

Sammlaren

Tidskrift för

svensk litteraturvetenskaplig forskning

Årgång 119 1998

Svenska Litteratursällskapet

REDAKTIONSKOMMITTÉ:

Göteborg: Lars Lönnroth, Stina Hansson

Lund: Per Rydén, Margareta Wirmark, Eva Hættner Aurelius

Stockholm: Ingemar Algulin, Anders Cullhed

Uppsala: Bengt Landgren, Johan Svedjedal, Torsten Pettersson

Redaktörer: Hans-Göran Ekman (uppsatser) och Claes Ahlund (recensioner)

Inlagans layout: Anders Svedin

Distribution: Svenska Litteratursällskapet,

Litteraturvetenskapliga institutionen, Slottet ing. A0, 752 37 UPPSALA

Utgiven med stöd av

Humanistisk-Samhällsvetenskapliga Forskningsrådet

Bidrag till *Samlaren* insändes till Litteraturvetenskapliga institutionen, Slottet ing. A0, 752 37 Uppsala. Samtliga insända uppsatser granskas av externa referenter. Ej beställda bidrag skall lämnas först i form av utskrift och efter antagning även på diskett i något av ordbehandlingsprogrammen Word for Windows eller Word Perfect.

ISBN 91-87666-14-6

ISSN 0348-6133

Printed in Sweden by
Gotab, Stockholm 1999

itet som förnyelse var dock aktningvärd och säkerligen impulsgivande. Var det kanske så att mottagandet av *Non serviam* 1945 i högre grad klargjorde *Färjesångs* centrala position som vattendelare i Ekelöfs lyriska utveckling än recensenterna kunde se 1941 – av det enkla skälet att man nu hade tillgång till facit? Det vore frågor spännande att belysa.

I de följande kapitlen sätter Landgren fyra av samlingens viktigaste dikter eller diktsviter i centrum: "Tag och skriv", "Etyder", "Melancholia" och "Eufori". Varje kapitel har en mångsidigt monografisk karaktär, med belysningar från olika håll. Åter kan man förundras hur mycket Landgren kan få ut av sin strukturanalytiska metod i kombination med mer allmänna tematiska och historiska grepp. Tillvägagångssättet är eklektiskt i en mycket positiv bemärkelse, där mångfalden synes naturlig, utan inre motsägelser, och vittnar om att eklektiska lösningar är en god väg att undvika fastlåsheten i en teoretisk dogmatism. Och återigen bjuds man på smakprov ur det häpnadsväckande rika, till synes outtömliga Ekelöf-materialiet, som ger en fast förankring i ett historiskt skeende. Trots sina strukturanalytiska utgångspunkter släpper Landgren inte greppet om den historiska ram som omger de lyriska texterna i deras ursprungliga lydelse.

Men polyedern då? Var kommer dess gåta in, som så mystifierande suggereras av titeln? Jo, i närläsningen av "Melancholia", som ju associerar till Dürers berömda kopparstick, återgivet på bokens omslag. På denna bild återfinns man en månghörning med en figur, som möjligen föreställer ett ansikte, en spegelbild av den melankoliskt grubblande huvudgestalten. Ekelöf skriver 1957 en tidningsartikel om Dürer och hans melankoliska genius, där han säger sig sedan ca 20 år ha bilden på sitt rum, och Landgren kan visa att noteringar i den litterära kvarlätenskapen från slutet av 1930-talet bekräftar att Dürer börjat uppta hans fantasi. Däremot har dikten, av vilken Landgren redovisar inte mindre än sex versioner i sin analys, inte mycket gemensamt med kopparsticket, och någon polyeder finner man inte i dess landskap. Däri ligger den gåtfullhet som lite översubtilt läggs in i en dikt, som suggererar en ekfras utan att egentligen vara det. Diktens innebörd, heter det, "är lika polyvalent, undflyende, gåtfull som det i dikten onämnda ansiktet – är det ett ansikte? – i polyederns fixeringsbild på Dürers kopparstick". Förbluffande, suggestiva avhandlingstitlar tycks vara på modet nu; vem minns inte Mats Malms *Minervas äpple* i avhandlingen om den äldre göticistiska litteratursynen?

Men gåtfull är Bengt Landgren minst av allt i sin framställning. Med sedvanlig klarhet och skärpa, och väldiga fonder av lärdom, har han fortsatt att kartlägga det Ekelöfska landskapet i *Färjesång*, samtidigt ytterst lyhörd för dikternas egen gåtfullhet och diktarens enig-

matiska personlighet. Liksom tidigare, är det en individuellt uppfattad Ekelöf, inte en tidsbestämt signifikativ diktare, vi ser i det kopparstick han med försiktiga handrörelser mejslar fram, men i polyederns spegelyta ser vi i denna studie också samtidens otydliga och tveksamma bild av diktaren framtona, som ett förbryllande emblem över historiens skiftande värderingar.

Ingemar Algulin

Lars Burman, *Tre fruar och en mamsell. Om C.J.L. Almqvists tidiga 1840-talsromaner* (Almqviststudier 2). Gidlunds Förlag, Hedmora 1998 (254 s.).

Den pågående utgivningen av Almqvists Samlade Verk, en angelägen vetenskaplig insats, har för de energiska utgivarna bl.a. inneburit nödvändigheten av en fördjupad orientering i sådana delar av hans verksamhet som forskningen hittills funnit mindre intressant. Dit hör i hög grad de sex romaner som under 1840-talet tillkom som underhållningslitteratur för en bredare bokhandelspublik, företrädesvis en kvinnlig sådan. De förbigicks diskret av den äldre generationen Almqvist-forskare som menade att de vittnade om konstnärligt "förfall". Med undantag för en studie av Bertil Romberg (1975) över vissa berättartekniska grepp i samtliga sex romaner och en analys av Johan Svedjedal (avh. 1987) av berättarstrategier i *Gabriële Mimanso* har senare decenniers Almqvistuttolkare endast gjort mer marginella nerslag i dessa romantexter.

Det är därför välkommet att Lars Burman, som haft ansvaret för verk-seriens utgåvor av *Amalia Hillner* och *Tre fruar i Småland*, nu samlat sina forskningsrön i en bok där han, efter en "Inledning", i sex kapitel diskuterar dessa två romaner ur skilda aspekter. Koncentrationen på dessa enbart motiverar Burman med deras många inbördes beröringspunkter, men till bilden hör att han löpande relaterar dem till Almqvists övriga verksamhet under 1840-talet, liksom till vissa andra delar av författarskapet. Ett huvudsyfte för Burman är nämligen att i polemik med de forskare som hävdar ett utvecklingsperspektiv i stället understryka kontinuiteten i Almqvists idévärld och de därav betingade "konstanta gestaltningarna" i hans litterära verk. Även om varje kapitel hos Burman utgör ett avrundat helt som, med hans egna ord, "kan stå för sig själv" (s 13), hålls de olika studierna samman genom denna återkommande grundtanke.

Inriktad på symboler och metaforer som öppnar blicken för konstansen i författarskapet har Burman lyckligt uppmärksammat Almqvists frekventa tematisering av *boken*: boken som artistiskt raffinerat manuskript (herr Hugos dröm i *Hinden*) eller som ordnande estetisk princip (idén bakom Törnrosens bok-projekt-

tet); betydelsen av olika former och format, av "piktur" eller typsnitt, underrubriker och andra typografiska grepp som blir led i Almqvists berättarkonst. Men viktigare än så: i t.ex. *Amalia Hillner* liknas gestalterna själva gång på gång vid böcker. Den sanningsträvande guvernanten Amalia får förkroppsliga både boken skriven om henne och den symbios mellan liv och konst som alltid hägrar för Almqvist. "Att bli sitt eget verk – däri ligger alltså diktarens strävan", summerar Burman (s 38), och han tangerar därmed en bärande idé inte bara i Almqvists utan i hela den europeiska romantikens konst och tankevärld (jfr min Almqvist-essä på detta tema i *I lärdomens trädgård* 1996, ss 109–125).

I en vidgad undersökning av symboliken i *Amalia Hillner* etablerar Burman en givande läsart för Almqvists samtliga 40-talsromaner. Det är fråga om "en litterär strategi som Almqvist mer än en gång sökte sig till när han ville förena den spännande underhållningsromanens form med ett idealt-andligt innehåll" (s 41), dvs. den sakligt förankrade skildringen av verkligheten, speglade Almqvists reformatoriska engagemang i samtida samhällsproblem, är i själva verket genomsyrad av en mystisk, utopisk-idealisk världsförklaring av Swedenborgs märke. Burman är kritisk mot försöken att sekularisera Almqvist och vill i Lars Bergquists efterföljd (1996) återinsätta Swedenborg som det stora förblivande tankeparadigmet för Almqvists värld, en värld där människans högsta strävan skall vara en paradisk jordisk existens helt genomströmmad av himmelsk kärlek. Genom en typiserad men samtidigt symbolisk människogestaltning lyckades Almqvist ge dessa sina konstanta idéer en kommersiellt säljbar form, understryker Burman. Och även om Almqvist därmed inte undgick viss schablonisering av personerna, utesluter detta inte att hans program för individualiserad människoskildring slår igenom. Så t.ex. i nyanseringen av Amalia-gestalten: å ena sidan representant för rena idéer som kärlek, dygd och sann kvinnlighet, å den andra sidan alls inte ointresserad av mer världsliga ting såsom erotiskt laddad parfymdoft.

Burman kartlägger också vissa andra i Almqvists textvärld konstanta symbolkomplex som återfinns i *Amalia Hillner* (ring- och ädelstens-, trädgårds- och springbrunnsmetaforiken m.m.), men större slag slår han enligt min mening i de avsnitt där han förtjänstfullt uppmärksammar de så långt av analytikerna av hans berättarkonst föga beaktade retoriska strategierna. Retorikdiskussionen förs bl.a. i samband med de olika manlighetsideal som Burman urskiljer i *Tre fruor i Småland*. Det av Almqvist föraktade officersidealet gisslas i den ståndshögfärdige, anti-intellektuelle och mot kvinnan patriarkaliskt nedlåtande August von Mekeröth. För den kyske men för romanens tre gifta fruor ändå märkligt attraktive Alexander Medenberg råder ett annat, ett

antikt ideal. Burman relaterar romanen till den klassiska litteraturen genom att förankra denna gestalt i Curtius berömda historia om världserövraren Alexander den stores fälttågsäventyr. Dennes namne Alexander Medenberg går likartat i spetsen för en erövring, den i romanen viktiga striden för en ny utopisk samhällsordning.

Men det är hans vän och medhjälpare, den gladlynte och modige prästsönen Göran Edling – ett tredje manlighetsideal – som i praktiken får anförda det blodiga men segerrika fälttåget mot de rövarbanditer vilka övar våldsdåd i de småländska skogarna. Och han är det som eldar de efterhand till kamp för det goda samhället omvända brottslingarna med en slagfälsretorik som Burman uppslagsrikt knyter an till den antika historieskrivningens fältherretal och den klassiska retorikens hävdvunna grepp och struktureringsgrunder. Burman har tom. påträffat "mottexter" i ett par gravtal av J.O. Wallin som exemplifierar svensk retorisk tradition. På basis av en frestelsescen för denne småländske St. Göran vill Burman även försiktigtvis, nästan urskuldande, göra en jämförelse med Jesus (s 122). Här menar jag att han kunnat avlyssna fler signaler i texten för att ta ut svängarna i Kristus-analogin. Som framgångsrik omvändare av syndare, till sist omgiven av det signifikativa tolv-talet trogna rövar-"apostlar" i skapandet av det utopiska riket, genom sina löften att icke övergiva någon av dem, m.fl. från evangelierna igenkännbara retoriska och gestiska tecken, blir Göran – som så många andra positiva figurer i Almqvists textvärld – tydligt profilerad efter ett Kristus-mönster.

Almqvist som briljant retorisk strateg i sina texter återkommer Burman till i en väl genomförd undersökning av den epistolära diskursen i såväl *Amalia Hillner* som hans *Svensk språklära*. Genom att anknyta till moderna brev-teoriernas syn på kvinnligt skrivande problematiserar han (långt mer än tidigare analytiker av den almqvistiska preferensen för brevformen) funktionen av det *kvinnliga* idiom som Almqvist så lysande behärskar. Han ställer därvid bl.a. frågan om Almqvist genom favorisering av den s.k. kvinnliga stilen "usurperar den kvinnliga rösten, hänvisar kvinnan till en könsbunden roll och genom sin starka stämma vill tysta det autentiska", eller om han därmed vill visa att han "sympatiserar och identifierar sig med kvinnan" (s 177). När Burman – förvisso chockerande för supportrar av föreställningen om Almqvist som "feminist" – menar att svaret måste bli ett "ja" på båda frågorna, alltså också den första, är detta endast ett led i drivande av den tes som löper som en allt djupare plöjd fåra genom de sex kapitlen: "en delvis ny bild av Almqvists kvinnouppfattning" (s 14). Innovationen innebär enligt Burman följande. Visserligen accepterar Almqvist kvinnlig självständighet och frihet samt erkänner i princip jämställdhet mellan kö-

nen, *men*” hans dyrkan av kvinnligheten förblir romantisk” (s 135), dvs. han företräder en särarts-ideologi i könstänkandet, och idéerna om en idealistisk könskärlek samt om ”kvinnan som förbindelselänk till det gudomliga” (s 197) fortsätter att vara centrala i hans kvinno- och syn också efter *Det går an*.

Därmed anser sig Burman korrigera den i hans ögon alltför ”enhetliga” bild som Karin Westman Berg, den forskare han explicit vänder sig mot, skapade i sin avhandling *C.J.L. Almqvists kvinnouppfattning 1962* (även i senare essäer). Förvisso radikaliserade Westman Berg i denna pionjärsats Almqvists utveckling och insatser ”som feminist”, ”som könsrollsreformator”, och det har efterhand känts motiverat att diskutera det rimliga i att applicera moderna feministiska teorier på Almqvists ca ett och ett halvt sekel gamla åsikter och därmed utropa dem som så ”moderna”. Burman öppnar för berättigade ifrågasättanden och nyanseringar genom att mobilisera textställen som omvittnar viss svaghet för en patriarkal ordning med kvinnan i rollen som mannens himmelska inspirationskälla.

Ändå tycks det mig som om Burman till dels slår in öppna dörrar i den mot Westman Berg polemiska lanseringen av en egen ”ny” bild. För det första var det inte romanerna utan den samhällsradikala journalistiken som hon fokuserade för Almqvists utveckling efter *Det går an*. Och för det andra poängterade faktiskt redan hon denna dubbelsyn på kvinnan i Almqvists fiktiva 40-talstexter. För att ta ett par citat från hennes avhandling: trots önskan om jämställdhet mellan könen och trots uppgörelsen i *Det går an* med romantikens ensidighet i synen på kvinnan, försökte han ändå ”föra vissa fundamentala romantiska värden vidare sådana som kärleksuppfattningen, beundran, ja, dyrkan av kvinnan som känslöshets” (s 305, 292); ”Personligen drogs nog Almqvist till den romantiska kvinnotypen – även sedan han skapat Sara Videbeck” (s 288).

För det tredje kan denna komplicerade frågeställning knappast diskuteras på ett tillfredsställande sätt utan att Friedrich Schlegel och dennes epokgörande roman *Lucinde* tas med i räkningen. Detta verk från sekelskiftet – som Westman Berg anknuter till men som, liksom ö.h. dess författare, lyser med sin frånvaro hos Burman – blev för mycket lång tid framöver paradigmatiskt för skildringar av en *revolutionerad* ”romantisk” kvinno- och kärleksuppfattning. I den romantiska kärleken skulle enligt Schlegel råda enhet mellan det kroppsliga och det själsliga, mellan det manliga och det kvinnliga, dvs. ett sant (inte nödvändigtvis av äktenskap legitimerat) förhållande mellan två älskande byggde på att den sexuella hängivelsen fördjupade den andliga gemenskapen, och omvänt. Förverkligandet av detta hade i sin tur till förutsättning att kvinnan inte reducerades till köns- varelse utan respekterades som en självständig *människa*

och fritt fick utveckla sin personlighet som en sådan. Detta ideal, som Lucinde-gestalten skulle representera, inkluderade emellertid även mer traditionellt ”kvinnliga” egenskaper som naturlighet, ömhet och själfullhet, och därmed föll i viss mån Schlegel, som Westman Berg framhåller, ”tillbaka på den kvinnouppfattning som han bekämpade” (avh. s 70). Sak samma gäller onekligen den Almqvist som å ena sidan hyste djup respekt för kvinnan som människa och tillerkände henne samma ekonomiska och sociala rättigheter som mannen, men som å andra sidan inte kunde göra sig helt urarva det synsätt där grunden för kvinnan förblev hennes ”kvinnlighet”. Som för Friedrich Schlegel, så ock för C.J.L. Almqvist – i detta som i så många andra avseenden!

I övrigt instämmer man gärna med Burman i de ofta skarpsinniga iakttagelser som han gör vid läsningen av sina två romantexter, däri inkluderat den relation mellan kombattanterna Fredrika Bremer och Almqvist som han utreder i ett eget kapitel. Burman formulerar sig distinkt och argumenterar väl och intresseväckande, och han övertygar om att det är dags att omvärdera Almqvists 40-talsromaner som verk skapade av en synnerligen medveten konstnär och inte bara som besvärande omfångsrika resultat av en ekonomiskt utsatt författares mödor att tänja ut sitt stoff för vinnande av allt större honorar. Almqvist förblev livet igenom besatt av en lidelse för styrande form, och det är därför anledning för forskningen att gå vidare i en diskussion av hur *helheten* strukturerats i dessa 40-talsromaner.

För egen del finner jag det fruktbart att relatera den ”storform”, som Almqvist favoriserar för sin smittande fabuleringsglädje och sensuella bildmedvetenhet, till den av Pixierécourt från början skapade *melodram*-genren, vilken hela förra delen av 1800-talet gav det populäraste mönstret för underhållning både i dramat och i romanen. Fredrik Böök pekade redan 1916 på sådana motiv och teman hos den tyske underhållningsförfattaren Kotzebue (m.fl.), vilka återfinns i Almqvists 40-talsromaner, men en mer fördjupad undersökning av övergripande strukturer och strategier i Almqvists texter kan ske genom anknytning till senare decenniernas livliga melodramforskning, där framför allt Peter Brooks perspektivrika bok *The Melodramatic Imagination* (1976, 1985) återoppar om auktoritativ framställning.

Vad Brooks och andra melodramforskare framhåller som genrens karakteristika stämmer in på Almqvists narrativa dramaturgi: inom ramen för en realistisk vardagskontext en komplicerande uppbyggnad av intrigen genom parallellhandlingar, kontrastspel mellan onda och goda krafter, dvs. uppgörelse mellan boven och hjälten, dessa klart identifierade antagonister som konfronteras i jakten på ”sanningen”, avslöjandet av den konspiratoriske boven; spänningsstegring genom oväntade vändningar och överraskningsmoment, till vilka

hör igenkänningsscenerna, ”fyndet” av en förut okänd fader, ö.h. en hög frekvens av förlorade och återfunna föräldrar och barn (”blodets röst” som till sist organiserar handlingen); viss stereotyperad människoteckning genom att gestalterna skall personifiera moraliska egenskaper och därmed saknar psykologiskt djup, gestalter också präglade av mystisk härkomst, av rollspel, förklädnader och förställda identiteter; spektakulära expressiva effekter såsom yviga gester och högtravande retorik, ö.h. den till ”det melodramatiska” hörande teatrala impulsen till ”acting-out”; fastnaglandet av att brott aldrig lönar sig utan det goda segrar, manifesterat i det alltid lyckliga slutet där motsättningarna utslätas och den sociala ordningen är ”renad”.

En omläsning av t.ex. *Amalia Hillner* och *Tre fruor i Småland* visar hur ”the melodramatic imagination” genomsätter Almqvists berättande (tom. hans himmelska sanktionering av bigami/polygami i dessa två romaner återfinns i t.ex. Pixierécourts även på Arsenalsteatern i Stockholm i seklets början flitigt spelade pjäs *Två mäners hustru*). Melodramforskarna framhåller att det var from. 1830 som författare med mer komplexa melodramatiska ambitioner – Balzac, Dumas, Hugo, Dickens m.fl. – fann sitt bästa medium i *romanen*, och nu en genom sofistikerade moraliska ställningstaganden, samhällskritiska tendenser och estetiska värderingar mer ”förfinad” melodramvariant. Så kunde också Almqvist, som jag ser det, med sin av både religiös mysticism och samhällsreformatorisk utopism genomsyrade tankevärld ”förädla” melodramgenrens givna underhållningsmatriser.

Hur som helst: det tycks glädjande nog återstå en del att bita i för Almqvistforskarna – också efter Lars Burmans tänkvärda insatser.

Ulla-Britta Lagerroth

Boel Westin, *Strindberg, sagan och skriften*. Symposium, Stockholm/Stehag 1998 (310 s).

Det gör så gott att höra gamla sagor, sade han; det är som en vila att få sjunka ner i de bästa minnena från den tid då man var ett litet djur och älskade det onyttiga, det orimliga, det meningslösa.

Ur *I havsbandet*

Synen på Strindberg som nydanande författare har pendlat mellan de realistiska verken – med början i romanen *Röda rummet* från 1879 – och den dramatiska drömspels- och kammarspelsproduktionen efter Infernokrisen. Däremot innefattar ytterst sällan vår gängse Strindbergsbild hans försök i sagogenren trots att han rörde sig på detta område under hela sitt författarliv. Nu har det kommit en studie, Boel Westins *Strindberg, sa-*

gan och skriften (Symposion 1998, 310 s), som vill ge en ny bild av Strindberg just genom att belysa den betydelse som sagan och folkdiktningen haft i hans författarskap. Resultatet har blivit en fängslande och inträngande diskussion av Strindbergs livslånga intresse för sago-skildringen sådant detta lämnat spår efter sig i mycket av hans diktning, alltifrån det tidiga sago-spelet *Lyckopers resa* (1882) till prosasamlingen *Sagor* (1903) och feeriet *Svanevit* (1901).

Förutom explicita försök i sagogenren lämnade Strindberg enligt Boel Westin efter sig en rad ”sagosplitter” (efter Volker Klotz’ term Märchensplitter) i sina verk, dvs referenser, allusioner och citat från sagor som kan dyka upp i så skilda sammanhang som i *Giftas-novellerna*, romanen *I havsbandet* eller dramat *Dödsdansen*. Sagosplittret ger en speciell dynamik åt den strindbergska texten och bidrar till att legitimera de känslöoverdrifter som ofta utmärker Strindbergs skildringar genom att associera dem till sagans arketypiska, våldsamma och ändock oskyldiga sfär. Precis som Bruno Bettelheim påvisat folksagens kamouflerade sexualdrift pekar Westin på den urkraft och det primitivistiska begär som den strindbergska skriftens sagosplitter härbärgerar.

Det är ett stort ämne som Boel Westin gett sig i kast med, inte bara med tanke på Strindbergs omfattande produktion utan framför allt på grund av själva sagobegreppets komplexitet, som kan innefatta allt från muntliga folksagor till moderna konstsaor och episka fantasy-berättelser. Dessutom tycks Strindberg själv ibland ha förhållit sig ganska ambivalent inför tanken att sagogenren skulle ha något att ge en modern författare. Westin citerar t ex ett brev till Birger Mörner från 1894 i vilket Strindberg föraktfullt uttalar sig om sagans bristande relevans för nutidens själsskildrare – ”folkvisediktare nu är epigoneri och liebhaveri. [...] Hvad ha vi med Novalis och Tieck att göra noch einmal! Och bröderna Grimms sagor? Fy fan!” (cit. Westin, s. 15).

Detta citat till trots hävdar Boel Westin mycket tydligt att sagan för Strindberg bibehöll en stark ställning, dels i dess fylogenetiska bemärkelse som en metaforisk förbindelselänk till barnets psyke och till barndomen, dels som intertextuell referensram där det stått författaren fritt att ”hugga till både husbehov och avyttring” (SS 50:296; cit. Westin, s. 54). Westin gör punktnedslag i Strindbergs texter för att undersöka deras narrativa släktskap med sagans berättande, en relation som innebär en poetisering av den traditionella och hårt stiliserade sagoformen till levande litteratur. Boel Westins metod blir ytterligare ett led i den strindbergforskning som i vår tid lagt sig vinn om att betona den estetiska sidan av Strindbergs författarskap utan direkta samband med det biografiska underlaget. Att närma sig Strindbergs verk via en sagans metamorfos i författarskriften är också ett sätt att gå förbi den privata sfären in i de ar-