

Samlaren

Tidskrift för

svensk litteraturvetenskaplig forskning

Årgång 123 2002

I distribution:

Swedish Science Press

Svenska Litteratursällskapet

REDAKTIONSKOMMITTÉ:

Göteborg: Stina Hansson, Lisbeth Larsson

Lund: Erik Hedling, Eva Hættner Aurelius, Per Rydén

Stockholm: Ingemar Algulin, Anders Cullhed, Boel Westin

Uppsala: Bengt Landgren, Torsten Pettersson, Johan Svedjedal

Redaktörer: Anna Williams (uppsatser) och Conny Svensson (recensioner)

Inlagans typografi: Anders Svedin

Utgiven med stöd av
Vetenskapsrådet

Bidrag till *Samlaren* insändes till Litteraturvetenskapliga institutionen, Slottet ing. A0, 752 37 Uppsala. Uppsatserna granskas av externa referenter. Ej beställda bidrag skall inlämnas i form av utskrift och efter antagning även på diskett i något av ordbehandlingsprogrammen Word for Windows eller Word Perfect. Sista inlämningsdatum för uppsatser till nästa årgång av *Samlaren* är 1 juni 2003 och för recensioner 1 september 2003.

Från och med denna årgång av *Samlaren* erhåller uppsatsförfattarna ett digitalt underlag för särtryck. Det består av uppsatsen i form av en pdf-fil, lagrad på en diskett.

Svenska Litteratursällskapet tackar de personer som under det senaste året ställt sig till förfogande som bedömare av inkomna manuskript.

ISBN 91-87666-20-0

ISSN 0348-6133

Printed in Sweden by
Elanders Gotab, Stockholm 2003

Dekadensens kärleksdröm

Hjalmar Söderberg och Richard Wagner

AV OLA NORDENFORS

Nej, jag förstår det icke. Varför skall det vara så, varför skall det alltid bli så? Varför skall kärleken vara trollguld, som andra dagen blir vissna löv, eller smuts, eller ölsupa? Ur människornas längtan efter kärlek har ju hela den sidan av kulturen spirat upp, som icke direkt syftar till hungerns stillande eller försvar mot fiender. Vårt skönhetsinne har ingen annan källa. All konst, all dikt, all musik har druckit ur den. Den tarvligaste moderna historiemålning likaväl som Rafaels madonnor och Steinlens små parisiska arbeterskor, "Dödens ängel" likaväl som Höga visan och Buch der Lieder, koralen och Wiernervalsen, ja varje gipsornament på det tarvliga hus där jag bor, varje figur i tapeten, formen på porslinsvasen där och mönstret i min halsduk, allt som vill pryda och försköna, det må nu lyckas eller misslyckas, stammar därifrån, fast på mycket långa omvägar ibland. Och det är inte nattligt hugskott av mig, utan bevisat hundra gånger.

Men den källan heter icke kärleken, utan den heter: drömmen om kärlek.¹

Orden är hämtade från inledningen till Hjalmar Söderbergs roman *Doktor Glas*. Texten är utformad som en dagboksroman, och vi får följa huvudpersonens reflektioner och handlingar under några heta sommarmånader i Stockholm. Doktor Tyko Gabriel Glas är en desillusionerad medelålders privatpraktiserande läkare med en egen skrumpenhet. Hans sjukdom kan diagnostiseras som spleen, livsleda – den själsbeskaffenhet som närmast emblematiskt förknippats med fin de siècle-diktning. Det är en sinnesförfattning som många av det slutande 1800-talets diktare var fångar under, och dessa författare brukar ofta sorteras in under begreppet dekadens. Dekadensen brukar beskrivas i termer som pessimism, livsleda eller t. o. m. livsångest, ålderdomskänsla, kulturtrötthet, melankoli, alienering – allt delar i vad som karakteriserats som en värdenas upplösning.²

Sökandet efter kärlek, efter skönhet och efter en livssyn som står för något annat (och bättre) än den förlamande livsledan associeras påfallande ofta med musik och förlösande upplevelser av bestämda musikstycken i en annars rätt kompakt svart-synt sekelskiftesdiktning. Musiken tycks, genom sin märkligt ogripbara men starka påverkningskraft, kunna ge lösningar (eller hopp om lösningar) till problem som inte låter sig förklaras i en språklig begreppsvärld. Detta gäller i hög grad Hjalmar Söderbergs prosa, och uppslaget kan vidgas till fler dekadenta diktverk. I det föl-

jande ska några spår i den riktningen diskuteras med utgångspunkt i *Doktor Glas* och sidoblickar till några andra prosatexter skrivna runt förra sekelskiftet.

När romanen *Doktor Glas* kom ut 1905 var den en ytterligt kontroversiell skrift. Anledningen var inte huvudpersonens dystra livs- och världsåskådning utan att doktor Glas begår ett mord på en präst som han betraktar som ett skadedjur i samhällsorganismen; en pastor Gregorius som både fysiskt och mentalt är honom motbjudande, som plågar sin hustru (hon är f. ö. ca 30 år yngre än honom) och som företräder en oreflekterat förljugen attityd. Det är kort sagt en person som i allt väcker doktor Glas avsky, och får honom att planera och utföra den handling som Andre Gide kallade *l'acte gratuit*, den fria viljans suveränt hänsynslösa handling – att ta en annan människas liv utan någon vinning för egen del. Doktor Glas har många av de karakteristika man brukar förknippa med den dekadente romanhjälten – ålderdomskänsla, livsleda, främlingskap, en tilltagande misstro på absoluta värden o. s. v.

Likheterna mellan Söderbergs roman och Dostojevskijs *Brott och straff* är iögonfallande. Där finns sommarhettan som ackompanjerar den ensamme huvudpersonens grubblerier, den fixa idén om mordet som biter sig fast i Glas sinne, drömmen om en handling, ”en verklig handling”, som kan bryta upp tristessen och livsledan, diskussionerna som doktor Glas för med sig själv om mordets berättigande etc.³ Ändå är kanske skillnaderna mellan Söderbergs och Dostojevskijs romaner intressantare. Doktor Glas drabbas inte som Raskolnikov av själsvändor efter mordet, han är inte en lika febrigt neurotisk karaktär utan mer kallt beräknande och reflekterande, och han blir slutligen aldrig ställd till svars för sin handling vare sig av någon polisiär myndighet eller av sitt eget samvete. Där Raskolnikov genom den uppoffrande kärleken från Sonja leds fram till sin själs förlösning försjunkar Glas under romanens sista sidor i samma förlamande spleen som i inledningen. Dessa romankomponenter bidrog naturligtvis till att vålla upprörda protester i pressen vid utgivningen.

En mer närliggande förebild för Söderbergs mordhistoria är Jonas Lies roman *Naar sol gaar ned* från 1895; en roman som Söderberg själv recenserat mycket uppskattande.⁴ Också i Lies roman är mördaren en läkare, men här är mordoffret läkarens egen hustru, som gjort äktenskapet till ett helvete. Också i Lies roman undgår läkaren upptäckt, och också här tvingar författaren läsaren att, om inte känna sympati för mördaren, så åtminstone förståelse.⁵ Läkarens handling ligger ”på andra sidan om rätt och orätt”, hävdar Söderberg i recensionen. Men intresset ska här inte riktas mot mordet som motiv i dekadent litteratur utan mot den kärleksdröm, den positiva motbild som ställs upp i bl. a. Hjalmar Söderbergs *Doktor Glas*.

Källan till vårt skönhetsinne, till all dikt, all konst och all musik heter alltså inte kärlek, utan drömmen om kärlek, konstaterar den melankoliske huvudpersonen i

romanen. Doktor Glas fortsätter sina funderingar med orden: ”Och å andra sidan är allt, som står i samband med drömmens fullbordan, med driftens tillfredsställelse, och som följer av den, inför vår djupaste instinkt något oskönt och oanständigt.” (s. 28) Claes Ahlund har påpekat, att den svenska dekadensen i viss mån skiljer sig från den franska och engelska, som ofta är mycket erotiskt frispråkig eller t. o. m. experimenterande i sexuellt avseende. Där är inte sällan dekadensen likställd med perversion – den dekadente hjälten söker sexuella sensationer. Den svenska dekadensen är istället ”i märkvärdigt stor utsträckning en ’kysk dekadens’”, hävdar Ahlund.⁶ För doktor Glas utmärks könsakten och dess följder av äckel och avsmak: ”En kvinna i grossess är något förskräckligt. Ett nyfött barn är vedervärdigt. En dödsbädd gör sällan ett så ohyggligt intryck som en barnsbörd, denna förfärliga symfoni av skrik och smuts och blod.” (s. 28) Men än vidrigare än könsumgångens konsekvenser är för Glas själva samlaget: ”Varför måste vårt släktes liv bevaras och vår längtan stillas just genom ett organ som vi flera gånger om dagen begagna till avloppsrör för orenlighet; varför kunde det inte ske genom en akt, som det låg värdighet och skönhet i på samma gång som den högsta vällust?” (s. 29) Doktor Glas estetiserande och intellektualiserande läggning leder honom till möjligen överdrivet förändligade visioner av hur fortplantningsakten skulle kunna utföras. Det skulle kunna vara ”[e]n akt, som kunde utföras i kyrkan, inför allas ögon, likaväl som i mörkret och ensamheten? Eller i ett rosentempel mitt i solen, under körsång och dans av brölloppsskaran.”⁷ (s. 29)

Till skillnad från doktor Glas har pastor Gregorius inga själsdubier inför könslivet. Han är en frodigt lutheransk präst som ser det sexuella umgänget med hustrun som ”en rättighet”. Inför hustrun förklarar han frankt att det skulle ”vara en mycket stor synd om vi slutade med det som Gud vill att vi skall göra för att få barn” (s. 32) – detta vid något tillfälle när hon bett att få slippa undan den uppenbarligen mekaniska och kärlekslösa verksamheten i sänghalmen.

Doktor Tyko Gabriel Glas är i romanen 33 år gammal och fortfarande oskuld. Han funderar över könsdriften, som får andra att göra alla slags galenskaper, men som han själv alltid varit tämligen likgiltig inför. ”Blott mig har den ännu icke drivit till någonting. Hur är det möjligt?” (s. 36) Redan i ungdomen har Glas skilt sig från andra pojkar – inte ens de ensamma nätternas självbefläckelse har frestat honom. ”Jag hade ingen religiös tro som höll mig tillbaka, men jag gjorde mig drömmar om kärleken, o, mycket vackra drömmar, och jag var viss om att de skulle förverkligas en gång.” (s. 37) Kärleksdrömmarna kommer i romanen att förknippas med det blå. Den rena, osmutsade/obefläckade kärleken karakteriseras som blå, lätta drömmar. När han får sin första teoretiska sexualundervisning av flinande kamrater blir han bestört och äcklad: “[...] i den stunden var det mig som om Gud själv hade ritat

något fult på den blå vårhimmeln” (s. 28 f.), skriver han i dagboken. Kärleksakten degraderas till obsceniskt klotter.

Doktor Glas enda – och ödesdigra – kärleksmöte äger rum just under en intensivt blå midsommarnatt: ”Över oss hängde rymden stor och ljus och blå, nedanför lågo vikarna och sunden och den vida fjärden isigt blanka och djupa.” (s. 38) Glas är på besök på sin morbrors sommarställe för att fira midsommar, han är ännu ung (23 år) och han träffar en flicka som visar sig intresserad av honom. De dansar med varandra, och de går tillsammans med andra ungdomar upp på ett berg för att se på ett midsommarbål. Förälskelsen är ännu påfallande kysk – de håller varandra i handen, och hon berättar att hon länge drömt om att få gå hand i hand med honom. Det vaknande driftslivet börjar dock ge sig tillkänna – i takt med det uppflammande midsommarbålet. Han smeker hennes hand försiktigt och hennes ansikte glöder ”i nattens blekhet”. I den unge mannens inre börjar en gammal visa tona:

Det brinner en eld, han brinner så klart, han flammar som tusen kransar –
skall jag in i elden gå och med min käreasta dansa?

Visan blir en relativt tydlig illustration av den tvekan, ängslan och de motstridiga känslor en ung man kan känna inför de första famlande erotiska erfarenheterna. Glas dristar sig till att kyssa henne, men det är ”en lätt och oskyldig kyss”, konstaterar han. När det unga paret kommer ned till majstången igen återupptar de dansen bland pigor och drängar och herrskapsfolkets ungdom om varandra – ”som det brukas den enda natten på året” – som om lidelsen, driften som förenar man och kvinna är det enda som är klassöverskridande. Nu är det snarare Dionysos än Apollon som härskar över midsommarnatts-dansen – snarare en varmblodigt zornsk eller alfvénsk virvlande midsommarvaka med tydliga sexuella undertoner än den upphöjt förändligade bild av kärleken som doktorn på andra ställen ger uttryck för:⁸ ”Jag förde henne i dansen på nytt, en vild och yr dans blev det; det var redan full dager, men med midsommarnattens häxeri ännu kvar i luften, hela jorden dansade under oss, och de andra paren susade förbi än högt över oss, än långt nedanför, allt gick upp och ner och runt omkring.” (s. 39) Det är värt att notera hur den stilsäkra Söderberg här i sin långa, accelererande beskrivning utnyttjar asyndetisk satsfogning för att understryka hur minnena flockar sig i en allt hetsigare, alltmer andfädd uppräkningslista av sinnesförnimmelserna under dansen.⁹

De två förenas på nytt i en kyss: ”Men det var något annat nu, hennes huvud låg tillbaka lutat mot min arm, hon slöt ögonen och hennes mun blev ett levande väsen under min kyss.” Hans smekningar förflyttar sig till hennes bröst och omfamningen blir allt intensivare. Så följer en typiskt söderbergskt extatisk skildring av hur kys-

sen utvecklar sig:¹⁰ "[...] under tiden steg det ett skimmer över hennes ansikte, först svagt, sedan starkare, till sist som ett våldsamt eldsken, hon öppnade ögonen men måste sluta dem på nytt, bländad, och när vi så äntligen hade kysst den långa kyssen till slut, stodo vi kind mot kind och stirrade häpna rakt in i solen, som bröt fram ur molnskockarna i öster." (s. 39)

Förälskelsen får ett tragiskt slut. Ett par dagar senare får Glas reda på att flickan drunknat. Han förföljs av skräckvisioner av hur flickan ligger drunknad bland sjögräs och slam, och hur hon lyfts till ytan av en sökande dragg som fäster sin klo i hennes flickbröst. Hans egen, oerfaret trevande hand har förvandlats till en sönderslitande gripklo – sinnlighet och ömhet har förvänts i grymhet och sadism.¹¹

Händelsen får en livsavgörande betydelse för doktor Glas. Han mister ambitionen att forska vidare, trots goda förutsikter, avslutar sina studier och nöjer sig med att vara en "samvetsgrann och försiktig husläkare". (s. 41) Han blir med ens en i förtid åldrad man. Också förhållandet till kvinnor får sig en avgörande knäck. Avslöjande för hans distansering gentemot andra mäns uppfattning av det ideala förhållandet till kvinnor är en skildring av en kvällsdiskussion på ett utekafé utanför Grand hotell. Glas sitter vid ett bord intill tre bekanta som ber honom flytta över till deras bord, men Glas ursäktar sig med att han strax ska gå. De tre männens samtal handlar om kvinnor och om kärlek, och det mynnar ut i ett meningsutbyte om vad som var "den viktigaste förutsättningen för att man skall kunna ha riktigt roligt med en kvinna". (s. 45) En konstaterar krasst: "Att hon är sexton år, att hon är svarthårig och mager, och att hon har ett hett blod." Näste talare vill att kvinnan ska vara "tjock och mullig" och den siste (f. ö. den Martin Birck som är huvudperson i Söderbergs tidigare roman *Martin Bircks ungdom*) finner det viktigast att "hon håller av mig". Doktor Glas utestängdhet från den utpräglad manliga diskussionen förstärks av att han inte sitter vid samma bord och att han i tysthet betraktar "en liten blå stjärna som stod och darrade över Rosenbad" – den blå, kyska kärleksdröm som både förefaller fjärran och livsoduglig.

Att stjärnan är lokaliserad ovanför Rosenbad är sannolikt inte någon tillfällighet. Rosor tycks ha symboliska undertoner i romanen. När doktor Glas vid ett tillfälle utanför Grand träffar en ung kvinna, Eva Mertens, som förefaller intresserad av honom är kvällen rosafärgad. "Staden låg som tvagen i ett rosenbad, och över de södra höjderna vilade lätta rosendimnor." Fröken Mertens noterar kvällens skönhet och blir röd, "som om hon kände att det hon gjorde var ovanligt och kunde mistygas". (s. 77) Att hon vid ett senare tillfälle sänder honom en bukett mörkröda rosor förstärker blommornas dovt symbolmättade prägel. Diktjagets avgörande handling, att förhindra att prästen antastar sin unga hustru, upplevs som en rosenröd ljusglimt från en förbjuden känslodomän. "[...] i min tjocka svartgråa spleen kom

denna episod och lyste upp som en rosengnista, från en värld, stängd för mig...” (s. 96)

Mot det blå står det röda, elden och blodet. Drömmen om kärleken ställs konsekvent mot den röda, handfast sinnliga verkligheten i romanen. Även den unga Helga Gregorius, hustrun till pastorn, berättar vid ett besök hos doktor Glas om hur hennes hormoner i ungdomen började göra sig hörda: ”Blodet sjöng i mina öron, och jag sjöng också själv – sjöng ständigt, när jag gick i mina sysslor i hemmet, och smågnolade när jag gick på gatan...” (s. 48) På samma sätt har ju blodets röst sjungit för den unge doktor Glas vid hans midsommarnattsupplevelse i form av den folkvisa som uppmanar honom att gå in i elden och dansa med kärestan. Tommy Olofsson hävdar i sin avhandling om *Martin Bircks ungdom* att den blå färgen representerar ”tryggheten och traditionen, renheten och oskulden” medan det röda står för synd och driftsutlevelse.¹² Liknande associationskedjor kan med lätthet appliceras på doktor Glas grubblerier över kärlekens natur.

Men nu visar det sig att doktor Glas känsloliv inte är så fullständigt förstenat som han föreställt sig. Den vackra Helga Gregorius väcker hans intresse, och när hon berättar om prästens sexuella övergrepp återkommer förhåxningen och den vilt snurrande rörelsen från midsommarminnet. Själva moralbegreppen förvandlas till en karusell – en suggestiv illustration av värdenas upplösning: ”Aldrig har jag haft en så stark känsla av att moralen är en karusell, som går runt. Det visste jag egentligen förut, men jag hade alltid tänkt mig, att svängningstiderna måste vara sekler eller tidevarv – nu föreföllo de mig som minuter och sekunder. Det skimrade för mina ögon, och som den enda ledtråden genom häxdansen förnam jag åter en gång rösten i mitt inre, rösten som viskade mellan tänderna: akta dig, präst!” (s. 53) Driftsutlevelserna får utlopp i allt fastare formade planer på att befria den unga kvinnan från hennes plågoande, och planerna får mer bränsle när han får reda på att hon har en ung älskare som hon drömmer om att få leva tillsammans med. Doktor Glas ser sin ideala roll – han kan inverka i ett kärleksförhållande utan att behöva ta del i det.

Det paradoxala – och för samtiden chockerande – i Söderbergs roman är alltså att andlighetens företrädare i samhället, pastor Gregorius, får representera den låga, orena synen på kärleken – den uteslutande inriktade på låga lustar – medan materialisten doktor Glas förespråkar en till ytterlighet driven förändligad kärleksbild. Hans förträngda driftsliv tränger fram i form av oroande drömfantasier om mord på pastor Gregorius, och de kopplas samman med starka bilder av en naken Helga Gregorius som småler tve tydigt (som en Mona Lisa?)¹³ och erbjuder doktorn en bukkett mörkröda blommor.¹⁴

Själva mordet är som hos Gide i *Les caves du Vatican* (*Vatikanens källare*) en påfallande impulsiv handling. Glas träffar av en händelse pastorn på en uteservering,

griper påpassligt tillfället i flykten och delar ut ett behändigt cyanokaliumpiller under föregivande att det är nyttigt för pastorns hjärta (vilket det ju också är, ur läkarens synvinkel). Eftersom doktor Glas kan utfärda dödsattesten behöver inga misstankar riktas mot honom.

Några dagar senare sitter Doktor Glas tillsammans med sin vän Markel på restaurang Hasselbacken och avnjuter en välkomponerad middag då han faller i tankar. På nytt är det de blå stämningarna som dominerar, nu förstärkta av en bestämd musik, som förlöser hans inre diskussion och tvivel. De röda, oroande tankarna och drömmarna (här symboliserade av rodnande eller t. o. m. rosiga aftonskyar) upplöses i en djupblå klarhet och ett accepterande av situationen.

Musiken började förspelet till Lohengrin. Den gångna dagens skyar hade drivit undan och lagrat sig i rosiga strimmor vid horisonten, men däruppe hade rymden blånat till ett djupt oändligt blått, blått, som denna underbara blå musik. Jag lyssnade till den och glömde mig själv. Den sista tidens tankar och grubbel och den handling som den mynnat ut i tycktes mig flyta långt bort i det blå som något redan borta och redan överkligt, något avöndrat och frånskilt som aldrig skulle bekymra mig mer. Jag kände att jag aldrig skulle komma att vilja eller kunna göra något sådant mer. Var det alltså en villfarelse? Jag hade ju dock handlat efter bästa förstånd. Jag hade vägt och prövat, för och mot. Jag hade gått till botten med saken. Var det en villfarelse? Det fick vara det-samma. I orkestern bröt just nu det hemlighetsfulla ledmotivet igenom: ”Du skall icke fråga!” Och jag tyckte mig i denna mystiska tonserie och dessa fyra ord läsa en plötslig uppenbarelse av en urgammal och hemlig visdom. ”Du skall icke fråga!” Icke gå till botten med tingen: då går du själv till botten. Icke söka efter sanningen: du finner den icke och förlorar dig själv. ”Du skall icke fråga!” Den sanningsmängd, som är dig tjänlig, får du till skänks; den är blandad med villfarelse och lögn, men det är för din hälsas skull, oblandad skulle den bränna dina inälvor. Försök inte att rensa bort lögnen ur din själ, det följer så mycket med som du inte har tänkt på, du tappar bort dig själv och allt som är dig kärt. ”Du skall icke fråga!” (s. 144 f.)

Den fråga som inte får ställas i Wagners opera är den som hjältinnan Elsa von Brabant slutligen mycket riktigt inte kan avhålla sig från att ställa: ”Vem är du?”. En okänd riddare (som egentligen är Lohengrin) har räddat Elsa från döden genom att besegra hennes fiende Telramund och lovat att stanna hos henne och bli hennes make. Men villkoret är att hon inte får fråga vem han är – ”Nie sollst du mich befragen” – om varifrån han kommit, om hans namn och om hans ursprung. När hon till sist inte kan besegra sin nyfikenhet tvingas Lohengrin lämna henne. Likheten med doktor Glas situation är, som Lars O. Lundgren påpekat, att Glas ”räddar” Helga Gregorius genom att ta livet av hennes plågoande samtidigt som han måste vara anonym.¹⁵ Men valet av wagneropera är också välvalt, eftersom Lohengrin är just

en sådan kysk, uppoffrande och renhjärtad hjälte som Glas gärna vill identifiera sig med. Han är inte en Tannhäuser, som penetrerar Venusberget och som, åtminstone under delar av den operan, bekänner sig till den sensuella passionen (så som f. ö. andra dekadenta romanhjältar hos Söderberg gör – t. ex. Tomas Weber i *Förvillelser*, Martin Birck i *Martin Bircks ungdom* och Arvid Stjärnblom i *Den allvarsamma leken*). Lohengrin är en rakryggad ledargestalt som i ståndaktig självförsakelse vänder sig från kärleken. Uppmaningen ”Du skall icke fråga!” tjänar också som ett försvar för doktor Glas att inte tränga djupare in i självutforskandet. Musiken blir en blixtnlik förklaring och möjlig lösning på Glas livssituation. Bara genom att försona sig med det faktum att alla frågor inte får svar (och inte heller bör få svar) kan han träda in i den skyddande blå tryggheten hos den som inte vet för mycket.

Det finns en påfallande tydlig parallellscen till samtalet på Hasselbacken i Hjalmar Söderbergs novell ”En sommarsaga”. Även här sitter berättarjaget på Hasselbacken och samtalar med en vän under avnjutande av en uppenbarligen överdådig middag, samtalet avstannar och musiken tar vid ”då orkestern intonerade ett av dessa förhaxade stycken, som komma människorna att plötsligt blekna av längtan efter det omöjliga”.¹⁶ Här för musiken emellertid inte fram till någon avklarad försoning – de bägge inser istället ”hur värdelöst allt i själva verket är: blå himmel, gröna träd, potage à la chasseur, johannisberger, kvinnor, musik, allt”. Intåget i den för dekadenterna närmast axiomatiska resignationen fullförs obevekligt. De hos Söderberg glimtvis framskymtande förhoppningarna om absoluta värden som ändå kan ge en aning om ”det omöjliga” och bidra till ett rimligt liv förkastas här på nytt som lönlösa vanföreställningar. Allt är just ”värdelöst”. Novellen mynnar dock inte ut i oreserverad svartsyn. (Hela texten är f. ö. hållen i en respektlöst ironisk ton som underminerar pessimismen och djupsinnet i samtalet om de stora livsfrågorna.) En faunartad journalist dyker upp och ifrågasätter själva värdet i deras tro på att allt är värdelöst genom att föreslå en s. k. springnota: ”[...] då ju allt detta likväl är värdelöst, böra vi skyndsamt avlägsna oss utan att betala.” Negationen negeras, dekadensens värdenihilism karikeras till pretentiöst fyllesnack.

Man kan emellertid utvidga Lohengrin-anknytningen i *Doktor Glas*. Lohengrin är i Wagners egen läsning av myten en konstnärsgestalt (uttalandet finns i *Mitteilung an meine Freunde* från 1851). Han är den ofrånkomligt ensamme konstnären som försöker tränga in i omvärldens gemenskap, men misslyckas p. g. a. att de absoluta krav han ställer på den övriga mänskligheten inte uppfylls (Elsa faller för frestelsen att ställa den förbjudna frågan). Det är väl ytterst osäkert om Hjalmar Söderberg själv kände till Wagners yttrande, men doktor Glas utveckling visar onekligen upp en del likheter med det konfrontationsmönstret. I Wagners ögon är Lohengrin en up-

penbarelse av det moderna medvetandet ("eine durchaus neue Erscheinung für das moderne Bewußtsein").¹⁷ Berättelsen är en träffande metafor för det tragiska i den moderna samtiden ("der Tragik des Lebenselementes der modernen Gegenwart"),¹⁸ samtidigt som den representerar något djupt tidlöst – det gudomliga sökandet efter jordisk kärlek. (Wagner påpekar att en antik förebild för Lohengrin är Zeus möte med Semele, där guden ikläder sig mänsklig gestalt i sin kärlek till kvinnan, men tvingas överge henne eftersom hon inte förmår se hans verkliga ansikte.) Lohengrins situation blir ett uttryck för den sanne moderne konstnärens tragiska erfarenhet – han söker förståelse och gemenskap hos en kritisk och oförstående omvärld som inte är mottaglig för hans insikter.

Hier nun treffe ich auf den Hauptpunkt des Tragischen in der Situation des wahren Künstlers zum Leben der Gegenwart, eben derselben Situation, die im Stoffe des *Lohengrin* von mir ihr künstlerische Gestaltung erhielt: – das notwendigste und natürlichste Verlangen dieses Künstlers ist, durch das Gefühl rückhaltslos aufgenommen und verstanden zu werden; und die – durch das moderne Kunstleben bedingte – Unmöglichkeit, dieses Gefühl in der Unbefangenheit und Zweifellosen Bestimmtheit anzutreffen, als er für sein Verstandenwerden bedarf – der Zwang, statt an das Glück sich fast einzig nur an den kritischen Verstand mitteilen zu dürfen – dies eben ist zunächst das Tragische seiner Situation, das ich als künstlerischer Mensch empfinden mußte, und das mir auf dem Wege meiner weiteren Entwicklung so zum Bewußtsein kommen sollte, daß ich endlich in offene Empörung gegen den Druck dieser Situation ausbrach.¹⁹

Det finns givetvis flera klangbottnar till den obesvarade frågan, till uppmaningen att inte söka efter tillvarons djupt dolda hemligheter. Doktor Glas hänvisar själv i slutet av romanen till Oidipusmyten – mannen som löser sfinxens gåta och störtas i fördärvet när han rannsakar sitt eget väsens gåta, och både Bure Holmbäck och Björn Sundberg har utrett hur motivet med den skickelsedigra frågan (särskilt gestaltad i Oidipusmyten men också i Hamlet- och Lohengrinidentifikationen) utnyttjats av Söderberg i flera sammanhang, skönlitterära såväl som journalistiska.²⁰ En annan variation på samma tema erbjuder Söderberg i bilden av "den rätta distansen" till solen (som Claes Ahlund har visat).²¹ På lagom avstånd från solen värmer den behagligt, men försöker man tränga för nära solen förbränns man. Som en av de cyniska sanningssägarna i romanen, Markel, får säga: "[...] det är med sanningen som med solen: dess värde för oss beror uteslutande på den rätta distansen. Om tänkarna finge hållas, skulle de styra vårt klot rakt in i solen och bränna oss till aska." (s. 140)

Den kanske mest ursprungliga matrisen för Glas handlande är myten om Psyche och Eros.²² Myten gestaltas och representeras i romanen inte bara av Doktor Glas,

utan av många av de förbiglidande romangestalterna. Romanen skulle rentav kunna ses som en betraktelse över människans livslånga och mestadels fåfånga sökande efter kärleken. Enligt den antika myten söker Psyche (som traditionellt fått personifiera människans själsliv) Eros. Hon får inte efterforska hans anletsdrag, men gör det ändå och avskiljs från honom. Hon söker honom över hela världen och kan till slut återförenas med Eros. I myten förkroppsligas den dröm om kärlek som förföljer Glas genom romanen – den dröm som även för Wagner är källan till vårt skönhets-sinne.

Ändå tror jag att Wagner spelar en större roll i sammanhanget än man tidigare uppmärksammat. Också för Wagner är sökandet efter kärlek en arketypisk mänsklig egenskap. Vad är det nu för egendomligt väsen i människans natur som får oss att skapa de myter som svingar sig upp i de högsta, överjordiska sfärerna för att söka efter det innerst mänskliga, frågar han sig. Det är ju människan som i sökandet efter eviga sanningar skapat myterna och dikterna – inte några gudar. ("Kein Gott hatte die Begegnung des Zeus und der Semele gedichtet, sondern der Mensch in seiner allmenschlichen Sehnsucht.") Svaret är trängtan efter kärlek; den trängtan som för att bli tillfredsställd söker sig till de mest fjärran trakter.

Was ist nun das eigentümlichste Wesen dieser menschlichen Natur, zu der die Sehnsucht nach weitesten Fernen sich, zu ihrer einzig möglichen Befriedigung, zurückwendet? Es ist die Notwendigkeit der Liebe, und das Wesen dieser Liebe ist in seiner wahrsten Äußerung Verlangen nach voller sinnlicher Wirklichkeit, nach dem Genusse eines mit allen Sinnen zu fassenden, mit aller Kraft des wirklichen Seins selbst und innig zu umschließenden Gegenstandes.²³

Och kärleken är inte förstaelig med förnuftet – den kan tydligast fattas av känslan i folkets myter ("Mythos des Volkes"), d. v. s. i berättelser som den om Zeus och Semele eller den om Lohengrin och Elsa (eller den om Psyche och Eros, frestas man tillägga). En avslöjande skillnad mellan Wagners kärleksuppfattning och doktor Glas' avtecknar sig i slutet på ovanstående citat. Där Wagner öppet hävdar att kärleken i sina sannaste yttringar strävar efter att uppleva den i full sinnlig verklighet och att njuta den med alla sinnen förtränger Glas sina kroppsliga behov och avvisar dem till en förbjuden del av medvetandet. Men det finns hos Wagner liksom hos doktor Glas en övertygelse om att förståelsen av kärleken är en "obotligt ensam" erfarenhet ("aus herrlichen Einsamkeit nach Verständnis durch Liebe Verlangenden ist")²⁴. Elsa blir den motpol som Lohengrin ska söka sig till för förlösning – kvinnan, det omedvetna och ovillkorliga ("das Unbewußte, Unwillkürliche"), men detta sökande efter det omedvetna och ovillkorliga är också ett sökande efter samma egenskaper

inom Lohengrin själv, påpekar Wagner.²⁵ Dessutom får Elsa representera folket, gemenskapen, som konstnären har sådana problem att tränga in i. "Sie war der Geist des Volkes, nach dem ich auch als künstlerischer Mensch zu meiner Erlösung verlangte."²⁶

Richard Wagner dyker upp på flera ställen i Söderbergs produktion. Det är tydligt att Söderberg är väl förtrogen med hans klangvärld, och det ställer frågan hur han kommit i kontakt med musiken. I Stockholm kunde man på Kungl. Operan på 1880- och 1890-talen se *Tannhäuser*, *Lohengrin*, *Mästersångarna* och *Valkyrian*. *Rhenguldet* uppfördes 1901 och *Siegfried* 1905. Dessutom spelades förspelet till *Tristan och Isolde* flera gånger på 1880-talet liksom fristående delar av *Parsifal*. *Lohengrin* var överlägset mest framförd av operorna – i mitten av 1890-talet hade stockholmarna kunnat se den över 100 gånger.²⁷ Och Hjalmar Söderberg var uppenbarligen en flitig och hängiven besökare på stockholmsoperan. Men Söderberg kunde möta Wagners musik på många andra ställen. I romanen är det en restaurangorkester som spelar förspelet till *Lohengrin* (vilket säger något om wagnermusikens genomslagskraft). Dessutom spelades Wagners musik i den närmaste vänskapskretsen. I sin minnesbok *Sista boken* beskriver han en kväll hemma hos Oscar Levertin i mitten av 1890-talet:

Wilhelm Stenhammar spelade och sjöng vid pianot stora stycken av "Parsifal" – med en i sig själv något spröd tenor, som han kunde trolla med så att den med olika klangfärg kunde väcka föreställningar om både bas och sopran... Man går från salighet till salighet, sade Oscar medan Stenhammar tolkade långfredagsmusiken, "Charfreitagszauber". Och det tyckte verkligen jag också. Jag har aldrig förstått varför Nietzsche blev så ursinnig över "Parsifal". Det var kanske texten som retade honom, men den har jag aktat mig noga för att läsa. Oaktat Wagners "Parsifal" är från början av åttioalet, får jag en stark stämning av nittiotal då jag tänker tillbaka på denna "kristliga" långfredagsmusik, spelad i ett judiskt hem för idel icke-kristna gäster.²⁸

Den operaintresserade Hjalmar Söderberg utnyttjar också operalitteraturen för att belysa och fördjupa kärlekshistorien i romanen *Den allvarsamma leken*. Bure Holmbäck har visat hur de fem operorna som vävts in i berättelsen tjänar som kuliss till den kvinnliga huvudpersonen Lydias utveckling; från "den oskuldsfulla Mignon" (i fransmannen Ambroise Thomas opera med samma namn) över "den renhjärtade Gretchen" (i Charles Gounods *Faust*), vidare till "den mogna och uppoffrande Senta" (i Richard Wagners *Den flygande holländaren*) och till "den farliga och trolösa Carmen" (Georges Bizets *Carmen*) och till sist hur "mannens uppbrott från fångenskapen hos Venus" ges en musikalisk parallell i Wagners *Tannhäuser*.²⁹

De musikaliska referenserna i *Doktor Glas* fungerar ofta stämningförstärkande, förtydligande, i regel i samarbete med färg- och ljusbestämningar. Ett tidigt musikminne tjänar som illustration till doktor Glas uppfattning av månskenets inverkan och betydelse som barn. Musiken är hämtad från Frédéric Chopin, och lämpligt nog ett nattstycke, en nocturne. I romanen fungerar återblicken som en vilopunkt, en tillfällig replipunkt från de återkommande angreppen från driftslivet, vilka ger sig tillkänna som röda drömmar om Helga Gregorius och fantasier om mordet på pastorn. Musikvalet är även här gjort med omsorg (även om det kan tyckas lite optimistiskt att en tolvåring som just har lärt sig ”fingra litet på Chopin” skulle kunna exekvera den tekniskt ganska krävande nocturnen med någon behållning). Chopins Nocturne nr 12 är en stillsam, rofylld, tretaktsgungande vaggvisa, som i all sin briljans kan ge ett smått naivt intryck. Att stycket appellerar till en tolvåring förefaller högst rimligt.

Sedan, då man hade märkt att jag var musikalisk och låtit mig taga pianolektioner och jag var så långt kommen att jag kunde fingra litet på Chopin, då blev månen ny för mig. Jag minns en natt, jag var väl tolv år ungefär, då jag låg vaken och icke kunde sova, därför att jag hade Chopins tolfte nocturne i huvudet, och därför att det var månskenet. Det var på landet, vi hade nyss flyttat ut och det fanns ännu ingen rullgardin i rummet där jag låg. Månljuset rann i en stor vit flod in i rummet och över sängen och huvudgården. Jag satt upprätt i sängen och sjöng. Jag måste sjunga den underbara melodin utan ord, jag kunde icke komma ifrån den. Den blev till ett med månskenet och i bägge låg det ett löfte om något oerhört, som en gång skulle komma på min lott, något jag vet icke vad, en osalig lycka eller en olycka som var mera värd än all jordens lycka, något brinnande och ljuvt och stort som väntade mig. Och jag sjöng tills min far stod i dörren och röt åt mig att sova. (s. 92)

Att musiken med sin oparafaserbara påverkningskraft – ”den underbara melodin utan ord” – här får uttrycka pojakens längtan efter det maximala ter sig följdriktigt. Drömmarna om det oerhörda (den ideala kärleken?) kan inte översättas till det fattbara, kan inte omsättas i de kyligt rationella överväganden som den vuxne läkaren vill inrätta sitt liv efter. Det totala uppgåendet i kärleken (stirrandet in i den brinnande solen efter midsommarkyssen) är för Glas en omöjlighet.

Citatet avslutas som synes med ett brutalt uppvaknande ur de ljusa, hoppfulla drömmar som månskenet framkallar. Den mogna mannens bild av månen har, liksom hans syn på kärleken, på ett motsvarande sätt hårdhänt reviderats och fått ge uttryck för hans resignerade livssyn:

Månen är för ungdomen ett löfte om allt det oerhörda som väntar, för den äldre ett vårdtecken över att löftet sveks, en erinran om allt som brast och gick sönder...

Och vad är månskenet?

Solsken i andra hand. Försvagat, förfalskat. (s. 94)

* * *

I August Strindbergs *Götiska rummen* (1904) förekommer en likartad och ungefär samtidig hänvisning till Chopins G-durnoctrune (i romanen kallar Strindberg den felaktigt för Chopins 2:a nocturne). Stycket framförs i en överraskande omgivning, en bordell i Uppsala, där en ung greve spelar för en ung flicka.³⁰ Flickan, Ester, är medicinstuderande och har för att smälta in i sin manliga umgängeskrets anlagt maskulina vanor och maskulin klädsel. I kamraternas ögon är hon en helt avfeminiserad och sexuellt likgiltig/desarmerad personlighet (hon kallas Pelle). Efter en rejält genomfestad kväll följer hon t. o. m. med vännerna till glädjeflickor – ”det fann man helt naturligt”.³¹

Den unge greven (Max) och Ester blir för en kort stund ensamma, mannen sätter sig vid pianot och utnyttjar musiken som erotiskt kontaktförsök när flickan visar sig oemottaglig för mer konventionella metoder. Och musiken fungerar som övertalningsmedel – den tycks ha makt att stänga ute ”svåra drömmar” och förvandla den sjaskiga bordellmiljön till en borg för en högre kärlek. ”Stället förändrade utseende, omgivningen förgylldes, och den unga flickan greps av ett vemod, som var hennes indolenta natur främmande. [---] Plötsligt öppnas en värld av renhet och skönhet; ett ljus moln isolerade de två från den osnygga omgivningen, ställde sig skyddande omkring dem och kom dem att glömma var de voro.”³² Claes Ahlund har påpekat att doktor Glas råa formulering om kärleksaktens frånstötande hygieniska brister (varför parningen måste skötas av ”organ som vi flera gånger om dagen begagna till avloppsrör för orenlighet”) har en snarlik motsvarighet i *Götiska rummen*.³³ Även intrycken av chopinstycket påminner om varandra. Max konstaterar: “[...] det förekommer mig som om han [Chopin] diktat denna nocturne en natt, på ett sånt här ställe, där man blir vemodig av att söka en glädje, som icke finns; där man känner hela tillvarons elände inför det mest ofullkomliga av allt ofullkomligt.”³⁴ Löftet om det oerhörda uppfylls inte, drömmen om den ideala kärleken är – bara en dröm.

Chopins nocturne uppträder även senare i romanen som en sammanlänkare av greve Max och Ester. Ester är under sommaren i skärgården och har av sin mor tvingats till en danstillställning i ortens societetshus där hon bittert får erfara positionen som panelhöna. En bekant från medicinstudierna i Uppsala dyker upp och får henne genom sin burdust manliga ton att känna sig än mer missanpassad i den kvinnliga rollen. ”– Nej, si Pelle, undslapp det honom. Är Saul också bland profeterna? Inte går du väl på såna härna utställningar av reproduktionsdjur?” De komplicerade turer som styr könens attraktion till varandra och konventionalise-

rats i danspalatsen reduceras till sexualdrift och köttslig brånad. Hon är inte ämnad att uppvakts efter gängse könskonventioner, vilket blir smärtsamt uppenbart då Max kommer in i salen med ortens skönhet vid armen. Ester flyr hem, men hör avlägset pianotoner från societetshuset. Tonerna påminner henne om chopinnoturnen från bordellupplevelsen i Uppsala, och parallelliseringen av scenerna förstärks av Strindbergs karakteriserande av bordellen som ”den sällsamma societeten där i Uppsala”. Hon tvingas, liksom doktor Glas, erkänna vekare sidor i sitt känsloliv än hon tidigare varit medveten om. ”Med sitt kalla, nyktra temperament hade hon trott sig stå över sådana barnsliga känslor som erotik, men nu var hon fast, det fanns intet tvivel. Och där satt hon och grät, av smärta över att vara försmädd.” Hon försöker undkomma musiken genom att ro ut på havet, men tonerna klingar inom henne och tvingar henne till underkastelse. ”Och hon tvangs att sätta årorna i valsens takt, ett, två, tre, vilket kändes som om hon kommenderades därinnifrån [sic], därbortifrån, där de ras kroppar rörde sig i samma rytm.”³⁵ När hon känner igen stycket som detsamma som Max spelade för henne i Uppsala upplever hon det som ett svek från grevens sida. Detta var ju deras stycke! När tonerna äntligen tystnar ersätts de av ljudet av årtag, och Max uppenbarar sig i en vitmålad snipa. De två förenas på nytt och ingår så småningom ett äktenskap som med strindbergsk följdriktighet avlöper olyckligt.

Sammanförandet – och kontrasterandet – av pornografi och ljuva kärleksdrömmar förekommer också i en novell av Hjalmar Söderberg, ”Efter middagen” (1903) ur sviten ”Generalkonsulns middagar”. Novellen bjuder på en – får man förmoda – tidstypisk salongsscen i ett välbärgat borgarklasshem. Ett sällskap har just avslutat middagen och fördelat sig i tre rum i fil: en salong, kabinett, rökrum (Söderberg anger redan i den inledande meningen novellens scenrum). Det genomgående ämnet för intresse tycks vara kärleken. Ljussättningen i rummen ger en fingervisning om kyskhetsgraden i utbytet av idéer om kärlekens väsen. I den ljusa salongen står ”en distingerad operasångare” och sjunger Tostis romans ”Quando cadran le foglie”, och i det mörka rökrummet (blott upplyst av en grön lampa) sitter ett sällskap herrar och beundrar värdens ”berömda samling av fotografier efter naturen, av vilken det tycktes framgå att naturen stundom är onaturlig”.³⁶ Däremellan, i kabinettet, råder halvskymning, och det är där novellens egentliga meningsutbyte äger rum. Den dominerande talaren, en gammal tunn professor, fastställer krasst liksom Doktor Glas att kärleken är källan till både det abstraherade, förfinade kärleksuttrycket och den låga, kommersialiserade formen av sexualitet (”den där herrns vackra sång och er mans fula fotografier”). Diskussionen kretsar kring självmordet som etiskt försvarbart eller ej. Tostis romans ”När trädens blad de falla” ansluter i det sammanhanget till novellens tema förvissnande och död (om än inte död för

egen hand), samtidigt som sången får representera den idealiserade bilden av kärleken.³⁷ Professorn, vars ålder och levnadsvisdom understryks eftertryckligt (han har varit "emeritus i en mansålder"),³⁸ för fram kontroversiella idéer om självmordets berättigande, men ingen, utom en ung, oskuldssfull flicka vill lyssna till professorns tankar. Den "distingerade unge operasångaren" är en av de övriga som vägrar höra de utmanande åsikterna. "[...] när de lukta allvaret gå de ju sin väg", noterar den unga flickan häpet. Att han lämnar rummet "gnolande på en aria ur 'Pajazzo'" är också en ironisk vink från Söderberg, ställd mot bakgrund av den melodramatiska och blodiga upplösningen i Leoncavallos opera *Pajazzo*.

I "Efter middagen" får musiken för ovanlighetens skull negativa förtecken. Professorn konstaterar: "Svenskarna [...] ha gjort sig bekanta för att älska musik och hata tankar."³⁹ I kraft av sitt intellektuella yrke förklarar han sig själv garanterat omusikalisk omedelbart efteråt, och markerar därmed avstånd till värdinnan som just utbrustit: "Å, musik, musik! Finns det någonting i världen som kan jämföras med musik, professor?" Men den naiva och salongsförytligade beundran som värdinnan hyser för musiken har få paralleller i Söderbergs författarskap. Istället utnyttjar han musiken, ofta bestämda och i flera fall återkommande stycken, som nycklar och tecken i texterna för att fördjupa, nyansera och suggerera. Musiken får hos Söderberg ofta ge signaler om texternas djupnivåer, och om man skrapar på ytan finner man att musiken både kan förstärka och ge motstridiga budskap, vilket kan sättas i samband med den antitetiska hållning man ofta finner hos Söderberg. Påfallande ofta är Hjalmar Söderbergs texter dialogiskt eller dialektiskt utformade, där en hypotes uppställs för att omedelbart skjutas i sank till fördel för en konträr hypotes, vars grundkonstruktion på nytt sätts ifråga och demonteras o. s. v. Söderbergs utpräglad reflekterande läggning tillåter i synnerhet i livsåskådningsfrågor inte några tvärsäkra lösningar, utan tyr sig snarare till ett upprepat prövande av olika ståndpunkter.

Novellsviten "Generalkonsulns middagar" är en samling texter där Söderberg kan ventilera dagsaktuella politiska, litterära och filosofiska spörsmål. Middagssamtalen bildar en naturlig ram för att ge den kulturella scenens stridande åsikter kropp och gestalt. Ofta är debattens förgrundsfigurer lätt igenkännbara, det politiska och kulturella etablissemanget i Stockholm skissad med lätt hand.

I den första av novellerna i sviten "Generalkonsulns middagar", "Satan, majoren och hovpredikanten", ackompanjeras samtalen – som så ofta hos Söderberg – av avlägsen musik (här en dold stråkorkester som spelar en spansk dans). Musiken relateras (och kontrasteras) med religionen. "Det bor en gud i musiken",⁴⁰ hävdar berättarjagets bordsgranne, en hovpredikant. Hos bordsgrannen på den andra sidan, en dyster major, uppväcker de medryckande spanska rytmerna motsatta föreställ-

ningar: "Satan bor i den där musiken." Musiken har initierat erotiska fantasier om en kvinna vid samma middagsbord; en kvinna som då och då förföriskt låter tungan glida mellan läpparna i en mer eller mindre erotisk invit – så uppfattar tydligen både berättarjaget och majoren gesten. (Av novellens avslutning att döma är inte heller hovpredikanten opåverkad av kvinnans dragningskraft.) Erotiken associeras med den röda färgen – kvinnans röda läppar och den lilla "bjärtröd[a] tungspets" som sätter männen i oro. Teckningen av kvinnan i novellen närmar sig den bild av den farliga kvinnan, fresterskan som återfinns i en hel del dekadent både sekelskifteslitteratur och -konst – kvinnan som gåtfull, förförisk, ibland sfinxlik och hotande som hon kan framstå i vissa målningar av Edvard Munch, Gustav Klimt, Aubrey Beardsley m. fl. Att munnen accentueras i beskrivningen ter sig också tidstypiskt. Christina Sjöblad noterar i sin studie om sfinxen som 1800-talssymbol, att just den röda munnen ofta tilldrar sig intresse i de dekadenta författarnas skildringar av lockande och farliga kvinnor.⁴¹ Stundom får kvinnan drag av blodtörstig vampyr, och ordet manslukerska ges mer bokstavliga implikationer än eljest.

Också hos Verner von Heidenstam möter man den för flera svenska sekelskiftesförfattare så påfallande närmast andaktsfulla vördnaden för musiken. Musiken som uttolkare av inre hemligheter tränger inte bara undan litteraturen – den upphöjs till religion. I ett brev 1899 skriver han: "Ordet har ju ingenting med religion att skaffa. I begynnelsen var musiken och musiken blef när Gud."⁴² Ett antal artiklar och uppsatser från slutet av 1890-talet förstärker Heidenstams djupa dyrkan av musiken. I "Inbillningens logik" framhålls musikens odefinierade, opreciserade kompetens att skänka intryck ("obestämdheten") som ett avgörande moment: "Endast musiken med sin obestämdhet har en outtömlig förmåga att skänka mig tankar och arbetslust."⁴³ I "Ängelsborgen" framskyntar den beundran för Wagner som Heidenstam på flera ställen givit uttryck för: "[...] under de sista decennierna har först och främst musiken, men även målarekonsten spänt bredare vingar och på så sätt hållit jämnare takt med vårt inbillningslif. Hvar har litteraturen sin pompösa Wagnermusik, eller det fria skönhets sinnet hos en Klinger, en Böcklin, en Puvis de Chavannes?"⁴⁴ Litet senare i uppsatsen: "Ingenting besitter heller en sådan allmakt öfver mitt sinne som musiken."⁴⁵ Samma förkärlek för den estetiserande, förandligande synen på musik och det äcklade avståndstagande till erotik som kan spåras i *Doktor Glas* möter också i Heidenstams text: "[...] musikens inverkan på mig är framför allt intellektuel [sic] och medför afsmak för det sensuella. Sutte jag som en sultan i Yildizkiosken, omgifven af tusen tillbedjerskor, de skulle bli mig likgiltiga, om icke förhatliga, i samma stund man uppspelade Kreutzer-sonaten."⁴⁶ I "Akademisten och hans skyddsling" får akademisten yttra: "Musik kan jag aldrig få nog av, det bekänner jag. Det är det gudomliga vanvettets konst. Men böcker..."⁴⁷

Vid ett tillfälle i en artikel om Verner von Heidenstam konstaterar Hjalmar Söderberg: "En diktare, som på samma gång är en starkt utpräglad personlighet eller ett ämne till en sådan, blir sällan eller aldrig sin samtids lydige son."⁴⁸ Kanske det. Några samtids "lydiga söner" blir varken Söderberg, Heidenstam eller Strindberg. Samtidigt är det frapperande, att när dessa författare utnyttjar musiken i texter skrivna vid tiden runt år 1900 är det med liknande utgångspunkter och bevekelsegrunder. Musiken förmår ge aningar om en idealvärld, om en sannare och bättre verklighet, om de absoluta värden man i andra sammanhang tvingas avvisa. Den insikt som musiken förmedlar är inte begreppslig; den är en oartikulerad insikt, som får erbjuda ett positivt alternativ till resignationen och livsledan. Bakom denna för dekadent litteratur så representativa pendling mellan en å ena sidan förklämmande spleen och en å andra sidan närmast religiöst högstämnd förhoppning om en ideal kärlek som ofta får sin icespråkliga förtolkning i musiken kan man ana namnet Richard Wagner.⁴⁹

Romanen *Doktor Glas* slutar i höststämning. Också Helga Gregorius kärlekssaga har slutat i nederlag. Den unge man som hon har älskat har övergett henne för en annan, och hennes ansikte har blivit "blekt som lärf" (s. 152), konstaterar doktor Glas. Han själv har misslyckats. Han har inte varit den som förmått tända en eld på hennes kinder, inte heller har hans ridderliga räddningsförsök haft avsedd effekt – hon har inte förenats med den hon älskar. Vi är tillbaka till de inledande orden: "Nej, jag förstår det icke. Varför skall det vara så, varför skall det alltid bli så? Varför skall kärleken vara trollguldet, som andra dagen blir vissna löv, eller smuts, eller öl-supå?"

ABSTRACT

Ola Nordenfors, The Vision of Love in the Decadence. Hjalmar Söderberg and Richard Wagner.

This paper deals with the vision of love in decadent literature in the early twentieth century. This often light and ethereal vision contrasts strongly to the pessimistic and cynical view of life which is generally associated with decadent literature, and the vision is repeatedly related to experiences of music. The discussion mainly concentrates on Hjalmar Söderberg's *Doktor Glas*, but comparisons are also made to other texts by Söderberg, August Strindberg and Verner von Heidenstam. Richard Wagner's music and ideas of the human pursuit of love are here of great interest for the understanding of Hjalmar Söderberg's works.

NOTER

- 1 Hjalmar Söderberg, *Doktor Glas. Hjärtats oro*, Hjalmar Söderbergs skrifter, Sthlm 1978, s. 27 f. (i fortsättningen ges sidhänvisningar till *Doktor Glas* i parentes).
- 2 Se Per Thomas Andersen, *Dekadanse i nordisk litteratur 1880–1900*, Oslo 1992, s. 16 f., 80.
- 3 Den ofrånkomliga jämförelsen med *Brott och straff* finns utredd i Lars O. Lundgrens *Liv, jag förstår dig inte. Hjalmar Söderbergs Doktor Glas*, Sthlm 1987, s. 87–90.
- 4 Recensionen finns i *Ord och Bild* 1896:2, s. 9 f.
- 5 Jfr Bo Bergman, *Hjalmar Söderberg*, Sthlm 1951, s. 141 och Björn Sundberg, ”Om ett gammalt mord”, *Horisont*, årg. 27, 1980:4, s. 19.
- 6 Claes Ahlund, *Medusas huvud. Dekadensens tematik i svensk sekelskiftesprosa*, Acta Universitatis Upsaliensis. Historia Litterarum 18, Uppsala 1994, s. 200.
- 7 Det har påpekats, att Glas’ tankar om äktenskapet och sexualiteten har stora likheter med Ellen Keys i hennes *Barnets århundrade* (1900). Se Lundgren, 1987, s. 106 ff.
- 8 Kanske bör uttrycken ”zornsk” och ”alfvénsk” tydliggöras. Anders Zorns målningar av midsommardanser i Dalarna är påfallande sinnliga och har sin musikaliska motsvarighet i Hugo Alfvéns orkestersvit *Midsommarvaka*, där dansen får en nästan förhäxande, sugande erotisk dragningskraft.
- 9 Lennart Kjellgren påpekar i *Stildrag i Hjalmar Söderbergs ”Förvillelser” och ”Martin Bircks ungdom”*. Skrifter utgivna av Samfundet för Stilforskning genom Nils Svanberg, III, Uppsala 1937, s. 23 f., att asyndetiska satsfogningar i Söderbergs prosa ofta bidrar till rytmisk stegring.
- 10 Den mest berömda – och omdiskuterade – av Hjalmar Söderbergs skildringar av extatiska kyssar torde vara avslutningen på *Martin Bircks ungdom*, där kyssen också översätts i begrepp som flammande eld. Se Bure Holmbäck, ”Den röda stjärnan. Några anteckningar om slutkapitlet i *Martin Bircks ungdom*”, *Sammlaren* 1982, s. 40–61.
- 11 Bilden av den drunknade flickan bär tydliga drag av de Ofelia-målningar som ofta förekommer i sen 1800-talskonst, och Glas är också något av en Hamlet-figur. Jfr Ahlund, s. 176 f.
- 12 Tommy Olofsson, *Frigörelse eller sammanbrott. Stephen Dedalus, Martin Birck och psykologin*, diss., Sthlm 1981, s. 129.
- 13 Leonardo da Vincis gåtfullt småleende Mona Lisa är en kvinnofigur som uppmärksammas under andra hälften av 1800-talet som representant för den sfinx-liknande kvinnotypen – lockande, mysteriös och farlig för mannen. Se Christina Sjöblad, ”Sfinxen – en gåtfull 1800-talssymbol”, *I musernas sällskap. Konstater och deras relationer. En vänbok till Ulla-Britta Lagerroth 19.10.1992*, red. Bernt Olsson m. fl., u. o. 1992, s. 137 ff. och Bure Holmbäck, *Det lekfulla allvaret. Studier över erotiska och polemiska motiv i Hjalmar Söderbergs roman Den allvarsamma leken mot bakgrund av hans tidigare författarskap*, Stockholm 1969, diss., s. 152 f. Jfr även diskussionen nedan i min uppsats om den farliga kvinnan i dekadent litteratur.
- 14 Drömmen återkommer flera gånger, och färgen kan Glas först inte säkert bestämma. De

omnämns först bara som mörka blommor, men nästa gång synen uppträder kan Glas ana färgen: ”Kanske röda, men mycket mörka. Ja, rött blir ju alltid så mörkt i skymningen.” (s. 88) Dagen efter mordet har någon (det visar sig vara Eva Mertens) skickat en bukett mörkröda rosor till honom, och han känner igen dem från sin dröm.

15 Lundgren, s. 85 f.

16 Söderberg, *Samtidsnoveller*, Hjalmar Söderbergs skrifter, Sthlm 1978, s. 21.

17 Richard Wagner, *Lohengrin. Texte, Materialien, Kommentare*, Hgg. Attila Csampai o. Dietmar Holland, Reinbek bei Hamburg 1989, s. 166.

18 Wagner, s. 164.

19 Wagner, s. 166 f.

20 Holmbäck, 1969, s. 189–195 och Björn Sundberg, *Sanningen, myterna och intressenas spel. En studie i Hjalmar Söderbergs författarskap från och med Hjärtats oro*, Uppsala 1981, diss., Skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga institutionen vid Uppsala universitet 15, s. 141–158. Sundberg ställer där upp handlingsmänniskan gentemot tankemänniskan och påpekar att Glas representerar en sådan tankemänniska som plågas av handlingsförlamning p. g. a. sin hyperreflekterande natur. Även Bo Bennich-Björkman tangerar det problematiska sanningssökandet i *Doktor Glas* i ”Sanning och lycka i Hjalmar Söderbergs författarroll”, *Från Snoilsky till Sonnevi. Litteraturvetenskapliga studier tillägnade Gunnar Brandell*, Sthlm 1976, s. 114.

21 Ahlund, s. 182 f.

22 Jfr Sundberg, s. 185 not 18.

23 Wagner, s. 162 f.

24 Wagner, s. 168.

25 Wagner, s. 170.

26 Wagner, s. 171.

27 Bo Wallner, *Wilhelm Stenhammar och hans tid*, del 1, Stockholm 1991, s. 226 ff.

28 Hjalmar Söderberg, *Sista boken. Varia från senare år*, Sthlm 1942, s. 63.

29 Bure Holmbäck, ”’Denna underbara blå musik’. Om tonkonstens ljus över Hjalmar Söderbergs ordkonst”, *Allt om böcker* 1992:1, s. 63–68.

30 Victor Hellström noterar i sin tidiga studie *Strindberg och musiken*, Sthlm 1917, ”[v]ilken säregen kontrastverkan i en bisarr situation” som nocturnen introducerar. Hellström, s. 61.

31 August Strindberg, *Götiska rummen*, Samlade skrifter 40, Sthlm 1916, s. 117.

32 Strindberg, s. 118.

33 Ahlund, s. 164.

34 Strindberg, s. 118 f.

35 Strindberg, s. 133 f.

36 Söderberg, *Samtidsnoveller*, Hjalmar Söderbergs skrifter, Sthlm 1978, s. 62.

37 Sången förekommer också vid ett par tillfällen i *Den allvarsamma leken*. Se Holmbäck, 1992.

38 Beskrivningen av professorns utseende markerar också hans ålder och roll som blind sanningsägare/siare. Han har ”utmärkt vackra löständer”, s. 66, hans ena ögonlock är

förlamat, och när han ser värdinnans dumt stirrande ögon sluter han även det återstående ögonlocket. Se s. 63, 65 och 70.

- 39 Söderberg, *Samtidsnoveller*, s. 63.
- 40 *Samtidsnoveller*, s. 57.
- 41 Christina Sjöblad, 1992, s. 151.
- 42 Gudmund Fröberg diskuterar Heidenstams förhållande till musik i "Inifrån det svenska". *Studier i Heidenstams roman Folke Filbyter*, diss., Sthlm 1994, s. 86–92.
- 43 Verner von Heidenstam, *Tankar och teckningar*, Sthlm 1899, s. 70.
- 44 Heidenstam, s. 103.
- 45 Heidenstam, s. 107.
- 46 Heidenstam, s. 108.
- 47 Heidenstam, s. 121.
- 48 Söderberg, *Samlade Verk 10*, Sthlm 1943, s. 43.
- 49 Jag är fullt medveten om att Arthur Schopenhauer och Friedrich Nietzsche med deras starka framhävande av musikens primat gentemot andra konstarter är väl så intressanta i detta sammanhang, men här har jag tvingats koncentrera mig till Richard Wagners relevans. Schopenhauers och Nietzsches betydelse för Söderberg o. a. har också utretts tidigare av exempelvis Ahlund, a. a., Lundgren, a. a., Sundberg, 1981 och Fröberg, a. a.