

Sammlaren

Tidskrift för

svensk litteraturvetenskaplig forskning

Årgång 114 1993

Svenska Litteratursällskapet

Detta verk har digitaliserats. Bilderna av den tryckta texten har tolkats maskinellt (OCR-tolkats) för att skapa en sökbar text som ligger osynlig bakom bilden. Den maskinellt tolkade texten kan innehålla fel.

REDAKTIONSKOMMITTÉ

Göteborg: Lars Lönnroth, Stina Hansson

Lund: Ulla-Britta Lagerroth, Margareta Wirmark

Stockholm: Inge Jonsson, Kjell Espmark, Ulf Boëthius

Umeå: Sverker R. Ek

Uppsala: Bengt Landgren, Johan Svedjedal

Redaktör: Docent Ulf Wittrock, Litteraturvetenskapliga institutionen,
Slottet ing. AO, 752 37 Uppsala

Distribution: Svenska Litteratursällskapet,
Litteraturvetenskapliga institutionen, Slottet ing. AO, 752 37 Uppsala

Utgiven med understöd av

Humanistisk-Samhällsvetenskapliga Forskningsrådet

Bidrag till *Samlaren* bör vara maskinskrivna med dubbla radavstånd och eventuella noter skall vara samlade i slutet av uppsatsen. Titlar och citat bör vara väl kontrollerade. Observera att korrekturändringar inte kan göras mot manuskript.

ISBN 91-87666-08-01

ISSN 0348-6133

Printed in Sweden by

Fälths Tryckeri, Värnamo 1994

blem. Han tar också upp till diskussion skillnaden mellan normativ och analytisk framställning i arbeten om dramatets teori, dess estetik och teknik. Pedagogiskt klagörande visar han på det normativa drag som vidlöder så mycket av den dramaturgiska litteraturarten. Instruktivt tillämpar han likaså sin sats att dramaforskaren skall studera sitt objekt, speldramat, »inte som vilken text som helst utan som en text avsedd att transponeras till scenens medium», vid ett jämförande närstudium av Henri Nathansens *Indenfor Murene* och Hjalmar Söderbergs *Aftonstjärnan*. Söderbergs pjäs är av dessa båda den som pekar framåt, bland annat ur formell och teknisk synpunkt, framhåller Brandell, men i en efterskrift till uppsatsen gör han med åberopande av ett strindbergskt dramautkast gällande att själva idén till det scenografiska experimentet i *Aftonstjärnan* 1912 inte odelat är Söderbergs egen.

I två studier över Ibsen, Byggmästare Ibsen och Forntid och framtid. En läsning av Hedda Gabler, inriktar sig Brandell på att försöka klagöra Henrik Ibsens intentioner med sina senare dramer. Ibsens beroende av det välgjorda stycket, »la pièce bien faite», är allmänt erkänt, påminner han; »det har särskilt betonats av Martin Lamm, kanske lite för starkt». Men det har sina svårigheter att fastställa vad ett sådant välgjort stycke egentligen är, konstaterar Brandell som i syfte att bestämma hur det fungerade på scenen har gått till ett studium av Sarceys teaterkritik. »Han dominerade teaterkritiken i Paris under tre eller fyra decennier och hans omdömen blev normgivande inom en ännu mycket vidare cirkel.» Sarcey kom att recensera sammanlagt åtta pjäser av Ibsen under åren 1890–1897 och Brandell diskuterar hans kritiska inställning till dessa; »vi har också Sarceys ord på att Ibsen kunde göra ett riktigt arbete enligt den franska modellen – det gäller i varje fall *Et dukkehjem*.» Ett av de grepp som Brandell använder sig av i syfte att komma åt hur Ibsen frigjorde sig från det välgjorda dramatets konventioner, är att studera vad han betecknar som »det andra rummets» princip. »Han försöker öppna scenen genom att ge fonden perspektiv och utnyttjade bland annat flitigt den nordiska glasverandan, som är interiör och exteriör på en gång, för att uppnå sitt mål.» Sarcey, den gamla skolans man, sköt in sig på symbolerna i Ibsens senare dramer och öste, som Brandell säger, sarkasmer över Ibsen och hans djupsinniga uttolkare. Att följa Brandell i hans resonemang om vad det är som betingar »gåttfullheter» i Hedda Gabler och andra av de senare pjäserna utgör en spännande läsning. På tal om »resterna av ett principdrama» i Hedda Gabler för Brandell in Georg Brandes Nietzsche-skrift som en inte oväsentlig faktor vid utformningen av dramat; »det psykoanalytiska dramat» åter sammanställer han med psykoterapeuten Freuds parallellt i tiden utvecklade metodik.

Att den nordiska genombrottsradikalismen har bidragit till innehållet i den terapi som växte fram hos Freud vid sekelskiftet är ju något som Brandell på ett övertygande sätt förfäktar. I ett inlägg Freud och Ibsen (Oslo 1989) pekar han på »en kort men innehållsrik uppsats», Psykotiska roller på scenen, som

Freud skrivit 1905 eller 1906; den hade man gärna hört mer om. I ett anförande vid Strindbergssymposiet i Warszawa 1984 uppehåller sig Brandell vid spännvidden hos Strindberg som dramatiker liksom dennes speciella typ av dramatisk kreativitet. Som den mest iögonfallande egenheten i Strindbergs pjäser vill Brandell beteckna dialogen och han söker i en studie – Frågor utan svar – kom åt vad som skiljer Strindbergs dialog från Ibsens »franska dialog». Rimligtvis borde den »irrande» dialogens struktur hos Strindberg kunna belysas på ett vida exaktare sätt med hjälp av den framväxande textlingvistikens metoder, anmärker Brandell. Över huvud visar han i sin skrift på allehanda uppgifter för den kommande Strindbergforskningen.

Fängslande och lärorik är en avslutande betraktelse, *Rening, i livet och på teatern*, som vill förmedla »något om begreppet katharsis». Den är i likhet med de övriga uppsatserna skriven på det klara och stringenta språk som Gunnar Brandell så väl behärskar.

Ulf Wittrock

Johan Cullberg: *Skaparkriser. Strindbergs Inferno och Dagermans*. Natur och kultur 1992.

Det har gjorts flerfaldiga försök att ställa diagnos på Strindbergs psykiska status under hans kris på 1890-talet. Att krisen leder fram till en religiös omvändelse vittnar den följande produktionen entydigt om. Hur krisen i detalj var beskaffad är i efterhand dock svårare att avgöra. Strindbergs sinnen var svårt plågade under denna tid – det är uppenbart – men varför och på vad sätt? Härom kan man bara uppställa mer eller mindre väl underbyggda hypoteser. Att ställa säker diagnos låter sig av uppenbara skäl knappast längre göra.

I en välskriven och initierad bok har emellertid psykoanalytikern och psykiatern Johan Cullberg tagit upp frågan på nytt. Dels anser han sig ha nya synpunkter att tillföra och dels menar han att fallet Strindberg – som i boken jämförs med fallet Dagerman – kan lära något om skaparkriser i allmänhet.

Bland tveklöst utfärdade diagnoser är Jaspers' från 1921 mest beryktad. Enligt honom skulle Strindberg – som han aldrig träffat – varit schizofren. Inte heller själsläkare eller psykologer som senare ställt diagnos har kunnat iaktta sin patient. I verkliga livet brukar det väcka berättigat uppseende om en läkare skriver ut intyg eller en medicin utan att ha träffat patienten. Här finns med andra ord en stötesten stor som en klippa. Cullberg menar dock att långvarigt umgänge med en diktares verk kan liknas vid personlig bekantskap: »Det är en dialogsituation som faktiskt i mycket liknar det psykoterapeutiska mötet med en levande människa.»

Infernokrisen är sällsynt väl dokumenterad i brev och i en dagbok. Därtill finns vittnesutsagor och till slut också författarens redogörelse i efterhand för förloppet i romanen *Inferno*. Materialläget kan alltså sägas vara ovanligt gynnsamt när det gäller denna

»sjäsliga omställningsprocess av sällsynt genomgripande art» (Brandell).

Bland tidigare beaktansvärda psykiatriska utredningar kan även nämnas Sven Hedenborgs *Strindberg i skärselfen* från 1961 där Strindbergs sjukdom beskrevs som »psykogen paranoid psykos» påskyndad av absintförtäring. Trettio år senare väckte uppsala-professorn Torsten Frey uppseende med en uppsats i *Läkartidningen* där han bland annat hävdade att Strindberg led av en hjärnskada som efter hand förvärrades av giftmissbruk. Cullbergs polemik mot föregångare är i allmänhet mild, men i fallet Frey är han med rätta indignerad över resonemangens brist på förankring i källorna.

Bland litteraturforskare har främst Gunnar Brandell i sin avhandling från 1950 analyserat krisen; Cullbergs respekt för denna avhandling är med rätta stor. Brandell utpekade på sin tid fem omsorgsfullt daterade psykoser. I sin biografi från 1980-talet använder han inte längre ordet »psykos». Omsvängningen kan vara betingad av att han skriver inom olika genrer, inför olika slags publik men tycks även röja en nyvunnen skepsis inför det fruktbara i att över huvud diskutera krisen i psykiatriska termer. Andra litteraturhistoriska kommentatorer som Evert Sprinchorn och Olof Lagercrantz väljer ju att helt sonika avdramatisera krisen, vilket är något helt annat.

Resultatet av Cullbergs noggranna genomgång av infernokrisen rymmer kanske inte uppseendeväckande mycket nytt men åtskilliga detaljer får ny belysning. I huvudfrågan »Var Strindberg galen?» blir svaret att man kan tala om en kortvarig paranoid psykos sommaren 1896. Det menade Hedenborg också, men Cullberg vill – i likhet med Brandell – tona ned absintens och alkoholens roll.

En nyhet är av terminologisk art. Cullberg begagnar narcissimbegreppet; en överraskning för en amatör som snarare skulle associerat begreppet till olika diagnoser av nutidsmänniskans predikament (senast av Rollo May i *The Cry for Myth*). Det betecknar i Cullbergs resonemang emellertid en persons behov av grandiositet i sitt liv, och – när denna grandiositet hotas eller raderas: hans strategier för att dölja nederlaget och komma över självföraktet. Det är här Strindberg lyckas men Dagerman misslyckas.

En förutsättning för resonemangets hållbarhet är att Strindbergs satsning på naturvetenskapen under 1890-talet verkligen gällde livet och inte var en vurm eller distraktion – även sådana hade förvisso hos Strindberg magnifika dimensioner. Jag är inte lika övertygad som Cullberg om att Strindbergs satsning hade denna dignitet. Projektet slutade ju inte heller med någon generalkrasch utan Strindberg fortsatte att odla sin vurm under det nya seklet. Om experimenterandet och grubblat i Paris inte var nyttigt för honom, gav det honom i alla fall anledning att fortlöpande skriva och polemisera, och detta var antagligen en viktig förutsättning för hans överlevnad.

Cullberg diskuterar olika sätt att möta nederlag. Man kan resignera och konstatera sig vara en erfarenhet rikare, eller man kan ta sitt liv. En tredje väg, som enligt Cullberg var Strindbergs, innebär att man omskapar verkligheten i stället för sig själv och

så fortsätter att spela samma magnifika roll men på en ny scen.

Detta tycks vara en god beskrivning av vad Strindberg faktiskt genomgår eller genomför, men utgångspunkten behöver inte vara det naturvetenskapliga misslyckandet. Sedan tidigare i Strindbergs liv skymtar ett annat problem, ibland frenetiskt gestaltat, nämligen rädslan för att bli galen. Cullberg är givetvis medveten om detta när han betonar: »Sinnessjukdomens möjlighet är den största fasan, det största misslyckande som Strindberg kan tänka sig. /---/ Att vara galen är för Strindberg lika med att vara otillräcklig och därmed bli inspärrad.» Det är lätt att finna belägg för denna uppfattning i brev från olika tider.

Av detta skäl framstår den flirt med galenskap som vissa litteraturforskare menar att Strindberg inledde i Paris som långsökt. Även Cullberg tillhör de läsare som uppfattar »Sensations détraquées» från hösten 1894, som medvetna experiment av en person som har kontroll över sina sinnen. En enligt min mening rimligare läsning – som även gör texten till en logisk etapp mellan *I havsbandet* och vissa brev från krisens kulmen – är att läsa den som Strindbergs högst allvarliga om dock ännu inte helt desperata kamp att inordna extraordinära sinnesförnimmelser under förnuftet. En kulmen når denna typ av ansträngningar den 18 juli 1896 när Strindberg desperat och patetiskt vill tolka ljudsensationer från sin huvudkudde på ett sätt som skall rationellt förklara vad han hör. Han skriver i ett upprivet brev till Hedlund att gräshoppor antagligen sjungit i den linåker som sedermera levererat material till hans kuddvar. Den kortvariga paranoidea psykos som Cullberg tillskriver Strindberg förlägs mycket riktigt till dagarna efter att detta brev skrevs. Ljudet i kudden var antagligen en vanlig öronsusning, konstaterar han nyktert.

I sin kamp att inför sig själv och andra visa att hans upplevelser inte är hallucinatoriska, i sitt intresse för sina sinnens funktion mer än för de objekt de registrerar kommer Strindberg att hamna i samma predikament han tidigare diktat åt två naturvetenskapligt experimenterande personer: Ryttmästaren i *Fadren* och fiskeriintendenten Borg i *I havsbandet*.

Cullberg underbetonar enligt min mening vidare den dödsångest – eller åtminstone rädsla för att bli dödad – som så rikligt kommer till uttryck i Strindbergs brev och dagbok under tiden för krisen – och som blir ett viktigt tema i den kommande dramatiken. Också den strindbergska paranoian har ju detta speciella inslag: man är inte bara ute efter att endast trakassera honom utan för att beröva honom livet. Denna dödskräck är egentligen ett slags livsvilja; i allvarlig närhet av självmord är inte Strindberg under krisen. Under 1900-talet däremot, vid sina kriser 1901 och 1907 känner han intensiv dödslängtan, därtill inspirerad även av pessimistisk filosofi. Infernokrisen var utan tvekan hans mest vitala kris.

Detta är några invändningar som Cullbergs i alla avseenden förnämliga framställning stimulerat till. I den brokiga litteraturen om Strindbergs infernokris eller hans sjäsliv över huvud är Cullbergs bok ett högst intressant och välbalanserat bidrag.

Om Cullberg alltså inte fäst sig vid att Strindberg symboliskt förebådat sitt eget öde i fiskeriintendenten Borg i romanen *I havsbandet*, noterar han desto mer lyhört att Stig Dagerman redan i *De dömdas ö* tycks beskriva sin kommande belägenhet under improduktivitetens krisen några år senare.

Olof Lagercrantz har betonat att Strindberg ständigt talade om självmord – utan att mena så mycket med det. Med Dagerman var det annorlunda; redan i en skoluppsats sänder han ut signaler, och han tycks sedan oavbrutet ha levt i närheten av självmordet. Hur plågad han måste ha varit blir tydligt först med Cullbergs redogörelse. Cullbergs syfte är närmast att förklara Dagermans improduktivitetens kris och hans självmord, men studien formar sig till ett porträtt i helfigur.

Den viktigaste pusselbiten tycks vara frånvaron av en föräldrageneration i Dagermans liv; också med fadern var ju relationen kortvarig och problematisk. Tidigare har Kerstin Laitinen visat hur Dagermans modersövergivenhet tar sig uttryck i en rad hatiska porträtt av mödrar i romanerna och hon genomförde sina resonemang med hjälp av sofistikerade textanalytiska metoder. Cullberg är mindre rigorös, han väger in fler faktorer och läsaren tycker sig med ens få en klar bild av en mycket komplicerad personlighet. Denna avviker markant från den ljusare bild Lagercrantz vill framsuggera i efterordet till den nya upplagan av sin biografi. Ett problem är förstås att Lagercrantz verkligen kände och umgicks med Dagerman.

Strindberg var sin egen terapeut och hade förmågan att manipulera hela solsystem. Dagerman saknade denna manipulativa förmåga och hans självförakt blev under improduktivitetens krisen alltmer frätande. Cullberg avslutar med att diskutera om något hade kunnat rädda honom men menar att oddsen nästan entydigt var emot honom. Något »maskrosbarn» var han tydligen minst av allt.

En tänkbar räddning ser han skymta i den sena texten »Tusen år hos Gud» där en religiöst-mystisk utväg åtminstone antyds. Man erinrar sig Werner Aspenströms klarögd beskrivning av Dagerman som en »oförlöst mystiker». Hjälp av mer jordnära slag prövades utan framgång. Psykiatrin hade på 1950-talet inte mycket att erbjuda; bevarade journaler från Dagermans vistelse på Karolinska sjukhuset vittnar om torftigheten, och Cullberg är alltså skeptisk till att ens en skraddarsydd terapi skulle haft utsikter att rädda Dagerman från självmordet.

Dubbelporträtten av Strindberg och Dagerman visar således två helt olika sätt att möta kreativitetens kriser. Cullbergs bok tillhandahåller ny och väl förmedlad kunskap om två kaotiska diktarpsyken. Boken borde vara obligatorisk läsning för varje litteraturforskare som intresserar sig för biografiskt-psykologiska problem.

Hans-Göran Ekman

Torsten Ekbohm: *Samuel Beckett*. Natur och Kultur 1993.

Lill Inger och Göran O. Eriksson översatte en rad av Becketts verk under 1950-talet och början av 60-talet; sedan tog andra översättare vid. Torsten Ekbohm gav sig i kast med romanen *Watt* och när han nu mer än ett kvartssekel efteråt svarar för en monografi över Beckett betecknar han *Watt* som ett mästerverk, »fullt i klass med *Molloy* som annars brukar betraktas som höjdpunkten i Becketts senare romanproduktion. I mitt tycke är den rent av överlägsen, i kraft av sin förtätade poesi och sin vildsinta humor, sitt filosofiska djup och sin språkliga energi.»

På det relativt begränsade utrymme som står till buds inom ramen för N. o. K.:s författarmonografier har Torsten Ekbohm lyckats överblicka hela Samuel Becketts författarskap och dessutom på väsentliga punkter beröra hans livsöde. Den kronologiska summeringen i bokens slut underlättar tillägnelsen av monografien. Ekbohm tycks väl bevandrad i Beckett-litteraturen, om han också framhåller att denna har svällt över alla bräddar och att hans litteraturförteckning bara rymmer ett subjektivt urval titlar. Deidre Bairs omstridda levnadsteckning från 1978 har 1990 kommit ut i en reviderad nyutgåva, visar det sig. En apitretare är tydligen *Women in Beckett* (1990), redigerad av Linda Ben-Zwi, där alla de stora Beckettaktiserna får komma till tals. Åt en av dem, den franska skådespelerskan Madeleine Renaud, ger Ekbohm ordet på sin ingress slutrader: »Det bästa sättet att förstå Beckett är att läsa honom utan att leta efter någon annan filosofi än en stor mänsklig medkänsla.» Givetvis figurerar i litteraturlistan Bengt Holmqvists *Kritiska ögonblick* (1990), som bokför möten med Samuel Beckett i Paris från tre decennier. Ekbohm får anledning återropa dennes kärva avvisande 1961 av »de tolkningar som låter förstå att Godot kanske är Gud och kanske är på kommande i alla fall». »Det är inget lönnkristligt med Godot», fastslår Holmqvist, »lika litet som med något annat i Becketts pjäser och romaner; och Godot kommer aldrig.» Annars har, som Holmqvist i likhet med Torsten Ekbohm upprepade gånger betonar, Beckett konsekvent avhållit sig från att utlägga sina egna texter.

Beckett debuterade som poet 1930 med en dikt om Descartes, *Whoroscope*, där han onekligen visade sig på styva linan. Det rör sig om man så vill, säger Ekbohm, om den första Beckettmonologen, en vindlande associationskedja på ett hundratal rader. Det är enda gången som Beckett skrev ett skönlitterärt verk med utgångspunkt från ett konkret historiskt material, Adrien Baillets *Descartesbiografi*. Lejonklon visade han samtidigt som kritiker med en Joycestudie men än mer med sin *Proustessä* (1931). »Man kan irriteras av den litet snobbigt arroganta tonen, den känns igen som ett kvardröjande nybörjarfel från *Joycessän*. Och man kan imponeras av den enastående konsekvensen hos en författare som vid 24 års ålder skriver en essä som drar upp riktlinjerna för ett halvt sekel av litterärt skapande. Essän vimlar nämligen av formuleringar som pekar ut den kommande