrption och humbug, i ämbetsverk och riksdag, i affärliv och försäkringsväsen, i religion och välgörenhet, i konst och litteratur, i press och teater. Hela samhället är »en vävnad av lögn», finner Arvid Falk.

Den ibsenska konflikten mellan idealisten och hans familj representeras här av Falks förhållande till sin bror Nicolaus, som bekräftar honom på hans arv och som inte vill kännas vid honom sedan han blivit radikal skandalskrivare. Det är ju uppenbarligen sina i självbiografien relaterade konflikter med fadern angående levnadsbana och mödernearv, som Strindberg här haft i tankarna. Men liksom han »försiktigtvis» lagt sitt utfall mot föräldratyranniet i Kristinas mun i stället för i mästern Olofs, har han här gjort fadersmyndighetens dråpligt karrikerade representant till en äldre bror och förmyndare. I självbiografien (*Tjlv. son* II: 165) understryker han ytterligare, att Nicolaus Falk är »en gjord figur». Dock har han i romanen knappt gjort sig besvär med att dölja ommaskeringsproceduren: »Arvid Falk stod inför sin bror. Denne såg ut att vara en fyrtioåring, och han var så omkring, ty han var femton år äldre än brodern, och därför, och även på andra grunder, hade han vant sig att betrakta honom som en pojke, åt vilken han var far.» (*Röda rummet* s. 24.)

Av Struve får Falk upprepade förmaningar att ta saker och ting praktiskt: »Tro mig, jag har hustru och barn, och jag vet vad det vill säga. Man måste lämpa sig efter förhållandena, ser du.» (S. 19.) Det är samma lära som pastor Stråmand predikar för den ibsenske Falk eller fogden för Brand:

»Jeg sidder med en stor familje;  
jeg har jo kone, mange døttre,  
som skal forsørges allerførst; —  
ideen læsker ingens tørst,  
ideen slukker ingens sult.»<sup>1</sup>

Arvid Falk stretar emot i det längsta liksom de ibsenska hjältarna, t. o. m. mot så påträngande övertalare som hunger och köld.

<sup>1</sup> IBSEN, *Samlede Digterverker*, Standardutgåve, Kra 1918, II: 202. Jfr LIDÉN, a. a. s. 281.

I kapitlet »Nihilism» utvecklar Struve emellertid för honom en hel ny filosofi, som han gjort bekantskap med:

»Om du vill förekomma den självförbränning, du som fanatiker går till mötes, så anlägg med det snaraste en ny synpunkt över saker och ting; öva dig i att se världen i fågelperspektiv, och du skall se huru smått och betydelselöst allt förefaller; utgå ifrån, att det hela är en sophög, att människorna äro avskräden, äggskal, morotstjälkar, kålblad, traslappar, så blir du aldrig överrumplad mer, förlorar aldrig någon illusion mer, men du skall däremot erfara en hel mängd glädje, varje gång du ser ett vackert drag, en god gärning; anlägg med ett ord ett lugnt och stilla världsförakt — du behöver icke befara att bli hjärtlös för det.» (S. 235 f.)

Falk accepterar icke i första taget denna filosofi, men han har redan kommit så långt, säges det, att han befinner sig i »ett tillstånd svävande mellan fanatism och absolut indifferentism, det berodde endast på nästa impuls vad riktning det skulle ta» (s. 213). Tills vidare förblir han fanatiker och håller fast vid folkets sak, som han från början gjort till sin. I kapitlet »Sista brickan» finna vi honom på en kontorsstol på Arbetarfanans ruskiga redaktion vid Kindstugatan, hundsfotterad av den grovlemmade arbetaren-redaktören, som i smyg tar emot besök av en grevlig konspiratör från det konservativa lägret. Falks demokratiska idealism får härigenom nådestöten, och därmed har han också nått förtvivlans botten.<sup>1</sup> Men nu är det en kraftigare hand än Struves, som till sist griper honom i rockkragen. Det är doktor Borgs.

Struve har redan förut beskrivit doktor Borg för Falk som »en fördomsfri man med mycket avancerade tänkesätt», och det var tydligen av Borg han inhämtat den nihilistiska filosofiens grunder. Den borgska livsåskådningen utgör motpolen till den ibsenska hyperidealismen. Vi sakna här anledning att efterforska med. kand. Henrik Borgs modeller i verkligheten och litteraturen; han är med ett ord en representant för den nya tidens, naturvetenskapens och naturalismens mycket verklighetsmättade filosofi, med vilken han

---

<sup>1</sup> I självbiografien säger Strindberg om sin egen sista anställning som journalist, i bondepartiets halvveckoblad (Svenska Medborgaren): »Utan illusioner, när han började, kände han dock snart sina misräkningar överträffade. Även de hade tröttnat, och från att vara ett oppositionsparti, hade de under årens lopp korrumpats genom beröring med 'intelligensen'. Hans vistelse i tidningen räckte endast ett par månader. Det var den djupaste nödens, sjukdomens och förödmjukelsens tid han genomlevat.» (*Tjku. son* II: 116 f.)

nu konfronterar idealisten Falk.<sup>1</sup> Medicinaryrket markerar Borgs naturvetenskapliga och praktiska inställning. Han betraktar människorna »med den absoluta likgiltighetens blickar; jag tar dem som geologiska preparat, som mineralier; några kristallisera i det systemet, andra i det; varför de göra så, ja, det beror på lagar eller omständigheter, inför vilka vi skola förhålla oss likgiltiga; jag gråter inte över kalkspaten därför att den inte är hård som bergkristallen . . .» (S. 337.) Han är den idealistiske fanatikerns antipod, den praktiske cynikern. Hans filosofi är pessimistisk, men den verkar konserverande. Hans likgiltighet hindrar honom inte heller från att sin läkarplikt likmätigt ta sig an den förolyckade Arvid Falk för att rädda vad som räddas kan.

Falk å sin sida har tidigare »erfarit en viss beklämning i Borgs närvaro», men efter sitt sammanbrott på Arbetarfanan låter han sig viljelöst omhändertagas. Borg sätter honom på en kutter och för honom med ut till sitt sommarnöje på Nämndön. Där tar han itu med sin behandling, till en början med tvivelaktig framgång. I brev till Struve berättar han om sin patient:

»Han ansåg sig icke ha rättighet att vara så lycklig, och få njuta så i sysslolöshet, då så många människor voro olyckliga; han ansåg sig ha svikit sin plikt mot busen på Kindstugatan och han ville vända om; han förklarade på mina rysliga skildringar av hans nyss flydda liv, att det var människornas skyldighet att lida och arbeta för varandra; denna åsikt har hos honom antagit en religionsartad karaktär (jag har emellertid nu tagit bort den med Vichyvatten och salta bad). Mannen tycktes vara alldeles söndergången och jag har haft mycket besvär med att laga honom, ty psykiskt och fysiskt var här svårt att skilja på. Jag måste säga, att han i vissa avseenden väcker min förundran — beundra gör jag aldrig. — Det måtte vara en egen mani, som driver honom att handla rakt emot sina intressen. Tänk så bra han skulle ha haft det vid det här laget, om han gått fram på sin lugna ämbetsmannabana, helst då brodern i så fall lovat hjälpa honom med en större penningssumma. I dess ställe går han och sätter bort sitt anseende och slavar åt en rå arbetskarl — allt för de där idéernas skull! Det är för underligt!» (S. 338 f.)

<sup>1</sup> Borgs egenskap av medicinare pekar väl på den »krets naturforskare och läkarekandidater», som Strindberg, ett par år innan romanen skrevs, av en slump kommit in i från Röda rummets artistgäng, och där man bl. a. sysslade med att översätta Hartmann. (*Tjvk. son* II: 156.) Beträffande figurens litterära härstamning har GÖRAN LINDBLAD (*August Strindberg som berättare*, Sthlm 1924, s. 137) påpekat att Borg synes omfatta Taines determinism, och ALGOT WERIN har (*Karaktärer i Röda rummet*, Sv. Dagbl. <sup>2</sup>/<sub>11</sub>, <sup>14</sup>/<sub>11</sub> 1924) erinrat om medicinar-nihilisterna Bazarow och doktor Canivet i de stora naturalistiska mönsterromanerna Turgenjews *Fäder och söner* och Flauberts *Madame Bovary*.

I nästa rapport kan Borg emellertid meddela Struve att Falk trots enstaka recidiv lyckligt genomgått krisen:

»Han återvänder på ämbetsmannabanan — utan att mottaga några pengar av brodern (det är hans sista dumhet och som jag icke kan respektera); återvänder till samhället, inregistrerar sig bland boskapen, blir respektabel, får en social ställning — och håller mun så länge — tills hans ord fått auktoritet. Detta sista är alldeles nödvändigt om han skall fortsätta i detta livet, ty han har anlag för galenskap och skulle dunsta bort, om han icke slog bort alla sina idéer — som jag egentligen inte förstår, och jag tror inte han själv kan säga vad det är han vill.» (S. 345 f.)<sup>1</sup>

På hösten är Arvid Falk mogen för att återinträda i det civiliserade samhället. Han får kollationera bouppteckningar i departementet för Beskattningen på avlidne, och han får, alldeles som Strindberg själv vid denna tid, undervisa små prydliga elever i en flickpension. Sin oppositionslusta dövar han med numismatik och autografi. Även Strindberg skaffade sig som bibliotekarie vad han kallar ett »opiat» eller en »hälsosam idiotism» i sitt specialstudium av kinesisk litteratur.

Arvid Falk har alltså liksom mästern Olof kapitulerat och resignerat. Man har också intrycket av att Strindberg själv i slutkapiteln lyckats krypa in i verklighetsmänniskan doktor Borgs skinn. Borg blir där snarast huvudperson i stället för Arvid Falk. Det blir verklighetsmänniskan och cynikern Borg som bokstavligen

---

<sup>1</sup> Uppslaget till Arvid Falks Nämndokur har väl Strindberg fått från sin egen Sandhamnsvistelse 1873 efter det svåra nederlaget med *Mäster Olof*. Den skildras i *Tjänstekvinnans son* under rubriken »I nödhamn». I tullöveruppsyningsmannen på Sandhamn fann Strindberg »en hjärtlig och manlig vän, som just var, vad Johan önskat vara, en verklighetsmänniska. Han hade en glad och av erfarenheten vunnen världsåskådning, som nog var grundad på genomsådning, men som lämpat sig efter livets små krav. Här var icke värt för Johan att komma och jämra sig över livets boschhet. — Skäms du inte, min gosse lilla, att vara så stor och inte kunna leva livet än, bannade den prövade mannen med sin faderliga, älskvärda ton. Tror du inte jag vet, att det är Bosch alltsammans från den stora synpunkten sett, men från den lilla, ser du, är det ganska stort att kunna leva. Och är det din mening att leva, så stoppa du pipan i säcken och tag skeden i vackra hand, om du har något att äta! — Det var att ta herrn i kragen, och den metoden passade utmärkt för Johan. — — — Genom det nya umgänget med tvenne gifta och i statens tjänst installerade män, vande han sig småningom att äntligen anlägga den lilla synpunkten på livet. Leva var ett och dikta ett annat. Att dikta i livet slutade med hungersnöd och lagsökning; alltså: livet för sig och dikten för sig. — — — Man behandlade honom som en sjuk eller som ett barn, och sönderriven och viljelös som han var, såg han med tacksamhet upp till tvenne goda människor, som utan en gnista intresse togo hand om honom och satte vilja i honom.» (*Tj. kv. son* II: 100 f.)

får sista ordet i *Röda rummet* i stället för idealisten-fanatikern Gert Bokpräntare i det första *Mäster Olof*-dramat. Men som We-  
rin (anf. upps.) redan påpekat, finns i romanen även en person som  
spelar rollen av avfällingen Falks onda samvete, liksom Gert var  
Olofs. Det är, som sig bör, en medlem av idealistgruppen, artist-  
bohemerna, nämligen Olle Montanus. I kapitlet om Falks tillfrisk-  
nande heter det:

»Falk är yster och vild, när han kommer i Röda Rummet, och  
Borg tycker sig ha mycken heder av honom; ja, han är en sannskyl-  
dig sapör, för vilken ingenting är heligt — utom politiken; — den  
rör han aldrig vid. Men ser han då, under det han till de andras  
förlustelse bränner av sina raketkistor, genom tobaksmolnen den dystre  
Olle på andra sidan av salen, då blir han mörk som en natt på ha-  
vet och då tar han in stora kvantiteter starka saker, som om han  
ville släcka en eld eller brinna upp.» (S. 351 f.)

Olle Montanus har inte kompromissat och avfallit som Falk.  
Han slår till sist sitt stora slag med det oppositionella föredraget  
Om Sverige i arbetarförbundet Nordstjärnan, fast han efter talrika  
avbrott blir nerdragen ur katedern och utkastad. Efter detta för-  
svinner han från Röda rummet; det heter att han »blivit dystre  
och människofientlig efter sitt stora nederlag som politikus och ta-  
lare, vill icke 'genera' sällskapet, utan går för sig själv och vallar»  
(s. 351). Och någon tid senare fiskar man upp hans lik ur vattnet.

Olle Montanus är liksom Gert eller Brand den konsekvente  
fanatikern, vars oundvikliga lott blir att gå i döden. Han har icke  
lyssnat till doktor Borgs locktoner, och det blir först hans kadaver  
som denne får ta hand om. Borg försummar icke heller att kon-  
frontera Arvid Falk med Olles lik för att visa honom fanatikerns  
bedrövlige slut. Falk åhör därvid med en ogenomtränglig min upp-  
läsningen av Olles efterlämnade anteckningar:

»— Det är ju det där vanliga skränet — ingenting vidare. Ska  
vi gå nu?»

Borg såg på honom för att utröna om det var ironi, men där syn-  
tes intet oroande.»

Det behövs emellertid bara att en annan i sällskapet tillåter  
sig en cynism, för att Falk skall tappa kontenansen:

»— Vilken hjärtlöshet, vilken råhet! Fy fan sådan ungdom! ut-  
bröt Falk, kastade pengar på bordet och tog på sina kläder.

— Är du sentimental? hånade Sellén.

— Ja, det är jag! Adjö!» (S. 363.)

Scenen röjer det alltjämt labila i Strindbergs känsloläge. Doktor Borgs sista ord om sin patient visa också, att han trots allt icke känner sig absolut säker på honom: »Falk är en politisk fanatiker, som vet att han skulle brinna opp, om han gav luft åt lågan, och därför släcker han den med stränga, torra studier; men jag tror icke det lyckas honom, ty hur han lägger band på sig så fruktar jag en gång en explosion . . .» (S. 374.)

I Strindbergs egen följande sociala 80-talsdiktning förekommo ju så kraftiga explosioner som *Det nya riket* och *Giftas*. Han hade efter *Röda rummet* nått en viss trygghet, både ekonomiskt och som författare. Dessutom upplevde han nu sin första lyckliga tid som nygift. Han tog även liksom Falk sin tillflykt till »stränga, torra studier». Men *Svenska folket* (1881—82), till sin anläggning en svensk kulturhistoria, blev i sitt fullbordade skick en arg tendensskrift. Och genom *Det nya riket* och *Giftas* lyckades Strindberg sedan på ett par år att grundligt rasera alltsammans igen. Han skrev själv därom 1885 i brev till Heidenstam:

»Efter Röda rummet var allting förlåtet, man talade om akademien i en framtid naturligtvis, man viftade med sinekurer — och lika fullt så gick jag stad med 'Svenska folket' och 'Nya riket'. Det var tur för underklassen, att jag var så mycket idealist ännu att jag ville av princip riva den höjd, som jag då hade lätt att bestiga. — — — Allting lekte och log — och så pang! Vad var det för en makt som drev mig? Jag visste jag skulle bli biltog, hädad, smädad — och ändock gick jag stad och gjorde det! Var det Herostrats äresjuka? Nej! Att vara den förste? Guvet! Affär? Nej! Ty det hade varit bättre affär att skriva vackert. — — — Det var den helvetes gamla plikt- och asket-tron och, kan du tro det, känslan av 'kallelse'. Du må tro jag stred en strid, innan jag beslöt mig för att ta vanära och borgerlig död för ett rosenrött stilla liv! (Se första scenerna i *Mäster Olof*) — — —.»<sup>1</sup>

Att det alltjämt är Ibsen, som föresvävat honom, kan man se av ett brev till Lie, skrivet under själva de upprörda åttalsdagarna efter *Giftas* 1884: »Nu är jag på 'Vidderne'. Man ser långt, långt in i himlen där! Brutit med allt, gått fram över lik, segtrat och

<sup>1</sup> Cit. efter K. WARBURG, *Ill. svensk litteraturhistoria* IV: 2, Sthlm 1916, s. 472 f.

slagen!» (Warburg, a. a. s. 489.) »Vidderne» kan alludera både på Ibsens dikt *På Vidderne* och på slutscenen i *Brand*, som spelar »inde på de store vidder». Egendomligt nog kom denna ibsenska fanatism att i *Giftas* främst gå ut över Ibsen själv som *Dockhemets* författare. I samma brev till Lie heter det också: »Hälsa Ibsen och fru Agrell och Edgren, att jag sörjer över att ha burit hand på dem, men de voro mig onda principer som måste ner!» (Ib. s. 483.)

Ett intressant vittnesbörd om hur Strindberg tvekat i sin *Brand*-konflikt ännu ett par månader före utsläppandet av *Giftas*, avge hans brev till förläggaren om uppsatsen *Den litterära reaktionen i Sverige*. I sin ursprungliga form innehöll denna en rad hätska angrepp på Strindbergs litterära fiender. Emellertid reklamerade han manuskriptet, och uppsatsen publicerades, avsevärt förmildrad, först två år senare. Breven visa, att återtagandet i främsta rummet berott på hans fruktan för att skada hustru och barn:

»Jag har skrivit den som en tung plikt och jag har varit beredd på att få tömma en ny kalk! Men har jag haft krafter till det. Knappt! — — — Skall jag ännu offra min hustru för denna saks skull? Har jag rätt till det? Har hon icke lidit nog för min skull, då hon fått avbryta en bana för vilken hon givit så mycket. Nu synes ju en försoning mellan mig och samhället möjlig! Skall jag riva upp såren igen? Icke kunna komma hem till mitt land i sommar utan att hälsas av skymford i järnvägsakupéer, på ångbåtar och offentliga ställen. Och mina barn äro nu så vuxna, att de förstå vad folk talar! Det är fejt, ja, men det överstiger mina krafter och jag har rätt att få lugn efter sådana stormar! Alltså! Om ni redan satt på Vad gäller striden [uppsatsens ursprungliga titel], så riv ner det och påför mig sättningskostnaden! Det är mitt ord efter sömnlösa nätter! Min hustru har icke läst den uppsatsen och misstänker icke dess tillvaro! Har sålunda icke inverkat på mitt beslut! — — — En sons födelse (jag hade bara döttrar!) har gjort mig glädje, men ock något bekymmer! De stora planerna äro något ändrade!» (Anm. till *Likt och olikt* II: 310 f.)

1886 betecknar Strindberg emellertid Ibsens och sin egen ungdoms idealism som ett fullständigt övervunnet stadium, när han i *Tjänstekvinnans son* rekapitulerar sin andliga utveckling och därvid definitivt gör upp räkningen med *Brand*. Ibsens moraliska problem har nu helt undanskymts för honom av Rousseaus praktiska. Han skriver:

»Så kom 'Brand'. Den hade redan varit ute 66, men den kom ej i händerna på Johan och samtida förrän 69. Den tog djupt i hans gammalkristna sinne, men den var mörk och sträng. Slutrepliken om Deus Caritatis föreföll icke tillfyllestgörande, och skalden syntes ha varit alltför mycket med sin hjälte, för att han icke bara ironiskt skulle släppa honom åt undergången. Brand gjorde honom mycket bry. Den hade släppt kristendomen, men behållit den förfärliga askes-moralen. Han kom med krav på lydnad för sina gamla läror, som ej mer hade tillämpning; han hånade tidens strävan till humanitet och kompromiss, men slutar med att anbefalla kompromissens gud, 'akkordens aand'. Brand var en läsare, en fanatiker, som vågade tro sig ha rätt gentemot hela världen, och Johan kände sig släkt med denna fasansfulla egoist, som till på köpet hade orätt. Ingen halvhet, gå på bara, bryt och bänd ner allt, som står dig i vägen, ty du ensam har rätt. Hans så känsliga samvete, som led av varje steg han tog, därför att det skulle göra fadren eller vännerna ont, dövdades av Brand. Alla band av hänsyn, av kärlek, skulle slitas för 'sakens' skull. Att Johan icke numera hade Haugianerns orättfärdiga sak var en lycka, eljes hade han också gått under skredet, men Brand gav honom tro på ett samvete, renare än det uppfostran givit honom, och en rätt, som var högre än rätten. Och han behövde denna järnstång i sin svaga rygg, ty han hade långa perioder, då han stötvis av humanitet gav sig själv orätt och den förstkommande rätt, varför han också var mycket lätt att narra. Brand var den siste kristne, som föll för ett gammalt ideal, därför kunde han icke bli mönster för den, som kände en dunkel upprorslusta mot alla gamla ideal. Stycket förblir en vacker växt, som icke har någon rot i tiden och därför hör till herbariet.

---

Norskt lynne är frukten av många hundra års tyranni, av orättvis behandling, av svår brödstrid, av saknad av glädje. Dessa nationella egendomligheter skulle icke ha tagits med av svensken, men de ha förnorskat honom. I svenska litteraturen spökar sålunda ännu Dovregubben, och Brand går med sina ideala krav, som den romanserade och ljusa svensken ej kan uppriktigt dela.» (*Tjkv. son I: 355 ff.*)

Denna deklaration blottar skarpsynt motsättningen mellan Ibsens oböjliga och Strindbergs eget labila temperament. Dock har Strindberg knappast rätt att skjuta hela skulden för sin brutalitet på Brand. Denna egenskap blir i själva verket mera framträdande i hans följande naturalistiska 80-talsalstring än den varit under hans Brand-period. Cynikern doktor Borg är knappast någon mindre brutal natur än fanatikern Brand.

I doktor Borgs nihilism hade Strindberg funnit antitesen till

Brands hyperidealism. Men han har även sökt att nå fram till en syntes. Den blir ett slags optimistisk relativism, som — efter vad Lamm (a. a. I: 209) påpekat — finns programmatiskt uttryckt i dramat *Lycko-Pers resa* (1882). Lycko-Per slår sig liksom mäster Olof och Arvid Falk på samhällsförbättrerierna och sjunker liksom de på grund av sina erfarenheter ner i pessimismens och misströstanternas dy: »För övrigt är samhället inte värt att man lägger två strån i kors för det — det är ju bara lögn alltsammans.» (*Tidiga 80-talsdramer* s. 342.) Men till slut får Per lära sig att trots allt acceptera livet på gott och ont, att övervinna både sina överspända ideella krav och sitt av besvikelsen födda världsförakt. Hjälpen till detta finner han i det praktiska arbetet och i kvinnans kärlek. »Livet är icke så som du sett det i dina ungdomsdrömmar; det är en öken, det är sant, men en öken, som har sina blommor, det är ett stormigt hav, men som har sina hamnar invid grönskande öar. — — — Livet är svart på ena sidan och vitt på den andra!» (S. 376 f.) Det är denna relativistiska livsbejakelse, som Strindberg nu lägger till grund för sin rousseauanska 80-talsdiktning.

Som exempel på Strindbergs fullgångna naturalism kan här lämpligen väljas novellen *Högre ändamål* i Svenska öden och äventyr (1882), därför att den på visst sätt bildar en antipod till *Brand*. Dominus Peder i det medeltida Rasbo lever ett lyckligt familjeliv, då kyrkans påbud om celibatets införande tvingar honom att skiljas från hustru och barn. Han råkar därmed i grund och botten i samma konflikt som Brand och går först även med något av dennes offerextas att böja sig för kyrkans »högre ändamål»:

»Han erfor en egendomlig ny njutning i tanken på de gräsliga lidanden som förestodo, och därtill kom högmodet och vinkade med martyrens krona, som höjde honom över denna församling, vilken han var van att från högaltaret blicka ner på, men som nu hade börjat resa sina huvud och trotsigt hotat att storma denna upphöjda plats. Styrkt och väckt av denna tanke, reste han sig och gick innanför altarskranket. Han var icke längre den förkrossade syndaren, utan den rättfärdige, som förtjänat stå vid Kristi sida, då han lidit lika mycket som han. Han såg stolt ner på dessa bönpallar, vilka i skymningen liknade knäfallande, och han slungade den rättfärdiges straffdomar över deras huvud, därför att de icke ville tro på hans predikan. Han rev upp sin rock och visade dem sitt blodiga bröst, där det var ett tomt hål efter hjärtat, som han skänkt sin Gud; han bad de klenetrogna sticka sina händer i hans sida och varda överbevisade;

han kände sig växa under lidandet och hans överretade inbillning försette honom i extas så att tankens verksamhet för ett ögonblick inställdes och han tyckte sig vara ett med Kristus.» (*Svenska öden och äventyr* I: 101 f.)

Asketens självplågeri har här utsatts för en misstrogen rationalistisk och psykologisk analys. Men efter att ha varit nära att bli vansinnig av sina lidanden, gör prästen uppror, bryter sig ut ur kyrkan, återvänder till de sina och blir bonde. Det symboliserar på sätt och vis Strindbergs förvandling från Brand-lärjunge till rousseauan. Här ges vidare en idyllisk teckning av herr Peders familjelycka, tydligen inspirerad av författarens egna erfarenheter som nygift, och familjeidyllen inramas av en naturalistisk praktmålning av vårens uppvaknande i växt- och djurvärld. Novellen har också tillkommit under intryck av en fransknaturalistisk prästroman med anti-asketisk tendens, Zolas *La faute de l'abbé Mouret*, som väckt Strindbergs djupa beundran.<sup>1</sup> Samtidigt som han kastat loss från Ibsen, har han alltså anknutit till fransknaturalismen. Och skrapar man bara av tidsfärgen i *Högre ändamål*, har man en *Giftas*-novell.

### III.

Vi lämna därmed tills vidare Strindberg för att kasta en blick på Ibsens utveckling efter *Brand*. Även Ibsen hade lystrat till Georg Brandes' appell och i slutet av 70-talet övergått från idédikten till den socialt tendentiösa samtidsskildringen. Detta betydde även en övergång från Brands paradoxala idealism till den moderna praktiska lyckomoralen.

Brandes, vars kritik gjort ett utomordentligt starkt intryck på Ibsen,<sup>2</sup> och med vilken denne fr. o. m. 1869 trätt i livlig personlig brevväxling, förhöll sig i viss mån reserverad till *Brand*. Lika mycket som Brands revolutionerande angrepp på tradition och auktoritet tilltalade honom, lika mycket stötte han sig på hans asketiska plikt-moral.<sup>3</sup> I inledningsföreläsningen till *Hovedstrømninger* 1872 tog Brandes uttryckligen Ibsens *Brand* som ett exempel på den verklighetsfientliga idealism, han ville bekämpa:

<sup>1</sup> Jfr G. LINDBLAD, a. a. s. 217.

<sup>2</sup> »Der er noget både i hans ros og i hans dadel, som gør mig så ubeskrivelig godt, og det er at jeg bliver forstået.» (Brev till Hegel 1869, Breve I: 194.)

<sup>3</sup> Bekant är numera genom P. V. RUBOWS undersökningar, att även Brandes genomgått sin period av kierkegaardsk pietism.

»Men højere og højere stiger Sværmeriet for aabenbaret Religion og Forsagelsens Moral. Man overbyder hinanden i at optaarne Idealer, ud fra hvilke Virkeligheden kun øjnes som et fjernt sort Punkt. Hvori er Strømmen udmundet? I Skikkelser som — — — Ibsens Brand, hvis Sædelære gennemført vilde drive Halvdelen af Menneskene til at sulte ihjel af Kærlighed til Idealet. — — — Saa stærk har Strømningen været, at selv en saa oprørsk anlagt Natur som Ibsens er bleven inddraget i den. Er *Brand* Revolution eller Reaktion? Jeg skal ikke kunne sige det, saa meget har dette Digt af begge Dele.»

När Ibsen läst första bandet av *Hovedstrømninger*, skrev han till författaren: »Farligere bog kunde aldrig falde i en frugtsommelig digters hænder. Den er en af de bøger, som sætter et svælgende dyb imellem igår og idag.» (Breve I: 249.) Man bör kunna antaga, att vad som framför allt gjort ett så överväldigande intryck på Ibsen i Brandes' bok, har varit den punkt, som närmast angick honom själv, vidräkningen med Brand-moralen. Det blir även på denna punkt, som det nu i Ibsens egen produktion öppnar sig »et svælgende dyb imellem igår og idag», mellan 60-talets idédiktning och de sociala dramerna från 70- och 80-talen, *Samfundets støtter*, *Et dukkehjem* och *Gengangere*. Man bör hålla klart för sig, att deras radikalism i främsta rummet är en negering av Brandes moral.<sup>1</sup>

Brand avvisade med skärpa varje tanke på en lönemoral:

»Hin offerlydighed, som gav  
med jubel indtil død og grav, —  
en tornekrands om hvermands tinding, —  
se, det skal vorde eders vinding!»

(S. DV. II: 259.)

I de sociala dramerna har däremot pliktmoralen förlorat hela sin bjudande höghet och urvattnats till en konventionell auktoritetsmoral, som predikas endast av inskränkta och förljugna samhällsmänniskor som pastor Manders i *Gengangere*, för vilka lära och liv ingalunda alltid sammanfalla. Brand har krympt ihop till Manders — det ger hela förändringen. Manders förehåller fru Alving: »Det er just den rette oprørsånd at kræve lykken her i livet. Hvad ret har vi mennesker til lykken? Nej, vi skal gøre vor pligt, frue!» (S. DV. IV: 215.) Och fru Alving har själv blivit uppfostrad i samma anda: »De havde lært mig noget om pligter og sligt noget,

<sup>1</sup> Bekant är även, att Ibsen själv senare icke gärna ville höra talas om *Brand*.

som jeg har gåt her og troet på så længe. Alting så mundet det ud i pligterne.» (S. 255). Men dramat visar hur fru Alving just genom att böja sig under denna blinda auktoritetsmoral nedkallat den fruktansvärda olyckan över sitt och sitt barns huvud. Först när det är för sent, upptäcker hon att det kunde ha varit räddning i livsglädjen.

Motsättningen mellan asketism och livsbejakelse symboliserar Ibsen konsekvent i kontrasten mellan mörker och solljus. Asketen Brand var barn av en mörk och sollös hembygd i skuggan av fjället: »Herhjemme så jeg aldrig sol.» Och ännu under dödskampen i iskyrkan undslipper honom en klagan:

»O, hvor inderligt jeg higer  
 efter lys og sol og mildhed,  
 — — — — —

efter livets sommerriger!»  
 (S. DV. II: 275.)

Osvald i *Gengangere* har under sin konstnärstid i Paris — liksom Ibsen själv i Italien — lärt känna livsglädjen: »Derude kan det kendes som noget så jublende lyksaligt, bare det at være til i verden. — — — Der er lys og solskin og søndagsluft, — og strålende fornøjede menneskeansigter.» (S. DV. IV: 246.) Men det hjälper honom inte, därför att han är märkt av sitt ursprung. Som en bruten man återvänder han till hemmet.

Osvalds hembygd är densamma som Brands: »et dystert fjordlandskab, sløret af en jævn regn» (s. 193). »De gange, jeg har været hjemme, mindes jeg aldrig jeg har set solen skinne», säger han till modern (s. 242). Och en annan gång: »Ja, livsglæden, mor, — den kender I ikke stort til herhjemme. Jeg fornemmer den aldrig her». (S. 246.) Först i sluts scenen bryter solen fram, men då sitter Osvald redan i länstolen och lallar sitt: »Gi mig solen. Solen. Solen.» Han är offret för moderns tidigare undfallenhet för den konventionella plikt moralen.

Nu har däremot fru Alving drivits till uppror mot allt vad samhällsplikt heter: »Jeg vilde bare pille ved en eneste knude; men da jeg havde fåt den løst, så rakned det op altsammen. Og så skønte jeg, at det var maskinsøm.» (S. 229.) »Ja, dette med lov og orden! Jeg tror mangengang, det er det, som volder alle ulykkerne her i verden.» (S. 225 f.)

På det för ytterlighetsmänniskan typiska sättet tornar Ibsen upp de extrema motsättningarna mot varandra, varför dramat också mynnar ut i en skärande och till synes oupplöslig tragisk dissonans.

Strindberg har naturligtvis observerat Brand-diktarens omvändelse till livsglädjen. Men han har även sett, varför Ibsen i *Gengangere* icke nått fram till någon positiv, optimistisk lösning av problemet. När Strindberg i slutscenen till sitt drama *Marodörer* — den tidigare versionen av *Kamraterna* — formulerade en ny protest mot Ibsen, riktade han den icke blott mot *Brands* absoluta ideala krav, utan även mot det lika absoluta livsglädjekravet i *Gengangere*:

»Ja, ge oss glädjen tillbaka, ni livsglädjens predikanter! Ge oss ackordens lilla muntra ande och skicka Dovregubbarna hem till sig! De kommo från sina töckniga högfjäll med nattliga maror och hotellräkningar på ideala utlägg, och gjorde livet mörkt och ohyggligt. Ge oss solen tillbaka, bara en liten smula sol, så man ser att den gamla himlakroppen ännu sitter på sin gamla himmel. Inte hela solen, bara lite solsken! En liten smula bara!» (Anm. till *Naturalistiska sorgespel* s. 508.)<sup>1</sup>

Vad Strindberg här rekommenderar åt Osvald är helt enkelt den relativism, han själv omsider i *Lycko-Pers resa* hade arbetat sig fram till ur det ibsenska dilemmat.

De sociala dramernas Ibsen befinner sig ännu, kan man säga, på samma punkt som Arvid Falk i början av *Röda rummet*. Brands fanatism har Ibsen alltjämt i behåll, ehuru den inriktats på praktiska, livsbejakande i stället för abstrakt ideella mål. Ibsen undgick icke heller att dela Arvid Falks öde. Det kompakta motstånd, som mötte *Gengangere*, gjorde honom till fullständig misantrop och kom honom att omedelbart uppge hela den sociala reformdiktingen igen. Och den avgörande stöten blev för honom, alldeles som för Arvid Falk, att han tappade sin tro även på demokratien, då vänsterkritiken gjorde gemensam sak med högern mot hans djärva drama. »Hvad der mest har forstemt mig», skriver han i sina upprörda brev om denna kritik, »er ikke angrebene, men den forskræmthed, som er kommen tilsyne i de såkaldte liberales rækker». »Under sine såre priselige bestræbelser for at gøre vort folk til et demokratisk samfund, er man uforvarende kommet et godt stykke

<sup>1</sup> Scenen trycktes blott i en tidningsartikel i Politiken 1887 av Axel Lundegård.

på vej med at gøre os til et plebejersamfund.» (Breve II: 107 f., 101.) I *En folkefiende* (1882) skildrade Ibsen sedan sina egna vedermodor som social reformator, då han lät doktor Stockmann bli förrådd av »den forbandede kompakte, liberale majoritet». I dramaets slutakt återkommer också mycket riktigt den välbekanta Brandsituationen, fanatikertragedien, när massan bombarderar doktors hus med stenar, och »akkordens ånd» i olika gestalter frestar honom att kompromissa för att icke riskera sin och sin familjs existens. Ibsens försök att förneka sin moralism påminner om experimentet att springa ifrån sin skugga. Visserligen gör han *En folkefiende* till komedi och låter doktor Stockmann trotsa motståndarna med sin paradoxala tes att den ensamme är den starkaste, men mänskligt att döma förefaller doktors situation lika hopplös som Brands.

Det är väl endast en tillfällighet att *En folkefiende* har ett par motiv gemensamma med *Röda rummet*. Doktor Stockmanns stora tal på folkmötet är ett motstycke till Olle Montanus' lika illa mottagna föredrag på arbetarföreningen Nordstjärnan. Och på Folkebudets redaktion i *En folkefiende*, som är lika »skummel og uhyggelig» som Arbetarfanans i *Röda rummet*, överraskar doktor Stockmann redaktören i maskopi med byfogden, alldeles som Arvid Falk ertappar Arbetarfanans redaktör med att ta emot besök av den konservative greven.

Emellertid uppger Julius Paulsen i sina Ibsenminnen, att Ibsen verkligen intresserat sig för Strindbergs tre år tidigare utkomna roman. Paulsen berättar att *Röda rummet* var den enda svenska bok han hört Ibsen nämna, utom ungdomsvännen Snoilskys dikter.<sup>1</sup> Efter den parallell, vi här dragit, kan det icke heller förvåna, om Arvid Falks historia skulle ha gjort ett visst intryck på Ibsen. Och kanske t. o. m. doktor Borgs förkunnelse. Ty efter den sista fanatikerexplosionen i *En folkefiende* visar sig även Ibsen vara mogen för nihilismen — i *Vildanden* (1884).

Han för där ännu en gång fram fanatikern i Gregers Werles person, som går omkring och presenterar folk »den ideale fordring» och vill grundlägga »det sande ægteskab», alldeles som Ibsen själv velat i tendensdramerna. Men nu har Ibsen fått upp ögonen för den fanatiska idealistens opraktiskhet och t. o. m. farligheten i den skröpliga verklighetens värld. Och till motspelare har han därför givit honom doktor Relling, vilkens roll är exakt densamma som

<sup>1</sup> J. PAULSEN, *Samliv med Ibsen* II, Khvn 1913, s. 224.

doktor Borgs i *Röda rummet*. En direkt påverkan är här högst sannolik, och i varje fall är parallellen fullständig.

Relling är medicinare liksom Borg, och han är liksom denne nihilisten, den praktiske och pessimistiske cynikern. Gregers' ideal föraktar han lika djupt som Borg föraktar Arvid Falks: »Brug ikke det udenlandske ord: idealer. Vi har jo det gode norske ord: løgne.» Han ställer på Gregers diagnosen »retskaffenhedsfeber» och »tilbedelsesdelirium». Människorna anser han på det hela taget vara alltför skröpliga för att tåla vid idealet och sanningen: »Folk er syge omtrent alle ihob, desværre.» Därför söker han även hindra Gregers från att anstifta olycka med sina ideala krav i den Ekdalska familjen: »Tar De livsløgnen fra et gennemsnitsmenneske, så tar De lykken fra ham med detsamme.» Rellings egen läkarpraktik går i stället följdriktigt, alldeles som Borgs, ut på att konservera människorna, sådana de nu äro, på idealens bekostnad: »Herre Gud, jeg skulde da være en slags doktor, med skam at sige; og så må jeg da ta' mig af de stakkers syge, jeg bor i hus med.» För detta ändamål låter han dem skaffa sig en livslögn, en »stimulerende princip» till att hålla sig uppe på. Den imaginära fotografiska uppfinningen blir för Hjalmar Ekdal, kan man säga, vad numismatiken och autografien bli för Arvid Falk.<sup>1</sup>

Det råder alltså en rätt intressant korrespondens mellan Ibsens och Strindbergs utvecklingskurvor. Strindberg tar med *Fritänkaren* sin utgångspunkt i *Brand*-idealismen och sjunker sedan steg för steg genom *Mäster Olof*-versionerna och *Röda rummet* ner till doktor Borgs nihilism. Ibsen håller sig uppe på *Brands* plan ända till *En folkefiende*, för att därefter plötsligt med Relling befinna sig på samma punkt som Strindberg med Borg.

Liksom Strindberg vid slutet av sin roman egentligen lämnar Arvid Falk i ovisshet om, vem han gjort rättast i att följa, doktor Borg eller den idealistiske självmördaren Olle Montanus, lämnar också Ibsen i *Vildanden* frågan öppen, vem som har mest rätt,

<sup>1</sup> Lustigt nog har Strindberg på ett ställe i *Röda rummet* nästan snuddat vid Ibsens pessimistiska vildandssymbolik. Bland mobilierna på Arbetarfanans redaktionsrum befinns sig en aloë, som användes till penntorkare, och som Falks blickar råka falla på, medan han sitter och grubblar över sitt eget och hela världens elände. »Han lade undan saxen och kastade tidningarna i en vrå och delade broderligt med aloën innehållet av lerkaraffinen; då tyckte han att den stackarn såg ut som något vingklippt — vad som helst — en and till exempel, som stod på huvet i dyvatten och grävde efter något — vad som helst — pärlor till exempel, eller musslor åtminstone, utan pärlor.» (*Röda rummet* s. 326 f.)

Gregers Werle eller doktor Relling. Gregers håller trots allt hårdnackat fast vid sina ideal, och hans slutreplik till doktorn lyder: »Hvis De har ret, og jeg har uret, så er ikke livet værd at leve.»

Om man så vill, kan man i *Vildanden* även finna en ansats till syntes, nämligen i den försonande humor, som trots allt mildrar skådespelets pessimism, en stämning som för Ibsen varit så ovan, att han måst notera den i brev till sin förläggare: »Samtidig med dette brev sender jeg Dem manuskriptet til mit nye skuespil 'Vildanden', der i de fire sidste måneder daglig har beskæftiget mig, og som jeg ikke uden et visst savn nu må skille mig med. Menneskene i dette stykke er, trods deres mangel på skønhed, dog ved denne langvarige daglige omgang med dem blevene mig kære.» (Breve II: 137.)

#### IV.

Huruvida Strindberg, när han läste *Vildanden*, observerade släktskapen mellan doktor Relling och doktor Borg, har han icke yppat. Han skriver endast i *Tjänstekvinnans son* (II: 242) att »Ibsen hade i *Vildanden* stannat vid det resultat att idealism och realism, kärlek och hat, man och kvinna alltsammans var bosch». Däremot fick han för sig att Ibsen ritat av honom själv i den bedragne äktamannen Hjalmar Ekdals figur. Strindberg var nu redan helt och hållet absorberad av kvinno- och äktenskapsfrågan, och Ibsen var icke längre för honom i främsta rummet *Brands* diktare, utan *Dockhemmet*. Mot detta drama hade han nyss riktat ett hetsigt angrepp i *Giftas*, och sedan *Giftas*-processen rubbat hans själsliga jämvikt, kom hans fruktan för Ibsens hämnd honom att antaga ingenting mindre, än att denne nu låtit leja sig av kvinnorna till ett litterärt lönnmord. Då *Vildanden* utkom endast något mer än en månad efter *Giftas*, måste Strindberg även ha tilltrött Ibsen en särdeles ferm expedition.

Även på detta område, där Strindberg med *Giftas* uppträdde som Ibsens arge vedersakare, hade han ursprungligen varit hans lärjunge. I Ibsens äldre dramer förekomma som bekant alldeles parallellt tvenne starkt kontrasterande kvinnoideal. Det ena, representerat framför allt av Agnes och Solvejg, är romantikens madonnaliknande kvinna, mannens oändligt försakande och uppoffrande genia. Även i Strindbergs ungdomsverk kan man finna en dylik

kvinnogestalt. Slutscenen i *Gilletts hemlighet* är direkt kalkerad över slutscenen i *Peer Gynt*. Den avslöjade syndaren Jacques drivs av narren Claus till sist till sin hustru Margaretha, alldeles som Peer Gynt av knappstöparen till Solvejg:

»MARGARETHA. Jacques!

JACQUES (stannar där han står).

MARGARETHA (går fram och tar hans hand).

JACQUES (på knä).

MARGARETHA. Stig upp, Jacques!

JACQUES. Nej, Margaretha. Du skall först veta hur skuldbelastad jag är!

MARGARETHA. Det vet jag!

JACQUES. Du skall veta att det är mitt fel allt och icke deras.

MARGARETHA. Även det vet jag!

JACQUES. Och ändå?

MARGARETHA. Ändå, Jacques, är du för mig detsamma du alltid varit! (Gör korstecknet på hans panna.)

JACQUES. O, nu flydde de onda andarne! Margaretha, du har förlossat min själ!

(Claus bryter sönder piskan, kastar stumparne utåt golvet och torkar sig i ögonen med mössan.)» (*Tidiga 80-talsdramer* s. 142 f.)

Det andra ibsenska kvinnoidealet är valkyrjan, Hjördis i *Hærmændene på Helgeland* och — överflyttat i modern miljö — Svanhild i *Kærlighedens komedie*. För båda dessa gestalter har enligt Ibsens egen utsago den kraftfulla och självständiga kvinna, som blev hans hustru, stått modell, och i dem gömmes redan fröet till de senare sociala dramernas moderna emancipationshjältinnor. I Hjördis' och Svanhilds önskan att stå »som væbner tro» vid mannens sida ha vi in nuce Noras krav på kvinnans intellektuella frihet och självständighet. Redan Svanhild säger sig f. ö. ha gjort försök att »bryde mine egne veje» som målarinna, skådespelerska och guvernant (S. DV. I: 302).

Dock förnekar sig Ibsens romantik icke heller i detta kvinnoideal. Valkyrjan är en icke mindre översinnlig gestalt än madonnan. Hjördis vill följa Sigurd som hans fylgia, men icke som hans hustru: »Min elskov er ikke leflende, som de vege kvinders; var jeg en mand, — ved alle vældige magter, jeg kunde endda elske dig således, som jeg nu gør det! — — — Nej, Sigurd, ikke som din hustru, men som hine stærke kvinder, som Hildes søstre vil jeg følge dig, ildne dig til strid og til mandig færd . . .» (S. DV. I: 257 f.)

Hennes frihetslidelse kulminerar i en apoteosering av den gemensamma kärleksdöden, som röjer dess verklighetsflyende karaktär: »Bort fra — — livet må vi; da kan vi blive sammen! — — O, ja — det er også bedre så, end om du havde fæstet mig hernede i livet; end om jeg havde siddet på din gård for at væve lin og uld og føde dig afkom, — fy, fy!» (S. 269.)

Den rent estetiska motvilja mot verklighetens vardagsprosa, som förråder sig i Hjördis' utrop, är en av de starkaste inspirationskällorna till *Kærlighedens komedie*. Man finner den skarpast framhävd i karrikaturen av fru Stråmand, den lyckliga modern till tolv barn med förhoppning om det trettonde:

»Og fruentimret med det slunkne skørt,  
med skæve sko, som klasker under hælene,  
hun er den vingemø, som skulde ført  
ham ind til samfundsliv med skønhedssjælene.  
Hvad er igen af flammen? Neppes røgen!  
Sic transit gloria amoris, frøken!»

(S. DV. I: 301.)

Inför detta avskräckande perspektiv är det som Falk och Svanhild avstå från att söka realisera sin ideala kärlek. Den verklighetsfientliga romantiken i deras avskedsdialog understrykes av att denna är starkt färgad av dödssymbolik:

»Som grav er vej til livets morgenskær,  
så er og elskov først til livet viet,  
når løst fra længsler og fra vild begær  
den flyer til mindets åndehjem befriet!  
Kast ringen, Svanhild!

— — — — —  
Nu har jeg mistet dig for dette liv, —  
men jeg har vundet dig for evigheden!»

(S. 358.)

Det är Brands livsförnekande idealism och asketiska försakelselära: »evigt ejes kun det tabte», tillämpad på det erotiska området.

När Ibsen sedan efter Georg Brandes' program skulle framträda som praktisk reformdiktare och som förkämpe för kvinnans frigörelse, måste han ju uppställa ett mindre paradoxalt frihetskav än Hjördis' och Svanhilds. Noras frihetskav gäller endast personlighetens och människovärdets okränkbara rätt: att kvinnan är först människa, sedan maka och moder, samt att det av mannen

kräves en allvarligare kärlek än den till en rodoeka för att göra samlivet till ett äktenskap. Detta äkta ibsenska personlighetskrav var *Dockhemmets* stora och epokgörande insats, som man ej får låta undanskymmas av problemställningens svagheter, vilka falla oss i ögonen lättare än samtiden. Åt den psykologiska, andliga sidan av äktenskapsfrågan hade Ibsen därmed givit en klar och giltig formulering.

Ibsen fordrar ju genom Nora kvinnans rätt att taga del i livets »alvorlige ting». Det är ett avsvärjande av den romantiska madonnadyrkan. Men i det sätt, varpå han i sitt drama renodlat sakens psykologiska och intellektuella sida, röjer sig alltjämt något av den verklighetsfrämmande idédiktarens och moralistens bristande sinne för livets praktiska angelägenheter liksom för det elementära mänskliga instinktlivet. Redan samtiden hade ju svårt att smälta den oberördhet, varmed Nora lämnar sina barn, när hon går att uppfylla »den ideale fordring» gentemot sig själv. Här framträder i själva verket hennes fördolda släktskap med valkyrjan Hjördis med dennas brist på modersinstinkter. Det hjälper sedan knappast att Ibsen tidigare i dramat inlagt en barnscen för att visa oss Nora som lycklig moder.

Likaså frapperar i *Dockhemmets* psykologi den fullständiga abstraktionen från det spontana, naturliga erotiska instinktlivet. Uppgörelsescenen, där Nora hopsummerar sina ideala krav på mannen, kan därför aldrig verka fullt psykologiskt övertygande, även om Ibsen sökt att motivera den genom den chock, som den plötsliga upptäckten av Helmers rätta natur berett Nora. Scenen har en prägel av naken, abstrakt logik, den är på sitt sätt lika översinnligt verklighetsfrämmande som Falks och Svanhilds avsked i *Kærlighedens komedie*. Man märker alltjämt i *Et dukkehjem* Ibsens aldrig övervunna puritanska aversion mot det naiva sinnslivet.

Karakteristiskt är det slutligen, att Ibsen i sitt reformdrama alls icke inlåter sig på den ekonomiska sidan av äktenskapsproblemet — förfalskningsmotivet spelar ju endast rollen av motor för den dramatiska handlingen. Icke heller berör han frågan om den ensamma kvinnans dåtida förvärvsmöjligheter, ehuru han låter Nora lämna mannen utan att vilja mottaga något understöd av denne.

Som Lamm påvisat, har Strindberg i sina äldre arbeten tydligt anslutit sig även till det ibsenska kravet på kvinnans personliga frigörelse. Redan mästern Olofs Kristina är släkt med Svanhild och

med Noras föregångerska Selma i *De unges forbund* (Lamm, a. a. I: 133). Kristinas uppfostrare ha hållit henne i djup okunnighet om världen, men hon ställer sig själmant vid Olofs sida i hans kamp, och då även han säger till henne: »Du är kvinna, du är ej född till att strida!» svarar hon frimodigt: »Men låt mig åtminstone i Herrans namn lida, blott jag slipper sova! Sen I, Gud väckte mig ändå!» (*Mäster Olof* s. 81.)

Medeltidsdramat *Herr Bengts hustru* (1882) är till anläggningen en variant av *Dockhemmet*. Bengt ser liksom Helmer i sin hustru endast »en vacker burfågel, som skulle vara vacker och intet annat», och håller henne därför i okunnighet om sina praktiska bekymmer: »Ni vet — — att hon är uppfostrad till överksamhet, att livets verklighet för henne är något orent, som hon sluppit komma sina händer vid. Kan jag då med gott mod föra in henne i en strid mot denna av henne så fruktade och hatade verklighet? Nej, jag kan icke se min blomma vissna, jag kan icke stänga buren om min fågel, som jag givit friheten.» (*Tidiga 80-talsdramer* s. 229, 189.) När så Margit oförberedd drabbas av olyckan i fatigdomens gestalt, anklagar hon mannen för hans missriktade omtanke och lämnar honom och hemmet liksom Nora. När man ber henne tänka på barnets framtid, svarar hon, alldeles i enlighet med Noras motivering: »Jag har också en framtid, ty jag står vid ingången till livet, och jag får själv stå ansvar, huru jag tillbragt detta liv. Med denne man vid min sida sjunker jag. Mitt liv är inför Gud mera värt än detta barns, ty jag är en människa, och barnet är ännu icke det.» (S. 212.)

Men som Lamm (a. a. I: 219 ff.) påpekat, har Strindberg fortsatt sitt dockhemsdrama, där Ibsen brutit av, och givit det en försönande upplösning. Margit gör efter skilsmässan erfarenheter, som driva henne ända till självmordsförsök, men hennes barns gråt kallar henne tillbaka till livet:

»Mitt barn! — Min lilla Margit! Hon heter också Margit! Tänk, jag skulle vilja lämna den stora Margit, men den lilla, nej, jag kan det icke! — Jag skulle vilja leva om igen i henne detta liv, men i sanning. Nej, pater! Jag vill icke dö! Jag vill icke dö! Ni får icke ljuga för detta barn och säga, att jorden är en himmel. Ni får icke göra henne lika olycklig som jag varit!» (S. 255 f.)

Vid barnets vagga mötas makarna igen och upptäcka nu att deras kärlek trots allt icke är död:

BENGT. Nej, det finns en som är starkare än döden! Kärleken!  
— — — — —

MARGIT. Jag älskar dig, fastän jag icke ville det!»

De lova nu varandra ömsesidig hjälp: »Så stöda vi varandra, Margit, och ingen är den andres herre!» (S. 260.) Men detta blir möjligt blott genom att de sätta ned sina krav på varandra och betrakta äktenskapet icke främst ur personlig lyckosynpunkt, utan som en praktisk angelägenhet och en skola — ett kloster, säger patern:

»Det finns ett kloster, där ni kan stänga er inne från världens larm och ondskas; där äro svala gångar, där ni kan andas, när luften blir kvav; där finns penitens i ömsesidig självförsakelse; där finns andaktsövningar i uppfyllandet av plikten, där finns stilla frid efter tvenne sjäalars strid; där kan ni öva er i ödmjukhetens och lydnadens svåra dygder och där kan ni öva barmhärtighet mot den felande, som under mödans sargande gissel låter vännen dela slagen! Det klostret heter: hemmet.» (S. 252 f.)

Dramats slutrepliker lyda:

»BENGT. Och nu, Margit! Låtom oss börja om igen! Örnen får väl leva, fastän han brutit vingen. Fågel blå får väl leva, fastän fjädrarne mistat sin fågling.

MARGIT. Och lärom vårt barn att himmelen är däruppe, men härnere är jorden!»

Det är, som Lamm framhåller, samma relativism som i *Lycko-Pers resa*, med vilken Strindberg här söker att lösa även det ibsenska äktenskapsproblemet. Han instämmer i Noras antiroman-tiska verklighetskrav, men han betonar starkt i uppenbar motsättning till *Et dukkehjem* dels moderskärleken och hänsynen till barnet dels kärlekens irrationella karaktär, som kommer den att leva upp på nytt hos makarna efter brytningen.

I grund och botten är det samma kärnpunkter, man återfinner i Strindbergs Dockhemskritik i företalet till *Giftas* två år senare. Den sätter träffsäkert in på blottorna i Ibsens drama, ehuru Strindberg här också löper linan ut i motsatt, reaktionär riktning. Detta öppna angrepp på Ibsen har även fått en ytterst frän och aggressiv ton. *Dockhemmets* författare beskylls för både oklarhet och oärlighet. Strindbergs kalfatrande av dramats detaljer innehåller en del motiverade anmärkningar, t. ex. den att Ibsen tendentiöst an-

vänt sin nyförvärvade naturalistiska ärftlighetspsykologi till att förklara Noras karaktär, men ej Helmers. Andra åter ge endast prov på Strindbergs kända förvrängningsvirtuositet.

Liksom i *Herr Bengts hustru* understryker Strindberg gentemot Ibsen det irrationella elementet i kärleken, att den är »en naturmakt, som överlever individens resonemang, övergår i kraft hans vilja och trotsar vilka stormar som helst, vilka griller som helst. Det är i sådana fall kärleken får, oaktat sin skenbart egoistiska tendens, då den synes mest röra de båda parterna och icke barnen, något stort och berättigat i sig.» (S. 27.) Han anmärker därför bl. a. på Noras plötsliga omslag i slutscenen, »ty hennes kärlek och ingens kärlek dör knall och fall» (s. 17). Strindberg drar även fram den scen, som tydligast röjer Ibsens aversion mot det erotiska överhuvudtaget: »Att Helmer på natten kurtiserar sin hustru, visar att han är ung och hon är ung. Men författaren visar med den, att Helmer, som icke har fått någon aning om Noras fula affärer, är en sinnlig, alltigenom sinnlig varelse, som icke förstår uppskatta sin hustrus utmärkta andliga egenskaper, vilka hon icke behagat visa, och Nora får en falsk martyrgloria. Denna scen är den oherdligaste Ibsen någonsin gjort!» (S. 15.) Faktum är ju, att scenens tendentiösa verkan uppnås därigenom, att åskådaren, men icke Helmer vet att Nora går i självmordstankar.

Den viktigaste divergensen är emellertid, att Strindberg helt och hållet ser äktenskapet från den praktiska synpunkt, som Ibsen i sitt drama fullständigt ignorerat. Till att börja med lägger ju Strindberg den ekonomiska diskussionen som en bred basis för sin äktenskapsdebatt. Vidare kritiserar han med följande ord slutscenen i *Et dukkehjem*: »Så kommer ett förståndigt ord av Nora. Hon vill gå ut ur äktenskapet för att finna sig själv. Frågan blir dock om hon inte kunde göra det lika bra i samma hus som sina barn, under beröring med livets verkligheter.» (S. 17.) Gentemot Ibsens intellektualistiska lösning av problemet hävdar Strindberg en renodlat praktisk syn på äktenskapet. Barnet är dess *raison-d'être*: »Det gemensamma intresset, naturens eviga mening med äktenskapet, det är barnen.» (S. 23.) Kvinnan »är modren, och därför är hon världens härskarinna» (s. 36). Ibsens Nora förklaras vara »ett romantiskt vidunder, en produkt av den sköna världsåskådning som kallas idealism och som velat inbilla människorna att de voro gudar och att jorden var en liten himmel» (s. 24).

Strindberg för här alltså återigen realistens och relativistens talan emot de höga ibsenska lyckoanspråken. Men hans position som familjens förespråkare gentemot den ibsenska individualismen överraskar onekligen en smula efter hans tidigare livliga instämmanden i Ibsens protester mot familjeauktoriteten. Strindberg var ju ingalunda heller personligen någon mindre ömtålig individualist än Ibsen; Lamm anmärker träffande att han själv spelade Noras roll i sina äktenskap. Men man får här först och främst erinra sig olikheten i de båda diktarnas psykiska konstitution, som även ger en skiljaktig karaktär åt deras individualism.

Ibsens brytning med barndomshemmet skedde på ett så radikalt sätt, att man frestas att kalla det onaturligt. Han återsåg aldrig föräldrarna sedan han blivit sin egen, och deras död avlockade honom endast ett par brev i tämligen tvungen och förbehållsam ton. Han ville överhuvudtaget senare aldrig ens tala om sin barndom eller sitt föräldrahem.<sup>1</sup> Dock kan det endast vara gentemot den brutale, fåfänge och till slut förfallne fadern, som han närt känslor av personlig ovilja. Både modern, vars uppoffrande kärlek han hågkommit vid teckningen av Inga i *Kongsemnerne* och Åse i *Peer Gynt*, och systemen Hedvig, den enda i hemmet med vilken han uppehöll någon kontakt brevlades, ha stått hans hjärta nära. Det synes därför troligt, som breven antyda, att det framför allt varit hemmiljöns pietistiska atmosfär, mot vilken han velat värja sig. Vilket järnhårt grepp dess asketiska moralism ändock behållit över hans sinne, ådagalägges ju tillfyllest av *Brand*. Knappast i något annat diktverk finner man väl heller ett så hemskt uttryck som i *Brand* för den förlamande suggestion, som barndomsminnet utövar på mannen och hans gärning:<sup>2</sup>

»Her, ved nærmelsen af hjemmet,  
ser jeg på mig selv som fremmed, —  
vågner bunden, klippet, tæmmed,  
Samson lig i skøgens skød.»

(S. DV. II: 135.)

Liksom *Brand* synes emellertid Ibsen ha förmått att hos sig grundligt extirpera själva den naturliga släktinstinkten och an-

<sup>1</sup> *Henrik Ibsens Episke Brand* udg. af K. LARSEN, Khvn 1907, s. 251.

<sup>2</sup> Brands förhållande till sitt barndomshem symboliserar väl delvis Ibsens förhållande till hemlandet, men säkerligen även till barndomshemmet.

lägga en strängt rationalistisk syn på blodsbanden. Det är på det hela taget kännetecknande för hans natur, när han i ett brev skriver: »Det solidariske har jeg egentlig aldrig havt nogen stærk følelse af; jeg har i grunden kun taget det sådan med som traditionel trossætning, — og havde man mod til fuldt og helt at sætte det ud af betragtning, så blev man kanske kvit den ballast, som tynger værst på personligheden.» (Breve I: 233.)

Hur Ibsen sedan funnit sig till rätta i egenskapen av familjefar, undandrar sig åtminstone tills vidare bedömandet, på grund av bristen på intima personliga dokument. Så mycket framgår dock av de publicerade breven, att hans giftermål betytt en kris i hans individualism,<sup>1</sup> en allvarlig konflikt, som även avspeglas i de verk, han skrev som nygift, *På vidderne*, *Kærlighedens komedie* och *Brand*. Talrika vittnesbörd lämna breven även om hans omtanke om den ende sonen.

Någon familjens diktare kunde Ibsen dock aldrig bli. Den fredliga rubriken »et familjedrama» får en utmanande ironi på titelbladet till *Gengangere*, där familjebanden ställas i en obarmhärtig rationalistisk belysning: »Lad os ikke ta' det så almindeligt. Lad os spørge: skal Osvald agte og elske kammerherre Alving?» (S. DV. IV: 226.)

Som vi sett, upptog Strindberg i sina tidigaste arbeten den ibsenska konflikten mellan kallelse och föräldralydnad. Brands protester mot blodsbandet: »Jeg kender ingen tvedelt ret / for fremmedfolk og egen æt», återljuda i *Mäster Olof*: »Svaghed, kanske också gammal tillgivenhet och tacksamhet, men intet blod! Vad är det för slag!» (*Mäster Olof* s. 151.) Men Strindberg kan dock aldrig förmå sig till att bryta med föräldrahemmet på samma sätt som Ibsen. Han råkar i ständiga tvister med fadern, men däremellan återställs det goda förhållandet (*Tjkkv. son* I: 431). Hans släktinstinkt är i grund och botten exceptionellt stark. Han känner sig för livet »bunden vid moderstammen — — — Han blev aldrig sig själv, aldrig frigjord, aldrig en avslutad individ.» »Han kunde aldrig se någon av sitt blod få stryk eller lida, utan att känna det i sina nerver. Åter hans osjälvständighet, de olösliga blodsbanden, navelsträngen, som aldrig kunde klippas, men endast gnagas av.» (*Tjkkv. son* I: 47, 49.) Strindbergs individualism tar därför gestal-

<sup>1</sup> »Først da jeg var bleven gift, fik mit liv et vægtigere indhold.» (Breve I: 213.)

ten av uppror och trots, men aldrig av den stela kylan hos *Brands* diktare.

Som familjefar visar sig Strindberg även vara med instinkt-människans hela styrka fästad vid hustru och barn. Karakteristiskt nog är *Fadren*, hans mest patetiska drama, en fadersinstinkts tragedi. I sina arbeten från 80-talets början är Strindberg en lika deciderad familjeidylliker, som han sedan skulle bli en äktenskapsinfernots diktare. Han äger ett lika utpräglat sinne för hemmets realistiska vardagspoesi, som författaren till *Kærlighedens komedie* visar skarp blick för familjelivets oestetiska sidor. Här har redan nämnts den historiska novellen *Högre ändamål*, och denna föregriper direkt de idylliska partierna i första delen av *Giftas*. I en återblick 1909 definierade Strindberg med full rätt sitt första *Giftas*-inlägg såsom i främsta rummet »ett försvar för och förhårligande av Äktenskapet med hem, moder och barn» (*Tj. kv. son* II: 148).

Denna Strindbergs starka familjeinstinkt måste ju naturnödvändigt råka i konflikt med hans lika starka individualistiska frihetsbehov. Härav uppkommo även de ödesdigraste slitningarna i hans liv. I förordet till *Giftas I* lämnar han öppen »den stora bottenlösa frågan, om individen i samma stund han fortplantat sig, har skyldighet att uppge sin individualitet, att bli allt för barnen.» (S. 24.) Han ger också en hel sidas beskrivning av hemmet som »ett ömsesidigt slaveritillstånd» (s. 26 f.), vilken tydligt förebådar hans bekanta skräckmålning två år senare i *Tjänstekvinnans son* av familjen som »alla sociala lasters hem, alla bekväma kvinnors försörjningsanstalt, familjeförsörjarens ankarsmedja, och barnens helvete» (*Tj. kv. son* I: 18). Men i *Giftas I* har trots allt familjeinstinkten ännu en avgjord översikt över individualismen. Äktenskapet predikas icke blott för emancipationskvinnan, utan även för ungkarlen i en novell med den lakoniska titeln *Måste*.

Det är vidare Strindbergs vid denna tid extremt rousseauanska, kulturkritiserande åskådning, som gör honom böjd för att anlägga så praktiskt förenklade synpunkter som möjligt, på äktenskapsproblemet liksom på alla andra frågor. Som ideal uppställer han därför bondeäktenskapet. Noras tes att kvinnan är först människa, sedan hustru och moder, vänder han snarast upp och ned på, och hennes ibsenska personlighetskrav förklaras vara endast en längtan ut till »personlig egoistisk njutningsfull Ibsenisk frihet» (s. 24).

Givetvis ha även Strindbergs primitiva patriarkaliska instinkter här kommit med i spelet, när han tar äktamannen Helmer i försvar och kategoriskt påstår att det är »lögn att han behandlar henne som en docka, men det är sanning att hon behandlar honom som en sådan» (s. 13).

Man skulle kunna förmoda, att Strindbergs förbittring mot Nora haft en personlig grund i att hans hustru hört till hennes beundrarinnor. Karin Smirnoff uppger emellertid i sin bok om föräldrarna, att »Dockhemmet avskydde hon lika mycket som Strindberg, för att Nora gick ifrån sina barn». Dock antar Karin Smirnoff, att en grund till Strindbergs häftiga partitagande »hade sin rot i hans hustrus oresignerade längtan till en självständig bana, till egna inkomster och personlig framtid vid sidan av hemmet, ett ouppfyllt löfte, som pinade hans samvete». Äktenskapet var dock ännu så harmoniskt, att hon vid ett tillfälle 1884 kunde tacka honom för »sju lyckliga år». Större delen av Strindbergs teser i *Giftas I* gick hon med på; det var först andra delen med dess oförtäckta kvinnohat, som blev »ett ohjälpligt rötsår i deras samliv».<sup>1</sup>

Förutom Dockhemskritiken i förordet innehöll första *Giftas*-samlingen den travesterande novellen *Ett dockhem*. Strindberg ger i den en illustration till sin förenklade lösning av dockhemsproblemet i förordet, i det han låter kapten Palls lilla fru förläsa sig på Ibsens drama, vars ideella krav ställa till oreda i deras dittills lyckliga vardagsäktenskap. Kaptenen står dock på sig; när hon förhåller honom att deras kärlek varit sinnlig, inpräntar han att den » varit sinnlig — också! Men den har icke bara varit sinnlig!» När hon efterlyser deras »högre intressen», svarar han: »Ja, vi ha haft de högsta intressen, Gurli; vi ha icke lekt alltid, ty vi ha haft allvarsamma stunder också! Vi ha haft de högsta intressen man kan ha; ty vi ha givit liv åt det blivande släktet, vi ha släpat och stretat ganska tappert, och du icke minst för de små som skola bli stora.» (*Giftas* s. 203 f.) Genom att väcka sin hustrus svartsjuka förjagar han de högre etiska spekulationerna ur hennes huvud, varpå det hela upplöser sig i en humoristisk effekt.

Egendomligt nog måste man säga, att Ibsen i viss mån kommit sin kritiker till mötes i den samtidigt med *Giftas* skrivna *Vildanden*. Hjalmar Ekdals och Ginas äktenskap är ett vardagsäkten-

<sup>1</sup> K. SMIRNOFF, *Strindbergs första hustru*, Sthlm 1926, s. 197 ff.

skap av samma slag som herrskapet Palls, i vilket de ideala kraven i Gregers Werles gestalt endast komma olycka åstad. Ibsen har t. o. m. givit motivet en skakande tragisk vändning, då han låter Gregers genom sitt okloka ingripande bli orsak till barnet Hedvigs död. Gregers' motståndare, realisten Relling anlägger däremot alldeles samma praktiska synpunkt på äktenskapet, som Strindberg skulle framföra i *Giftas*: »Men det ved jeg da, at til et ægteskab hører barnet også. Og barnet skal I la' være i fred. — — — I to er voksne mennesker; I får i guds navn kludde og klusse med jeres forhold, hvis I har lyst til det. Men Hedvig skal I fare varsomt med, siger jeg; ellers kan I komme til at gøre en ulykke på hende.» (S. DV. V: 74.)

Även Gina hör till vardagsrealisternas släkte. Med sina ouppklarade mellanhavanden med grosshandlare Werle i det förflutna står hon sig slätt inför Gregers' ideella sanningskrav, men hon vet med sig att hon gjort rätt för sig i det praktiska, och Ibsen har uppenbart själv bemödat sig om att låta henne vederfaras den rättvisa, hon därmed kan ha anspråk på. När han låter henne förtrytsamt avvisa hela »den intrikate fordring» som ett onyttigt ting, snuddar han i själva verket förbluffande nära vid den förlösande humorn i Strindbergs dockhemsnovell. Strindberg noterade också med förtjusning i andra delen av *Giftas*, att Gina föranlett en litterär dam till utropet: »Han tror inte på kvinnan längre» (*Giftas*, s. 393).

Om något kvinnohat kan man ännu ej tala i Strindbergs första *Giftas*-bok. Det är först efter processen mot denna, som kvinnohatet bryter ut, samtidigt med att hans eget äktenskap slås i spillror av hans uppdykande förföljelse- och svartsjukeidéer. Andra delen av *Giftas* är ett oresonligt angrepp på hela kvinnokönet. Strindberg förklarar sig här icke ens längre tro på moderskärleken. Kvinnan är endast en parasit, som exploaterar mannen-familjeförsörjaren. Men framför allt vänder sig Strindberg mot emancipationen, som för honom är liktydig med asexuering. »De unga ha uttalat förakt för modren, och de ha i hennes ställe hissat upp den otäcka sterila urartningen amazonen», skriver han i *Tjänstekvinnans son* (II: 236). Roten till detta onda blir naturligtvis Ibsens Nora, mot vilken man hittar ständiga utfall i Strindbergs hela följande produktion. I *Tjänstekvinnans son* (I: 358) förklaras Nora även härstamma från »de hemska, härsklystna kvinnorna i 'Härmännen'»

— Hjördis har tydligen flerfaldigats i Strindbergs uppskrämda fantasi. Och på ett annat ställe beskriver han dessa kvinnor som »ett slags könlösa djävlar i människohamn» (*Likt och olikt* II: 11). I sina naturalistiska dramer gjorde Strindberg sedan som bekant sitt bästa för att överträffa Ibsen i detta slags kvinno-skildring.

## V.

Vilken förbittring Ibsen känt över Strindbergs angrepp visar en liten episod från tiden kort efter *Giftas'* utgivande. Edvard Brandes hade utsänt en lista för insamling till en minnessten över J. P. Jacobsen. När listan kom till Ibsen, vägrade denne att skriva på, därför att Strindbergs namn stod där förut, varpå denne dock räddade situationen genom att skriva till Brandes: »Behåll tian och stryk mitt namn.»<sup>1</sup>

Som redan nämnts, tog Strindberg Hjalmar Ekdal-figuren för en hämnd från Ibsens sida för *Giftas*. Kanske var det Hjalmar Ekdals suckar över »familjeforsørgerens» tunga börda, som särskilt träffade en öm punkt hos Strindberg, ty fr. o. m. *Giftas II* blev ju familjeförsörjarens slaveri ett huvudtema i hans egen kampanj mot kvinnorna. I varje fall lyckades han snart överbevisa sig själv om rättmätigheten i den ogrundade misstanken. Hans redogörelse för saken i *En dæres försvarstal* ger ett lärorikt exempel på hur ohämmat hans förföljelsemani arbetat i denna beryktade bok:

Sedan ovanstående händelse brutalt dragit min uppmärksamhet på förhållandet, börjar jag leta i mitt minne för att finna samstämmiga indicier. Och strax kastar erinringen av ett litterärt arbete, som utkommit medan min process pågick, ett ljus däröver, ett obestämt, det medger jag, men dock tillräckligt att finna en kanal som steg till källan för dessa rykten.

Det var ett skådespel av en berömd manlig norsk blåstrumpa, förkämpe för jämlikhetsfåneriet; och jag hade tidigare läst det utan att någonsin i dess handling finna något som påminde om mina egna förhållanden. Men nu däremot lät allting lätt översätta sig i mån som jag gav fritt lopp åt de för min makas rykte svåraste antaganden.

En fotograf (ett invektiv mina nyckelromaner inbragt mig) har gift sig med en flicka av tvivelaktig moral. Fordom älskarinna till en stor godsägare, uppehåller hustrun hushållet genom hemligt understöd av sin forne älskare. Hon sköter även makens yrke, alldenstund han

<sup>1</sup> J. MORTENSEN, *Strindberg som jag minnes honom*, Sthlm 1931, s. 51.

är en lätting som fördriver sin tid på kaféerna och berusar sig med dagdrivare.

Så hade fakta omändrats av författaren, som var väl underrättad om denna detalj att Maria gjort översättningar men var okunnig om en annan, nämligen att jag gratis rättade dessa översättningar och gav henne hela frukten av hennes arbete.

Förhållandet förvärras den dag den olycklige fotografen upptäcker att hans barn, en flicka han tillber och som i förtid kommit till världen, inte är hans och att hans hustru skamligt bedragit honom genom att driva det till giftermål med honom.

Maken går därhän i låghet att han tillåter sig mottaga en betydande summa av den förre älskaren som kompensation.

Därunder vädrar jag Marias lån, försedd (sic) med baronens borgen, en borgen jag kontrasignerat dagen efter mitt giftermål.<sup>1</sup>

Vad angår historien med barnet och dess illegitima börd förstår jag icke vilken analogi kan ligga därunder, ty min dotter har kommit till världen först två år efter giftermålet.

Men jag grubblar däröver . . . Den lilla som inte levde . . . där är spåret! Den stackars lilla döda! Hon som framkallat mitt giftermål, som utan henne varit tvivelaktigt!<sup>2</sup>

En äventyrlig slutledning, men en slutledning i alla fall. Och det stämde! Marias besök hos baronen efter deras skilsmässa, baronens umgänge hos de nygifta, målningarna upphängda på väggarna, lånet och så vidare!

Besluten att handla, förbereder jag en stor scen på eftermiddagen. Jag vill föreslå Maria att uppsätta en anklagelseakt eller rättare en försvarsskrift mot maskulinisternas stråman, som man mutat till detta snygga värv.» (*En dåres försvarstal* s. 331 ff.)

Fru Strindberg visade sig icke vara benägen härtill, men i sitt drama *Kamraterna* (1888) har Strindberg tydligt avsett att själv ge Ibsen svar på tal. Dess tidigare version, betitlad *Marodörer*, är efter vad Lamm påpekat »tänkt som en parodierande antipod till *Et Dukkehjem*; det skall visa, hur en man, som tyranniserats ända därhän, att han av hustrun håller på att tvingas att uppträda på en kostymbal som spansk dansös — jämför kostymscenen i *Et Dukkehjem* — till sist reser sig ur sitt förtryck, lämnar hemmet och slår igen dörren efter sig mitt för näsan på den skamsna hustrun. Det talas också på flera ställen om 'det vidunderliga', vilket

<sup>1</sup> För denna penningtransaktion med sin hustrus förra man har Strindberg redogjort tidigare i boken (s. 265).

<sup>2</sup> Strindberg syftar på det barn, han fick kort efter sitt giftermål, och som dog endast två dagar gammalt.

här förklaras vara en man, som behärskar en kvinna.» (Lamm, a. a. I: 246 f.)<sup>1</sup>

I *Marodörer* säges mannen även få retuschera fotografier för att hustrun skall ha råd att måla — bägge äro artister. I *Kamraterna* har detta ändrats till att han får rita trästockar, vilket ju förefaller att ligga något närmare till hands (Anm. till *Naturalistiska sorgespel* s. 495). Men fotografiplåtarna ha naturligtvis kommit från *Vildanden*, där Gina knogar med retuscheringen, medan Hjalmar Ekdal ligger på soffan och mediterar. Vilket ju enligt Strindbergs övertygelse syftade på att fru Strindberg sysslat med litterära översättningsarbeten. Genom att kasta om rollerna har Strindberg alltså i *Marodörer* tillbakavisat Ibsens fula insinuation.

Tydligen har dock Strindberg allt fortfarande gått i en dödlig ångest för Ibsens hämnd. När han fick höra att det i ett nytt stycke av Ibsen, *Hedda Gabler* (1890), förekom ett »odelagt geni» vid namn Ejler Lovborg, var misstanken genast framme igen.<sup>2</sup> Läsningen av dramat lugnade honom dock, men i stället upptäckte han till sin obeskrivliga triumf att Hedda själv var en Strindberghjältinna. I brev till Birger Mörner skrev han: »Emellertid tyckes H. G. vara mera hopskvallrad än observerad, och släktskapen med Laura i *Fadren* och Tekla i *Kreditorer* synes odisputabel. Ser du nu att mina frön har fallit i själva Ibsens hjärnkapsel — och grott! Nu bär han på mina semina och är min uterus! Det är Wille zur Macht, och min lustkänsla att sätta andras hjärnor i molekularrörelse.» (A. a. s. 41.)

Denna gång torde man verkligen i någon mån få ge Strindberg rätt.

Hedda Gabler hör ju tydligt med i raden av Ibsens valkyrje- och frihetskämpinnor. Men medan ännu hennes närmaste föregångerskor, Rebekka West och Ellida Wangel, äro tecknade med stark sympati från diktarens sida,<sup>3</sup> företer Hedda så många osympatiska drag, att det nästan förefaller som om Ibsen i henne velat visa avigsidan av det starka och frihetskära kvinnoideal, han i så många tidigare gestalter hyllat. Hedda kan sägas vara en karrikatyr av

<sup>1</sup> Den i *Marodörer* förekommande kritiken av Brand-idealismen och livsglädjekravet i *Gengangere* har redan ovan (avd. III) berörts.

<sup>2</sup> B. MÖRNER. *Den Strindberg jag känt*, Sthlm 1924, s. 36.

<sup>3</sup> Rebekka West ådrog sig Strindbergs livliga intresse såsom »en omedveten kannibal, som slukat den förra hustruns själ». Se uppsatsen *Själamord. Apropos Rosmersholm*. (*Prosabitar från 1880-talet* s. 188.) Jfr LAMM, a. a. I: 284.

Hjördis ungefär på samma sätt som Gregers Werle är en karrikyt av Brand. Hos Heddas degenererade aristokratnatur har frihetskravet krympt ihop till en ofruktbar esteticism. Fullständigt livsoduglig som hon är, har hon endast kraft till »en död i skönhet». Tragiken i hennes öde att pinas ihjäl i en löjlig kalkborgerlig omgivning är i grunden densamma som de tidigare hjältinnornas, men den är berövad all sin lyftning genom Heddas egen småskurna egoism. Hon är stammens sista vattenskott.

Och onekligen erinra Heddas lyten just om dem, för vilka Strindberg anklagade den moderna amazonen. General Gablers dotter är en renodlad lyxvarelse, som gift sig för pengar, och som endast har ett hänleende till övers för den stackars Tesmans penningbekymmer, när han skall tillfredsställa hennes nycker: »Altid går Tesman omkring og ængster sig for, hvad man skal få at leve af.» (S. DV. V: 319.) Balhjältinnan Hedda är vidare typen för den konventionella, erotiskt kalla och avvisande skönheten, och hennes ovilja mot moderskapet är ytterst starkt poängterad: »Jeg har ikke anlæg til slikt noget — — — Ikke noget med krav til mig!» (S. 332.) Hennes ondska är ingen storslagen samvetslöshet som Hjördis' eller Rebekka Wests, utan verkar närmast simpel svartsjuka och skadelystnad.

De hjältinnor ur Strindbergs dramer som denne själv nämner i det citerade brevet — Laura i *Fadren* och Tekla i *Fordringsägare* — kan Hedda dock endast sägas likna i största allmänhet. Däremot har Strindberg icke kommit att tänka på hjältinnan i en av sina *Giftas*-noveller, *Mot betalning*, vilken till att börja med råkar vara generaldotter liksom Hedda. Novellen, som är den största i andra samlingen av *Giftas*, utgör ett av Strindbergs hätskaste och mest karrikytmässiga angrepp på amazonen. Icke desto mindre förefaller Ibsen att ha haft den i tankarna vid konceptionen av *Hedda Gabler*. Några rader i hans planutkast till dramat förete en så detaljerad överensstämmelse med en passus i Strindbergs novell, att de snarast kunna kallas en fri översättning. I novellen heter det:

»Om hösten dog fadren. Som han begagnat kortspel om nätterna och haft otur lämnade han skuld efter sig. — — — Men med fadrens frånfälle inträdde en omstörtande förändring i hennes liv. Alla gevärsrop upphörde av sig själva; regementsofficerarne började nicka farbroderligt, och löjtnanterna vågade sig fram och bjuda upp på ba-

lerna. Nu märkte hon själv att hela hennes höghet icke legat i hennes personliga värde, utan att den var lånad.» (*Giftas* s. 311.)

I utkastet till *Hedda Gabler* skriver Ibsen:

»Hedda talar om hvorledes hun følte sig tilsidesat, skridt for skridt da hendes far ikke længere var i nåde, tog afsked og døde uden at efterlade sig noget. — Det stod da i bitterhed for hende, som om det var for hans skyld at man havde feteret hende.» (Efterladte skrifter III: 189.)

Dessa detaljer från Heddas uppväxt utplånade Ibsen åter i det utförda dramat. Däremot lade han i detta alltjämt vikt vid Heddas egenskap av generalsdotter, som förklarar hennes utpräglade societetskonventionalism (»Ja, De kan da vel selv tænke Dem —! Sådan i et helt halvt år aldrig at træffe på et menneske, som kender en smule til vor kreds. Og som en kan tale med om vore egne sager.» S. 325). Han underströk detta t. o. m. i ett brev med orden: »Stykkets titel er: Hedda Gabler. Jeg har derved villet antyde, at hun som personlighed mere er at opfatte som sin faders datter end som sin mands hustru.» (Breve II: 193.) Strindberg hade också ifråga om sin generalsdotter — hennes namn är Helène — betonat att hennes »infödda rangföreställningar genomträngde hela hennes liv» (s. 303).

Hedda Gablers egenskap av överkultiverad lyxkvinna är alltså framhävd genom exakt samma penndrag som i Strindbergs teckning. Huvudsaken i den senare är dock naturligtvis själva amazonnaturen. Denna antydes både hos Strindberg och Ibsen redan genom att hjältinnan är en ivrig ryttarinna. I balsalen visar sig Strindbergs Helène som en kall och stolt skönhet: »Hon var skön, men stoltheten gav hennes drag en stelhet som avskrämde varje tillbedjare.» (S. 303.) Det är alldeles samma typ som Ibsens Hedda: »Ansigt og skikkelse ædelt og fornemt formet. — — — Øjnene er stålgrå og udtrykker en kold, klar ro.» (S. 301 f.) Sin huvudanklagelse mot amazonen formulerar Strindberg i orden: »Att hon var kallad till att leva för släktet, att hon hade en skyldighet att befordra groning och växt av de frön naturen nedlagt i hennes kropp, det slog hon ifrån sig.» (S. 308.) Det motsvaras av Heddas replik: »Jeg har ikke anlæg til sligt noget — — — Ikke noget med krav til mig.»

Det är att märka, att Ibsen aldrig förrän i teckningen av Hedda på ett ogillande sätt framhävt en dylik motvilja mot moder-

skapet hos sin valkyrjehjältinnor. Efter vad utkastet visar, har han däremot här tänkt att t. o. m. stämpla Hedda som degenererad: »Husk på jeg er gammelmandsbarn — og dertil en udlevet mands — eller en affældig da — Det har kanske sat sine mærker.» (Efterl. skr. III: 191.) Denna synpunkt hade Strindberg uttryckligen anlagt på sin amazon: »Sent vaknade hennes könsliv. Tillhörande en gammal ätt, som på fädernet misshushållat med sin kraft — — — syntes naturen hava tvekat i sista stunden vid bestämmandet av hennes kön, eller kanske icke ägande nog kraft att besluta sig för rasens fortsättande.» (S. 304.)

Helène finner slutligen att »hennes ställning såsom ogift var icke tillfredsställande i längden», kastar sig över i en akademisk societet och gifter sig med en docent, alldeles som Hedda efter att ha dansat sig trött tar professorsämnet Jörgen Tesman. Därmed upphöra dock parallellerna; fortsättningen av Strindbergs novell höjer sig icke över pamflettens nivå.

*Hedda Gabler* är naturligtvis i främsta rummet ett typiskt utslag av Ibsens självkritik, hans vana att se allting, även sina egna ideal, från två sidor. Hedda Gabler-gestalten uttrycker i första hand en kritik av hans egen hyperindividualism, hans konstnärsesteticism och hans främlingskap i verkligheten. Säkerligen har han dock ej heller varit blind för att *Et dukkehjem* på 80-talet tagits till intäkt även av feminismens avarter. I sitt tal i Norsk kvindesagsforening 1898 reserverade han sig som bekant mot att ha velat verka för »kvinnosaken»: »Jeg — — må fralægge mig den ære bevidst at skulle have virket for kvindesagen. Jeg er ikke engang på det rene med, hvad kvindesagen egentlig er. For mig har det stået som en menneskesag. — — — Det er kvinderne, som skal løse menneskespørgsmålet. Som mødre skal de det. Og kun da kan de det. Heri ligger en stor opgave for kvinderne.» (Folkeudgavens supplementsbind s. 525.)

Överraskande är det dock onekligen att se, att Ibsen trots sin förbittring över Strindbergs Dockhems kritik icke blott tagit del, utan t. o. m. tagit intryck av dennes andra Giftas bok. Ett bättre prov på det för Ibsen typiska behovet av självkorrigering kan man knappast få. Det var synbarligen icke blott för ro skull som han hängt den »förryckte» Strindbergs porträtt över sitt skrivbord. Hans Strindbergsläsning har satt ett tydligt spår i *Hedda Gabler* liksom troligen även i *Vildanden*. Man skulle kunna säga, att

Strindberg spelat rollen av ett slags realistiskt samvete för idealisten Ibsen, även om författaren till *Giftas* långt ifrån på ett oanripligt sätt förmådde uppbära denna roll.

Vad Strindberg beträffar, är det icke heller utan, att rivaliteten och den litterära ärelystnaden spelat en betydande roll i hans förhållande till Ibsen. Dennes europeiska dramatikerlagrar ha icke lämnat honom någon nattro, och Strindbergs kamp för att vinna insteg på de kontinentala scenerna har icke minst varit en kamp för att hålla jämna steg med den norske mästaren. När Antoine 1888 låtit uppförandet av *Fadren* anstå för *Gengangeres* skull, skrev Strindberg hem till sin förläggare: »I Er dubbla egenskap av svenskar och kvinnohatare borde ni genom att taga förlaget [av *Fröken Julie*] understödja den landsman som är skapt att en gång föra den blågula fanan framför den rena norsken i kulturens brännpunkt.»<sup>1</sup> 1893 skriver han: »I Rom översättas mina bästa pjäser till italienska och så är jag Ibsen i hälarne.» (Mörner, a. a. s. 88.) När Birger Mörner år 1891 framlade för honom sitt projekt till vad Strindberg sedan kallade sin »Ehrenrettungsbok» — *En bok om Strindberg*, som utkom 1894 under Gustaf Frödings redaktion — angav Strindberg genast som föredöme den till Ibsens sextioårsdag 1888 utgivna första Ibsenbiografien: »Varför skall man vara död för att hedras? Det är visst gammalmodigt. Henrik Jæger skrev en hel bok om Ibsen — men jag är ju så ung, och har bara givit löften, stora det är sant. I alla fall: om något skulle göras, så skulle det göras riktigt: oblygt, storartat.» (A. a. s. 41.) Under arbetet på boken glömde han ej heller att ge de skrivande direktivet: »Parallell Ibsen!»<sup>2</sup>

Personligen uttalade sig Strindberg gärna vanvördigt om den »avkönade» Ibsen (Mörner, a. a. s. 36). Under Strindbergs efternaturalistiska period, efter omvändelsen, har det emellertid sitt intresse att se honom själv hamna i en spiritualism som snarast erinrar om *Kærlighedens komedie*. Det var Strindbergs praktiska erfarenhet från sina tre äktenskap, som omsider bibragte honom den i *Svanevit* och annorstädes förkunnade läran, att kärlekslyckan endast kan existera »på ett högre plan» under kontrahenternas skilsmässa, medan den reella samvaron förvandlar kärleken till hat.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> K. O. BONNIER, *Bonniers, en bokhandlarefamilj*, IV, Sthlm 1931, s. 188.

<sup>2</sup> A. PAUL, *Min Strindbergsbok*, Sthlm 1930, s. 68.

<sup>3</sup> Jfr LAMM, a. a. II: 265, 278 f., 309, 381.

Någon ökad förståelse för Ibsen tycks denna omsvängning dock ej ha medfört. Den fria formen i Strindbergs nya, symbolistiska dramatik var nog i mycket ämnad att bryta mot Ibsens dramatiska teknik, i vilken Strindberg endast ville se »torr konstruktion».<sup>1</sup> Som Lamm (a. a. II: 43) anmärker, ligger också Strindbergs »hela epokgörande insats såsom teaterkonstens impuls-givare efter Inferno». Bl. a. förklarade sig Strindberg genom de växlande friluftsscenerierna i *Till Damaskus* vilja komma ifrån »det unkna rummet hos Ibsen» (Mortensen, a. a. s. 58). Verkliga förhållandet är ju, att Ibsens dramer långtifrån uteslutande bestå av interiörer. Av de fem akterna i *Fruen fra havet* t. ex. spela fyra utomhus. Vad Ibsen däremot saknar är Strindbergs förmåga av suggestiv naturskildring. Som Henning Kehler (a. a., Edda V s. 305 f.) anmärker, understöder natursceneriet i Ibsendramat endast människoskildringen som ett symboliskt stämmningsackord, t. ex. regnväderslandskapet i *Gengangere*. »Den Ibsenske Natur lever ikke, den farver ikke Kinderne paa nogen af hans Personer og har ingen Virkning paa noget, som foregaar.» Hur Strindberg däremot kan få den fria luften att spela in även i en interiör genom själva dialogen, visa t. ex. Elis' inledningsreplik i *Påsk*:

»Innanfönsterna ur; golvet skurat, rena gardiner . . . Ja, det är vår igen! Och de ha huggit upp isgatan, och sälgen blommar nere vid ån . . . Ja, det är vår . . . Och jag får hänga upp vinterrocken . . . vet du, den är så tung — (väger rocken i handen) — som om den sugit in alla vinterns mödor, ångestens svett och skolans damm . . . Å!

Nej, se solen har kommit igen . . . han gick bort i november, jag minns dagen då han försvann bakom bryggeriet snett över gatan . . . Å, denna vinter! Denna långa vinter!

Jag skall vara tyst, och jag skall vara glad, att det är överståndet . . . Ah, den goda solen . . . (Han gnuggar händerna och låtsas duscha sig.) . . . Jag vill bada mig i solsken, tvätta mig i ljus efter all denna mörka smuts . . .» (*Kaspers fettisdag — Påsk — Midsommar* s. 39 f.)

Det är solsymbolik likaväl som i *Gengangere*, men vilket konkret intryck ger den icke i jämförelse med fru Alvings stereotypa replik: »Og ser du, Osvald, hvilken dejlig dag vi får? Skinnende solvejr.»

<sup>1</sup> *Strindbergs brev till Harriet Bosse*, Sthlm 1932, s. 63.

Ett utslag av Strindbergs religiösa penitensstämning var det väl, när han år 1898 beordrade Gustaf af Geijerstam att sända ett exemplar av det nytvågna dramat *Till Damaskus* till Ibsen, som just firat sin sjuttioårsdag, och skriva: »Strindberg skäms att han som framskjuten svensk författare icke deltog i hyllningen av Mästaren, som han lärt mycket av. Men han var modstulen och trodde icke hans hyllning kunde hedra eller glädja någon människa på jorden.» I ett följande brev till Geijerstam preciserade han dock sin hyllning till att ha gällt »den dramatiska konstens mästare, ej filosofen!» (Anm. till *Till Damaskus* s. 371.) Efter förolyckandet av Strindbergs tredje äktenskap, med den norskfödda Harriet Bosse, slår hans norskhät emellertid upp i full låga i *Götiska rummen* och *Svarta fanor*, där han också på nytt okvädar Ibsen. I sina *Öppna brev till Intima teatern* söker han att spela ut Shakespeare mot »Nora-mannen», och i *En blå bok* (I: 133) har även Ibsen fått sin smädliga strindbergska gravskrift.

---