

SAMLAREN

TIDSKRIFT
FÖR
SVENSK LITTERATURHISTORISK
FORSKNING



NY FÖLJD. ÅRGÅNG 19

1938

UPPSALA 1938

SVENSKA LITTERATURSÄLLSKAPET

UPPSALA 1938

ALMQVIST & WIKSELLS BOKTRYCKERI A.-B.

3*633

KRING EN ROMAN AV DAUDET.

AV

ARNE LIDÉN.

År 1874 utkom Alphonse Daudets första »naturalistiska» samhällsroman: *Fromont jeune et Risler aîné. Mœurs parisiennes*. Det tycks ha varit med denna numera tämligen bortglömda roman han definitivt slog igenom i sitt hemland. I memoarerna, *Trente ans de Paris*, berättar han, att han då romanen kom ut, tillhörde ett sällskap av »auteurs sifflés», till vilket ytterligare hörde Flaubert, E. de Goncourt, Zola och Turgenev, och att den plötsliga framgången kom honom att känna sig skamsen inför de mindre framgångsrika kollegerna. Det är möjligt, att Daudet här underskattar det erkännande han redan vunnit. Vad som emellertid är säkert, är, att det var den nya romanen, som med ens gjorde honom känd utanför Frankrike, sist i England, som han själv med besvikelse konstaterar. I Tyskland blev han tack vare den sin tids mest läste franske författare.¹ I Sverige var den det första av hans arbeten som översattes; redan 1875 kommo två olika översättningar, av E. Taube och G. Renholm, och från och med nu översattes nästan allt vad han redan skrivit och senare kom att skriva.² När följande år översättningen av romanen *Jack* kom, presenterades han som »författaren till *Fromont och Risler*». En dramatisering av *Fromont*, som uppförts i Paris hösten 1876, gavs redan följande år i Stockholm, på Mindre teatern, och Göteborg. På tidningarnas följetongsavdelningar möter man också ofta Daudets namn.

¹ BIRCH-HIRSCHFELD, *Geschichte der französischen Literatur*, II: 400.

² Enl. uppgift av J. Mortensen i *Nord. familjeboks* 2. uppl. hade Daudets ungdomsverk, den dramatiska bagatellen *L'œillet blanc* under titeln *Den vita nejlikan* uppförts i Stockholm redan 1865. Någon uppgift härom finnes inte i NORDENSVAN, *Svenska teatern*. Detta är emellertid utan betydelse.

Den svenska kritiken gav Fromont rika lovord som konstverk — »ett konstnärligt mästerstycke» kallar *Dagens nyheter* den — men samtidigt ryggade man tillbaka inför det tröstlösa sedefördärv den avslöjade. I *Tidskrift för hemmet* 1876 finnes en utförlig uppsats om Daudet, där skribenten, »Esselde», mest uppehåller sig vid *Fromont*. Följande år kom av samma författarinna en översättning, under titeln *Skisser och studier*, av Daudets berättelser från fransk tyska kriget, *Contes du lundi*, jämte andra småberättelser. Till översättningen är som inledning fogad en karakteristik av hans författarskap med utgångspunkt i *Fromont* och *Contes du lundi*, vilka arbeten ställas i en viss motsats till varandra. *Fromont* är, säger hon, trots den till det yttre lätta och lekande, flyktigt skisserade framställningen ett ohyggligt dokument om den moraliska ruttenheten i samhället och den materialistiska livssynen. »I hela boken finnes ingen annan synkrets antydd än den jordiska, intet annat liv skildrat än det timliga, ingen annan kärlek än den blott naturliga.» Över krigsskildringarna däremot låg den idealitet, som kärleken till fosterlandet kunde skänka. — I samband med uppförandet i Stockholm av dramat *Fromont* omtalades romanen i *Dagens nyheter* som »denna världsberömda skildring».

Daudet har ju i den litteraturhistoriska diskussionen, i varje fall utanför Frankrike, helt skjutits åt sidan för sina landsmän Flaubert, Zola, bröderna Goncourt, Maupassant, och man minns honom egentligen endast som författaren till *Tartarin de Tarascon* och en rad stämningsfulla, känsliga småberättelser ur samlingarna *Lettres de mon Moulin* och *Contes du lundi*, t. ex. den nästan klassisk vordna *La dernière classe*. I betydelse kan han måhända icke mäta sig med de nämnda författarna, inte heller är han lika avancerad som de. Man kan inte utan reservation hänföra honom till den naturalistiska skolan. Han är till sin läggning en impressionistisk lyriker med ett lättrört temperament men föga lagd för litterär teori och naturvetenskaplig metod, fastän hans författarskap ofta fick tjäna som exempel på sådan. Han har många anknytningspunkter bakåt till romantikerna, t. ex. till Hugo; i hans ungdomsverk möta inflytelser t. o. m. från E. T. A. Hoffmann, den bland de tyska romantikerna, som passat det franska kynnet bäst. De starkaste intrycken har han emellertid hämtat från Dickens. Ingen fransk författare har i så hög grad inspirerats av denne. »C'est

notre Dickens», säger des Granges om honom.¹ Med Dickens har han mycket gemensamt både i stil och motiv, främst dock den starka sentimentaliteten, som förtar intrycket av den illusionsfria syn på verkligheten, vilken dock är författarens.² Det är lätt att förstå, att en sådan författare skulle vinna en stor publik, liksom också att den försiktiga svenska signaturestetiken skulle ha ganska lätt att finna sig till rätta med honom. Det är väl också tydligt, att en författare av så pass neutral karaktär inte får någon genou-gripande betydelse för den litterära utvecklingen. Det torde dock inte vara utan sitt intresse att erinra om hur och när han först vann sin berömmelse. För svensk publik blev Daudets författarskap känt tidigare och i större utsträckning än de andra franska naturalisternas. Den första översättningen från Zola, *L'assommoir*, kom först 1879; översättningar från bröderna Goncourt kommo betydligt senare, liksom naturligtvis från Maupassant. Till och med Flauberts *Madame Bovary* översattes först 1883.

I våra grannländers litteraturhistoria har Daudet ägnats någon uppmärksamhet. I den norska har han särskilt nämnts i samband med Kielland. Redan Brandes framhöll 1897 (i minnesrunan över Daudet), sedan han konstaterat, att »Daudet var en af de Fransk-mænd, der stod nordisk Følemaade nærmest», att Kielland kunnat lära av denne liksom av Dickens och jämför några scener i *Le nabab* med liknande i *Arbejdsfolk*. Gerhard Gran nämner honom också (*A. Kielland og hans samtid*), dock utan att närmare karakterisera eller påvisa ev. inflytanden. I Danmark har Vilh. Andersen nämnt Daudet (jänte Dickens) i samband med Topsøe och Bang.³ Beträffande den senare har han framhållit Daudets förkärlek för sär-egna, pittoreska typer, vilka lämpade sig väl för hans impressionistiska teknik, »en stille Eksistens», »en forfejlet Type». Andersen återger här delvis Bangs egen uppsats om Daudet i *Kritiske Studier og Udkast* (1880).

I Sverige har Daudet helt lämnats ur räkningen. Det som närmast intresserar, är sammanställningen Strindberg—Daudet, men G. Lindblad förklarar i sin avhandling *Strindberg som berättare* (s. 170), att läsningen av Daudet, om någon sådan förekommit, inte lämnat några påvisbara spår. Något uttalande om sitt förhållande

¹ CH. M. DES GRANGES, *Les grands écrivains français*, 1920, s. 882.

² Se vidare W. A. MUNRO, *Dickens et Daudet*, 1908.

³ CARL S. PETERSEN og VILHELM ANDERSEN, *Illustreret dansk Litteraturhistorie* IV, s. 416 o. 827.

till Daudet har Strindberg aldrig gjort. Det kan påpekas, att han under 80-talet nämner honom vid ett par tillfällen, i *Om det allmänna missnöjet*» (*Likt och olikt* I), och *Över molnen* (*Utopier*). Uttalandena härstamma från den tid, då Strindberg som utilist vände sig mot esteticismen, och Daudet får tjänstgöra som exempel på en diktare, vilken ogenerat tagit modeller för sina skapelser ur sin omgivning men hastigt, och rättvist, avslöjats.¹ Strindberg åsyftar det uppseende det väckte, då den samtida kritiken uppvisade, hur Daudet i *Le nabab* och *Les rois en exil* avporträtterat då ännu levande personer ur Paris' högre värld.² Men dessa uttalanden från 80-talet spela mindre roll, ty den Strindberg, som intresserar i sammanställningen Strindberg—Daudet, är 70-talets Strindberg, författaren till *Röda rummet*.

Samtiden frapperades av det nya i detta arbete, men Strindberg har själv karakteriserat sig som en övergångsgestalt mellan gammalt och nytt under detta skede, och senare granskningar ha starkt framhållit hans intryck från äldre författare. En viktig roll spela härvid, liksom i fråga om Daudet, namnen Hugo och Dickens, och redan detta lockar till en sammanställning. Man kan icke heller komma från en känsla av att modern fransk berättarkonst spelat en större roll för *Röda rummets* tillkomst än vad som framgår av Lindblads ovan nämnda undersökning. Låt vara att hänvisningen till Zola — den första Zolaöversättningen hade just då kommit —, som förekom i den samtida kritiken, var felaktig, något riktigt låg dock kanske däri. Även jämförelsen med Daudet förekom emellertid. I Letterstedts *Nordisk tidskrift* 1880 avvisar J. Ahrenberg jämförelsen med Zola och nämner i stället Daudet. Denne vore visserligen av ett vekare kynne, men hos honom fanns samma bildrikedom, samma artistiska talang och delvis samma ämnesval. En del typer jämföras, och en stilpåverkan konstateras: då det i skild-

¹ Daudet hade överhuvud fått tjäna som skolexempel på en naturalistisk författare, i vars verk byggstenarna utgjordes av noggranna verklighetsiakttagelser, samlade i »le calepin noir de notes». Så hade han framställts av Zola i *Les romanciers naturalistes* och efter denne av Geijerstam (se Castrén i SCHÜCK-WARBURG, *Ill. sv. l. tt.-hist.* VII, s. 173).

² »Plocka sönder våra verk. Tag ut tankarna och räkna efter huru många vi tänkt själva. Vetenskapsmannen citerar sina källor, journalisten refererar andras, men författaren tar — — —. Skalden gör som boornen: han drar sitt slem över bytet och så är det hans. — — Kan det bli annorlunda! Det har börjat redan. — — När Daudet skriver en roman om greve Mora, så upplyser Le Bartolo i morgon, att det är hertigen av Morny det gäller. Angenämt för herr Daudet, men rättvist.» (*Utopier, Saml. skr.* XV, s. 168).

ringen från Vita bergen hette, att »huset var skäckigt som om det hade haft spetälskan», kunde detta återföras till den hos Daudet förekommande bilden »les murs mangés d'une lèpre grise». — Planerna på *Röda rummet* gå, som Castrén framhållit (*a. a.* VII s. 110), tillbaka ända till 1875. Att Strindberg under dessa år stiftat bekantskap med Daudets arbeten, får väl, efter vad som förut påpekats, anses som ganska säkert. Överhuvud torde han vid denna tid ha sysslat ganska mycket med fransk litteratur, vilket framgår av den självbiografiska brevväxlingen *Han och hon*. En översättning av *Madame Bovary* utförd av Strindberg tyckes t. ex. ha varit påtänkt hösten 1875. Det får väl också antas, att resan till Paris följande år, även om den enl. Strindbergs egen uppgift i självbiografien i viss mån var en besvikelse, ökat hans intresse för franska förhållanden och hans förmåga att tillgodogöra sig fransk litteratur på originalspråket. — Några sidor av Daudets författarskap, som kunna erbjuda intresse vid en jämförelse med Strindberg, skola här tagas fram. Exempelen äro i huvudsak från *Fromont*.

Man kan först konstatera, att Daudet både i motiv och uppfattningssätt har mycket gemensamt med äldre berättarkonst, som också återfinnes hos Strindberg. Han har som Dickens förkärlek för originella, pittoreska typer, men dessa äro liksom hos Strindberg i vida större utsträckning än hos Dickens hämtade från författar- och konstnärsbohemerna — Bang tecknar i förut nämnda uppsats Daudet själv som den typiske bohemerna —. I romanen *Jack* förekommer litteratören Moronval, som numera är välbeställd rektor för en skola men en gång varit »en av dessa tiotusen stackars satar, utsvultna men stolta, som varje morgon stiga upp i Paris med yrsel av hunger och ärelystna drömmar, tära ute på gatan i små munsbitar ett femöresbröd, gömt i fickan, svärta sina kläder med en penna neddoppad i bläckhornet, och vitstryka sina skjortkragar med biljardkrita»; där är språkläraren, den store skalden d'Argenton, en hänsynslös streber, sedermera utgivare av tidskriften *Framtidsrasernas revy*. I *Fromont* förekommer en av Daudets mest kända typer, det »misskända» skådespelargeniet Delobelle, egoisten, gurmanden, fantasten, något i släkt både med Tartarin och Mr. Micawber, en sorglös ögonblicksmänniska, noggrann med knapphålsblomman som *Röda rummets* Sellén. I alla livets skiften är han aktören med de stora gesterna. I *Röda rummet* heter det om Struve, då han presenterar kandidaten Borg som »doktor Borg»,

att han »ägde den förmågan att adla sin omgivning». Detta kan med än större rätt sägas om Delobelle. Han presenterar för några av sina avsigkomna vänner ingenjör Franz Risler med emfas på titeln. »Ordet ingenjör antog i Delobelles mun proportioner — —.» En markant scen i boken är skildringen av Delobelles uppträdande vid dotterns begravning. Han är fylld av verklig sorg, men när han nere på gatan i processionen får se två ståtliga ekipage, känner han sig så smickrad, att han måste ge uttryck åt sin stolthet. Denna scen har en motsvarighet i *Röda rummet*, men en jämförelse belyser också utmärkt Daudets egenart. Han är nogräknad med medlen, måttfull i effekten. Han har intet av Strindbergs cynism, föga av det överdrivna, karikatyrmissiga hos Dickens. Detta sätter särskilt sin prägel på hans sociala satir, som därför här mindre lockar till jämförelser.¹

Tendensen att på romantiskt sätt omtolka verkligheten, besjåla och förmänskliga naturfenomenen, framträder ganska starkt hos Daudet. Det är ingen tillfällighet, att många exempel med bestämt dickenssk karaktär kunna hämtas just från romanen *Jack*, det i fråga om motiv mest dickenska av Daudets verk. Om interiören i Moronvals mottagningsrum heter det, att »själva möblerna tycktes värja sig för denna nordpolstemperatur genom att ha överhöljt sig med gamla överdrag mer eller mindre passande åt dem, och vari de insvepte sig så gott de kunde, ungefär som de sjuka i ett lasarett göra med sina vita rockar». Eller om ljusskenet från kaminen: »Lågan upplyser med ett blixtnlik skimmer de hopvräta glasskivorna, tränger ända till bottnen av blomkrukorna, klättrar längs med det gamla gallerverket som stött mot muren, rör sig och hoppar utan återvändo men finner ingenting, alltjämt ingenting. Hon fladdrar över järnsängen, på den lilla vita jackan, vars armar nu ligga stilla i en ställning av vila och frid. Men det tyckes, som om hon icke heller där funne någonting — —.» Om vinden heter det: »Ty han kommer långt bortifrån, vinden, och ilar fort och har sett äventyr i mängd, medan han rusat framåt med sina stora vingar, som likt en vildskrämd fågels stöta emot överallt där han far fram. Än lekfull och än grym har han i samma minut sönderslitit seglet på en båt, utblåst ett ljus, upplyftat en

¹ I *Le nabab* finnes berättelsen om barnkrubban Betlehem, som gör sin stiftare till medlem av hederslegionen, och där finnes en bankinrättning skildrad nägot å la ämbetsverken i *Röda rummet*.

mantilla, hopjagat åskmoln, upptänt en eldsvåda.» I *Fromont* tar gäldenärens ängslan inför förfalldagen form av en liten blå man, som skramlar med slantar och gnisslar med en kedja. På hugoskt vis tala Paris' fabriks- och kyrkklockor med mänskliga röster: »Med de tunga klämtslagen från kyrkklockorna — det ringer till Angelus i Saint Paul, Saint Gervais, Saint Denis du Saint-Sacrement — blandar sig det gälla pinglandet från fabriksklockorna. Var och en av dessa klockor har sin fullkomligt särskilda ringning. Det finnes sorgliga och glada, livliga och sömniga. Det finnes rika och lyckliga klockor, som ringa för hundratals arbetare, fattiga och blyga klockor, som tyckas gömma sig bakom de andra och göra sig små, små, alldeles som om de fruktade, att bankrutten skulle höra dem.» — I sista kapitlet berättas om hur Risler d. ä. dukar under för sin hustrus, Sidonies, trolöshet. I ett stenbrott utanför Paris' vallar har han tagit sitt liv, den döda kroppen har burits till en kasern i närheten, och där återfinner den gamle kassören Planus honom en tidig morgon. Fylld av sorg och hat står han vid det öppna fönstret och ser ut över Paris; »Klockan slog sex. Där borta över Paris, vars buller man hörde utan att ännu se staden, höjde sig ett töcken, tungt, varmt, långsamt vaggande, med en röd och svart rand såsom ett krutmoln på ett slagfält. Småningom framträdde ur dimman kyrktorn, vita fasader, en förgylld kupol, och lyste i morgonens glans. Inom kort började tusen fabrikskorstenar, som höjde sig över de sammangyttrade taken, att på en gång flåsa ut sina flämtande pustar liksom en ångbåt, som eldar upp för att utlöpa . . . Livet begynte åter . . . Sätt maskinen i gång! Och så mycket värre för den som blir efter! . . . Då gjorde den gamle kassören en åtbörd av obeskrivlig förbittring: Ack, du usling . . . du usling! ropade han och skakade sin knytnäve åt Paris till; och man visste icke, om det var kvinnan eller staden han menade.» Denna slutscen, som i en bild ger romanens samhällskritiska innebörd, erbjuder påtaglig likhet med *Röda rummets* inledningsscenen: i ena fallet Paris, som vaknar till en ny dag, i andra Stockholm, som vaknar upp ur vintersömnen — en aftenstämningstavla, om vilken det ifrågasatts, huruvida den inte snarare ger morgonstämning.¹ Också för Arvid Falk blir kollektivet staden till ett levande väsen, som han utmanande knyter näven mot.

¹ Tanken har framkastats av Ruben G:son Berg. Jfr N. SVANBERG, *Från fjärdingen till Svartbäcken*, *Nysvenska studier* II, s. 147.

Hos både Daudet och Strindberg utgöra dessa kvardröjande drag av äldre berättarkonst dock endast episoder, som avteckna sig mot en bakgrund av naken verklighetsskildring. Deras kompositionssätt är ock ett annat. Den episka bredden har minskats, händelseförloppet förenklats; romanen *Jack*, Daudets mest voluminösa verk, kan betraktas som ett signifikativt undantag. Beskrivning träder i stället för berättelse: händelseförloppet framställs i en rad scener, som tendera att bli fristående. Starkast kommer detta till synes i *Röda rummet*, men även hos Daudet äro de enskilda tavlorna det primära. *Mœurs parisiennes* är undertiteln på flera av hans romaner — enligt Thibaudet efter mönstret av *Madame Bovary*. *Mœurs de Province*.¹ Den kan betraktas som ett försvar för den lösligare kompositionen. *Röda rummets* undertitel anger på samma sätt och ännu starkare detsamma.

Det rent artistiska är mer framträdande. Ett led i jämförelsen, som man i det avseendet kan framhäva, är naturskildringen. För Strindbergs del erbjuder, som Lindblad också förklarar (*a. a.*, s. 89), sammanställningen med Dickens i det avseendet mindre av intresse. Daudet är liksom Strindberg en impressionistisk friluftsmålare av rang, vilket han visat främst i *Lettres de mon Moulin*. Bådas diktning utgör i det fallet en parallell till tidens måleri. Åt alla hans pariserskildringar ger den fina naturiakttagelsen, främst känsligheten för atmosfäriska förhållanden, perspektiv och rymd. Liksom hos Strindberg framträder också hos honom ofta en förkärlek för den smånatna trädgårdsidyllen med mänskligt staffage. Han påminner i det avseendet om den realistiske Parispoeten François Coppée, som Strindberg ett par gånger nämner i *Han och hon*. Till jämförelse med Lilljansidyllen i *Röda rummet* kan ett motiv ur *Fromont återges*.

I Montrouge invid Paris' vallar ha monsieur och madame Chèbe skapat sig en liten idyll; »petit chalet avec jardin» står det på en liten skylt utanför. Allt är smått och nätt; »en vattentunna, uppställd vid sidan av en berså av vinrankor, föreställde sjö». Först hade han tänkt skapa en engelsk trädgård men beslöt sig sedan för en fruktträdgård. »Och nu tänkte han inte på annat än grönsaksängar, bönstänger och persikospaljéer. Hela förmiddagarna grävde han i jorden, rynkande ögonbrynen med en min av det högtidligaste

¹ A. THIBAUDET, *Histoire de la litt. franç.* Paris 1936, s. 369.

allvar och torkade svetten ur pannan framför sin hustru.» När han går in till Paris, är han stolt över att kunna »pryda sitt knapphål med en ros från *sin* parterr». Men när höstregnet kommer, blir det trist. Då sitter madame Chèbe vid fönstret och betraktar »den lilla fuktiga trädgården, där volubilisblommorna, som gått i frö, och de avblommade ärtstänglarna melankoliskt hängde ner från spaljéerna». Och monsieur Chèbe räddar sig in till bierhallen vid rue Blondel, där han vet, att han kan träffa de gamla vännerna vid stambordet.

Vid sidan av huvudhandlingen i *Fromont* löper som bihandling med symbolisk innebörd berättelsen om familjen Delobelle, ett motiv med tämligen dickenssk karaktär men originellt utformat. Delobelle är överhuvud en av Daudets mest bekanta typer — han skymtar också i den följande romanen *Juck* — en släkting till Tartarin och Micawber, formad efter levande modell.¹ Skådespelaren-dilettanten Delobelle lever i illusionen, att han är ett stort geni, som en gång skall få sin chans. I väntan på denna lever han sitt tanklösa lättingsliv, uppehållen av en försakande hustru och dotter. Han har inte rätt att ödsla sina krafter på enklare arbete, han måste »kämpa», det är hans ord, han »har icke rätt att avstå från teatern». Han är de stora ordens och gesternas man. I motgångens stunder kallar han sig »ödets offer» och förbannar »de usla egoistiska brackorna»; när dottern ligger dödssjuk, gråter han och förbannar, »och han vände mot himlen en mördande blick, full av vrede». Men allt är hos honom till hälften spelat. Det behövs bara, att hustrun dukar fram åt honom en läcker måltid, för att han skall glömma sin motgång, eller att han på dotterns begravning får se ett par fina ekipage i processionen, för att hans egenkärlek skall ta överhand över sorgen. Hustrun och dottern älskar blint detta stora egoistiska barn och leva i samma illusion som han, upprepa hans ord: »Nej, nej, monsieur Delobelle har icke rätt att avstå från teatern.» Men denna illusion är dock, framhåller författaren, det enda, som ger deras ynkliga liv någon mening. De äro modister, och deras arbete består i att montera färggranna exotiska insekter och fåglar på damhattar.

Ett en-groshus, dit sändningarna direkt anlände, skickade till dem öppnade långa och lätta lådor, varifrån, när locket togs av, uppsteg

¹ Se R. H. SHERARD, *Alphonse Daudet*, 1894, s. 377.

en fadd lukt och ett damm av arsenik men vari lyste granna flugor, genomstungna på förhand och uppstaplade på varandra, eller fåglar i rader lätt tryckta den ena till den andra och med vingar hållna uppe genom fina remsor av silkespapper. Allt detta skulle nu monteras, flugorna skulle sitta och dallra på messingstrådar, fjädrarna på de små kolibris skulle ruggas upp och glanskas, en avbruten fot lagas med silke och i de sloknade ögonens plats sättas två små lysande pärlor, med ett ord insekten eller fågeln åter få sin naturliga ställning, sitt liv och behag. (Renholms övers. s. 19).

Detta »fantasiyrke» blir på något sätt till en symbol av deras egen tillvaro, den fadda lukten och arsenikdammet i arbetsrummet till ett gift, som dödar deras egen livsduglighet. Dottern, den lilla Desirée, är halt från barndomen, en stackars vingbruten varelse som fåglarna på hennes bord. Hon har ingen längtan ut i livet, där hon bara skulle möta förödmjukelser för sitt lytes skull, men i sitt fantasiliv tar hon skadan igen — hon är inte för inte fantasten Delobelles dotter. Och hennes arbete kommer henne här till hjälp, modeplanscherna och fåglarna ge hennes fantasi luft under vingarna.

Hon tänkte sig, huru alla dessa små vingar skulle flyga bort från hennes tunga bord för att företaga verkliga resor runtom parisvärlden och glänsa vid glada fester i ljuskronornas sken; och blott och bart på det sätt, varpå hon arrangerade sina fåglar och insekter hade man kunnat gissa sig till riktningen av hennes tankar. Under dagar av nedslagenhet och ledsnad sträckte sig de fina näbbarna utåt, vingarna öppnade sig till hela sin vidd liksom för att i svindlande fart rusa bort långt ifrån den femte våningens fattiga hem, från osande järnkaminer, umbäranden och nöd (a. a. s. 20).

Desirée blir ett offer för de storas tanklösa egoism, ingen tänker på att hon kan ha några önsknigar. Hon älskar Franz Risler, men han anar intet därom. När han talar om för Delobelle sin förlovning med Sidonie, tänker ingen på henne, ingen »märkte den stackars flickans rörelse eller hennes blekhet eller den lilla fågelns konvulsiviska darrning mellan hennes händer, och hur hon föll med huvudet tillbakalutat liksom en vingskjuten fågel» (s. 48). Men Sidonie och Franz skiljas, och Desirée börjar åter hoppas.

Och på samma gång som de små dödade fåglarna under hennes hand återfingo ett sken av liv, så var det på samma sätt med hennes illusion och förhoppningar, vilka, döda även de, och genomträngda av ett vida finare och mera genomträngande gift än det som flög såsom en lätt doft omkring arbetsbordet, ännu understundom lyftade vingarna

till hälften med en ångestfull ansträngning att fly, till hälften med en glädjefull förhoppning om nytt liv (s. 202).

Så kommer en ny besvikelse, som hon inte kan överleva; hon beslutar att kasta sig i Seine. En natt smyger hon förskrämd och haltande gatan framåt. »Har ni någonsin under en jakt sett en sårad rapphöna fly undan i en plogfåra? Hon böjer sig, hon trycker sig och släpar sin blödande vinge mot något skydd, där hon skall få dö i ro» (s. 208). Hon kastar sig i vattnet, men folk störtar till, och en arbetare får efter någon möda upp henne. »Det var mig en anka att göra mig besvär. Man skulle ha sett, hur hon gled undan fingrarna på mig . . . Jag tror min själ, att hon ville komma mig att förlora min premie» (s. 210). Hon föres hem dödssjuk. Det går upp för henne, i vilken lögnaktig illusion fadern lever, och hon vill öppna hans ögon. Men hon förmår endast framstamma orden »Avstå, avstå . . .» Delobelle förstår till hälften och känner sig sårad i sitt innersta: »Således även av de två enda varelser, vilkas beundran hade förblivit honom trogen, vände sig nu till råga på allt den ena bort från honom. Det var inte möjligt! Han hade hört illa, förstått illa!» Desirées död blir förgäves, den ändrar ingenting i Delobelles liv, blir blott ett ämne till för hans sentimentala deklamationer. När han ser länstolen, där Desirée brukade sitta, suckar han: »Ack ja, länstolen . . . Det var vår stackars Zisis plats. Hon har vakat i den många nätter, när det var bråttom med arbetet . . . Se bara, att de som gå bort äro ändå lyckligast! Han hade alltid gott förråd på dylika själviska och tröstande tänkespråk.» Och i samma stund förklarar han, att han aldrig skall avstå från konsten (a. a. s. 278).

Man kan knappast undgå att inför denna berättelse få Ibsens *Vildanden* i tankarna. Den verkar nästan som en flyktigt utkastad skiss till Ibsendramat. Likheterna äro, även i en del detaljer, så pass framträdande, att man frågar sig, om inte Ibsen står i någon skuld till Daudet. Bull jämför Hjalmar Ekdal med Mr. Micawber¹, men hans likhet med Delobelle är vida mer träffande. Alldeles i förbigående har den antytts av såväl Doumic som Lemaître.² Hjalmar Ekdal är helt naturligt vida skarpere tecknad och mer indi-

¹ FRANCIS BULL, FREDRIK PAASCHE og A. H. WINSNES, *Norsk litteraturhistorie IV*, 1937, s. 417.

² R. DOUMIC, *De Scribe à Ibsen*, 1896, s. 329. J. LEMAITRE, *Impressions de théâtre*, 1898, VI s. 31.

viduellt särpräglad än Delobelle, som tämligen schablonmässigt representerar en inte alltför ovanlig typ av människor. Skillnaden dem emellan kommer utmärkt till synes redan från första början, i deras olika uppträdande vid en stor bjudning. Delobelle är den självsäkre, som behärskar varje situation, som bara väntar på att få träda fram och deklamera, Hjalmar är försagd, tors inte framträda, fastän han uppmanas, och spelar en slät roll vid diskussionen om tokajervinet. Det är först, när han kommer hem, som hans roll blir en annan.¹ Men de äro bägge samma förljugna varelser, som dölja sin oduglighet bakom stora ord. För den ene är den stora rollen livslögnen, för den andre uppfinningen. Ekdal har en »oppgave i livet», att vara fotograf är ingenting för honom. Hustrun upprepar det: »Ja, og så er det da ikke noget for en slig mand, som Ekdal, at gå her og ta potraetter af kreti og preti.» (Standardutgåven, V s. 54). Liksom Delobelle har han känt »skaebnens knusende slag» och bestormats av »sorgernes haer», liksom denne har han en själv-uppoffrande hustru och dotter, som också leva i »livslögnen» och lindra hans sorger med »øl og smørrebød». Han håller av dem på samma egoistiska sätt som Delobelle med en kärlek, som inga påfrestningar tål. När Gregers har öppnat hans ögon, är allt vad Hedvig gjort för honom, glömt, och han känner som Delobelle i en liknande situation, bara en egoistisk besvikelse: »Nu føler jeg det så nagende sikkert, — den fattige fotograf oppe i loftslejligheden har aldrig vaeret noget helt og fuldt for hende. Hun har bare så listelig sørget for at stå på en god fod med ham så laenge til tiden kom» (s. 105). När hon är död, knyter han näven mot himlen och utbrister: »Å, du der oppe —! — Hvis du er da! Hvi gjorde du mig dette!» (s. 109). Men hennes död skall lika litet förändra hans liv, som Desirés död förmådde förändra Delobelles. Relling försäkrar: »Vi skal snakkes ved, når det forste græsset er visnet på hendes grav. Da kan De få høre ham gulpe om 'det faderhertet for tidligt frarevne barn'; da skal De få se ham sylte sig ind i rørelse og i selvbeundring og i selvmedlidenhed. Pas De på!» (s. 110).

¹ I den dramatiserade versionen av *Fromont*, där första akten framställer Rislers och Sidonies bröllop, har även episoden med tokajervinet en viss motsvarighet. Delobelle tar Desirée avsidet och säger: »Et puis, as-tu remarqué quand j'ai demandé la sauce anglaise au garçon? — J'ai très bien dit ça: Garçon, sauce anglaise, je vous prie . . . Tout le monde s'est tourné de mon côté. Au Marais on n'est pas habitué à demander de la sauce anglaise avec cette désinvolture. On chuchotait, on me regardait . . .»

Det är emellertid ej endast eller ens huvudsakligen parallellen Delobelle—Hjalmar Ekdal, som leder tanken till Ibsen, utan den originella, delvis likartade formen av symbolik.¹ Det förkrympta djurlivet på den ekdalska vinden, de döda fåglarna på Desirées arbetsbord, bägge motiven breda över människorna och händelserna samma stämning av livsodugligt skenliv och dödsdömda förhoppningar och sätta sin prägel på bildspråket.² »Den veng-skotne villanda som samla draunane ikring seg i den Ekdal'ske heimen, sende ein underleg skjelvande fløjtetone inn i den skjerande kalde realismen», säger Koht.³ Så är det ock i Daudets berättelse. Visserligen finnes inte själva vildandsmotivet i *Fromont* — andra källor för det ha anförts⁴ — men det ligger dock hela tiden så snubblande nära, och i karakteristiken av de båda unga flickorna hämta Daudet och Ibsen osökt bilder från samma område. Desirée och Hedvig, bägge äro de märkta varelser, bägge bli de tragediens offer, på bægges liv sätter det symboliska motivet sin stämpel. »Glad og sorgløs og kviddrende som en liden fugl flagrer hun ind i livets evige natt», säger Hjalmar om Hedvig, som till sist identifierar sitt öde med vildandens. Desirée monterar sista gången hon sitter vid sitt arbetsbord, en liten förskrämd fågel, som flyger ut på »den sista stora resan, resan till evigheten», på sin väg ner till floden liknas hon vid en sårad raphöna med blodig vinge, och arbetaren, som drar upp henne ur vattnet, kallar henne »une poule d'eau».

Tillkomsten av *Vildanden*, som av många kritiker sättes i allra främsta ledet bland Ibsens arbeten, utgör ett intressant kapitel i

¹ W. A. MUNRO berättar (*a. a.* s. 113), att en person, som läst *Fromont* i manuskript, påpekat för Daudet, att Delobelle-episoden hade en komprometterande likhet med Dickens' berättelse i *Our mutual friend* om den lilla lytta docksömmerskan Jenny Wren, som med sitt arbete försörjer sin försupne far. Daudet förnekade, att han läst Dickens' bok, men för att undgå misstanken för litterär stöld ändrade han madame Delobelles yrke från docksömmerska till modist! Någon likhet med *Vildanden* har inte stället hos Dickens, det låter endast likheten mellan Daudet och Ibsen framträda än mer. — LEO BERG (*H. Ibsen*, 1901 s. 91) tar som exempel på symbolism den lilla modisten hos Daudet, dock utan att göra någon jämförelse med *Vildanden*.

² Det kan förtjäna nämnas, att i *Fromont* förekommer ett gammalt original, gubben Gardinois. Han är för gammal att längre deltaga i jakt men går ändå alltid klädd i jaktväst, bor i ett rum klätt med jaktgevär och dylika ting och vegeterar fram sin tråkiga tillvaro i sällskap med en newfoundlandshund, en papegoja och en favorithöna, som hålla till i vestibulen utanför hans rum.

³ H. KOHT, *Henrik Ibsen* II, 1929, s. 238.

⁴ H. KOHT, *a. a.* s. 288, 240.

Ibsenforskningen. Det är i detta verk, som hans nya symbolistiska teknik först framträder fullt utbildad. »Dette nye stykke står i visse måder på en plads for sig selv i min dramatiske produktion; fremgangsmåden er i forskellige henseender afvigende fra min tidligere», skrev han själv.¹ Det synes emellertid ha varit först på ett ganska sent stadium av dramats utarbetande, som möjligheten av denna nya »fremgangsmåde» gått upp för Ibsen. De första utkasterna erbjuda mycket stora olikheter med det färdiga verket, och dessa bestå framförallt däri, att vildandsmotivet där icke på något sätt finnes antytt.² Det ligger därför nära till hands att tänka sig, att en yttre impuls av något slag, t. ex. en litterär påverkan, spelat in på ett avgörande sätt. Så föga givande som Ibsens brev äro för förståelsen av hans inre utveckling, och så föga som han öppnat sig för någon i sin omgivning, torde väl möjligheten vara mycket liten att få någon visshet om huruvida han läst Daudets roman. En viss sannolikhet för att så varit fallet kan ju anses ligga i det ovan nämnda förhållandet, att Daudet från 1870-talets mitt och in på 1880 talet varit en av de mest lästa europeiska författarna och att hans romaner ofta dramatiserats och uppförts. Herman Bangs *Kritiske Studier og Udkast*, som bland annat innehåller en kritik av *Et dukkehjem*, har Ibsen säkerligen haft i sin hand — han ägnade sina uttolkare stor uppmärksamhet. Han har då i samma bok kunnat läsa den ovan citerade ganska utförliga uppsatsen om Daudet med dess karakteristik av Delobelle. Ett annat incitament kan ha legat i det förhållandet, att Daudets namn nämnts i samband med Kieland och Lie; dessa sina yrkesbröders litterära framgångar följde han som känt är med största intresse. År 1883, alltså vid den tid, då arbetet på *Vildanden* har närmat sig slutskedet, hade Lie utgivit

¹ Brev cit. i KOHT, a. a. II, s. 242. Koht vill göra gällande, att den nya åskådning, som kommer till uttryck i dramat, är viktigare än den nya tekniken. Det torde nog kunna ifrågasättas, om Ibsens åskådning verkligen undergått någon radikal förändring, och om inte hela skillnaden blott består i att han här vänt sig till en annan, lägre miljö, till »gennomsnittsmennesker» och »fattigfolk», besläktade med Daudets »forfejlede Typer» och »stille Eksistenser», för att citera Bangs ord i förut nämnda uppsats. Vid Hjalmar Ekdals sida står Molvik, som lever på att vara »demonisk», vid Delobelles monsieur Chébe, som har funnit en liten behaglig lögn att dölja sin oduglighet bakom. »Man har ofta lagt artisterna till last det regellösa och nyckfulla i deras natur, deras avsky för konventionella bruk, en känsla, som leder dem till varjehanda excentriciteter; men vem skall någonsin nedskriiva en berättelse om alla de löjliga fantasier och besatta dumbheter, varmed en sysslolös borgare kan komma att fylla tomheten i sitt liv?» (DAUDET, a. a. s. 17).

² Se härom BULL, a. a. IV s. 416 och KOHT, a. a. II s. 229 ff.

sin roman *Livsslaven*. Enligt Bull (*a. a.* IV s. 720) hade kritiken i *Aftenposten* och *Dagbladet* anmärkt, att han i denna tagit intryck av Daudets *Jack*. Lie bemötte detta antagande. Det kan antagas, att Ibsen följt detta meningsutbyte; han stod vid denna tid Lie mycket nära.¹

Det torde knappast behöva påpekas, hur långt Ibsens skådespel genom skärpan i karakteriseringen och fördjupandet av det symboliska momentet når utöver den daudetska berättelsen. Skillnaden mellan Delobelle och Hjalmar Ekdal i det avseendet har ovan antytts. Lika belysande är att jämföra den sentimentalt onyanserade madame Delobelle med den skarpt tecknade Gina, som visserligen delar Hjalmars »livslögn» men med sin robusta vardaglighet och sina löjliga malapropismer ständigt hotar att förvandla den storordige hjälten till en farsfigur. Symbolen har å ena sidan fått en konkretare utformning och en friare ställning i förhållande till dramats handling men genomtränger å andra sidan ändock denna på ett vida intensivare sätt och öppnar perspektiv, som aldrig kunna restlöst analyseras. Ärftlighetssynpunkterna slutligen, som på sin höjd kunna sägas vara vagt antydda i den daudetska berättelsen, ha ju i Ibsens drama blivit den kärna, kring vilket allt rör sig.

Det förtjänar anmärkas, att i den dramatiserade versionen av Daudets roman det symboliska inslaget tunnats ut till ett intet. Daudet har säkerligen inte sett någon möjlighet att ge det plats inom dramats strängare traditionsbundna ram — skulle väl inte heller vågat bryta denna ram. Ibsens genialitet visade sig däri, att han både förmådde och vågade detta, och hans skådespel kom därför att beteckna en ny fas i den dramatiska genrens evolution.

I sin uppsats *Ibsen och Strindberg (Samlaren 1932)* har Sten Linder visat, att *Röda rummet* måhända spelat in vid tillkomsten av *Vildanden*. Han påpekar därvid (s. 84) den lilla lustiga detaljen, att Strindberg i sin roman tangerat vildandsmotivet, då han i kapitlet *Sista brickan* låter den dystre Arvid Falk fantisera över aloen på redaktionsrummets skrivbord. Han tycker, att den ett ögonblick liknar »något vingklippt — vad som helst — en and till exempel, som stod på huvut i dyvatten och grävde efter något — vad som

¹ Se E. LIE, *Minnen från ett diktarhem*, 1929, passim.

helst — pärlor till exempel, eller musslor åtminstone, utan pärlor». Hela denna scen har ett visst tycke av de ofta återkommande beskrivningarna i *Fromont* av melankolien över Desirées arbetsbord, där de döda fåglarna synas leva upp på nytt. Möjligen kan vad här ovan framdragits, ange ett visst sammanhang mellan Strindbergs and och Ibsens vildand.