STEN LINDER

ERNST AHLGREN

I HENNES ROMANER

STOCKHOLM

ALBERT BONNIERS FÖRLAG

STEN LINDER

ERNST AHLGREN

I HENNES ROMANER

ERNST AHLGREN

I HENNES ROMANER

ETT BIDRAG TILL DET LITTERÄRA
ÅTTITALETS KARAKTERISTIK

AV

STEN LINDER

Saadan vokser Ens Væsen med Ens Viden, klares deri, samles igennem den. Det er saa skønt at lære som at leve. Vær ikke bange for at miste dig selv i større Aander end din egen! Sid ikke og rug ængstelig over din Sjæls Ejendommelighed, stæng dig ikke ude fra det, der har Magt, af Frygt for, at det skal rive dig med sig og drukne din kære, inderligste Egenhed i sin mægtige Svulmen! Vær tryg, den Ejendommelighed, som gaar tabt i en frodig Udviklings Skillen ud og Dannen om, den har kun været en Brøst, kun et mørkespiret Skud, der var ejendommeligt, just saalænge det var sygt af lyssky Bleghed. Og det er paa det Sunde i dig, du skal leve, det er det Sunde, der bliver det Store.

J. P. JACOBSEN.
(I Ernst Ahlgrens avskriftsbok 1886.)

STOCKHOLM
ALBERT BONNIERS FÖRLAG

STOCKHOLM
ALB. BONNIERS BOKTRYCKERI 1930

FÖRORD.

Föreliggande studie åsyftar i främsta rummet att ge en bild av Ernst Ahlgrens författarpersonlighet genom att iakttaga hennes relationer till sin tids litterära miljö och huvudströmningar. Det har visat sig lämpligast att lägga undersökningen som ett längdsnitt genom hennes romaner med spridda exkurser till novellistik och dramatik. På grund av det oupparbetade skick, vari tidens litteraturhistoria ännu befinner sig, har en strängt monografisk komposition ej kunnat iakttagas; som undertiteln antyder, har det varit min strävan att tillika beakta de vidare litteraturhistoriska perspektiv, som från denna punkt låtit sig överblickas. Den svåröverskådlighet, detta kunnat förorsaka, har jag sökt att motverka genom en så tydlig disposition som möjligt.

Ett första utkast till detta arbete, byggt endast på det då tillgängliga tryckta materialet, publicerades 1926 i Edda, bd XXIV. Ungefär samtidigt utkom en större monografi över Ernst Ahlgren av Ingrid af Schultén (Ernst Ahlgren, en litterär studie, Helsingfors 1925), till vilket arbete jag här ofta haft fördelen att kunna hänvisa. Liksom dess författarinna har jag nu kunnat bygga min framställning på den i Ernst Ahlgrens-arkivet i Lunds universitetsbibliotek befintliga handskriftssamlingen, varav f. ö. ytterligare stora delar nyligen publicerats av Axel Lundegård.

Bland detta material hållas dock som bekant de anteckningar och brev ännu ej tillgängliga för forskningen, vilka beröra Ernst Ahlgrens personliga förhållande till Georg Brandes. Icke heller har jag haft tillstånd att läsa den del av Ernst Ahlgrens dagbok ("Stora boken"), där denna viktiga biografiska detalj relateras. Jag har därför här blott kunnat skissera densamma sådan den ter sig enligt de tryckta, delvis litterärt bearbetade källorna samt de kortfattade notiserna i Ernst Ahlgrens almanackor. En närmare prövning på denna punkt blir en framtida forskning förbehållen.

Vid avslutandet av mitt arbete riktar jag i främsta rummet ett vördsamt och varmt tack till min lärare, professor Anton Blanck. Det vore mig kärt, om avhandlingen i någon mån bure spår av den intresseväckande invigning i det litteraturhistoriska studiet, jag under hans ledning erhållit. Den alltid lika överseende och värmande välvilja, jag hos honom mött, har för mig och mitt arbete varit av oskattbar betydelse. Till docenten Algot Werin i Lund, som på det mest oegennyttiga och vänliga sätt bistått mig i råd och dåd, sänder jag mitt hjärtligaste tack. För värdefull hjälp vid korrekturläsningen står jag i tacksamhetsskuld till teol. o. fil. kand. Torsten Lind.

Fil. d:r Torsten Fogelqvist ber jag mottaga mitt vördsamma tack för det intresse han visat mitt arbete, som han haft godheten taga del av i manuskript. Vidare har jag att tacka Ernst Ahlgrens-arkivets förvaltning samt tjänstemän vid Uppsala och Lunds universitetsbibliotek.

Till sist vill jag här varmt tacka min far för ekonomiskt bistånd.

Uppsala i oktober 1930.

Sten Linder.

Att beakta äro följande förkortningar av ofta förekommande boktitlar:

S. S. = Ernst Ahlgren, Samlade skrifter, I—VII. Sthlm 1918—20.

Biogr. = Victoria Benedictsson, Dagboksblad och brev samlade till en levnadsteckning av Axel Lundegård, I—II. Sthlm 1928.

Biogr. 1:a uppl. = Victoria Benedictsson. En sjelfbiografi ur bref och anteckningar samlade och utgifne af Axel Lundegård. Sthlm 1890.

Elsa Finne II = Axel Lundegård, Elsa Finne, II. 3 uppl. Sthlm 1913.

Geijerstam = Bref från Victoria Benedictsson till Karl och Matti af Geijerstam, utg. af Matti af Geijerstam. Sthlm 1909.

Esselde = Ernst Ahlgren och Esselde. En brefväxling, utg. af Sigrid Leijonhufvud. Sthlm 1910.

Key = Ellen Key, Ernst Ahlgren. Några biografiska meddelanden. Sthlm 1889.

Ernst Ahlgrens-citat utan hänvisning till tryckt källa hänföra sig till i Ernst Ahlgrens-arkivet i LUB befintliga manuskript. Dessa bestå av Ernst Ahlgrens kombinerade dagbok och författarjournal, den s. k. Stora boken, ett antal smärre böcker med avskrifter och citat, hennes regelbundet förda annotationsalmanackor från åren 1876—1888, brev och brevkoncept samt manuskript och utkast till tryckta och otryckta arbeten.

Stavningen i samtliga citat har för enhetlighets vinnande normaliserats liksom i Samlade skrifter och biografien.

RÄTTELSER.

Sid.	70	rad	31	*står*	skjøndt *läs* skjønt
»	83	»	5	»	flera gånger *läs* flera år senare
»	330	»	1	»	narr *läs* naar

Vid avslutandet av mitt arbete riktar jag i främsta rummet ett vördsamt och varmt tack till min lärare, professor Anton Blanck. Det vore mig kärt, om avhandlingen i någon mån bure spår av den intresseväckande invigning i det litteraturhistoriska studiet, jag under hans ledning erhållit. Den alltid lika överseende och värmande välvilja, jag hos honom mött, har för mig och mitt arbete varit av oskattbar betydelse. Till docenten Algot Werin i Lund, som på det mest oegennyttiga och vänliga sätt bistått mig i råd och dåd, sänder jag mitt hjärtligaste tack. För värdefull hjälp vid korrekturläsningen står jag i tacksamhetsskuld till teol. o. fil. kand. Torsten Lind.

Fil. d:r Torsten Fogelqvist ber jag mottaga mitt vördsamma tack för det intresse han visat mitt arbete, som han haft godheten taga del av i manuskript. Vidare har jag att tacka Ernst Ahlgrens-arkivets förvaltning samt tjänstemän vid Uppsala och Lunds universitetsbibliotek.

Till sist vill jag här varmt tacka min far för ekonomiskt bistånd.

Uppsala i oktober 1930.

Sten Linder.

Att beakta äro följande förkortningar av ofta förekommande boktitlar:

S. S. = Ernst Ahlgren, Samlade skrifter, I—VII. Sthlm 1918—20.

Biogr. = Victoria Benedictsson, Dagboksblad och brev samlade till en levnadsteckning av Axel Lundegård, I—II. Sthlm 1928.

Biogr. 1:a uppl. = Victoria Benedictsson. En sjelfbiografi ur bref och anteckningar samlade och utgifne af Axel Lundegård. Sthlm 1890.

Elsa Finne II = Axel Lundegård, Elsa Finne, II. 3 uppl. Sthlm 1913.

Geijerstam = Bref från Victoria Benedictsson till Karl och Matti af Geijerstam, utg. af Matti af Geijerstam. Sthlm 1909.

Esselde = Ernst Ahlgren och Esselde. En brefväxling, utg. af Sigrid Leijonhufvud. Sthlm 1910.

Key = Ellen Key, Ernst Ahlgren. Några biografiska meddelanden. Sthlm 1889.

Ernst Ahlgrens-citat utan hänvisning till tryckt källa hänföra sig till i Ernst Ahlgrens-arkivet i LUB befintliga manuskript. Dessa bestå av Ernst Ahlgrens kombinerade dagbok och författarjournal, den s. k. Stora boken, ett antal smärre böcker med avskrifter och citat, hennes regelbundet förda annotationsalmanackor från åren 1876—1888, brev och brevkoncept samt manuskript och utkast till tryckta och otryckta arbeten.

Stavningen i samtliga citat har för enhetlighets vinnande normaliserats liksom i Samlade skrifter och biografien.

I N L E D N I N G

Temperamentet och tidsandan.

1. Terminologi. — 2. Barndoms- och ungdomsupplevelsernas betydelse för Ernst Ahlgrens författarskap. Ernst Ahlgren och kvinnofrågan. — 3. Hennes reaktion mot åttitalsandan.

1.

Ernst Ahlgren är den enda av våra litteraturhistoriskt beaktansvärda författare, vars hela bokliga produktion faller mellan Strindbergs *Röda rummet* och Heidenstams debut. Representanterna för denna tids realistiska litteraturströmning kallade sig på skandinavisk botten helst realister, en beteckning som först eftertryckligt lancerades av Herman Bang (essaysamlingen *Realisme og Realister,* 1879) samt blev stående särskilt i motsättning till den äldre diktningens "idealister" (Feilitzen-"Robinsons" essayer *Realister och idealister,* 1885). Georg Brandes, den nya riktningens ledande kritiker, sökte däremot undvika alla dylika karakteriserande benämningar på vad han kallade det moderna genombrottet (*Det moderne Gjennembruds Mænd,* 1883).[1] I senare litteraturhistoriska handböcker har skedet hos oss omväxlande gått under namnen naturalism (Warburg, Mortensen) och åttiotal (Böök). Vår första uppgift måste här bli att fastställa terminologien för den följande framställningen.

Som litteraturhistorisk term har realism redan blivit gängse i fråga om en äldre period av svensk 1800-talslitteratur och kan därför ej ge uttryck åt det ytterligare steg emot ett strängt verklighetsavbildande, som kännetecknar den ifrågavarande tiden. Ordet naturalism har återigen i anseende till sin franska användning en alltför speciell innebörd.

Den franska naturalismen[2] framträder i yttre hänseende med fordran på en strängt objektiv verklighetsskildring, fotad på en

[1] Jfr V. Andersen i C. S. Petersen & V. Andersen, *Illustreret dansk Litteraturhistorie,* Khvn 1924 ff., IV: 362.
[2] Jfr P. Martino, *Le naturalisme français,* Paris 1923, chap. I—III.

fullt vetenskaplig dokumentation. Kravet på romanens vetenskapliga tillförlitlighet uppställdes redan av *Madame Bovarys* författare, för vilken huvudsynpunkten dock ännu var rent estetisk, varför han också bibehöll romanens estetiska komposition och utarbetning. Redan under bröderna Goncourts händer förvandlas emellertid Flauberts konstnärligt-realistiska romanform och får prägeln av en analytisk monografi. Zolas s. k. "roman expérimental" slutligen är en dokumentarisk miljöroman, vilken av författaren själv rubriceras såsom i främsta rummet vetenskaplig. En påfallande tendens hos den naturalistiska romanen vid sidan av dess kvasivetenskapliga pretentioner är vidare ämnessfärens utsträckande till de lägsta sociala och moraliska företeelserna.

Lika doktrinär som i yttre hänseende är den franska naturalismen med avseende på sitt huvudsakligen av Taine formulerade idéinnehåll. Den är filosofiskt sett positivistisk och deterministisk samt reducerar psykologien till fysiologi och de mänskliga karaktärerna till temperament. Härmed följde i den naturalistiska litteraturen även en fullständig moralisk indifferentism.

Se vi nu på den franska naturalismens nordiska motsvarighet, visar sig denna omedelbart vara av en vida mera heterogen natur. Starkast har det naturalistiska inflytandet gjort sig gällande i yttre avseende, både beträffande den realistiska dokumentationen — dock utan absurda anspråk på vetenskaplighet — och utvidgningen av ämneskretsen. Som estetisk komposition håller sig dock den nordiska romanen närmare *Madame Bovary* än de senare franska kvasivetenskapliga hybridformerna. Härvidlag torde även ett inflytande från den ryska realistiska romanen (Turgenjev) ha bildat en motvikt.

Den fransk-naturalistiska filosofien och psykologien bilda däremot endast ett inslag i den skandinaviska strömningens idéinnehåll. Georg Brandes framträder såsom kritiker som lärjunge till Taine (doktorsdisputationen *Den franske Æsthetik i vore Dage*, en Afhandling om H. Taine, 1870) och delar dennes positivistiska grundåskådning, som även blir gällande i genombrottslitteraturen. Men han underkastar därjämte vissa av Taines filosofiska teorier en skarp kritik och tar avstånd från en huvudpunkt hos denne som determinismen. I stället ansluter sig Brandes till tidens evolutionsfilosofi. Genom kravet på att "sätta problem under debatt" ställer

han litteraturen i utvecklingens tjänst, och därjämte gör han den till organ för sin individualistiska frihetstanke.

Den från Brandes utgående litteraturen får härigenom en helt annan prägel av aktivitet än den motsvarande franska. Den får en öppen individualistisk och socialreformatorisk tendens, som är främmande för den taine-flaubertska naturalismen.[1] Hos Ibsen, vilken vid sidan av Brandes ger det viktigaste incitamentet åt denna litteratur, återfinna vi samma revolutionära individualism och samhällskritiska patos som hos denne, men hos *Brands* diktare tillkommer ännu ett element, moralismen, vilket likaledes, som vi nyss anmärkt, är oförenligt med den äkta naturalismens teorier. Mycket av den starka individualismen i den nordiska åttitalsandan kan slutligen föras tillbaka på Sören Kierkegaards filosofi, som haft betydelse för både Ibsen och Brandes.

Den rena, på naturvetenskapen grundade, deterministiska naturalismen har följaktligen icke annat än som ett sidoordnat element eller en brytning kunnat göra sig gällande i den nordiska litteraturens idéstruktur, starkast måhända genom den naturvetenskapligt skolade diktaren J. P. Jacobsen, det tredje av skedets mest inflytelserika namn. Det synes mig därför också missvisande att använda beteckningen naturalism på den ifrågavarande nordiska strömningen i dess helhet. Brandes hade på sjuttitalet använt detta namn i en boktitel (*Naturalismen i England,* 1875), men väl att märka innan det ännu blivit till skoletikett i Frankrike. Brandes ville däri inlägga endast den positivistiska innebörden, att "Standpunktet er taget indenfor Alnaturen og ikke i det dogmatisk Overnaturlige".[2]

Med naturalism avses alltså i det följande den ovan definierade franska litteraturteorien. För de nordiska litteraturerna komma här att användas de mera neutrala beteckningarna: för den svenska litteraturen åttitalet, för den skandinaviska, redan under det föregående årtiondet frambrytande strömningen Georg Brandes' i stort sett berättigade benämning, den moderna — eller realistiska — genombrottslitteraturen.

[1] Att Flaubert och ej Zola här tages som naturalismens mest typiske skönlitteräre representant kommer att motiveras i det följande. Naturligtvis avses då endast realisten Flaubert, *Madame Bovarys* författare.

[2] G. Brandes, *Det moderne Gjennembruds Mænd,* Khvn 1883, s. 398.

2.

Det finns mellan Victoria Benedictssons personlighet och den åttitalslitteratur, hon kom att tillhöra, en överensstämmelse som är så påfallande, att man kunnat tillägga henne benämningarna "Ibsen-hjältinna" och "åttitalets genius". Med den intima kännedom vi numera äga om hennes inre liv, kan man påstå att hennes utveckling i mångt och mycket bestämts av denna litteraturs idéer. Förutsättningarna för hennes impressionabilitet gentemot dessa få dock naturligtvis sökas på djupet av hennes egen naturell och i livserfarenheter, som kunna ligga nog så långt tillbaka i tiden. Victoria Benedictsson har själv upprepade gånger framhävt sina tidigaste intryck under barndoms- och uppväxtåren såsom givande nyckeln till mycket i hennes senare utveckling. Tyvärr kom hon aldrig att, som hon ämnat, i sin planerade "stora roman" ge en sammanhängande skildring av sin barndom,[1] men man kan dock av hennes spridda uttalanden sammanfoga en bild därav för att efterspåra de drag, som kunnat få betydelse för hennes författarskap.

Victoria Bruzelius' far var av gammal prästsläkt, hade tagit studentexamen, velat bli militär men icke fått det, och i stället slagit sig på lantbruk utan egentlig håg och fallenhet. Modern, som var fint bildad och fått en för den tiden ovanligt omsorgsfull uppfostran, ansåg sig ha begått en mesallians genom att gifta sig med en lantbrukare (biogr. I: 23). Victorias barndomshem låg ute på Söderslätt norr om Trälleborg. Utan att ha bondeblod i ådrorna kom hon sålunda att växa upp i bondemiljö bland den skånska allmogen, och det bondska elementet hävdar senare ständigt sin plats i hennes tanke- och känsloliv vid sidan av det bildningsaristokratiska.

Om hennes alter ego Halvdan Äng i novellen *En omvändelsehistoria* heter det, att "han kände att han var ett med sin hembygd och dess befolkning; samma fel och samma egendomligheter gingo igen i hans eget sinne". (S. S., I, s. 56.) Strax i början av

[1] "Allt det skall leva upp i min långa roman 'Lady Macbeth', om jag ej blir oduglig och död innan dess. Vilken barndom! En guldgruva. Och vilket hästminne, jag har för realiteter!" (Brev till Lundegård 1885; biogr. I: 323.)

sitt författarskap har Ernst Ahlgren i en uppsats med titeln *Spridda drag av skånskt folklynne* givit en karakteristik av dessa egendomligheter. Hon skriver där bl. a.: "För en främling, som besöker Skåne, tycks den lägre befolkningens skaplynne närma sig till slö likgiltighet, men oftast är detta orubbliga lugn endast ett sken — — — Under allt detta kunna ofta stora lidelser driva sitt spel, och vem vet vilka dramer som föregått de mord och självmord, vilka tidningarna omnämna!" (S. S. VII, s. 4.)

Denna motsats mellan känslans våldsamhet och den yttre osvikliga behärskningen kunde Victoria Benedictsson vidkännas för egen räkning. Det påtagligaste tecknet på detta har man däri, att hon i novellen *Förbrytarblod,* som är en omgestaltning av katastrofen i hennes eget livsdrama, iklätt sig en skånsk bonddrängs skepnad. "Han led all dödens ångest hundra och hundra gånger om, men han stod där så slö och loj, som om intet vore på färde." (S. S., I, s. 222.)

Man kan säga att samma motsägelse fördjupad uppenbarar sig som en dualism i Victoria Benedictssons karaktär mellan dess romantiskt hetblodiga, lidelsestarka känslosida och dess realistiskt nyktra, klara och behärskade förståndssida. Dessa stridiga anlag ansåg hon tillika bero på arv från föräldrarna. Liksom så många andra konstnärligt begåvade människor var hon barn av två alltigenom kontrasterande naturer och kunde därav härleda såväl spännvidden och rörligheten som dissonansen och brustenheten i sin själsläggning. Från fadern, som var en odisciplinerad fantasimänniska med sinne för humor, ville hon själv härleda sin "Lust zum Fabulieren". Någon ogrumlad "Frohnatur" hade denne tyvärr dock ej att giva sin dotter i arv; tvärtom ägde han, efter vad Ernst Ahlgren antytt t. ex. i novellen *Ur mörkret,* en sjuklig dragning åt melankoli och självmordstankar. Härmed förbands ett ytterst häftigt och obalanserat känsloliv, vilket gick igen hos dottern, bl. a. i form av ett okuvligt och gränslöst frihetsbegär. Motvikten mot de från fadern ärvda konstnärs-romantiska böjelserna fann Victoria Benedictsson i sin viljestyrka och sitt sunda och nyktra förstånd, vari hon spårade arvet från den pliktdyrkande, tragiska och strängt religiösa modern. Från detta håll ägde hon alltså sitt utpräglade sinne för "des Lebens ernstes Führen". Å andra sidan talar hon någon gång om "fiskblodsnaturen, min

mors kalla, könlösa natur".[1] Men ett författartemperament med dylika motsättningar förefaller också predisponerat för en litteraturriktning som åttitalets, vilken under en strängt realistisk, objektiv form döljer ett häftigt revolutionärt patos.

Victoria Bruzelius' barndomsliv avvek ganska avsevärt från det vanliga och normala. Vad som kom henne till del av flickuppfostran och boklig undervisning, ombesörjdes av modern själv; någon skolgång förekom ej. Men tillsammans med fadern fick hon därjämte idka friluftsliv som en pojke, länge t. o. m. i pojkkläder, brottas, skjuta med pistol, köra och framför allt rida. Under dessa strövtåg på den väldiga, böljande slätten, över vilken den friska vinden sveper fram från havet som anas vid horisonten, grundlades den frihetspassion som var ett av de mest framträdande dragen i hennes natur. Så ofta frihetsbehovet gör sig påmint, träder barndomslandskapet fram för hennes blick:

"Jag känner en obändig åtrå. Jag ville bo på en höjd, med vid utsikt och sol över slätten. Jag ville se havet stå som en skarp kniv nere vid horisonten, det är vad jag varit van vid sedan barndomen. Och vi slättbor behöva en gränslös yta, för att känna oss fria, det skall icke finnas något, som hämmar blicken. Då är det som om den också stängde tanken. Och jag vill att min skall sträcka sig långt, långt ut — så långt den kan." (Key, s. 60.)

Med denna barndom i minnet kände sig Ernst Ahlgren i sympati med åttitalets individualistiska och revolutionära patos. "Jag är så otäckt, så oresonligt revolutionärt anlagd i grunden", skriver hon ännu 1887 (Geijerstam, s. 105). Hennes "stora bok" vittnar tydligare än något av de litterära verken om i vilken hög grad hon delade åttitalets indignation och hat emot de konventionella skrankorna. Dessa känslor hade hos henne en naturlig resonansbotten i barndomsintrycken. "Det är icke efter hembygden, jag känner denna smärtfulla, våldsamma dragning", heter det på ett

[1] "Vad du stämplar som hysteri och vanvett är blott en efter min far ärvd våldsamhet i alla känslor, vilken förföljt mig sedan min tidigaste barndom." (Brev till G. Brandes; biogr. II: 370.)

"Jag har fått för mycket av min fars laglösa natur i mina ådror. Det är kanske det som gör mig till författare." (Till Ellen Key; Key, s. 48.)

"Min fars natur (som gång på gång reser sig inom mig med nästan obetvinglig makt och i växlande former) skrämmer mig nästan. Den skrämmer mig därför, att den på samma gång förefaller mig som någonting främmande, den strider mot det nyktra, kalla förstånd, jag ärvt av [min] mor." (*Elsa Finne* II, s. 8.)

annat ställe. "Det är blott efter havet och den gamla friheten, då man, barfota i smyg, långt från hemmet och uppsikten, sprang och lekte med vaktpojken — — — — O Gud — att en enda gång kunna känna sig fri som då! Ingen konvenans, intet 'det brukas inte'!" (Biogr. I: 323.)

Havspoesien i bunden och obunden form upplevde i den nordiska genombrottslitteraturen en renässans som aldrig förr, hos Drachmann, hos Strindberg och Tavaststjerna, hos Kielland och Lie. Med den nya verklighetskonstens skärpa i bilden blevo dessa havsskildringar tillika bärare av tidens radikala frihetspatos, som i havets oändliga vidder fann sin naturliga symbol. I genomfört symbolistisk form framträder slutligen denna parallellisering av havet och friheten i Ibsens drama *Fruen fra havet,* 1888. I Ernst Ahlgrens skrifter finns ingen egentlig havsskildring, men utan tvivel skulle havet ha skymtat som fondmålning i den oskrivna roman, i vilken hon ämnat låta barndomens stämningar leva upp. Som en skiss till denna kan man bl. a. betrakta en havs- eller rättare strandstämning i ett brev till Axel Lundegård 1885 (citerad nedan, sid. 61 f.), vilken bäres av alldeles samma känsla som t. ex. de friska inledningssidorna till Kiellands *Garman & Worse.* Även för Ernst Ahlgren var havet frihetssymbolen: "den kära, salta sjöluften och lukten av tång — du vet att det där för mig bildar en idéassociation med frihet", skriver hon till Lundegård (biogr. I: 329). Visserligen ägde hon ej samma omedelbara intryck av havet som de nyss nämnda författarna, men en sida av hennes natur — konstnärssidan — drogs instinktivt emot det. Så tidigt som 1879, innan hon ännu på allvar begynt sitt författarskap, finner man i ett brev till en väninna[1] ett uttryck för denna dragning: "Jag har lust att lära känna havet, det måste vara skönt, men jag har bara sett det så 'en passant', när man mera tänker på resans mål än den jätte som bär en på sina skuldror. Havet är ju det oändliga, det evigt unga, det ständigt skiftande och den väldiga kraften; på ytan leker livet och i djupet sover glömskan: jag tror att jag skulle tycka om havet!" Och samtidigt finner hon en vacker poetisk symbol för sin undantagsställning i hemmiljön och sin obetvingliga konstnärsdrift: "Jag är ju som ett litet, stackars sjömärke, alltid på samma ställe, alltid densamma; en

[1] H. Hagelbäck, *Min brevväxling med Victoria Benedictsson.* Skåne, Årsbok, Hälsingborg 1925.

kvast, som aldrig sopar och åt vilken alla som känna till 'kvastars' bestämmelser peka finger, emedan han gungar ute på det oroliga havet i stället för att uppfylla sin 'bestämmelse'. Sjömannens uppfattning är annorlunda, men — — — icke en gång en kvast kan vara alla till lags."

Icke mindre lockande än kringströvarlivet på slätten var för den lilla Victoria Bruzelius umgänget med folket på gården och bönderna. Hon har själv livfullt berättat om sina tidiga besök i folkstugan och hos Gamle-Ola, vilka överhuvudtaget ligga bakom hennes folklivsskildringar med deras i vår åttitalslitteratur ensamstående intima inlevelse i allmogens sätt att känna och skicka sig. Från detta håll har hon insupit mycket av sin kärlek till arbetet och sin höga uppskattning av arbetaren, sin genuina och frasfria demokratism och sitt starka verklighetssinne. Sin egen litterära ställning och sitt konstnärsskap tillkämpade hon sig tum för tum med den skånske arbetarens långsamhet och envisa ihärdighet. Det äkta folkliga draget i hennes skaplynne lät henne med djupare övertygelse än de flesta omfatta åttitalets demokratiska och utilistiska principer liksom dess av Ibsen formulerade krav på oinskränkt trohet mot livsuppgiften — en sak som hon tidigt lärt sig att beundra hos sin hembygds allmoge. Hennes demokratiska övertygelse närdes även av det förhållandet, att hon själv ständigt levde på gränsen till fattigdomen, vilken hon blott genom egna ihärdiga ansträngningar förmådde hålla på avstånd.

De erfarenheter, Victoria gjorde inom hemmets väggar, beredde även de, ehuru på annat vis, jordmånen för åttitalsstämningarna. Föräldrarna, till sin natur varandra motsatta som eld och vatten, synas var på sitt sätt ha bidragit till att ge barnet en alltför tidig känning av livets problematik. Äktenskapet var olyckligt och de levde sedan länge på krigsfot med varandra i var sin del av huset, när Victoria långt efter sina två systrar kom till världen under ett tillfälligt stillestånd vid äldsta dotterns giftermål. Hon kände sig liksom Strindberg vara "en ovälkommen". Man skymtar denna sida av hennes barndom bl. a. i novellerna *Tre* och *En baldams historia*. Om den lilla hjältinnan i den förstnämnda heter det, så likt Strindberg som möjligt, att hon "hörde till dem, vilkas födsel borde sortera under rubriken 'olyckshändelse', och hon hade alltid känt det som om hon ingen rätt hade att vara till i världen." (S. S.

II, s. 95.) De olyckliga barndomsförhållandena ha utan tvivel hos Ernst Ahlgren liksom hos Strindberg — även om de i bägge fallen tett sig mörkare i minnet än i verkligheten — hjälpt till att undergräva känslan för släkt- och familjebanden, mot vilka åttitalslitteraturen gjorde öppen revolt. Även Ibsen, som härvidlag gick i spetsen, hade en sollös och ensam barndom att se tillbaka på.

I Victoria Bruzelius' hem var det i synnerhet modern som utövade ett starkt tryck på barnet. Det lilla vi känna om hennes person ger huvudintrycket av en stark viljenatur med osviklig behärskning. Ellen Key berättar (Key, s. 8) att Ernst Ahlgren som barn bevittnat uppträden, då fadern vid sin hustrus fötter under tårar tillstått sig ha varit henne otrogen, och att därvid ej ett drag rörts i dennas ansikte. Det syntes dottern otroligt att hon någonsin kunnat fälla en tår, och hon framstår alltid i hennes skildring som en kall och sträng pliktmänniska utan ömhet och humor. Trots sin höga uppskattning av hennes principfasthet och fina bildning kunde Victoria aldrig erfara någon varmare känsla för henne. Däremot slöt sig barnet hängivet till fadern trots dennes karaktärslöshet.

De personliga dokument om modern, som numera kommit i dagen i den Finérusska släktboken (biogr. I: 12 ff.), vittna nog om ett starkare känsloliv hos denna, än dottern anat. I varje fall tycks detta dock ej ha tagit sig uttryck, som förmått tina upp barnets instinktiva kyla. Moderns anteckningar i släktboken visa att hennes tankeliv koncentrerat sig kring en djup och ivrig, men också överspänd religiositet, som hon enligt dotterns utsago tidigt sökt inplanta även hos denna. Dess orubbliga dogmatism verkade dock endast frånstötande på Victoria och väckte hennes brådmogna grubbel och kritik: "Jag hade mycket svårt att tro på helvetet, men Mamma sade att om jag inte det gjorde, så bleve jag evigt olycklig, jag blev gränslöst rädd för att dö; ty fast jag försökte kunde jag dock icke få i mitt egensinniga huvud, att en evig barmhärtighet skulle låta en svag dödlig födas med arvsynd, och sedan han dukat under för förvillelserna straffa honom med evig pina." (Fästmöbreven; biogr. I: 35 f.) Utan tvivel fanns även på djupet av Victoria Benedictssons väsen en stark religiös grundstämning. Frampå åttitalet kallar hon sig stundom "förnuftskristen" (biogr. I: 223), ett uttryck som visar hän på den parkerska unitarismen, till vilken åtskilliga åttitalister bekände sig,

och som bl. a. Strindberg predikar i sitt förstlingsdrama *Fritänkaren.*[1] I grund och botten är dock själva den religiösa livskänsla, som kommer till synes i Ernst Ahlgrens arbeten och personliga uttalanden, snarast av panteistisk natur, och hon kunde därför också utan svårighet finna sig till rätta inom åttitalets positivism.

Moderns strängt principiella uppfostringsmetod torde överhuvud ha varit av en olämplig art för ett känsligt och fantasibegåvat barn. Den skapade skygghet, inbundenhet och förställning. Victoria Benedictsson härledde alltid, med eller utan rätt, sin slutenhet och sin svårighet för att tala, som hon ansåg strida mot sin innersta öppna natur, från barndomshemmets tryck.[2] "Vänlighet, detta solsken för ett barnahjärta, kom mig aldrig till del", skriver hon i det självbiografiska brevet till Edv. Bäckström, "ty de utbrott av förgudning, som jag nyss nämnt, kan jag icke räkna; de gjorde mig endast misstrogen. Föreställ er den långa, spensliga flickan, utstyrd på det löjligaste i gamla utfällda klädningar, som varit systers, och smygande omkring i det stora, ödsliga huset, rädd, bakslug och tigande, alltid tigande!" (Biogr. I: 98.) Det hårdast kända ingreppet av föräldramyndigheten var givetvis det av konventionella hänsyn dikterade förbud, som inlades mot hennes önskan att som målarinna få utbilda sig till en självständig livsuppgift, och som sedan i sin tur ledde henne till det förhastade giftermålet. Över huvud får man ej förbise att den yttersta orsaken till de revolutionära frihetsidéernas makt över Victoria Benedictssons sinne ligger redan i den skugga, som en opsykologisk tvångsuppfostran och en pietistisk atmosfär kastat över hennes tidigaste år.[3] Hennes skildring i en uppsats från 1886 av den engelska författarinnan Harriet Martineaus uppväxt under likartade förhållanden har en omisskännligt personlig ton:

"Det var ett regelrätt, oförvitligt hus, men det vilade däröver en atmosfär av glädjelöshet, ty moderns känsla för plikt och ordning hade stelnat till en despotism, för vilken det icke fanns skillnad på huvudsak och bisak. Varje frihet måste vara stulen, varje glädje ha en drägg av medvetandet om olydnad, ty dessa lagar och förbud sträckte sig till det allra obetydligaste, till det mest naturliga, till det i sig själv harmlösa.

[1] Jfr F. Böök, *Sveriges moderna litteratur,* Sthlm 1921, s. 86.
[2] Jfr Key, s. 16.
[3] Jfr även — med tillbörlig reservation — Axel Lundegårds teckning av hennes barndom i den på Victoria Benedictssons egna meddelanden byggda novellen *Lycka* (A. Lundegård, *I gryningen,* Upsala 1885, s. 220—223).

Barn, vilka växa upp i dylika hem, förefalla ofta som om de kommit gamla till världen. De tyckas träla under tyngden av de äldres erfarenheter i stället för att för framtiden samla kraft att bära sina egna." (S. S. VII, s. 103.)

I det bruzeliusska hemmet tillkom sedan oenigheten mellan makarna och den egendomliga omständigheten att barnet skulle höra sex timmar om dagen till vardera. Även mutor förekommo (Key, s. 8). "Mina föräldrars ömsesidiga fiendskap gjorde min ställning till dem båda skev", heter det i en annan anteckning. "Jag ville stå väl med dem båda — och tvangs därigenom att ljuga för dem båda. Denna barndomserfarenhet har, sedan jag blivit vuxen, gjort min sanningskärlek nästan brutal." (Biogr., I: 26.) Hon kände redan misstro mot allt och alla. "Vid femton år var jag redan mer skeptisk än den värsta pessimist, min barndom och mina skarpa ögon hade gjort mig till det." (Geijerstam, s. 46.) Hon var sålunda alltifrån början icke illa beredd för åttitalsandan med dess kritiklust, dess misstrogna tvivel, dess hänsynslösa sannings- och ärlighetskrav, dess individualism och dess revolt mot släktbanden.

Ensamheten på den avsides liggande lantgården och bristen på umgänge med jämnåriga utvecklade tidigt hos den lilla Victoria Bruzelius vanan av självreflexion. Hon ägde nämligen ett osedvanligt starkt medfött psykologiskt människointresse. "Det finns varelser, som kommit till världen med fröet till en enda passion: begäret att lära känna människor och människoöden", skriver Ernst Ahlgren med tanke på sig själv i *En baldams historia* (S. S. II, s. 181). I första hand vände sig nu detta begär inåt, mot hennes eget själsliv. Landquist har med all rätt kallat henne "en kvinnlig motsvarighet till de manliga självbekännarna i litteraturen".[1] Vid sidan av dagbokens och brevens självanalyser stå sedan den förras "studier" och iakttagelser av andra. Allt detta kom henne till nytta i hennes verklighetsdiktning, som enligt det realistiska programmet in i detalj grundades på observation och självanalys. "Vi författare ha ju icke något annat kapital att taga av, än vår människokännedom", skriver hon 1885 till Lundegård. "Då är det också till detta kapital, vi måste samla. Du kan inte tro, hur tokig

[1] J. Landquist, *Victoria Benedictsson* i *Essayer*, Sthlm 1913, s. 326 f.

jag har varit till att 'studera' folk, ända sedan jag var en 16—17 år gammal." (Biogr. I: 330.)

Slutligen är att erinra om den brådmogna erfarenhet i det för åttitalet centrala problemet om kvinnans ställning, som Ernst Ahlgren erhöll genom förhållandet till fadern, och som hon själv biktat i novellfragmentet *Ur mörkret*.[1] Hennes far föraktade kvinnorna och uppfostrade till en början dottern som om hon varit en pojke. När denna till sin förödmjukelse icke längre kunde spela rollen kände hon sig bli till föremål för hans ringaktning, liksom hon såg andra kvinnor vara det. Hon smittades själv av hans kvinnoförakt, på samma gång som hon kände sig solidarisk med sitt kön. "När jag kom ut i världen, lärde jag mig att se på kvinnorna som min far sett, icke ett fel eller lyte undgick mig. — — Jag lärde mig förstå mäns tankegång, jag lärde mig urskilja varje skiftning av medömkan och ringaktning som kan gömmas under berömmande eller beundrande ord. — — — Och när jag lärt mig se detta, då föddes denna ödmjukhet, som är min karaktärs brännmärke och obotliga lyte. — — — Och så är det denna solidaritet med hela könet! En man svarar för sig. En kvinna göres ansvarig för hela sitt kön. — — — Hon betraktas icke som en individ."[2] Denna känsla av "skammen att vara kvinna", som hon själv kallat för den sjuka punkten i sin hjärna, blev beståndande hos henne. Den skärptes ytterligare av senare erfarenheter, i synnerhet av det äktenskap som hon vid 21 års ålder, i fullständig okunnighet om vad ett äktenskap innebar, ingick med en mer än dubbelt så gammal änkling, sedan den väg spärrats för henne, på vilken hon velat skapa sig en självständig existens.

Sammantagna kommo henne dessa ungdomsöden att intaga en särställning i åttitalets kvinnodiskussion. Till den s. k. kvinnosaken, sådan den under åttitalet framfördes av ett organiserat

[1] Då det gäller en av de viktigaste punkterna i Ernst Ahlgrens författarskap, må en rättelse till handskriftsstudierna i *Samlade skrifter* här göras. Det uppges där att hela början av *Ur mörkret* skulle härröra från Axel Lundegårds hand. Ernst Ahlgrens manuskript till större delen därav återfinnes emellertid på baksidan av ett annat manuskriptfragment i LUB med titeln "Farbror Jeans anteckningar". De delar av novellen som därigenom ytterligare, frånsett en lätt retuschering av Lundegård, visa sig vara skrivna av Ernst Ahlgren, äro i trycket i Saml. skr.: början t. o. m. s. 204, r. 4; s. 204, r. 12 — s. 205, r. 6; s. 205, r. 10—22; s. 206, r. 3—12.

[2] Citerat efter E. A:s manuskript.

parti, anslöt hon sig ej till det yttre och följde den ej heller med sina oinskränkta sympatier. Medan den egentliga kvinnorörelsens representanter inriktade sina huvudsakliga strävanden på kvinnans, och särskilt den ogiftas, yttre emancipation och sociala likställighet med mannen, stod för Victoria Benedictsson genom hennes ungdomserfarenheter den djupare, rent psykologiska sidan av problemet som den viktigaste. Det gällde först av allt att bryta udden av själva den vid denna tid ännu i stort sett gällande konventionella uppfattningen av kvinnan som närmast en själlös och omyndig könsvarelse, att få henne i det allmänna tänkesättet erkänd som självständig individ vid mannens sida. Den utpräglat feministiska synpunkten var däremot Ernst Ahlgren främmande. I motsats till dess förkämpar betraktade hon alltjämt äktenskapet och hemmet som kvinnans naturligaste verksamhetsområde och det offentliga arbetet ägnat att endast för de tydligt utpräglade undantagen träda i dess ställe som livsmål.[1] "Man förföljde mig med 'kvinnofrågan' ", skriver hon under ett Stockholmsbesök 1887, "tills jag helt uppriktigt förklarade att jag icke intresserar mig ett dugg mer för kvinnan än för andra människor."[2] Yttrandet erinrar om de ord, varmed Dockhemmets författare ungefär tio år senare tillbakavisade en hyllning i den norska kvinnosaksföreningen: "Jeg takker for skålen, men må fralægge mig den ære bevidst at skulle have virket for kvindesagen. — — — For mig har det stå som en menneskesag."[3] Ibsens grepp på kvinnofrågan stod alltifrån begynnelsen i närmaste sammanhang med hans allmänna individualistiska frihetskrav, och i dockhemsdramat riktade han även huvudanfallet mot själva den konventionella uppfattningen av kvinnan som rodocka såsom roten till alla yttre missförhållanden. Härutinnan kunde Ernst Ahlgren närmare ansluta sig till den norske diktaren än till kvinnorörelsen; även för henne gällde det i främsta rummet kvinnans frigörelse som individ.

Den avgörande skillnaden mellan Ernst Ahlgrens och den feministiska emancipationsrörelsens ståndpunkt låg dock i själva uppfattningen av kvinnonaturen. Enligt den senares betraktelsesätt förefanns ingen konstitutiv psykisk åtskillnad mellan könen; kvinnans förmåga av andligt skapande var både av samma art och lika stor som mannens. Den krävde därför blott rätten att få göra

[1] Se t. ex. biogr. I: 343!
[2] Cit. efter E. Lie, *Victoria Benedictsson*, Aftonbl. 2/3 1924.
[3] Jfr G. Gran, *Henrik Ibsen*, Kra 1918, II: 26.

sig gällande jämsides med och i fri tävlan med hans. Ernst Ahlgren hävdar däremot ständigt kvinnans psykiska särart. Hennes jämlikhetssträvan går ut på en av konventionella hänsyn obunden, ömsesidig samverkan mellan mannens och kvinnans naturer, som med sina olika förutsättningar komplettera varandra men var för sig alltid utvecklas ensidigt. "Att låta kvinnligheten komma fram, där den icke behövs, det är ensidigt konstlat. Låt den komma till sin fulla rätt, där den skall, men framför allt människa — se där min sats! Manlig och kvinnlig natur eller själsriktning skall aldrig bli stöpt i en och samma form, det är omöjligt — och vore icke å någon sida önskvärt, ty utbytet ligger just i komplettering; men män och kvinnor böra komma till tals och lära förstå varandra." (Brev till Lundegård 1884; biogr. I: 258.) Som synes sammanfaller denna Ernst Ahlgrens åskådning i kvinnofrågan med de åsikter, vilka under det följande årtiondet av Ellen Key framfördes som ett korrektiv till åttitalets kvinnorörelse.[1]

Ibsen kan lika litet som Ernst Ahlgren beskyllas för att ha bortsett från den fundamentala åtskillnaden mellan manlig och kvinnlig psyke. Fröet till dockhemstragedien är ju för honom just en konflikt mellan mannens och kvinnans olika rättskänsla,[2] och redan i *Samfundets støtter* hade han anklagat samhället för att genom förlusten av det speciellt kvinnligas insats ha utvecklats till "et samfund for pebersvendsjæle". Ibsens auktoriserade svenske uttolkare Feilitzen-"Robinson" ser ju också i sin av Ernst Ahlgren med utbyte lästa[3] Ibsen-broschyr i dennes diktgestalter framställda nästan lika många varnande exempel på faran av ensidigt manlig eller kvinnlig utveckling.[4] Men likaväl som feministerna synes Ibsen övertygad om kvinnans genomsnittliga emotionella och moraliska överlägsenhet. I hans dramer ställas alltid starka kvinnor emot svaga män. Med en anstrykning av romantisk kvinnodyrkan ser Ibsen i kvinnan den ursprungliga, oavhängiga, okonventionella naturvarelsen, som endast av det manliga samhällets förtryck hållits nere och hindrats från att utveckla sig. Här anmälde Ernst Ahlgren så småningom med sin alltsedan barndomen skärpta blick för den samtida genomsnittskvinnans brister

[1] Jfr J. Landquist, *Ellen Key*, Sthlm 1909, kap. II.
[2] Jfr G. Gran, a. a. II: 60.
[3] A. Forsström, *Urban von Feilitzen "Robinson"*, Gbg 1924, s. 385, not 1.
[4] [U. v. Feilitzen-] Robinson, *Ibsen och äktenskapsfrågan*, Sthlm 1882, s. 21 och passim.

en helt avvikande mening. I motsats till Ibsen och hans kvinnliga eftersägare ansåg hon ett stort hinder för kvinnornas frigörelse ligga i deras egen brist på självständighet, deras svaghet för konvenansen, deras ytlighet och fåfänga. "Det är kvinnorna själva", skriver hon 1884 till Lundegård, "som ha stor del i, att det icke kan bli likställighet mellan könen. De ställa upp två hinder: behagsjuka och pryderi. I båda fallen blir det endast kvinnan som framträder på människans bekostnad." (Biogr. I: 258.) Kvinnorna måste enligt hennes åsikt först själva väckas till insikt om sitt människovärde. Vidare betonar hon starkt — även gentemot Ellen Key — att hon ej heller anser kvinnan i genomsnitt nå samma intellektuella nivå som mannen. I ett brev till väninnan 1886 skriver hon bl. a.:

"Du — Ellen — jag har läst din uppsats i Framåt om Sommarsaga.[1] Fy, du är partisk för oss kvinnor, det får du inte vara, det är du för god till. Du sade, att vårt århundrades litteratur skulle bli en litteratur 'om kvinnor och av kvinnor'. Hur det uttrycket har pinat mig kan jag icke säga. Låtom oss för guds skull hålla oss fria från självtillbedjan! Vad ligger det för skam i att karlarna äro duktigare än vi? Det är naturens verk, liksom att det finns stora människor och små människor. När man blir allt vad man kan bliva, så är man bra nog, antingen man är karl eller kvinnfolk. Låtom oss hålla oss till det och icke gå längre. Om männen vilja anse oss som små duktiga kamrater, så böra vi vara nöjda, ty sådan tror jag naturens mening är. Att en och annan kvinna — en eller par i varje århundrade — höjer sig upp över mängden, det förändrar ingenting för alla oss andra, genomsnittsmänniskor." (Biogr. II: 222 f.)

Med denna övertygelse, vars psykologiska rötter sträcka sig ända ner i hennes barndom, var Ernst Ahlgren t. o. m. villig att acceptera en hel del av Strindbergs mot Ibsens framställning riktade kvinnokritik.

Det bidrag som Ernst Ahlgren i *Pengar* lämnade till åttitalets äktenskapskritik, gällde speciellt det sätt, varpå den unga flickan till följd av tidens åsikter om kvinnlig uppfostran och giftermål ofta drevs in i en livsvarig förbindelse utan att själv ha en aning om den egentliga innebörden av detta steg. Så hade fallet varit med Victoria Benedictsson själv. Hennes föräldrar avrådde henne visserligen från giftermålet med postmästare Benedictsson, men

[1] Ellen Keys anmälan av Anne Charlotte Lefflers roman *En sommarsaga* i "Framåt", tidskrift utgiven av Göteborgs kvinnoförening, 1886, häft. 21.

hennes egen bevekelsegrund till detta ödesdigra beslut var otvivelaktigt den, att hon av dem blivit nekad tillträde till konstnärsbanan. I äktenskapet såg hon endast en väg till friheten, vilken dock skulle bli längre än hon anade. Hur hennes natur reagerat under tvånget av den omaka förbindelse, till vilken hon på detta sätt låtit sig lockas, antyder en anteckning som hon i Stora boken gjort om ett fall, i stort sett analogt med hennes eget:

"Äktenskapet blev olyckligt. Hon kunde icke tåla mannen, och han måste tåla sig med allt. Hon förebrådde i de bittraste ordalag både honom och sin mor, att de övertalat ett så oerfaret barn till ingående av äktenskap, innan hon varken lärt känna sig själv eller världen. Innan hon hade en klar föreställning om alla de obehag, som följa med ett äktenskap. Denna bitterhet stegrades ytterligare då det blev barn, barn som hon naturligtvis icke kunde älska då hon avskydde fadern." (Biogr. I: 61.)[1]

Till det yttre förlöpte Victoria Benedictssons äktenskap utan svårare slitningar, under mycken trogen pliktuppfyllelse i hemmet och med ett mellan styvmor och styvbarn gott och hjärtligt förhållande. Hennes styvdotter Matti af Geijerstam vittnar härom i sin bok om Victoria Benedictsson:

"Om all den bitterhet, som mamma kände för tillvaron, och som starkt framträder av hennes anteckningar, hade vi barn lyckligtvis under de första åren ej någon aning. Hon hade stor makt över sin vilja att ej visa sina mörka stunder. Oss föreföll hon nöjd och ej alls olycklig, och hon blev för oss fem barn, två pojkar, tre flickor, den bästa uppfostrarinna och moder." (Geijerstam, s. 7.)

Inom sig kände hon sig dock hava fått både kärlekens och moderlighetens livskällor förgiftade. Harmen mot de konventionella tidsförhållanden som ensamma gjort ett dylikt livsöde möjligt, var henne i hemlighet en sporre till att trots allt slutligen arbeta sig fram till personlig frihet. Till sin syster skriver hon 1885:

"Jag har varit olycklig, men, jag upprepar det, jag tror att det var den enda väg jag hade att gå. Föräldrahemmet hade varit tusen gånger värre. Det hade varit stillastående. Om jag därför åter stode vid skiljevägen och saknade mod att trotsa mig till friheten, eller rättare, om jag ännu vore så bunden av gamla föreställningar, att jag skulle ansett att en sådan självständighetsakt skulle följas av himlens straffdomar, ja, då

[1] Kursiveringen av E. A.

skulle jag otvivelaktigt handlat som jag gjorde. Det hade varit mindre smärtsamt att stanna kvar i de omgivningar, där jag stod, men det hade varit andlig försoffning och andlig död. Här tvangs jag slutligen till kamp och strid, ofta ville kraften svika, och ofta sved det i djupa sår, men det var ändock liv, och det blev utveckling." (Biogr. I: 342 f.)

På samma gång som det förhastade äktenskapet blev hennes olycka, gav det henne under åttitalet chansen att slå igenom som indignationsförfattarinna, och även den genom giftermålet förorsakade förflyttningen till Hörby blev av en viss betydelse för hennes författarskap. Hon kom därigenom att tillbringa sitt återstående liv i en liten landsby, ett samhälle som varken var land eller stad, med småstadsseder och halvbildning. Aversionen mot småstadsandan genomgår efter norskt mönster hela åttitalslitteraturen, och Ernst Ahlgren kände sig ha all anledning att uppskatta detta patos. "Kom ihåg att här finns för närvarande icke en enda människa", skriver hon i ett brev om Hörby, "med vilken jag kan samspråka om vad som intresserar mig själv: litterära frågor. Jag har ju nog 'vänner' också här, men om mitt arbete kan jag ju icke tala med dem; det jag gjort allra sämst, det räkna de som det bästa, och tvärt om. De kunna läsa Marie Sophie Schwartz! Herrarne med (!)."[1] Sina känslor för Hörby lät hon 1886 komma i dagen i novellen *Fairbrooks krögare,* och Hörbyherrarna hämnades inom kort med den plumpa smädeskriften *Fairbrooks blåstrumpa.*

3.

Ernst Ahlgrens första roman *Pengar* är i huvudsak en rent åttitalistisk bok. *Fru Marianne* betecknar däremot, icke blott som äktenskapsroman, en viss reaktion mot åttitalsandan, eller rättare sagt mot dess konsekvenser och överdrifter. Man kan utan att göra våld på kontinuiteten och enhetligheten draga en ganska bestämd skiljelinje mellan de båda hälfterna av Ernst Ahlgrens korta författarskap med en av romanerna som medelpunkten i vardera. Gränsen markeras tydligt av den tre månader långa Stockholmsvistelsen på nyåret 1885—86. Ungefär samtidigt sker så småningom även en förskjutning av det allmänna litterära känsloläget. Trots all programmatisk skepticism hade den ungdomliga oppositionslusten, reformivern och framstegstron under

[1] *Några drag af Ernst Ahlgren,* Idun 1888, s. 356.

åttitalets första år skapat en övervägande optimistisk stämning. Efter den frejdiga upptakten breder sig emellertid från årtiondets mitt pessimismen och sollösheten alltmera över den unga litteraturen, medan den konservativa reaktionen åter börjar vinna terräng.[1] Samtidigt framträda även de första dekadenta upplösningsfenomenen. Ernst Ahlgrens *Fru Marianne* är med sin starkt optimistiska och sunda grundton under dessa år ett ganska ensamstående verk. Den är skriven som en direkt gensaga mot den överhandtagande pessimismen och dekadansen.

Man kan peka på åtskilliga orsaker till den sjunkande temperaturen i åttitalslitteraturen. Till en del äro de gemensamma för hela det europeiska sekelslutet; delvis rör det sig om specifikt nordiska förhållanden.

Den till en början entusiastiskt omfattade naturvetenskapliga livsåskådningen började på många håll kännas otillfredsställande och tröstlös. Ernst Ahlgrens panteistiska livsuppfattning, som fick sitt klaraste uttryck just i *Fru Marianne,* ägde för henne djupare naturliga rötter och räddades därigenom från pessimistiska konsekvenser. Som ett arv från barndomen på slätten bevarade hon något av den bondens grubbelfria syn på livsformernas eviga växling och förnyelse, som kommer fram i romanen. Solvärmen och jorddoften i *Fru Marianne* stå i skarpaste motsättning till den kyligt förtunnade luften i de flesta sena åttitalsböckerna.

Åttitalets individualistiska frihetssträvanden utmynnade på många håll i rent anarkistiska angrepp på allt bestående och i ett löst och ohållbart teoretiserande. Ernst Ahlgren var trots sin starkt individualistiska läggning alltför mycket praktisk verklighetsmänniska för att ej från början taga avstånd från alla ytterligheter. Hon är alltigenom sansad och bygger aldrig sina åsikter på annat än fakta. Likaså voro hennes underklassinstinkter alltför äkta, för att hon ej skulle genomskåda dubbelspelet och sentimentaliteten i mycket av den teoretiska åttitalsdemokratismen. Med tiden anser hon sig få allt större skäl att låta vissa mera konservativa synpunkter komma till tals i sin diktning. Speciellt gäller detta könsfrågan, i vilken hon reagerar såväl mot feminis-

[1] D. Sprengel uppräknar (*De nya poeterna,* Sthlm 1902, s. 146 ff.) en rad symptom på stämningsomslaget såsom det frisinnade retziusska Aftonbladets frontförändring 1885, som medförde bl. a. Gustaf af Geijerstams och Ola Hanssons entledigande, grundläggandet av Vårt land 1886, som därefter blev Wirséns förnämsta forum, samt Verdandistriden 1887.

mens som mot bohemlitteraturens vid denna tid framträdande ytterligheter.

Genom hela hennes verksamhet sträcka sig protesterna mot åttitalets fanatiska tendensskriveri och partistrider. Mot deras förgrovande och förråande inflytande, som Levertin skildrat i *Livets fiender,* mot den schematiska partiuppdelningen och det ensidiga fördömandet inlade redan Ernst Ahlgren den protest som det sedan blev nittitalets sak att realisera. Det nya litterära ideal, som hon under dessa år uppställer för sig och i *Fru Marianne* sökt att förverkliga, är en tendensfri, livsbejakande berättarkonst för en så bred publik som möjligt.

Den största skulden för åttitalsdiktens undergång i pessimismen sköts i allmänhet i brytningstidens omvändelseböcker (Strindberg-Lundegårds *Marodörer,* Lundegårds *Röde prinsen,* Geijerstams *Medusas hufvud*) på Ibsens paradoxala ideella krav, på vilket den unga generationen förlyft sig. Hos Ibsen själv framträder ju ett pessimistiskt omslag redan 1884 i *Vildanden.* Ernst Ahlgren har kanske fullständigare än någon annan svensk Ibsenlärjunge tillägnat sig själva kärnan av hans moraliska förkunnelse. Den ibsenska individualismen, sanningskravet, helhetskravet och viljepatoset ha genomsyrat både hennes personlighet och hennes verk. Den tveklöshet, varmed hon under åttitalets första år skjuter åsido alla andra hänsyn och intressen för sitt litterära arbete, visar att hon hörsammat Brands maning att "være sig selv", att före allt annat förverkliga den personliga kallelsen. Ett från denna tid bevarat utkast till hennes "stora roman" *Lady Macbeth* ådagalägger, att hon tillägnat sig och som författare medvetet efterlevat den ibsenska kallelseläran i dess mest paradoxalt idealistiska form. Även i *Pengar* är det Ibsens individualism, hans tro på varje människas, även kvinnans, plikt att framför allt vara sig själv och skapa sig själv en moraliskt värdig existens, som motiverar protesten mot det konventionella äktenskapet. Men i Ernst Ahlgrens senare alstring kan man iakttaga en tydlig reaktion mot det verklighetsfrämmande, ensidigt intellektualistiska och hyperidealistiska draget hos mästaren. Under intrycket av egna öden och levnadsomständigheter framväxer hos henne en ny stark känsla för familjens och äktenskapets betydelse samt för blodsbandens irrationella styrka *(Fru Marianne, Modern),* vilken bryter av mot Ibsens och åttitalets abstrakta individualism.

I det isolerade författarliv, på vilket hon satt hela sin existens, dukar hon under för ensamhets- och tomhetskänslan. Man kan därför säga att hon som människa i viss mån kom att gå under på åttitalets idéer, underhjälpta av tillstötande rent yttre omständigheter. Hennes sista självbiografiska diktverk, *Den bergtagna,* har i mångt och mycket samma tidssymboliska prägel som Ibsens sista dramer. Men som författare hade hon dessförinnan i bonderomanen *Fru Marianne* visat sin samtid tillbaka från hyperidealismen och hyperindividualismen i *Brand* till verklighetslivets och vardagens sunda och livsbefrämjande ideal. Det visar sig tydligt att bl. a. Strindberg, Ibsens litteräre vedersakare, härvid bidragit till att öppna hennes ögon för dennes verklighetsfrämmande romantik. Men den egentliga motvikten mot denna har hon funnit, bokstavligen taget, i det sunda bondförståndet, i verklighetsintrycken från sin barndoms hembygd och befolkning, som levat upp i *Fru Marianne.*

Den allmännaste grunden till tidens europeiska pessimism får man söka i känslan av att man genom andlig och materiell överkultur råkat på avvägar från vad som är sunt och naturligt. Reflexionslivet hade utrotat den naturliga omedelbarheten, och de alltmer stegrade behoven hade skapat "la grande névrose". Samtidigt som denna överkultur börjar medvetet odlas av raffinerade sekelslutsförfattare, höjes på skilda håll en rousseauansk protest däremot. Ernst Ahlgrens *Fru Marianne* har en folkligt rousseauansk tendens, som ställer den vid sidan av Strindbergs och Tolstojs samtidiga verk. Den utmynnar liksom dessa i en bondens apoteos och predikar det sunt naturligas evangelium.

Det var framför allt två andliga sjukdomssymptom, som grasserade i den pessimistiska sen-naturalistiska litteraturen, både ute i Europa och inom Skandinavien. Det ena var viljeförlamningen, en naturlig följd av naturalismens vetenskapliga determinism, som omärkligt glider över i fatalism och mystik. Det andra var överreflexionen, en frukt av den psykologiska analysens herravälde, som föranledde känslotorka och därigenom särskilt på det erotiska området beredde marken för dekadenta strömningar. Mot båda dessa sekelslutsfenomen finner man Ernst Ahlgren draga i härnad i sina sista romaner *Fru Marianne* och *Modern.* Vad som i dem framför allt förhärligas, är just viljekraften och känslostyrkan. Hennes motvilja mot dekadanslitteraturen härflyter

i främsta rummet ur hennes folkligt sunda instinkter, men hon har härvid även haft ett stöd i det ibsen-björnsonska åttitalets ursprungliga moraliska idealism.

Den härmed skisserade jämförelsen mellan författartemperamentet och tidsandan i Ernst Ahlgrens verk har berört både överensstämmelser och motsättningar. Att i detalj söka klarlägga sammanhangen blir den följande undersökningens uppgift genom att konstatera hur författarindividualiteten reagerat mot mötande litterära intryck. De litterära påverkningarna äro i ett fall som detta lika signifikativa, vare sig de framträda i form av attraktion eller repulsion. Även där ingen direkt kontakt är att antaga, kunna stundom paralleller av litteraturhistoriskt intresse uppdragas.

FÖRSTA KAPITLET

FÖRE PENGAR - LADY MACBETH

I.

Studiearbeten och upplevelser 1876—1882.

1. *Sirénen.* — 2. Själskrisen 1876. Quillfeldt. Edvard Bäckström. — 3. *Fidelio. En annans egendom.* — 4. Sjukdomen.

1.

Ernst Ahlgrens första roman, om man så vill, är den i Sydsvenska Dagbladet 1876 införda följetongen *Sirénen,* "svensk originalberättelse av Tardif". Den tillhör helt och hållet hennes första, fullständigt dilettantmässiga skribentstadium, vad hon själv senare kallat sin "Marlitt-Werner-period". Det schablonmässiga i teckningen av huvudpersonen framgår tillräckligt redan av karakteristiken av hennes yttre som "ett harmoniskt helt av idealisk skönhet".[1] Binamnet Sirenen har hon förskaffat sig genom att, själv kall och oberörd, leka med och krossa alla manliga hjärtan i sin omgivning. Men hennes grymhet skiljer sig från den traditionella romantiska hjältinnans koketteri genom en speciell motivering; hon vill hämnas på männen å hela sitt köns vägnar för deras ringaktning och otrohet gentemot kvinnorna. Här ligger berättelsens personliga kärna, och detta drag pekar även fram emot den kvinnolitteratur, till vilken Ernst Ahlgren senare lämnat sitt bidrag i *Pengar.* Vi förnimma redan dockhemshjältinnan Noras och alla hennes åttitalssystrars röst i en av Sirenens bittra repliker: "Är det icke förvånansvärt att i detta lockbeprydda huvud kan finnas en och annan reflexion? Är det verkligen skapat för något annat ändamål än att i lyckligaste fall vara ögonfägnad för den manliga delen av människosläktet?... De se hos mig icke en själ, icke en tänkande varelse, blott en blänkande yta; det är endast skalet som för dem äger värde." (N:r 257.) Och alldeles i stil med Björnsons och indignationsförfattarinnornas handskehjältinnor uttalar hon sig om männens omoral: "Just för det karlarnas otro-

[1] Sydsv. Dagbl. 1876, n:r 238.

het är en så vanlig sak, avskyr jag dessa hycklande varelser, som under artighetens mask endast dölja de gemenaste avsikter." (N:r 240.)

Naturligtvis slutar dock icke följetongsromanen liksom åttitalets tendensdramer med stora skrällen; i sinom tid uppträder en man — han är f. ö. ingenjör liksom så många av åttitalets vederhäftiga romanhjältar — vilken återskänker Sirenen hennes tro på att det kan finnas något gott även hos männen. Och det visar sig att Sirenen innerst inne långtifrån är så kall och överlägsen, som hon ställer sig; hon begär i själva verket intet högre än "att med obegränsat förtroende kunna blicka upp till någon, att känna sig liten och obetydlig vid sidan av en annans överlägsenhet utan att dock känna sig förödmjukad; att lägga sin lycka, sin välfärd i en annans händer, att känna sig lycklig just av att vara beroende; att kunna framlägga alla sina tankar för en annans blickar och så att säga gå upp eller försvinna i en annans tillvaro." (N:r 243.) Denna dolda kvinnolängtan fanns alltid på djupet även av Victoria Benedictssons egen själ. Den framträder, som vi skola se, allt starkare hos den ena efter den andra av hennes hjältinnor och skiljer dem från den rent cerebrala åttitalistiska Nora-typen. Redan den första av dem, Sirenen, visar oss sålunda hur de motsättningar gro i hennes känsloliv, vilkas strid några år senare skall få fulltoniga uttryck i hennes författarskap, där *Pengar* bildar tesen och *Fru Marianne* antitesen, samt gestalta hennes eget livsdrama. Problemet och konflikten finnas redan här i den romantiska följetongsromanen; Ernst Ahlgren mottog från åttitalets kvinnolitteratur endast den tändande gnistan.

2.

Inom de nio år — från 1876 till 1885 — som ligga mellan Tardifs följetongsroman och Ernst Ahlgrens första roman, *Pengar*, faller Victoria Benedictssons avgörande utveckling som personlighet och som författarinna. Dokumenten om denna utgöras av en mängd delvis otryckta studiearbeten av skilda slag, prosaskisser och poem, folksagouppteckningar och folklivsbilder, ett par längre noveller samt ett romanutkast. De mognaste skisserna och folklivsstudierna förenades 1884 till den ännu tämligen ojämna debutboken *Från Skåne*. Då Ingrid af Schultén i sin Ernst Ahl-

gren-bok redogjort för gången av den rent konstnärliga utvecklingen till en målmedveten realism, behöver jag här endast dröja vid de studiearbeten som äro av psykologiskt intresse och kasta ljus över Ernst Ahlgrens senare produktion, samt vid några biografiska detaljer som äro oundgängliga för sammanhanget.

År 1876, samma år som hennes första opus trycktes i Sydsvenska Dagbladet, föddes Victoria Benedictssons andra dotter. Hon genomgick i sammanhang därmed en svår själskris, vars närmare natur vi dock icke känna. Lundegård berättar (biogr. 1:62 o. 74 f.), att hon gjort ett försök till självmord — det andra efter sitt giftermål — genom att svälta sig under havandeskapet, vilket torde ha undergrävt hennes hälsa för återstoden av livet. Barnet dog också ett par veckor efter födelsen, och hennes eget sinnestillstånd den närmaste tiden därefter ingav allvarliga betänkligheter.

Från de följande åren äro endast att anteckna ett par personliga förhållanden, som gjorde avbrott i händelselösheten och kommo att spela en viss roll för hennes litterära strävanden. Det mest ingripande var bekantskapen med en omkring 40-årig svensk-amerikan vid namn Quillfeldt, en ungdomsvän till hennes man, som på besök i hemlandet uppehöll sig i Hörby, frånsett ett längre avbrott, från 1877 till hösten 1880. Under hela denna tid var han så gott som daglig gäst i postmästarhemmet, där hans fria åsikter, som stucko av från landsbybornas, mötte sympatier hos den unga frun. "Han förde med sig en fläkt av liv utifrån stora världen", skriver Matti af Geijerstam (Geijerstam, s. 10). Han bör ha varit något av en fribytarnatur, som genom sin käcka självständighet kommit de kätterska funderingar till mötes, som fru Benedictsson gått och burit på i största hemlighet. I ett par senare anteckningar, där hon jämför detta förhållande med det senare kamratskapet med Axel Lundegård, anger hon arten av deras sympatier:

"Det var den första människa jag någonsin träffat med så frisinnade idéer som jag — — —. Han disputerade med hela svärmen småstadsbor omkring sig, arga som bin över hedningen; jag satt och njöt av att höra mina egna åsikter flyga ut som hårda ord. Och så en utbytt blick efter striden bara! Om j a g var 'oförsiktig' så fick jag skam, och det var sannerligen bra, ty jag har haft gott av, att jag lärde mig tiga, det var inte så utan, att jag var en smula brushuvud på den tiden." (Brev till Lundegård 1885; biogr. I: 319.)

"Och vad var det som band dig vid honom, annat än hans brinnande

hat emot dogmer och former, hans okuvliga frihetsbegär! — — — Han var dig icke överlägsen i kunskaper, icke ung, icke vacker; det fanns ingenting hos honom att beundra. Det var det, att han var ensam, som lockade." (Stora boken 1884; biogr. I: 222.)

I ett avskedsbrev till honom själv, som 1884 sändes över Atlanten, skrev hon bl. a.:

"Ni var den första fördomsfria människa, med vilken jag kom i beröring, och därför var det som mitt frihetsälskande sinne drogs till er så mäktigt. Frihet i tanken, det var något som jag drömt om, men som jag icke trodde äga sin motsvarighet i vardagslivet. Med er stod den livs levande framför mig — och däri låg hemligheten. Det var tron på motsvarigheten mellan den yttre och den inre världen, som jag dittills saknat, och därför var mitt själsliv hämmat i utvecklingen. I er återsåg jag något av mitt eget lynne, men starkare utvecklat i kampen för tillvaron. Å, ni gör er icke en föreställning om det frigörande i att för första gången möta en varelse, vilken föraktar en hop narraktiga fördomar, under vilka man själv skenbart böjer sig, men i djupet av sitt hjärta avskyr! Mitt verkliga 'jag' fick luft och ljus och så växte det ut till en individualitet." (Biogr. I: 189 f.)

Meningsutbytet med denna besläktade natur har i sin mån bidragit till att bereda jordmånen för åttitalsidéerna. Man bör likvisst icke överskatta dess intellektuella halt, och gentemot litterära ting synes Quillfeldt ha stått fullkomligt främmande. Närmast har väl hennes vid denna tid lika livliga som okritiska intresse för engelsk litteratur alltifrån Byron till missromanerna stimulerats av umgänget med svensk-amerikanen. Trots detta ansåg hon denna vänskap hava sträckt sitt inflytande även in på hennes senare litterära verksamhet. "Hans arbete var icke mitt", skriver hon till Lundegård, "och så fort det gällde vårt fack, kände vi oss främmande. — — — Och dock skulle jag aldrig ha kommit till den litterära ståndpunkt, jag nu innehar, om icke det dagliga umgänget med en oppositionsman väckt till medvetande vad som förut endast låg och halvsov i mitt sinne." (Biogr. I: 273.)

Vid sidan av själva tankeutbytet fyllde detta förhållande även hennes vid denna tid djupt otillfredsställda behov av verklig vänskap och av någonting som kunde ge innehåll åt det dagliga livet. I vänskapen ingingo otvivelaktigt även djupare känslor å ömse sidor, vilket bragte något av en konflikt in i hennes olyckliga äktenskap. "Det blev vänskap — långt omsider efter många slitningar", skriver hon (biogr. anf. st.). Annotationsalmanackornas

fortlöpande anteckningar (biogr. I: 75 ff.) vittna tydligt om hur djupt förhållandet ingrep i hennes känsloliv.

Man kan redan här iakttaga ett par karaktärsdrag, som kanske mer än någonting annat kommo att bestämma gången av Victoria Benedictssons livsöde. Det ena är den känslans intensitet och odelbarhet, som hon uttryckt i *Moderns* ord om det slags människor, vilkas "hjärta fäster sig vid e t t — vid ett enda förhållande. Om de ryckas lösa därur, så blöda de till döds." (S. S., V, s. 295.) Något av detta gällde för henne i livets alla skeden, och det gör sig tydligt märkbart redan i förhållandet till Quillfeldt. "Jag genomlevde så mycket i verkligheten, att fantasien fick vila sig nästan hela året", heter det i en almanacksanteckning. I andra anges den anspråkslösa arten av dessa yttre gemensamma upplevelser: utflykter, maskerader, schackpartier och samtal vid brasan. Minnena från denna tid skulle rätt snart förblekna; då hon i det nyssnämnda brevet till Quillfeldt 1884 definitivt tar avsked av dem, känner hon sig i sin utveckling redan ha kommit långt bort ifrån dem. Men när efter Quillfeldts avresa fyra år tidigare isoleringen åter slöt sig omkring henne, inträdde genast en period av missmod och livsleda, som bragte självmordstanken i förgrunden. Samma häftiga uppgående i ett förhållande kan man senare iakttaga även i den rent kamratliga förbindelsen med Axel Lundegård, när en av meningsskiljaktigheter framkallad tillfällig brytning sommaren 1886 alldeles bringar henne ur jämvikten, samt slutligen framför allt i det sista, tragiska förhållandet till Georg Brandes, den man, som mer än någon annan blev hennes öde. Det var detta starka kvinnliga behov av att, som redan "Sirénen" uttrycker det, "gå upp i en annans tillvaro", vilket genom att förbli otillfredsställt skapade den stora tomhet i hennes liv, som till sist blev henne outhärdlig. Men det är också denna känsla, som inspirerat henne till skildringen av den äktenskapliga lyckan i *Fru Marianne* och av moderskärleken i hennes sista ofullbordade roman.

Med detta djupa behov av hel och odelad hängivenhet kämpar dock alltid en annan känsla. Man kan i den se själva hennes frihets- och självständighetskrävande konstnärsdrift. Men den yttrar sig även som den stolta ömtåligheten gentemot verkliga eller förmenta kränkningar av kvinnligheten, fruktan för att bli föremål för en hyllning, som endast har kvinnan och ej människan till

föremål. Hur hennes känslighet på denna punkt blivit onaturligt stegrad, ha vi redan iakttagit i novellfragmentet *Ur mörkret*. Mot behovet av förtroende strider i hennes sinne ständigt misstänksamheten. Med sin förmåga av kallblodig självviakttagelse har hon uppmärksammat denna, som hon själv benämner den, "motsägelse" i sitt själsliv: "Den som är underkastad Eros' makt, den kan tro. Jag har aldrig kunnat det. Aldrig! Det är egendomligt. Hur våldsamt mitt hjärta än kunde klappa, då jag var ung och varm, hur ivrigt jag än kunde önska att träffa en manlig motsvarighet till mig själv så hände det mig ändå aldrig ett ögonblick att jag trodde, d. v. s. blev blind." (Stora boken, 1886; biogr. II: 28.)

Hennes från början skeva och ofria livsställning skärper konflikten. Hur den till sist blir henne olöslig och leder till en katastrof, kunna vi se i "Elsa Finnes" kärlekshistoria. När hon betecknade vänskapsförhållandet till Axel Lundegård såsom det som bäst hållit vad det lovat, var väl en orsak, att det genom sin rent kamratliga prägel icke lämnat rum för några slitningar av denna art. I Quillfeldt-episoden skymtar däremot redan Elsa Finnes konflikt med den sönderslitande brottningen mellan jämnstarka känslor och instinkter på djupet av hennes själ, som löser alla dess hemliga och bundna lidelser. "Det är med mig som med Jaromér i Stamfrun", skriver hon en gång i Stora boken (biogr. I: 174), "den som ligger närmast vid mitt hjärta ligger också närmast vid min dolk." Elsa Finnes mordfantasier ha redan under Quillfeldtåren dykt upp i hennes dröm. Hon skriver i dagboken om det, som hon "på en gång fruktar och önskar", och påföljande natt drömmer hon att hon "skulle skjuta — — — någon som jag fruktar!" (Biogr. I: 78.) Detta blir också strax därpå planen till en roman, *Francesca Cervani*, där hjältinnan skjuter ned den man, hon älskar, emedan han missbrukat hennes förtroende. I verkligheten jämnade förhållandet till Quillfeldt så småningom ut sig efter hennes önskan. "Jag skall alltid vara honom tacksam för det han till sist glömde kvinnan för människan", skriver hon 1884 till Lundegård om den forne vännen (biogr. I: 273), och i ett tidigare brev till Edv. Bäckström anspelar hon på detta förhållande med följande ord:

"Ni tror att man där nere i Skåne lever 'mossans lugna liv på hällen', men även där kan man någon gång i ett par klara, ärliga ögon läsa sagan om en kärlek som är dömd till döden, om man kan se det lugnt, det

blir en annan sak. Man har där någon gång sett, hur en kraftfull man kämpat för att tum för tum erövra herraväldet över sig själv och mig syntes som liknade detta skådespel mera 'ekens strid mot stormen' än mossans lugna liv. Där nere har jag sett, hur en kosmopolit, en 'ateist' en 'farlig person' allt detta oaktat orubbligt trodde på renheten i ett kvinnohjärta, och hur detta kvinnohjärta blev mera förädlat genom fritänkarens tillit än av alla moralpredikanters vältalighet." (Biogr. I: 111.)

En reminiscens av denna upplevelse är säkerligen den i Ernst Ahlgrens äktenskapsromaner återvändande scen, där hjältinnan häftigt avvisar den man, hon älskar, då hon redan är bunden vid en annan. I romanutkastet *Francesca Cervani* har den, som nyss nämnts, antagit sensationella proportioner. I *Pengar* stöter Selma Richard omilt ifrån sig, då han gör ett försök till närmande. Som Ingrid af Schultén antagit, är det troligt att Quillfeldt också i någon mån stått modell till Richard. I *Fru Marianne* återvänder situationen i den stora brytningsscenen mellan Marianne och Pål, ehuru den manliga figuren ju här är av en helt annan typ. Trots detta gå även i denna roman vissa drag från Quillfeldt-episoden igen. Böök har (*Sveriges moderna litteratur*, s. 137, noten) satt tamburscenen i *Fru Marianne* i samband med en antydan i den lilla skissen *Ännu ett ord om 'kvinnlig ärelystnad'*, vilken uppenbarligen syftar på Quillfeldt: "Till sin mans bästa vän hade hon med förtroende räckt sin hand, som till en bundsförvant. Han hade svarat med att trycka den mot sitt hjärta och med av lidelse halvkvävd stämma viska ett enda ord i hennes öra: 'darling'!" (Biogr. I: 162.) En skiss till själva ruptyrscenen i *Fru Marianne* har man i ett litet utkast från 1883 med titeln *Ett återseende* (S. S. VII, s. 30), i vilket Quillfeldt förekommer — i manuskriptet är namnet utskrivet. Båda scenerna inledas med att hjältinnan säger upp det förtroliga förhållandet, då den manliga parten efter en tids frånvaro återvänder. Att detta drag går tillbaka på något i verkligheten förefallet, bestyrkes ytterligare av en almanacksnotis från 1878: "Quillfeldt kom och jag sade icke 'välkommen'. — — Jag sade upp duskapet, blev han ond?" (Biogr. I: 80.) Till någon verklig brytning som i *Fru Marianne* kom det dock som nämnt aldrig med Quillfeldt. Om en del detaljer i romanen visa sig gå tillbaka på denna upplevelse, ha de där endast använts som hjälpmedel vid själva insceneringen. Episoden var 1886 alltför avlägsen för att kunna spela rollen av inspirations-

källa. Denna ligger för *Fru Mariannes* vidkommande på ett helt annat plan.

En annan samtidig bekantskap, som satt vissa spår i Victoria Benedictssons tidigaste produktion, var hennes möte med signaturskalden Edvard Bäckström. Hon hade vänt sig till honom i hans egenskap av redaktör för tidskriften "Nu" och begärt hans omdöme om hennes författartalang. Hon lyckades väcka hans intresse, och han föreslog henne att göra ett besök i Stockholm, vilket även skedde på sommaren 1878. Hon hyste vid denna tid en oinskränkt beundran för Bäckströms diktning. Intrycket av personen blev mera blandat. Hon kände ögonblickligen kontrasten mellan huvudstadslitteratörens världsmannanatur och sin egen opolerat folkliga. Hon fann honom snillrik men blaserad och en smula sybaritisk. Hans skämt råkade genast såra henne på hennes båda ömtåligaste punkter. Han talade föraktligt om "den skånska grötbygden" och väckte därigenom hennes slumrande bygdepatriotism till liv, samt tillät sig ett yttrande om kvinnan som "det adlade djuret", vilket för all framtid bet sig fast i hennes sinne.[1]

3.

Det första litterära försöket i större skala efter *Sirénen* är den otryckta romantiska novellen *Fidelio* från 1879.[2] Inledningsscenen beskriver ett föredrag av den framstående unge professorn och diktaren Vinfrid Mörling. Bland åhörarna befinner sig även en ung flicka, som från första ögonblicket fascineras av den berömde vetenskapsmannens person. "Aldrig skall uttrycket i detta likbleka anlete gå ur mitt minne. Om verkligen en människa står under magnetiskt inflytande av en annan, måste hon hava detta uttryck. Denna unga flicka väckte nu lika livligt mitt intresse som nyss professorn; jag såg hur hon avlägsnade sig i sällskap med ett par äldre damer, men det föreföll mig som om endast kroppen skred framåt under det själen stannade kvar, fängslad av oslitliga band." Den unga flickan förkläder sig till betjänt och lyckas få anställning hos professorn under namnet Fidelio för att följa honom på en resa till Södern. Professorn genomskådar snart bedrägeriet, men går med på komedien. Fidelio går helt upp i att ägna honom sin

[1] Samtalet refereras i novellen *En omvändelsehistoria*; se även biogr. I: 161 och 319!

[2] Jfr I. af Schultén, a. a., s. 77 ff.

hängivna tjänst och finner sin lycka blott i att få vara i hans närhet. Även professorn finner behag i samvaron, men han är blaserad, förfjäsad och egensinnig och börjar snart plåga Fidelio genom att söka väcka hennes svartsjuka för att få se, hur långt hans makt över henne sträcker sig. Då Fidelio ej längre uthärdar hans ovärdiga behandlingssätt, rymmer hon slutligen. Professorn har emellertid förvandlats under inflytandet av hennes ädla kvinnlighet och märker nu först vad han förlorat. Avslutningen skildrar naturligtvis Fidelios återfinnande och hennes och professorns slutliga förening.

Den personliga inspirationskällan till novellen har väl varit Quillfeldt-episodens "slitningar". Hjälten, den framstående professorn, diktaren och världsmannen, har däremot fått en del drag från Edvard Bäckström. Själva idén att framställa en kvinnas hängivna och förädlande kärlek till en snillrik men lättsinnig man har författarinnan nog närmast från sina Byronstudier. Hon läste vid denna tid flitigt både Byrons dikter och en hel del Byronbiografier, och *Fidelios* hjälte är med sin demoniska tjusningsförmåga, sitt blixtrande snille och sin ringaktning för kvinnorna och kärleken skapad efter den store lordens förebild. Förklädnadsmotivet är väl närmast hämtat från *Lara*. Bland de amorösa episoderna i Byrons biografi var det särskilt förhållandet till grevinnan Guiccioli, som fängslat Victoria Benedictssons intresse. Hon har själv skildrat det i en samtidig otryckt uppsats i Stora boken. Som sina källor uppger hon där flera memoarer och biografier, som hon vetat förskaffa sig, däribland även Georg Brandes' Byronframställning i *Naturalismen i England*. Hennes intresse för Byron tycks alltså ha givit anledning till hennes första bekantskap med Brandes' skrifter, som hon några år senare kom att ägna ett målmedvetet studium. I sin utförliga skildring av Byron, *Hovedstrømningers* egentlige hjälte, framhäver Brandes som bekant förhållandet till Teresa Guiccioli som en av vändpunkterna i skaldens liv. "Hun betragtede det som sin Livsopgave, ved sin Kjærlighed at udløse en ædel og høitbegavet Digter af uædle Forholds Baand og gjengive ham Troen paa ren og opofrende Elskov." Brandes anför ett par repliker ur *Sardanapalus*, som återspegla detta förhållande: "Og gjaldt det ikke om Digteren som om hans Helt, at han havde kjendt tusinde Kvinder, men ikke eet Kvindehjerte før nu! MYRRHA: Du spørger om hvad

du ikke kan kjende. SARDANAPAL: Og hvad da? MYRRHA: Et Hjertes sande Værd, Kvindehjertets Værd. SARDANAPAL: Jeg kjendte tusind og atter tusind. MYRRHA: Hjerter? SARDANAPAL: Ja. MYRRHA: Ikke eet! Maaskee erfarer du det engang."[1] I *Fidelio* förekommer ett liknande samtal mellan hjältinnan och professorn, vilket kan meddelas som prov på novellens psykologiska innehåll och grundstämning:

"— Vet ni jag tänker så ofta på honom [Byron] och grevinnan Guiccioli, hon förefaller mig som hans goda genius och jag kan icke tänka mig en större ära för en kvinna än att hon verkat mildrande eller förädlande på en så väldig ande som hans — och vilken lycka att älskas av honom! — Och förlora? bifogade professorn med lätt hån. — Minnet av en enda storsint ande kan väl uppväga umgänget av hundrade småsjälar. — Förlusten lägger bitterhet i minnet. — Och dock kan ju själva malörten skänka sällhetsrus, så även det bittra minnet. Nog kunde han gömma hennes bild i sin själ om än haven skilde dem åt och måhända kunde kärleken till henne bidraga att elda honom för stora bedrifter. Hon blev ju icke övergiven, glömd och sviken, hon kunde tänka högt om honom ända till det sista — och det värsta av allt är att nödgas tänka lågt om den man älskar. Professorn teg ty det låg någonting i Fidelios ord som obehagligt berörde honom. — Tror du då icke att lord Byron glömde, svek och övergav många, många gånger, sade han plötsligt. — Jo, men den kärlek, som icke är ren och trogen kan knappt göra anspråk på bättre öde, den glömmer ju även själv en gång. En kvinnas kärlek skall kunna höja sig till himlen och ödmjuka sig till jorden. — Der kleine är en fantast, sade Vinfrid Mörling leende, tror du då att alla kvinnor älska på samma sätt? — Långt därifrån! De flesta kvinnor äro för ytliga eller för själviska för att kunna älska alls. De visa en spegelbild av kärleken; dess drag ser man men dess innersta väsen saknas."

Sitt största intresse får detta omogna berättarförsök genom den egendomliga trohet varmed det i vissa detaljer föregriper "Elsa Finnes" och "den bergtagnas" åtta år senare upplevda tragedi. Novellens inledningsscen leder oundvikligen tanken till Ernst Ahlgrens skildring av *Georg Brandes som föreläsare* 1888. Vinfrid Mörling visar oss redan den manliga typ som utövade en särskild dragningskraft på Victoria Benedictsson. Även arten av Fidelios kärlek, helt motsatt den mans, som hon älskar, är värd att lägga märke till. Den känslostyrka, som däri uppenbarar sig, är som vi sett ett djupt personligt drag hos författarinnan. Där-

[1] G. Brandes, *Hovedstrømninger i det nittende Aarhundredes Literatur IV*, Khvn 1875, s. 474, 488. Brandes anför även (s. 402) anekdoten om hur en av Byrons beundrarinnor uppsökte honom i pageförklädnad.

till är Fidelios kärlek ytterligt romantisk och idealistisk. Omedelbart före novellens tillkomst hade Victoria Benedictsson ägnat en livlig beundran åt en liten skiss av Topelius med titeln *Känslor utan namn,* som hon läst och skrivit av ur "Literärt album" för 1878. Det är en fantasi över Vittoria Colonnas översinnliga idealkärlek till Michelangelo, en "känsla utan namn", för vilken "de vanliga villkoren för jordisk sällhet" mist sin betydelse, medan "själens fordringar trädde klarare fram". "Hur storslaget! Det stärker själen", utbrister den unga läsarinnan i sin annotationsalmanacka ($^{15}/_{1}$ 79) om denna topelianska spiritualism, som också tydligt går igen i *Fidelio.* Författarinnans förkärlek för dylika ämnen förtjänar att ihågkommas med tanke på senare intryck hos Ernst Ahlgren av Ibsens spiritualistiska kärleksuppfattning i *Kærlighedens komedie* och hos hans valkyrjehjältinnor.

*

Men jämte denna romantiska sida av Victoria Benedictssons temperament framträder redan nu en annan, mera realistisk och verklighetsbetonad. Detta sker i den nästa större novellen, *En annans egendom,* vilken liksom *Fidelio* förblivit otryckt.[1] Dess omfång är ungefär hälften av *Pengars.* Det renskrivna manuskriptet är daterat den $^{5}/_{3}$ 1881. Den erbjöds åt Ny illustrerad tidning, men returnerades av dess redaktör Ernst Beckman med motiveringen att den var "för omständlig".[2] Anmärkningen var långtifrån obefogad. Även *En annans egendom* är ett omoget studiearbete. Kring en tämligen obetydlig kärna utspinnas fjorton kapitel medelst ett utförligt och osovrat återgivande av vardagshändelser, vardagssysslor och vardagsprat. Berättelsen bygger uppenbarligen till största delen på direkt verklighetsiakttagelse av den miljö som stått författarinnan till buds, och i förhållande till *Fidelio* visar den sålunda en påfallande strävan till realism både i det psykologiska och i det beskrivande. Denna realism är dock ännu av ett särdeles konstlöst slag och förefaller att vara mera instinktiv än litterärt medveten. De litterära mönstren äro fortfarande att söka i de engelska dam- och vardagsromaner, som vid denna tid utgöra hennes huvudlektyr. I denna riktning pekar även ett inflätat tragiskt bimotiv i den högre stilen. Till större

[1] Jfr I. af Schultén, a. a., s. 86 ff.
[2] Brev den $^{29}/_{11}$ 1881, i Ernst Ahlgrensarkivet.

delen är novellen, som bär undertiteln "skånsk idyll", en skildring av lantligt sommarliv, säkerligen i detaljerna byggd på minnena från Quillfeldts Hörbyvistelse. Hjälten torde även vara ett tämligen naturtroget porträtt av denne.

Novellens uppslag förebådar till en del *Pengars,* och med denna innebörd får titeln *En annans egendom* redan en hotande åttitalistisk klang. Hjältinnan är en ung flicka vid namn Astrid Hollander. Hon är stadsbarn och har som föräldralös fått en sträng och kärlekslös uppfostran hos en moster. Huvudsakligen för att vinna frihet och oberoende har hon förlovat sig med en man, för vilken hon i grund och botten icke hyser några djupare känslor. Novellen handlar nu om hur hon under en sommarvistelse på landet hos ett ungt par och genom bekantskapen med en annan ung man, som hon där träffar, kommer till insikt om det falska i sin ställning och drives att bryta förlovningen. Vi stå alltså här inför Victoria Benedictssons första litterära omgestaltning av sina egna ungdomserfarenheter, den glädjelösa uppväxten och den förhastade förlovningen.

Konflikten är här ännu blott löst knuten, men indignationslitteraturens protest mot kvinnans ofria ställning är redan fullt uttalad. "Hon visste, att han ansåg henne helt och hållet som sin enskilda tillhörighet, inbegripet hennes tankar, minnen och alla förhoppningar", heter det om fästmannen. Det åttitalistiska intrycket förstärkes ytterligare av att denne är en med fullt kiellandsk aversion skildrad prästman med försiktiga, långsamma rörelser och ett oföränderligt leende, vilken skriver gudligt-sentimentala brev och sjunger "halvt gudliga, halvt smäktande" sånger. F. ö. riktas i novellens skildring av Astrids uppfostran direkta angrepp mot den pietistiska livsåskådning, som förkväver den oskyldiga ungdomliga livsglädjen. Man behöver dock ej antaga ett inflytande från genombrottslitteraturen i denna novell, som i konstnärligt avseende tydligt visar sig tillhöra ett tidigare stadium i författarinnans utveckling. Skildringen av Astrid Hollanders "glädjelösa förflutna och pantsatta tillkommande" motiveras tillräckligt av personliga erfarenheter, och i övrigt ge novellens tendentiösa partier troligen ett eko av Quillfeldts diskussioner med Hörbyborna. Teckningen av hjältinnan avviker ej heller från det i den äldre litteraturen gängse idealet av kvinnlighet.

Den del av berättelsen, som motiverar benämningen "idyll", visar hur vistelsen på landet frigör Astrids självmedvetande och livslust samt skildrar den växande böjelsen mellan henne och den unge Tell, som praktiserar i lanthushållning hos deras gemensamme värd. Så idyllisk denna kärlek än ter sig, är dock kontrasten mot Fidelios romantiska svärmeri påfallande. Tell är en kraftfull och självständig natur, en smula kärv men alltigenom god och ärlig. Stadsbarnet Astrid lär sig älska lantlivet och de lantliga göromålen, och berättelsen slutar naturligtvis med de ungas förening. Om novellens början förebådar *Pengar,* så för detta slut tanken till *Fru Marianne. En annans egendom* ger redan en syntes av Ernst Ahlgrens bägge kommande romaner, indignationsromanen och den skånska lantliga äktenskapsidyllen. På tal om Astrids uppslagna förlovning heter det här: "Att vara en tänkande, viljande varelse och likväl en annans egendom, det var dock hårt!" Det är tesen i *Pengar.* "Du, som själv är fri, och aldrig kan bli annat", säger Selma i uppgörelsescenen till patronen, "du har svårt att föreställa dig hur det känns för den som avstått all rätt över sitt eget jag, och som ändå vet sig vara en verkligt levande människa, en tänkande, viljande varelse." Men om Astrids slutliga kärlekslycka heter det i *En annans egendom:* "Vilken jublande fröjd låg där ej i att vara en annans egendom! Hans om fattigdomen trycker eller rikedomen frestar, om lyckan ler eller sorgen hotar, när kinden rodnar eller hjässan grånat." Med en lätt förändring har man här redan slutorden i *Fru Marianne:* "Men han var henne så kär, att hon kunnat trycka hans händer mot sina ögon i överströmmande lycka över att vara hans; hans i glädjens solljus eller mörka stunder, hans i stort och smått — alltid, om blott de höllo av varandra." Som jag längre fram (jfr nedan sid. 360—362) vill visa, finnas även de för *Fru Marianne* så konstitutiva sol- och morgonstämningarna föregripna i den sex år äldre novellen.

Vi finna sålunda att *En annans egendom* — liksom *Sirénen* — är sammantvinnad av två trådar. En av dessa ligger sedan blottad i vardera av Ernst Ahlgrens stora kvinnoromaner: kravet på kvinnans människorättigheter i *Pengar* och det kvinnliga behovet av oförbehållsam hängivelse i *Fru Marianne.* Novellen bestyrker också, med hur stor rätt Ernst Ahlgren kunde hävda sin i djupare mening oförändrade ståndpunkt i åttitalets äktenskaps-

diskussion. Hennes tes, som uteslöt den konservativa formalistiska pliktuppfattningen likaväl som de radikala upplösningssträvandena, finns redan här fastslagen: "icke bundna av eder eller försäkringar, — — endast slutande sig till varandra av inre, oemotståndligt tvång, icke blott för ungdom eller lycka, utan för alltid och oåterkalleligen". Man får alltså icke enbart betona Ernst Ahlgrens äktenskapsskildring i *Fru Marianne* såsom framkallad av hennes opposition mot samtida uttryck för äktenskapsfientlig radikalism, än mindre såsom åttitalsvänstern brännmärka den som en opportunistisk eftergift åt den konservativa reaktionen. *En annans egendom* visar att Ernst Ahlgren med full rätt gentemot denna beskyllning kunde antyda,[1] att planen till *Fru Marianne* funnits i hennes tankar redan före *Pengar*. I överensstämmelse med sin positiva läggning kunde Ernst Ahlgren f. ö. ej nöja sig med att belysa saken endast från den åttitalistiskt kritiska sidan. Efter *Pengar* måste för henne med naturnödvändighet som komplement följa *Fru Marianne*, liksom i *En annans egendom* den tragiska förlovningshistorien upplöser sig i en kärleksidyll. Ernst Ahlgren antyder själv detta enkla sammanhang mellan romanerna i sitt svar på Ola Hanssons brevkritik av *Fru Marianne:*

"Men du tyckes tro, att jag är reaktionär,[2] och däri tar du fel. Fru Marianne är intet inlägg! För mig kunde gärna Marianne fått vara gift med Pål. I så fall hade hon fått bryta itu sitt äktenskap och gift sig med Börje — troligen. Man ser sådant, ibland. Men jag har tagit saken från det hållet i Pengar.[3] Och jag anser det icke absolut omöjligt, att två gifta människor kunna komma att älska varandra inbördes. Voilà tout!"[4]

Det finns också ett yttre samband mellan den otryckta novellen från 1881 och *Fru Marianne*. Bland Ernst Ahlgrens outförda planer var en berättelse som skulle ha hetat *Förvaltaren*. En del modellstudier till dess hjälte finnas införda i Stora boken i augusti 1885.[5] Vid denna tidpunkt påbörjades just *Fru Marianne*, för vilken det andra ämnet fick anstå. Då Ernst Ahlgren emellertid även i romanen behövde en lantbrukare som hjälte, tog hon åtskilliga drag från den tillämnade förvaltaren till Börjefiguren.[6]

[1] I antikritiken *Till fru Elna Tenow* i Framåt, dec. 1887.
[2] Kursiverat av E. A.
[3] Kursiverat här.
[4] O. Hansson, *Minnen af Ernst Ahlgren*. Ord och Bild 1901, s. 96 f.
[5] Tryckta i Saml. skrifter VII, s. 173 ff.
[6] Jfr I. af Schultén, a. a., s. 318 f.

Börje säges ju också ha varit "inspektor". Om det beramade innehållet i *Förvaltaren* upplyser en anteckning (otryckt, i LUB), vilken in extenso lyder:

"Astrid Hollander är stadsbarn. Den tanke som först av alla vaknat till klarhet är medvetandet om hennes fattigdom. Mostern har aldrig försummat något tillfälle att inprägla den hos henne. Hon skall just resa till sin plats, då prästen vid tanken på hennes snara avresa drives att fria. Man eklaterar innan hon reser.

Äventyret hos farbrodern(?)

Hennes ankomst till gården och förakt för landet. 'Vällingklockan'.

Hennes liv på landet. Slitningar. Hon och inspektoren sluta sig tillhopa. Hon sticker av emot de andra. Hennes frihetssinne utvecklar sig ur sin puppa."

Dessa antydningar ge vid handen att Ernst Ahlgren i *Förvaltaren* ämnat låta sin kasserade novell *En annans egendom* stå upp i ny gestalt. Hjältinnan har t. o. m. fått behålla sitt gamla namn. Något uttryckligt "förakt för landet" hyste visserligen ej Astrid i *En annans egendom,* ehuru hon stod främmande för lantlivet. Detta förakt delar däremot hjältinnan i *Förvaltaren* med Marianne. Författarinnan har 1886, sedan hon gjort bekantskap med storstadslivet, funnit anledning att starkare betona detta moment. Ordet "vällingklockan" i anteckningen åsyftar troligen även en episod som kom att ingå i *Fru Marianne.* För alla tre historierna gemensam är hjälten-lantbrukaren. Tell i *En annans egendom* kan alltså trots den ännu vaga modelleringen betraktas som den första skissen till Börje, Ernst Ahlgrens hjälte par préférence. Överhuvudtaget innehåller *En annans egendom* sålunda åtskilliga uppslag till en kommande produktion och är därigenom den avgjort intressantaste av Ernst Ahlgrens studienoveller.

4.

Strax efter dagtecknandet av manuskriptet till *En annans egendom* visade sig i april 1881 de första tecknen till den bensjukdom, som två år framåt skulle hålla Victoria Benedictsson fjättrad på sjukbädden och för framtiden beröva henne den fria rörelseförmågan. Hon betecknade själv sjukdomen som den stora krisen i sitt liv med avseende på sin inre utveckling. Tillståndet blev så allvarsamt att hon trodde sig ha gjort upp sin räkning med livet, och

då omslaget kom, motsåg hon tillfrisknandet med verklig motvilja. Krisen hade dock mer än någonsin kastat henne tillbaka på sig själv, och så snart krafterna börjat återvända fattade hon med ökad energi och koncentration sitt mål i sikte. "Mitt mod, min uthållighet ha bestått så hårda prov, livet har visat sig från så nya sidor, att jag känner mig mindre håglös än förr", skriver hon i december 1882 (biogr. I: 163). Sjukdomen förändrade även hennes ställning i hemmet och gav henne frihet att ägna hela sin tid åt litterära sysselsättningar. En viss omväxling betydde även en tids förflyttning till Malmö, där hon för läkarvård vistades hos bekanta från hösten 1882 till följande sommar, och där hon också hade något tillfälle till personlig handledning. Det är här hon börjar studera latin (man hade sagt henne, att detta var oundgängligt för den som ville skriva en god svenska), italienska samt tyska klassiker och filosofiska arbeten. Allt detta stannade naturligen vid blotta ansatser.

Av verkligt genomgripande betydelse blev däremot den under sjukdomen stiftade bekantskapen med den nya samtids- och verklighetsskildrande litteraturen. Hennes tidigare litterära orientering, som man kan följa i almanackor och avskriftsböcker, omfattade företrädesvis populär engelsk romanlitteratur, äldre svensk diktning samt signaturerna. Därtill kom Shakespeare samt ett speciellt svärmeri för Byron. En och annan av den nya litteraturens förstlingar har också fallit i hennes hand. 1878 läser hon en anonym bok med titeln *Från Fjärdingen och Svartbäcken,* och följande år har hon tagit reda på författarens namn. 1879 gör hon en avskrift ur Georg Brandes' anmälan av J. P. Jacobsens *Fru Marie Grubbe* och läser Drachmanns lyrik. 1880 diskuteras *Et dukkehjem* i familjekretsen. Hennes fulla anslutning till de nya litterära idealen — så plötslig och genomgripande att den förtjänar namnet omvändelse — synes dock ej ha försiggått förrän under det första sjukdomsåret 1881. Efter denna tid sysselsätta sig hennes anteckningar enbart med samtida realistisk litteratur. I ett brev från oktober 1882 till en skrivande dam, som bett henne om litterära råd, uppmanar hon adressaten att ej blott läsa gamla författare, utan "följa med vår litteratur t. o. m. om den lutar en smula åt vänster. — — — När jag säger 'vår' litteratur menar jag icke de litterära fattigdomsbevis som till varje jul tryckas på svenska, utan snarare danska och norska arbeten för de sista tio

åren." Hon nämner bl. a. Drachmann, Schandorph, Topsöe, bröderna Brandes, Ibsen, Kielland, Elster, Bååth, fru Edgren "och — skall jag våga tillägga — Strindberg". Hennes beläsenhet i genombrottslitteraturen är alltså redan ganska fullständig. Hon inskärper den brandesska maximen att det är för och om sina samtida man skall skriva, och i ett följande brev yppar hon sin nya kritiska blick på signaturpoesien: "Läs t. ex. Bäckström eller Wirsén. Vilket välljud, vilka smekande tonfall, och — ofta — vilken tomhet!" (Biogr., 1:a uppl., s. 108 ff.)

Bekantskapen med den nya realismen innebar ej blott en litterär nyorientering. Det är uppenbart att Victoria Benedictsson mottagit avgörande och bestående impulser för hela sin personlighet, sin livsuppfattning och livsriktning genom dess antiromantiska verklighetsförkunnelse och dess särskilt hos Ibsen etiskt betonade individualism. Förklaringen till denna genomgripande verkan av ett rent litterärt intryck är naturligtvis att söka i hennes isolering i en intellektuellt ointresserad omgivning, där böckerna utgjorde den enda förbindelselänken med yttervärlden. I en anteckning i Stora boken från sjukdomstiden heter det: "Ensam — — bunden och dock utan att känna det så! Jag kan lyssna till andras tankar — huru? I böcker. Jag kan tala. Till vem? Mitt andra jag." (Biogr. 1: 153.)

Påfallande är, att äldre svensk litterär tradition ej spelat någon roll för Ernst Ahlgren under hennes produktiva skede. Hon inordnar sig helt under det nya realistiska programmet. Härvid har utan tvivel hennes egenskap av skåning spelat in. Litterärt likaväl som personligen var hon mera hemmastadd i Köpenhamn än i Stockholm. Det är ingen tillfällighet, att Skåne just nu, vid den dansk-norsk-franska realismens inbrott, intar sin plats bland våra speciella diktarprovinser. Om Ernst Ahlgren gäller såväl som om Ola Hansson vad denne yttrat om sina egna lärlingsår:

"För mig kommo de bestämmande litterära intrycken från Danmark och Frankrike. Vad som låg bakom tidpunkten för dessa intryck var mer vanlig skola; man lärde ett och annat, intresserade sig mer eller mindre livligt för det ena eller andra; men avtrycket utplånades raskt igen; det blev intet kvar i mig, som levde med i mitt eget personliga liv såsom människa och diktare. Sådan var den roll, som nästan hela den äldre inhemska svenska vitterheten spelade i min litterära utbildning..."[1]

[1] O. Hansson, *"Sensitiva amorosa"* i När vi började, Sthlm 1902, s. 164.

II.

Francesca Cervani (Lady Macbeth).

1. Fragmentens innehåll och datering. Motivets verklighetskärna. — 2. Francesca och Ibsens Hjördis. Victoria Benedictsson och Ibsens valkyrjehjältinnor. — 3. Victoria Benedictssons "laglöshet" och Ibsens helhetsmoral. Victoria Benedictsson och "fruen fra havet". Patologisk "romantik". *Francesca Cervani* och *Förbrytarblod.*

1.

Från själva denna brytningstid härrör utkastet till romanen *Francesca Cervani.* Denna är identisk med *Lady Macbeth,* som Ernst Ahlgren senare ofta omtalar som sin planerade "stora roman", och som hon ännu kort före sin död hoppades på att få utföra. Att den vid åttitalets början sköts åt sidan för *Pengar,* berodde på att hon då kände ämnet överstiga sina krafter och sin erfarenhet. Ellen Key skriver därom i sin minnesteckning (s. 49): "Hennes livsverk, hennes 'stora roman' skulle bli *Lady Macbeth,* där hennes ämne var en så djup tragedi ur en konstnärligt begåvad kvinnas liv, att hon icke ville göra detta arbete förr än hon nått en sådan litterär ställning och en så konstnärlig mognad, att hon kunde skriva den just s å, som hon ville."

Det i Samlade skrifter (VII, s. 23) tryckta lilla fragmentet ur *Francesca Cervani* är hämtat ur Stora boken 1882.[1] Denna scen, som skildrar skådespelerskan Francesca Cervani som lady Macbeth i sömngångarscenen, förefaller att ha varit avsedd till prolog eller epilog i romanen och ger en antydan om dennas innehåll.[2]

[1] Ej 1880, som kommentaren uppger. Jfr även I. af Schultén, a. a., s. 97 ff.

[2] Möjligt är, att Ernst Ahlgren fått själva uppslaget genom den ryktbara italienska tragediennen Ristoris kreerande av rollen i Danmark och Sverige 1879—1880, varom ett par tidningsurklipp befinna sig bland hennes papper, och som hon måhända själv fått tillfälle att se i Köpenhamn. Även Anne Charlotte Leffler sade sig genom Ristoris tolkning av lady Macbeth ha fått en avgörande impuls för sitt författarskap. (*Anne Charlotte Leffler.* En självbiografi, Sthlm 1922, s. 73.)

Det gripande i Francescas tolkning av lady Macbeth kommer sig av att hon själv bär på svåra samvetskval över oförsonad blodsskuld. Hon har älskat en gång "med hela styrkan av sin djupa, djärvt anlagda natur." Men hon var då redan bunden i äktenskap vid en annan. Den hon älskat, har varit en man som i kärleken blott sett en nyck och ett nöje, och som icke förstått "att en sådan kvinna som Francesca Cervani endast älskar en gång i sitt liv och då med hela kraften av sin varelse, med allt vad gott och ont som finnes i hennes själ, och att en stolthet sådan som hennes kan bära allt utom en ohämnad förödmjukelse eller ett fläckat rykte." Han har skrutit med sin makt över hennes hjärta och begärt att hon skulle fly med honom. Francesca har då i sin kränkta stolthet dödat honom. Hon plågas nu mitt under sina konstnärliga triumfer av hemska samvetskval.

Detta är de enda upplysningar om romanens innehåll, som lämnas av det tryckta fragmentet. Emellertid befinna sig bland Ernst Ahlgrens papper ytterligare en del lösa utkast, som ge en något närmare kännedom om planen i dess dåvarande form. Hur denna sedan skulle omgestaltats i *Lady Macbeth,* är naturligtvis omöjligt att fastställa, men även i sig självt är utkastet till *Francesca Cervani,* som vi skola se, av intresse. Man kan urskilja tre olika planutkast, i vilka hjältinnan bär olika namn, varförutom en del smärre scener finnas något utförda. Pikturens olikhet i planerna visar att de tillkommit med någon tids mellanrum. Den tydligen äldsta är skriven med lutande handstil, som Victoria Benedictsson övergav fr. o. m. 1882. Mycket tidigare kan ämnet ej ha sysselsatt henne. Det nämnes aldrig som hennes andra tidiga arbeten i almanacksanteckningarna, vilka ända till de första månaderna av 1881 innehålla talrika omnämnanden av arbetet på *En annans egendom.* Under den omedelbart därpå inträdande sjukdomstiden upphöra emellertid över huvud almanacksnotiserna. Även pikturens alldeles ovanliga osäkerhet i det ifrågavarande utkastet tyder på att det härrör från den första sjukdomstiden, d. v. s. senare delen av år 1881,[1] som tillika är tiden för hennes definitiva litterära omvändelse. Denna datering stödes av inre skäl, då jag i ifrågavarande romanutkast vill spåra det första starka intrycket av den nya litteraturen, närmare bestämt Ibsens diktning.

[1] I augusti 1881 skriver hon till systern: "Nu är jag starkare i händerna och kan åtminstone själv läsa vad jag klottrar." (Biogr. I: 145.)

I denna plan antydes följande innehåll. Vi se först hjältinnan, som här heter Elizabeth, sitta vid fönstret i skymningen, försänkt i grubbel över sin innehållslösa tillvaro, önskande att någonting måtte hända, om det så vore en olycka. Hon hör mannen-grosshandlaren komma hem i sällskap med, som hon tror, en av hans tråkiga affärsvänner. Men det är en främling med distinguerat utseende, vilken föreställes som premiäraktören Bertram. Mannens vän ger henne nu under den följande tiden sin ledning i utvecklandet av hennes skådespelerskeanlag. På en maskeradbal frestar han henne med "sin värld". "Ljus, musik, frihet... och tonerna vagga, bjuda henne att kasta sig utföre, ty de vilja bära henne." Men hon motstår frestelsen. Bertram reser bort på en tid. Hon arbetar ytterligare på sin utveckling, och vid hans återkomst lägger hon ödmjukt frukterna av sitt arbete för hans fötter. Efter ett kapitel som är alltför obestämt angivet för att kunna tydas, följer så mordscenen. Hon föreslår honom först att de skola dö gemensamt och räcker honom en revolver. Han uppmanar henne att i stället följa honom ut i världen, men hon nekar att bli äktenskapsbryterska. Han söker fortfarande övertala henne och skriver ett avskedsbrev till hennes man, vilket han vill förmå henne att underteckna. Hon nekar alltjämt. Därpå faller skottet. Om det sker med avsikt eller av våda framgår ej av utkastet. Omgivningen tror tydligen att Bertram själv tagit sitt liv. Elizabeth försjunker i förtvivlan och grubbel. En i ett senare utkast utförd scen berättar om ett besök hos en läkare, som förklarar att hon företer anlag för sinnessjukdom. Man skickar efter en präst för att tala med henne. Hon frestas ett ögonblick att bekänna, men uttalar i stället sin önskan att utbilda sig till skådespelerska. Slutligen reser hon för detta ändamål till Paris, där hon debuterar under namnet Francesca Cervani.

De två följande planutkasten, som på grund av den upprättstående handstilen måste dateras tidigast 1882 — samma år som scenen i Stora boken — äro mera fragmentariska och ange vissa utvidgningar av innehållet. Bland dessa är av intresse endast en skiss till berättelsens förhistoria, som i det första utkastet blott anges som "exposé eller inledning". Det visar sig att författarinnan i denna ämnat omsorgsfullt förbereda huvudhändelsen genom en ingående skildring av hjältinnans hela karaktärsutveckling, som hon byggt på minnena från sin egen barndom och ungdom. Som

modeller för hjältinnans föräldrar stå i chiffer antecknade hennes egna. Detta förklarar att hon senare angav sig vilja skildra sin barndom i *Lady Macbeth* (se ovan, sid. 10, noten!). De antydningar som i Francesca-utkasten göras om denna barndomsskildring, överensstämma delvis med början av Lundegårds *Elsa Finne,* som säkerligen bygger på muntliga berättelser av Ernst Ahlgren.

Det ligger i öppen dag, att verklighetsbakgrunden till den sensationella romanhandlingen är Quillfeldt-episoden. De "slitningar" som i *Fidelio* skildrats i dagern av en svärmisk romantik, ha här utvecklats till ett högtragiskt drama. När hjältinnan av mannens vän får ledning i att utbilda sina konstnärsanlag, så är det en omdiktning av hur författarinnan i umgänget med Quillfeldt fann stöd för sin individuella utveckling. Scener som Bertrams ankomst och maskeradbalen göra intryck av att svara mot verkliga situationer.[1] Elizabeths kamp mot frestelsen avspeglar hennes egna bemödanden att hålla relationerna till Quillfeldt inom vänskapens gränser. I romanen lyckas emellertid ej detta, vilket i sin tur leder till den tragiska katastrofen. Denna ha vi dock även sett skymta i form av en dröm i almanackans anteckningar. Hjälten i *Francesca Cervani* synes däremot till största delen vara en fantasiskapelse, samma slags Byronfigur som hjälten i *Fidelio*; i ett av utkasten är han f. ö. liksom denne professor och bär samma namn. Själva brottmotivet visar väl också på intryck från Byron, de oförsonade brottens och samvetskvalens virtuose skald, samt naturligtvis även från *Macbeth.* Men även detta kan anknyta till någonting i verkligheten upplevat, väl ej Quillfeldt-episoden, men krisen efter dotterns födelse och död ett par år tidigare. I Lundegårds relation av denna (biogr. I: 74 f.) förekommer alldeles som i romanen dels ett besök av hennes själasörjare, dels ett besök hon själv avlagt hos en läkare för att förhöra sig om sitt sinnestillstånd. "Här ligger", yttrar Lundegård, "ett lidande begravet, vars orsak ingen forskning kan röja, men som tvivelsutan kastat skugga över Victoria Benedictssons hela återstående liv." Till Ellen Key har Ernst Ahlgren senare visserligen uppgivit att hon vid barnets begravning icke känt någon sorg, endast lättnad (Key, s. 20). Man kan emellertid våga den gissningen, att hennes skildring av Francescas samvetskval sammanhänger med den

[1] Porträtt av Quillfeldt i maskeradkostym finnas bevarade; i fru Greta Benedictsson-Segersteens ägo.

skuld, hon genom svältförsöket kunnat tillmäta sig till dess förtidiga död. I en särskild anteckning om "grundtanken" i *Francesca Cervani* visar sig i själva verket skuldproblemet vara romanens egentliga kärna. Innan vi övergå till denna, vilja vi dock först dröja vid de antydningar som göras om hjältinnans karaktär.

2.

Francesca skiljer sig påfallande från författarinnans tidigare hjältinnor. Sirenen är en stolt skönhet, men i grund och botten en helt schablonmässig romanfigur. Fidelio är den tillbedjande, ödmjuka och hängivna älskande kvinnan. Astrid i *En annans egendom* kommer närmast det äldre romanidealet av kvinnlighet. Francesca däremot är en passionerad, våldsam, djärvt anlagd natur: "växlande, skiftande sinne — ont som gott — modigt — icke skyggande för någonting annat än kvinnlighetens vanära." Givetvis svarar hon mot en sida av sin skaparinnas natur, men denna torde ej utan hjälp av någon litterär förebild ha kunnat med ens ge den ett så samlat uttryck. Här kan hon dock ej ha fått uppslaget från Byron; dennes hjältinnor äro i motsats till hjältarna fullkomligt passiva naturer. Fidelio är i detta fall en typisk Byronhjältinna. Däremot visar Francesca Cervani en slående likhet med den revolutionerande nya kvinnotyp, som Ibsen tecknat i Hjördis i *Hærmændene på Helgeland.*

Då det om Francesca säges, att hon är en kvinna som "endast älskar e n gång i sitt liv och då med hela kraften av sin varelse, med allt vad gott och ont som finns i hennes själ, och att en stolthet sådan som hennes kan bära allt utom en ohämnad förödmjukelse eller ett fläckat rykte", så är det en fullkomligt uttömmande karakteristik av Hjördistypen. Hjördis anstiftar tvist och dråp endast för att hämnas sin ära, då man skymfat henne som härtagen kvinna. "Jøkuls drab kunde jeg glemme, alt andet, — kun ikke at han skænded mine kår. Frilleviv kaldte han mig."[1] Mellan Francesca och Bertram utspelas samma tragedi som mellan Hjördis och Sigurd. Jag erinrar om förloppet i *Hærmændene.* Sigurd och Hjördis ha från första stund fattat kärlek till varandra, men Hjördis' stolthet har hindrat henne att lägga sitt tycke i dagen. Sigurd har trott sig försmådd och på Gunnars bön för-

[1] H. Ibsen, *Samlede Digterverker,* Standardutgave, Kra 1919, I: 245.

hjälpt denne till att få Hjördis till hustru genom att i hans ställe utföra det erfordrade hjälteprovet. När sveket långt efteråt kommer i dagen, är Hjördis' första tanke i hennes kränkta kvinnostolthet att få hämnd på Sigurd. Hon flätar en bågsträng av sitt hår, men Gunnar vägrar att bruka den mot fosterbrodern. Först när Sigurd och Hjördis härefter råkas, röja de den kärlek de burit till varandra. Nu belysas klart Hjördis' känslor för Sigurd. Han är den ende man, till vilken hon ser upp i oinskränkt ödmjukhet: "Der er en usvigelig røst i mig, som siger at jeg blev til, for at mit stærke sind skulde løfte og bære dig i de tunge tider, og at du fødtes, for at jeg i en mand kunde finde alt det, der tyktes mig stort og ypperligt; thi det ved jeg, Sigurd, — havde vi to holdt sammen, da var du bleven navnkundigere og jeg lykkeligere end alle andre!" Men Sigurd tillhör nu en annan kvinna liksom Hjördis en annan man. För hennes stolta sinne finns endast en utväg för dem båda:

"HJØRDIS. — — — du sagde idag, at Gunnar og Dagny stod mellem os; bort fra dem og fra livet må vi; da kan vi blive sammen!

— — — — — — — — — — — — — — — —

Ud af livet vil vi begge gå! Ser du denne buesnor? Med den rammer jeg sikkert; thi jeg har galet fagre galdrekvad over den! (lægger en pil i buen, der er spændt.) Hør! Hør! hvor det suser højt oppe! Det er de dødes hjemfærd; jeg har hekset dem hid; — i lag med dem skal vi følges!

SIGURD (viger tilbage). Hjørdis, Hjørdis, — jeg ræddes for dig!

HJØRDIS (uden at agte på ham). Ingen magt kan ændre vor skæbne nu! O, ja — det er også bedre så, end om du havde fæstet mig hernede i livet; end om jeg havde siddet på din gård for at væve lin og uld og føde dig afkom, — fy, fy!

SIGURD. Hold op! Din trolddomskunst har været dig overmægtig; den har kastet en sjælesot på dig!

— — — — — — — — — — — — — — — —

HJØRDIS. — — — — Ud af livet, Sigurd; jeg vil sætte dig på himlens kongestol, og selv vil jeg sidde dig næst! (Uvejret bryder løs.) Hør, hør, der kommer vort følge! Kan du se de sorte jagende heste; en for mig og en for dig; (kaster buen til kinden og skyder.) Så far da den sidste færd!

SIGURD. Vel truffet, Hjørdis! (han falder.)" (A. a., s. 269 f.)

Jag citerar till jämförelse ur mordscenen i *Francesca Cervani:*

"—Jag vill att du icke älskar någon kvinna, sedan du älskat mig. Jag vill icke att ditt minne sudlas, jag vill icke att andra skola se, att den jag älskade var liten och lumpen som de andra.

— Vad vill du?

— Jag vill se upp till dig i det sista, se upp till dig så ödmjukt som jag kan det, som den där älskar en gång och för alltid.

— Vad vill du?

— Dö.

Hon räckte honom en revolver, men han tog den icke. De grå spetskulorna i den svartglänsande infattningen liknade slocknade ögon, och de stirrade på honom.

— Lägg vapnet, sade han tonlöst, hans makt var bruten och han kände det.

— — — — — — — — — — — — — — — —

— — — Du har sagt att livet är dig intet utan mig, mitt liv vill jag aldrig binda vid dig, döden är det enda som kan förena oss, [jfr det ultra-ibsenska: bort fra livet må vi; da kan vi blive sammen!] det enda som kan övertyga mig om att du talat sant: att du älskar mig.

— Du yrar!

— Du ser mig bunden vid en man som äger mig i sin makt utan att mitt hjärta är fästat vid honom i kärlek, utan gemensamhet i tankar, syften — du ser mig i den djupaste förnedring som kan drabba en kvinna. Rädda mig; där ligger befrielsen.

— Det är vansinne!

— Din blir jag aldrig. Och skulle jag kunna framsläpa en tillvaro under vilken jag darrande skulle motse varje ny dag tänkande att det funnes en man i världen som kunde peka på mig och säga: den kvinnan har älskat mig, för mig böjde sig hennes stolta sinne!

— Elizabeth!

— Nej, jag älskar dig, men min tillit har du förlorat. — — — — Du har svikit mig.

En blixtsnabb rörelse. Ett skott. Ett tungt fall och det dödande vapnet kastades på mattan."

Francesca ger sålunda prov på en lidelsefullhet av alldeles samma art som Hjördis'; hennes ödmjukhet och hängivelse för den man, hon älskar, är utan gränser, men hon ryggar ej tillbaka för att taga hans liv, hellre än hon uthärdar den minsta skugga på sin kvinnoära.

Det har ofta framhållits att Ibsen redan i Hjördis och hennes tvillingsystrar i de tidiga dramerna — Margit i *Gildet på Solhaug* och Svanhild i *Kærlighedens komedie* — givit den psykologiska prototypen till de senare samhällsdramernas och därmed hela den åttitalistiska Noralitteraturens nya kvinnoideal med dess utpräglat nordiska karaktär. Om själva problemet — konflikten mellan kvinna och samhälle — ställdes först i det epokgörande dock-

hemsdramat, så besatt dock Hjördis, den med sagans förstoring tecknade valkyrjehjältinnan, den ojämförligt största psykologiska suggestiviteten. De moderna Ibsenhjältinnornas individualistiska självhävdelse motiveras ur en kraft och ursprunglighet i deras naturell, som direkt nedstammar från Hjördis' hänsynslösa dristighet. Deras förakt för den småsinta konventionalismen förebådas åter klarast hos Svanhild, hjältinnan med sagonamnet i nutidskomedien.

Victoria Benedictsson ägde alla förutsättningar för att starkt beröras av den här framträdande kvinnotypen.[1] Hon var själv en kvinnlig undantagsnatur av samma art som Ibsens levande modell till dessa gestalter — hans hustru — om vilken det heter att hon var utrustad "med et stærkt poetisk instinkt, med et storsindet tænkesæt og et næsten voldsomt had til alle smålige hensyn."[2] Victoria Benedictsson ägde i rikt mått typens viljekraft och karaktärsstyrka. Alltifrån den tidigaste ungdomen hade hon lagt i dagen en Ibsenhjältinnas strävan till självständig utveckling av sin personlighet, vilken också genast stött på hinder i form av konventionella hänsyn. Hon måste ha känt igen sig själv i den Svanhild, som med stumt förakt lyssnar till tevattensbackanalen i fru Halms pensionat. Det berättas om Svanhild, att hon redan har bakom sig fåfänga försök att få utbilda sig till målarinna och som en sista utväg tagit en guvernantplats. Det var Victoria Benedictssons egen ungdomshistoria.

Icke heller en Hjördis' lidelsefullhet var främmande för hennes temperament. Men alldeles som hos henne själv var denna lidelsefullhet hos Ibsenhjältinnorna förenad med en ytterst ömtålig stolthet; Hjördis och Francesca Cervani hysa samma starka fruktan för "kvinnlighetens vanära". Francesca ryggar icke blott tillbaka för äktenskapsbrottet; hon avvisar med motvilja även tanken på ett nytt äktenskap med den man, hon älskar; hennes självständighetsbehov är för stort för att hon på detta sätt skulle kunna förena sitt öde med hans: "Fängslad, fängslad låt vara vid dig — en konstnär — ur stånd att någonsin frigöra mig från de

[1] Det bör påpekas, att med "Ibsen-hjältinnor" i det följande alltid avses vad Gran kallar "den mørke stripe" i Ibsens kvinnogalleri: den lidelsefulla typen (Margit, Hjördis, Rebekka, Ellida, Hilde, Irene) eller den kraftfulla och självständiga (fru Inger, Svanhild, Nora, fru Alving); till den motsvarande "lyse stripe" (Margrete, Agnes, Solveig, Hedvig) har här ej behövt tagas hänsyn.

[2] Jfr G. Gran, *Henrik Ibsen,* I: 131.

småstadsförhållanden som omslutit mig — — —." „— — — det duger icke, du vet det själv och dessutom bleve förhållandet helt olika mot nu, ty du hade makt över mig rättighet — och det är det jag icke vill." Även detta drag ger en reflex av Hjördis' valkyrjenatur, hennes avsky för att sitta på en mans gård och väva lin och ull och föda avkomma åt honom: "Nej, Sigurd, ikke som din hustru, men som hine stærke kvinder, som Hildes søstre vil jeg følge dig, ildne dig til strid og til mandig færd." (A. a., s. 258.) Margit i *Gildet på Solhaug* vantrivs likaledes i det husliga livet och drömmer liksom Hjördis om att följa den älskade "med skjold og bue". Ännu Svanhild, hjältinnan i samtidsdramat, vill stå "som væbner tro" vid Falks sida i hans strid mot lögnen. Hos de senare Ibsenhjältinnorna går denna valkyrjenatur igen antingen som hos Nora i en övervägande cerebral läggning eller som hos Hedda Gabler i en utpräglad okvinnlighet. Hos den sinnessjuka Irene i *Når vi døde vågner* — den sista i raden av Ibsenhjältinnor — träder slutligen det hysteriska själskomplexet i öppen dag. Hon har varit en levande död, alltsedan hon skildes från bildhuggaren, professor Rubek, vilken hon en gång tjänat med hela sin "ungdoms bankende blod" genom att stå modell till hans mästerverk. När de ånyo mötas i dramat, anklagar hon honom bittert för att han aldrig sett kvinnan i henne för modellen:

"IRENE. — — — Og aldrig en eneste gang rørte du mig.

PROFESSOR RUBEK. Irene, forstod du ikke, at mangen dag var jeg som sanseforvildet af al din dejlighed?

IRENE (fortsætter uforstyrret). Og alligevel, — havde du rørt mig, så tror jeg, jeg havde dræbt dig på stedet. For jeg havde en spids nål med mig. Gemt den inde i håret — (stryger sig grublende over panden). Ja men — nej, alligevel, — alligevel; — at du kunde —"

På Rubeks spörsmål om hennes man och barn svarar hon i förvirrade och gåtfulla ordalag:

"PROFESSOR RUBEK. Og hvor er han henne?

IRENE. Langt borte i Uralbergene. Mellem alle sine guldminer.

PROFESSOR RUBEK. Der lever han altså?

IRENE (trækker på skuldrene). Lever? Lever? Egentlig har jeg dræbt ham —

PROFESSOR RUBEK (farer sammen). Dræbt —!

IRENE. Dræbt med en fin, spids dolk, som jeg altid har med mig i sengen —

PROFESSOR RUBEK (i udbrud). Jeg tror dig ikke, Irene!

IRENE (smiler mildt). Du kan så godt tro det, Arnold.

PROFESSOR RUBEK (sér deltagende på hende). Har du aldrig havt nogen barn?

IRENE. Jo, jeg har havt mange børn.

PROFESSOR RUBEK. Og hvor er de børn henne nu?

IRENE. Jeg dræbte dem.

PROFESSOR RUBEK (strængt). Nu sidder du og lyver for mig igen!

IRENE. Jeg har dræbt dem, siger jeg dig. Så ret inderligt har jeg myrdet dem. Så fort, så fort de bare kom til verden. Å, længe, længe før. Det ene efter det andet.

PROFESSOR RUBEK (tungt, alvorligt). Der er noget fordulgt bag ved al din tale.

IRENE. Hvad kan jeg for det? Hvert ord, jeg siger dig, hviskes mig i øret. (*Saml. Digterv.* VI, s. 256 o. 254.)

Strindberg kunde icke utan fog leda det hatade amazonidealet tillbaka på "de hemska, härsklystna kvinnorna i 'Härmännen' "[1] — Hjördis har tydligen flerfaldigats i hans fantasi. Detta drag i Ibsens kvinnoteckning sammanhänger också, som särskilt Albert Dresdner[2] i sin utmärkta lilla Ibsenbok framhävt, med någonting för dennes diktartemperament konstitutivt, som även Strindberg tog sikte på i sin Giftasopposition: i Ibsens erotiska idealism och moralism yppar sig även en rent estetisk motvilja mot den naiva sinnligheten. Vid sidan av valkyrjehjältinnorna stå i hans diktning "halvmännen" bisp Nikolas, Julianus och Rosmer. Anmärkningsvärd är den utpräglade motsättning, vari Ibsen — liksom Björnson — härigenom kommer till den samtida franska naturalistiska strömningen med dess zolaska fruktbarhetskult och starka framhävande av det sexuella, varav Strindberg å sin sida är starkt influerad. Ibsens asketiska dualism är däremot en utgångspunkt för det nordiska åttitalets strängt idealistiska kvinno- och äktenskapsdiktning. I *Kærlighedens komedie* tar den gestalten av en rent romantisk spiritualism, då den ideella kärleken förvisas från jorden till "mindets åndehjem".

Vi ha i Ernst Ahlgrens romantiska novell *Fidelio* iakttagit hennes mottaglighet för en Topelii romantiska spiritualism, och vi skola i hennes tidigare åttitalsalstring se liknande tendenser skymta, men nu med en tydlig anklang från *Kærlighedens komedie.*

[1] A. Strindberg, *Samlade skrifter,* Sthlm 1912 ff.: *Tjänstekvinnans son I,* s. 358.

[2] A. Dresdner, *Ibsen als Norweger und Europäer,* Jena 1907, s. 85 ff.

Avståndet från Topelius till Ibsen är i detta hänseende så gott som omärkligt. När man tar i betraktande Ernst Ahlgrens sjukliga känsla av "skammen att vara kvinna", vilken hade sina rötter i hennes barndomsförhållanden och äktenskapliga erfarenheter, är det då icke heller ägnat att förvåna om hon tagit intryck av Ibsenhjältinnornas valkyrjeerotik och överfört något av den på Francesca Cervani.

3.

Slutligen har Francesca med Hjördis gemensam den otämda kraften på "ont som gott". Hjördisgestalten är det första påfallande uttrycket för den ibsenska människovärdering, som i kraftfullhetens namn utplånar gränsen mellan gott och ont. Hennes ondskefullhet omges av diktaren med en gloria av demonisk storslagenhet. Detta sinne för tjusningen av "en mørkets ,åd"[1] och denna amoraliska kraftdyrkan bilda som bekant ett viktigt inslag i Ibsens diktning. Tidigast uttalas den hänsynslösa subjektivismen av bisp Nikolas i *Kongsemnerne:* "Der gives ikke godt og ondt, ikke op og ned, ikke højt og lavt. Slige ord må I glemme, ellers gør I aldrig det sidste skridt, sætter aldrig over sluget." (*Saml. Digterv.* II: 26.) I de stora idédramerna förknippas tankegången med helhetskravet, då helheten i gott e l l e r ont sättes framom halvhet och ljumhet.

> "Av s l e t blir s l e t kun, slet og ret, —
> men o n d t til g o d t kan vendes let,"
>
> (Ibidem s. 138.)

lyder Brands motivering. Och Peer Gynt kunde ha räddats från stöpsleven, om han blott haft "kraft og alvor til en synd". Tankegången har av Georg Brandes och sedan av flera andra Ibsenforskare härletts ur den kierkegaardske estetikerns aforism i "Diapsalmata" i *Enten-Eller I:*

> "Lad andre klage over, at Tiden er ond; jeg klager over, at den er ussel; thi den er uden Lidenskab. Menneskenes Tanker ere tynde og skrøbelige som Kniplinger, de selv ynkværdige som Kniplings-piger. Deres Hjertes Tanker ere for usle til at være syndige. — — — Pfui over dem! Derfor vender min Sjæl altid tilbage til det gamle Testamente og til Shakespeare. [Lady Macbeth!] Der føler man dog, at det er Mennesker, der taler;

[1] Dikten *Lysræd,* Saml. Digterv. VI: 310.

der hader man, der elsker man, myrder sin Fjende, forbander hans Afkom gjennem alle Slægter, der synder man."[1]

Å andra sidan föregriper ju Ibsen här, såsom ofta anmärkts, Nietzsches "jenseits von Gut und Böse".

Det var väl framför allt denna djärva anläggning av Hjördiskaraktären, som förlänade den dess utomordentliga suggestivitet. Den var en av de Ibsengestalter, som tidigast gjorde ett överväldigande intryck även i Sverige,[2] och på åttitalet hade den fullkomligt ingått i allmänna medvetandet. Det hände en gång år 1886, att Ernst Ahlgrens nyvunna väninna Ellen Key sade åt henne att hon påminde om Hjördis.[3] Ernst Ahlgren fann sig tilltalad av jämförelsen. "Det gjorde mig gott att hon icke påtvingade mig den molnfria godhet, som jag alldeles icke har." Men när hon en kort tid efteråt erinrade sig "det fåniga nordiska porträttet" från Hazelius' basar 1885,[4] där fru Edgren var kostymerad som Hjördis, utbrast hon: "Det måtte vara de där damernas älsklingstyp. Då vill jag icke ha den." (Stora boken.) Fru Edgren uppbar säkerligen icke dräkten sämre än de flesta, men om Ernst Ahlgren gjorde anspråk på Hjördistypen som sin speciella egendom, kunde hon dock ha ett visst fog för det. Det fanns i hennes natur verkligen en dragning mot det storslaget kraftfulla, det hänsynslöst djärva, som för tanken till Ibsenhjältinnorna och säkerligen även ytterligare utvecklats under intryck från detta håll. Det är vad hon själv älskar att benämna sin "zigenarnatur" eller "laglöshet". Redan i ett av fästmöbreven (biogr. I: 51) talar hon om sin "italienarenatur som är så het och obändig alltid", och i ett annat av dem har denna italienarenatur skaffat sig följande utlopp:

"Det tasslar i trädgården — — — hu då!!! Men jag har dolken i fickan i kväll och jag är ej så fasligt rädd då. Jag fann den i en byrålåda i dag, jag drog den ur slidan, den är skarp och vacker men satt något hårt så att jag högg sönder manschetten då jag drog den, sedan jag lagt den i lådan igen såg jag till min förvåning att handen var blodig, jag hade huggit mig i den också, fast jag ej märkt det genast, aha! är du så

[1] S. Kierkegaard, *Samlede Værker*, Khvn 1901 ff., I: 12.

[2] Jfr A. Lidén, *Den norska strömningen i svensk litteratur under 1800-talet I*, Ups. 1926, s. 172.

[3] Redan Edv. Bäckström fann hos henne 1878 "en friskhet, en nordisk kraft, som påminner om våra vikingar" (Biogr. I: 108).

[4] Reproducerat i Gurli Linders *Sällskapsliv i Stockholm på 1880- och 1890-talen*, Sthlm 1918, s. 143.

skarp, tänkte jag, då tycker jag om dig och när jag gick här in i kväll låg den i min ficka. — — — Nej god natt! Sov så gott som jag ämnar, med min vackra dolk med sin fasta klinga till sängkamrat —" (Biogr. I: 47 f.).

Fästmannen-postmästaren torde knappast ha lagt märke till denna överspänt romantiska utflykt av den impulsiva 20-åriga brevskrivarinnan. Men redan under det första året av sitt olyckliga äktenskap sökte den unga fru Benedictsson befria sig från det lidande detta för henne innebar, genom att öppna pulsådern i ena handleden, och visade därigenom att steget från fantasi till handling för hennes på samma gång hyperkänsliga och lidelsefulla natur var kortare än för de flesta människor.

I ett brev till Lundegård 1884 utbrister hon: "Du vet inte, vilket himlastormande frihetsbegär, som ligger och våndas under det antagna lugnet, och ibland skakar det på sig så, att det knakar i alla fogningar, men jag v i l l hålla det i styr. Jag önskar ibland, att någon visste, vilken laglös zigenarnatur jag i grunden är, och vad det kostar mig att stadigt gå fram på den väg, jag utstakat som min." (Biogr. I: 263.) I ett följande brev tillägger hon: "När jag säger 'laglös' menar jag naturligtvis att det för mig egentligen ej finns andra lagar än dem som stå skrivna i mitt eget medvetande. Dess lagar äro ganska bestämda." (Brev till Lundegård $^{15}/_{12}$ 1884.)

Det är helt naturligt, om Victoria Benedictsson visat sig mottaglig för den demoniska romantiken hos Ibsen likaväl som hos Byron. Liksom Ibsen bedömde hon en karaktärs värde icke så mycket efter om den var god eller ond som efter att den var hel eller halv. "H e l eller h a l v — i a r b e t e och i k ä r l e k — det var för henne frågan, när det gällde en persons karaktär", skriver Ellen Key (Key, s. 56.) "Om det icke finns gry i en till både gott och ont, då duger man sannerligen icke för denna världen", skriver hon själv till Lundegård (biogr. I: 206). Och vid ett annat tillfälle: "Om du inte hade kraft i både gott och ont, skulle vi ju omöjligt kunna förstå varandra riktigt, ty jag är ingen duvosjäl och kan vara så hård ibland, att du säkert inte tror mig om det." (Biogr. I: 315.) Ibland kunna dessa tankar ta sig egendomligt överspända uttryck såsom i en dagboksanteckning från 1885 (S. S. VII: 153), där hon talar om stoltheten "över att vara så mycket större i sin ondska, än dessa små varelser, som

tala om samvetsförebråelser över ett outfört arbete eller ett penninggiftermål. Vad veta de om samvetskval! Om det förfärliga, oåterkalleliga, som aldrig gottgöres . . ." Emellertid visa dylika uttalanden att Francescakaraktären icke skapats ur en tillfällig eller blott litterärt influerad stämning.

Den hos Francesca uttryckligen framhävda kraften i "ont som gott" ger henne det mest avgjorda släktskapstycket med Hjördis likaväl som med lady Macbeth.[1] Laglösheten framträder i all sin mystiska och farliga dragningskraft hos Ibsenhjältinnorna alltifrån Margit i *Gildet på Solhaug* till Rebekka West i *Rosmersholm* och Ellida Wangel i *Fruen fra havet,* och även i fru Alvings hänsynslösa prövning av det vedertagna finner pastor Manders något av "det lovløse". I dramat *Fruen fra havet,* utkommet i november 1888, fyra månader efter Ernst Ahlgrens död, har dragningen till det laglösa, till den obundna och gränslösa friheten fått sitt symboliska uttryck i Ellidas hemlängtan till havet.

Den fru Benedictsson, som i sitt hem långt inne i landet sitter och känner den "smärtfulla, våldsamma dragningen" till havet och friheten, en "obändig åtrå" efter gränslösa ytor och vida horisonter — är hon icke själv Ibsens "fru från havet", som icke kan acklimatisera sig och finna ro hos sin man och sina styvbarn, därför att hon icke har "vid himmel nok", "ikke magt og fylde nok i luftstrømmen"? Bär hon icke på Ellida Wangels "dragende hjemvé efter havet" och den "saltsvangre, fejende havluft"?

"Tänk dig bara, att man är född på landsbygden ute vid havet — att man har lärt sig att älska det. Så blir man 'stor', kommer inåt landet i en håla. Kan du så föreställa dig, att man en dag kommer att minnas, hur det kändes att ligga sysslolös i den varma, gula sanden, som är ankeldjup, ligga ensam och gassa sig i solen och inte höra annat än det viskande ljudet av marhalmens strån som gnidas emot varandra; och av vattnet som driver i långa drag uppåt stranden, då havet andas ut, och sedan sjunker tillbaka med ett sorl; och tångflagor följa med, långa, böjliga,

[1] Troligt är väl även att lady Macbeth inverkat på Ibsens konception av Hjördis-karaktären. Likheten blir påfallande särskilt i Hjördis' förhållande till sin mera vekhjärtade make, t. ex. i följande replikskifte efter det att hon eggat honom till dråpet på Thorolf:

"GUNNAR (mørk). Selv vil han blive sin værste hævner; han vil stå mig for sindet nat og dag.

HJØRDIS. Thorolf fik sin løn. For frænders færd må frænder lide.

GUNNAR. Vel sandt; men det ved jeg, at jeg var gladere i hu før drabet.

HJØRDIS. Blodnatten er altid den værste; — når den er over, så går det nok." (*Saml. Digterv.* I: 241.)

gulgröna. Och den salta vinden fyller lungorna, så att man riktigt k ä n n e r, hur stor världen är, och hur man själv är en liten lättjefull, lycklig parvel. — Tänk dig så, hur man, bunden, kan längta efter allt det där — havet, tången, sanden, som är så varm att gassa sig i, solen — friheten. Man kan inte tänka sig att dö utan att ha sett det, man kan inte tänka sig kunna uthärda att leva utan att se det. Det är en pina och en njutning att ligga och tänka tills man känner själva saltet på tungan och kippar efter ett enda sådant fullt andetag. Kom så och tala om 'hemlängtan'! Är det inte fattigt? Nej, det ä r hemve, eller också något annat ännu icke uppfunnet ord." (Brev till Lundegård 1885; biogr. 1: 321.)

Till Ellida Wangel kommer omsider "den fremmede mand" och bjuder henne att följa honom ut i det okända. Frivilligt — ty hans makt över henne ligger i hennes eget sinne. Han är för henne allt "det grufulde — det er d e t som skræmmer og drager". Hon vet ej om hon älskar honom. "Jeg véd bare, at han er for mig det grufulde. — Det grufulde, — det er dragningen i mit eget sind. — Å, — dette, som drager og frister og lokker — ind i det ukendte! Hele havets magt er samlet i dette ene!" Men både den främmandes och havets makt äro blott en förklädnad för hennes eget laglösa frihetsbegär, "kravet på det grænseløse og endeløse — og på det uopnåelige". — "Jeg begynder at forstå dig — lidt efter lidt", säger doktor Wangel mot dramats slut till sin hustru. "Du tænker og fornemmer i billeder — og i synbare forestillinger. Din længsel og higen efter havet, — din dragning imod ham, — imod denne fremmede mand, — det har været udtrykket for et vågnende og voksende frihedskrav i dig. Andet ikke."

Alldeles samtidigt med att Ibsen skapade "fruen fra havet", nedskrev Victoria Benedictsson i sin dagbok berättelsen om hur en främmande man drog henne själv in i undergången genom den blotta makt, han ägde över hennes sinne, som både drogs och skrämdes av hans natur.[1] "Det laglösa i min natur sträcker mot upprorsmannen", säger "Elsa Finne". "Det kärva, ärliga i mitt lynne ryggar för hans dubbelhet." Han utövar sin hypnotiska

[1] De självbiografiska anteckningar från Ernst Ahlgrens sista levnadsår, som beröra hennes förhållande till Georg Brandes, äro ännu ej tillgängliga för forskningen, men föreligga som bekant i en bearbetning av Axel Lundegård såsom andra delen av hans 1902 utgivna nyckelroman *Elsa Finne*. Denna källa måste naturligtvis begagnas med en viss reservation, ehuru Lundegårds överarbetning av originalanteckningarna i stort sett torde ha inskränkt sig till uteslutningar och stilistiska retuscher. Vad jag här citerat ur *Elsa Finne*, bär också den omisskännliga prägeln av Ernst Ahlgrens egen hand.

dragning på henne genom själva sin laglöshet: "För honom finns icke ont och gott på bestämda hyllor med bestämda etiketter. För honom finns orsak och verkan — — — smärta, jubel, tillgivenhet, brott och agg, mångfald, skiftningar, människor, liv — — —" (*Elsa Finne II*, s. 6 ff.)

Man kan knappast få ett bättre bevis för styrkan och sanningen i Ibsens kvinnopsykologi och symbolistiska människoskildring än genom att lägga hans havsfrudrama vid sidan av Victoria Benedictssons anteckningar.[1] Mot sin vana har Ibsen givit detta skådespel ett lyckligt slut, då han låter valets frihet för alltid tillintetgöra dragningen mot det okända i Ellidas sinne. Man har klandrat detta slut såsom osannolikt,[2] måhända med rätta. Utgången av "Elsa Finnes" historia blev i varje fall den tragiska.

Ibsen har understrukit det patologiska i Ellida Wangels frihetslidelse genom att låta henne vara dotter av en sinnessjuk mor. Redan i Hjördisdramat snuddar han f. ö. vid ärftlighetsmotivet i Hjördis' replik: "Men du må nu tro mig eller ikke, så kommer der stundom over mig en — en fristende lyst til slige gerninger; det må vel ligge i ætten, — thi jeg er jo af jøtunslægt, siges der." (*Saml. Digterv.* I: 233.) Det i *Fruen fra havet* skildrade frihetsbegäret karakteriseras av Dresdner som "en romantisk subjektivism, en kvinnligt färgad subjektivism med en hysterisk anstrykning, som härrör av fantasilivets stegring och överretning" (a. a., s. 75). Victoria Benedictssons diagnoser på sin egen frihetspassion peka i alldeles samma riktning. 1886 skriver hon om den undertryckta romantiken i sin natur:

"Jag bryr mig inte om, vem som en gång får läsa min stora bok, när jag bara är död. Vem du än är, så försök att förstå, hur ensam jag är, hur jag måste kuva detta konstnärs- eller zigenarblod, som löper hetare i mina ådror, än någon vet om. Tänk på, hur jag varje dag, ja nästan varje timma tvingas att spela komedi för att synas lugn och förståndig. Detta tryck på min något för stort tilltagna natur (jag menar mot vår svenska lilla landsändas futtiga förhållanden) gör, att det, som instänges, bryter sig fram icke på en naturlig utan på en konstlad väg. Den får icke ge sig luft i mitt förhållande till människor; vrede och kärlek, kränkt högmod och ödmjuk tillbedjan — alla dessa ytterligheter mellan vilka mitt

[1] Som Ibsens modell för Ellida har bl. a. angivits Magdalene Thoresen. Men naturligtvis har han i främsta rummet känt dragningen mot havet i sin egen natur, liksom Victoria Benedictsson gjorde det. (Se H. Ibsen, *Efterladte Skrifter*, Khvn 1909, I, inledningen, s. CVI ff.)

[2] T. ex. Dresdner och Gran.

lynne svänger måste jag med en känslig undantagsmänniskas hela skygghet söka dölja. Det finns ett ord för vilket jag krymper mig som en stor dogg för hundpiskan: det är romantik. Men jag som endast med den yttersta motvilja bekvämar mig till att läsa en roman, jag har icke fått denna romantik av böcker, den är icke löst påklistrad, den kan därför icke plockas av mig; den ligger mig i blodet. Den kan spåras hela mitt liv igenom, icke som sentimentalitet men som något upproriskt, som otyglade lidelser." (Biogr. II: 220 f.)

Men zigenarnaturen var för henne också detsamma som själva konstnärsdriften. "Brandes har aldrig sagt något sannare än att konstnärer antingen äro barn eller zigenare", skriver hon i ett av de nyss citerade breven. Det var hennes från fadern ärvda, obalanserade, intensiva och våldsamma känsloliv, som enligt hennes egen mening gjorde henne till författare. "Jag har fått för mycket av min fars laglösa natur i mina ådror", skriver hon till Ellen Key. "Det är kanske det som gör mig till författare. (Jag menar framställare av liv, icke predikant.) De flesta människor sakna förmåga att uppleva något; jag vill säga uppleva med sådan intensitet, att det upplevda har livskraft att utveckla sig vidare, till självständiga bilder. Jag har denna intensitet." (Key, s. 48.) Men hon har tillika tidigt varit medveten om att här också gömdes det farliga sjukdomsfröet i hennes natur. I *Francesca Cervani* har hon infört sitt eget besök hos läkaren 1876, och i berättelsens förhistoria talas det om Francescas "fäderneärvda sjukdom"; det går "ett drag av svårmod och vansinne" genom hennes släkt. Ernst Ahlgren har också senare i *Ur mörkret* antytt ett drag av självmordsmani hos sin egen far: "Då han var ensam kom det över honom svarta griller om en bösspipa in i munnen eller ett rep."

Vi se alltså att redan i *Francesca Cervani* hennes tankar ha sysslat kring ärftlighetsproblemet, den naturalistiska litteraturens mest brännande spörsmål, och vi kunna tillika konstatera, att detta från början för henne själv haft en rent vital betydelse. I kapitlet om *Fru Marianne* få vi tillfälle att närmare behandla hennes ställningstagande till naturalismens teorier om ärftlighet och viljefrihet.

Francesca Cervani-fragmentet har sitt stora intresse som vittnesbörd om det djupaste skiktet i Ernst Ahlgrens författartemperament. Dess yttringar undertryckas sedan fullkomligt i hennes följande författarskap för att först under den allra sista

tiden nästan med våld bryta sig fram på ett par punkter. Man kunde lätt vara böjd för att tillmäta den vilda romantiken i *Francesca Cervani* lika liten ursprunglighet som den sentimentala i vissa andra av hennes ungdomsarbeten, om ej en rak linje därifrån ledde fram till novellen *Förbrytarblod* från 1887, berättelsen om den skånske bonddrängen, vilken driven av en oemotståndlig makt stöter kniven i hjärtat på den kvinna, som trolöst lekt med hans känslor. Denna folklivsscen är, som vi nu veta, bräddad med det starkaste personliga känsloinnehåll; den har av Böök och Kihlman sammanställts med en episod i *Elsa Finne,* där denna anfäktas av tanken att taga "Ivar Mörckes" liv.[1] Konflikten och de handlande personernas karaktärer i *Francesca Cervani* föra också tanken direkt till "Elsa Finnes" och "den bergtagnas" tragedi. Vad som i romanplanen var tanke och fantasi, var några år senare på väg att förverkligas. Tanken på *Lady Macbeth* var även under Ernst Ahlgrens sista tid mer aktuell för henne än någonsin. Säkerligen är det om denna roman hon 1888 skriver till Sophie Adlersparre: "Nu kan jag skriva den när jag vill, ty nu äro mina huvudpersoner levande människor." (Esselde, s. 96.) Hon kände sig då liksom Francesca Cervani ha kommit i den förödmjukande ställningen att en man såg ned på henne, och detta kunde hennes stolthet lika litet som Francescas uthärda. Ett brevställe, skrivet ett par månader före hennes död, visar hur nära hon varit att identifiera sig med sin flera år tidigare skapade hjältinna: "Jag förstår Lady Macbeth, ty också min hand tycks mig ha fått en liten fläck, som icke kan tvättas bort; det är känslan av att en annan ser ned på mig. Jag är så stolt att jag icke kan bära det." (Biogr. II: 354.)

[1] "En scen i Elsa Finne heter 'Hur vi återsågo varandra' — det är, i annan miljö, mötet mellan drängen och flickan. Elsa Finne överväger, om hon icke borde skjuta ned honom, men kan icke uthärda tanken. 'Om morgonen satte jag mig att arbeta innan klockan var sju.' Troligen nedskrevs då i stället Förbrytarblod med sin mordscen." (F. Böök, *Sv. mod. litt.* s. 148.) Antagandet bestyrkes av anteckningen i Victoria Benedictssons annotationsalmanacka den 30/6 1887: "Vilken natt! Förbrytarblod." (Biogr. II: 246.)

III.

Francesca Cervanis "grundtanke".

1. Georg Brandes' individualism och dess intryck på Ernst Ahlgren. Skiljaktigheten mellan Ibsens och Brandes' individualism. Ibsens religiösa konstnärskänsla och skapardriften. Ibsenintryck hos Ernst Ahlgren. Ibsens konstnärsindividualism. — 2. *Francesca Cervanis* "grundtanke". Victoria Benedictsson om sin konstnärsdrift. Den religiösa kallelsemystiken i *Brand* och i *Francesca Cervani*. Ernst Ahlgrens författarliv en levande tillämpning av Ibsens konstnärsindividualism. — 3. Ibsens och Ernst Ahlgrens konstnärsfatalism. — 4. Ernst Ahlgrens panteism.

1.

Det starka intryck, som Georg Brandes' person gjorde på Ernst Ahlgren under hennes sista tid, hade djupa rötter i det inflytande hon tidigt rönt av hans författarskap. Efter det första sammanträffandet med den frejdade kritikern i Köpenhamn den 1 oktober 1886 skriver hon i Stora boken: "Gick jag icke och bar på min mångåriga, hemliga beundran för Georg Brandes! — — — Hade jag icke kommit med skymten av ett hopp att få se denne man vars arbeten varit nästan min enda ledning under en lång självuppfostran!" (Biogr. II: 171.)

I Brandes' förkunnelse, som satt sin stämpel på hela den omgivande åttitalslitteraturen, utgjorde liksom hos Ibsen individualismen — kravet på frihet, fattad som individens oavhängighet av yttre auktoriteter — den springande punkten. I sitt tal vid Brandesfesten 1891 yttrade Höffding, att Brandes' "Grundbestræbelse var den at frigøre og udvikle den enkelte Personlighed i dens Ejendommelighed", vilka ord denne själv betecknat som den mest träffande definitionen av sin gärning.[1] I *Hovedstrømninger* förkunnas framför allt "hin Individets saa mægtige og saa betydningsfulde Hævden af sig selv".[2] Kapitlet om verkets huvudgestalt, Byron, bär den karakteristiska överskriften: "*Den*

[1] G. Brandes, *Levned, III,* Khvn 1908, s. 319.
[2] *Hovedstrømninger I,* Khvn 1872, s. 76.

individuelle Lidenskabelighed." Vad Brandes ytterst strävade efter, var att kullstörta auktoritetsprincipen och den gängse absoluta pliktmoralen för att i dess ställe sätta ett nytt, individualistiskt moralbegrepp. "Hvis man var gaaet ud paa at finde det mest fornedrende og fordummende Princip af alle Principer paa Jorden, havde man ikke kunnet komme til noget andet end Autoritetsprincipet", heter det i *Reactionen i Frankrig.*[1] Och på ett annat ställe yttrar Brandes: "Moralen — — er — — for mig Frihed, Aanden bunden ved Aandens egne Love."[2] I *Emigrantlitteraturen* framhålles att "medens det Naturlige vilde være, at Individet formede sig selv sine Anskuelser og sine Principer om de høieste Ting, gav sig selv Love for sin Opførsel og efter Evne søgte Sandheden med sin egen Hjerne, forefinder Individet ved sin Fødsel — — en færdig Religion — — — — en færdig offentlig Moral, og denne Moral understøttes af en færdig offentlig Mening." (*Hovedstrømn. I,* s. 138.) Brandes blev som bekant också den förste som vid åttitalets slut tillägnade sig och proklamerade Nietzsches herremoral.

Tydligast skönjer man arten av Brandes' eget tidigare individualistiska moralbegrepp i den starkt sympatiserande essayen över Paul Heyse i *Mennesker og Værker,* daterad 1874—81. Det överväldigande och för hans livssyn bestämmande intryck, som Brandes mottagit av sin ungdoms Italien,[3] har tydligen medverkat till hans nära anslutning till Italiadyrkaren Heyses estetiska instinktmoral. I *Levned* (II: 128) tillerkänner Brandes Heyses inflytande en avgjord betydelse för utvecklingen av sin individualism: "Forsaavidt den filosofiske Determinisme nogen Tid havde dulgt mig selv den lidenskabelige Individualisme, der slumrede i min Sjæl, saa blev den mig nu bevidst under det første Halvaars Brevveksling med Heyse. Da vi endelig mødtes, opdagede vi derfor til vor Overraskelse, at hvad i al Verden vi end berørte, Forhold, Personer, videnskabelige Spørgsmaal, saa herskede der den latterligste Overensstemmelse mellem os."

Det estetiska elementet i Brandes' individualism framträder redan i en sats som följande ur inledningen till hans Stuart Millöversättning *Moral grundet paa Nytte- eller Lykkeprincipet,* 1872:

[1] *Hovedstrømninger III,* Khvn 1874, s. 157.
[2] G. Brandes, *Kritiker og Portræter,* Khvn 1870, s. 53. Jfr H. Rue, *Om Inledningen til Emigrantlitteraturen,* Edda XXV, 1926, s. 19.
[3] *Levned II,* Khvn 1907, kap. I.

"Intet er skjønt uden det, som udfolder sig uden Tvang. Intet er skjønt uden det, som er sandt og retfærdigt." I Heyseessayen utvecklas, hurusom det främsta budet för Heyses diktgestalter är att följa sin innersta, egentliga natur, att bevara personlighetens harmoni. De äro aristokratiska instinktvarelser, för vilka "Instinktet er Driften til att bevare sig hel". Den högsta normen för deras handlande är "at bevare Troskaben mod sig selv, for ikke at tilsætte sit eget Væsens Helhed og Sundhed." "Den højeste og afgjørende Regel for Pligten er at sikre Mennesket mod Splid med sit eget Jeg." Denna estetiskt färgade helhetsdyrkan leder följdriktigt även till ett amoraliskt förhärligande av "et fuldt og kraftigt Menneskelivs Ret, der har sin Norm og sin Domstol i sig selv og gyser for Halvhed mere end for Vildfarelse".[1] Också hos Ibsen framträder, såsom vi redan (ovan sid. 58) iakttagit, på sina ställen dragningen till en liknande kraft- och helhetsdyrkan på andra sidan gott och ont, hos figurer som Hjördis och bisp Nikolas, men även sporadiskt i *Brand* och *Peer Gynt*.

Brandes' och Ibsens helhetsdyrkande individualism visar sig alltså nära besläktad, varför också kritikern och diktaren kunde sluta ett naturligt vapenförbund med "menneskeåndens revoltering" som mål.[2] I ett brev till Georg Brandes berättar Ernst Ahlgren för denne en episod från Ibsens Stockholmsbesök 1887, som belyser bägges enighet som individualister. På en fest hos fru Edgren, där Ernst Ahlgren själv var närvarande, fick hon höra Ibsen taga Brandes i försvar under den då pågående s. k. "sedlighetsfejden" med orden: "Det man skall hålla på — hålla och försvara som själva livet — det är just det som samfundsmoralen kallar djäkelskap, det är det nya, det som spirar, det som skall växa. Var och en har sin moral inuti sig själv, det gäller inte att skapa lagar för andra, det gäller att var och en avgör vad som för honom och i detta fall är rätt." Ernst Ahlgrens referat visar även att det var på denna punkt, hon själv kände sig som bådas lärjunge. "Han har givit mig eller rättare den sak jag vill tjäna, ett så gott handtag att jag skulle velat

[1] G. Brandes, *Mennesker og Værker*, Khvn 1883, s. 273 f. och 277. Boken befinner sig bland de arbeten av Brandes, som Ernst Ahlgren 1884 uppger sig äga (biogr. I: 168).

[2] Ibsens bekanta brev till Brandes den $^{20}/_{12}$ 1870; H. Ibsen, *Breve*. Khvn 1904, I: 219 ff.

flyga honom i famnen för det", utbrister hon om Ibsens uppträdande (biogr. II: 275 ff.).

Att även den helhetsmoral, som Ibsen predikar i *Brand*, verkligen har ett inslag av en amoralisk esteticism, framträder ju stundom, som Valborg Erichsen i sin undersökning av Ibsens förhållande till Kierkegaard[1] framhållit, på ett mycket frappant sätt:

"Lad gå at du er glædens træl, —
men vær det da fra kveld til kveld.
Vær ikke e t idag, igår,
og noget andet om et år.
Det, som du er, vær fuldt og helt,
og ikke stykkevis og delt.
Bacchanten er en klar idé,
en drukkenbolt hans ak og ve, —
Silenen er en skøn figur,
en dranker hans karrikatur."

— — — — — — — — —

"Kan ej du være, hvad du s k a l, —
så vær alvorligt, hvad du k a n,
vær helt og holdent muldets mand."

(*Saml. Digterv.* II: 129 f., 149.)

Men trots det sålunda påvisade inslaget hos Ibsen av en estetiskt färgad dyrkan av helheten på gott och ont är det dock lätt att se, att etiken i *Brand* och *Peer Gynt* har en vida större stränghet än Brandes' och Heyses istinktmoral. Under arbetet på *Brand* underströk Ibsen själv detta etiska allvar, då han i ett brev till Björnson sade sig ha "drevet ud af mig selv det æstetiske, således isoleret og med fordring på at gjælde for sig selv, som det før havde magt over mig." (*Breve* I: 98.) Både *Brand* och *Peer Gynt* överskyggas också av ett etiskt-religiöst offerkrav. Visserligen har Ibsen senare hävdat, att detta ej är att fatta som kristet-religiöst. Den "anelse", vari det slagit slint för Peer Gynt, då han skulle gestalta sitt liv, är väl ej heller i grund och botten så mycket väsensskild från Heyses och Brandes' "instinkt". Men genom att av knappstöparen betecknas som "Mesters mening",[2]

[1] V. Erichsen, *Søren Kierkegaards betydning for norsk aandsliv*, Edda XIX, 1923, s. 336—339; jfr även ibidem s. 256 f.

[2] "KNAPPESTØBEREN. — — — lad det kaldes: overalt at møde
med Mesters mening til udhængsskilt.
PEER GYNT. Men den, som nu aldrig at vide fik,
hvad Mester har ment med ham?
KNAPPESTØBEREN. Det skal han a n e."
(*Saml. Digterv.* II: 412.)

får den en helt annan, transcendent — om ock ej bokstavligt kristen — betoning. Därför blir också instinkten, som i Brandes' Heysetolkning helt och hållet går ut på bevarandet av personlighetens ostörda harmoni, på att följa sin natur, att leva ut sitt liv, i *Brand* till ett religiöst kallelsebud, som tvärtom kräver en obegränsad personlig försakelse och med sitt absoluta offerkrav till slut spränger personligheten. I *Peer Gynt* talar samma absoluta religiösa offerkrav ur knappstöparens utläggning av begreppet vara sig själv: "At være sig selv, er: sig selv at døde." (Ib., s. 411.)[1] En dylik formulering vore otänkbar hos Brandes och vittnar om, hur stark den religiöst färgade moralismen trots all dogmatisk frigjordhet förblev hos Ibsen.

Förklaringen till denna dubbelsyn i Ibsens diktning ligger i den avgjorda dragning till det absoluta, till den abstrakta, renodlade idén, som kännetecknade hans natur. Den kom honom icke blott att i diktgestalter som Hjördis och Rebekka West röja en sympati lik Brandes' för den absoluta, "laglösa", kraftfulla subjektivismen; den har även kommit honom att hylla dennas polära motsats, den lika absoluta religiösa asketism, han som en Kierkegaards lärjunge förkunnat i *Brand*.[2] Även Brand visar sig gentemot sin omgivning som en hänsynslös individualist, men icke för att själv kunna fritt leva ut sitt liv, utan för att helt kunna förverkliga sin religiösa kallelse, offra sig för sin idé, döda sig själv. Både för en Hjördis och för en Brand har diktaren kunnat nära sympati; endast halvheten och den slappa egoismen i en Peer Gynts gestalt äro honom emot.

Den religiösa moralismen bildar sålunda skiljemärket mellan Ibsens och Brandes' individualism och blev även föremål för den sistnämndes upprepade kritik. I Brandes' tidigaste Ibsenessay från 1868 nagelfaras skarpt både *Brand* och *Peer Gynt*. Om det senare dramat heter det här, att det är "hverken skjøndt eller sandt; Menneskeforagten og Selvhadet, hvorpaa det er opført, er en daarlig Grund at bygge poetiske Værker paa. Hvilken uskjøn og forvrængende Livsbetragtning er dog ikke denne, hvilken malurt-

[1] Ibsen kan här ha tagit intryck av den rent kristna moralen i en av *Peer Gynts* förebilder, Paludan-Müllers *Adam Homo:*

"Men naar er man sig selv da? Svaret bliver:
. Man er sig selv, hvor heel sig selv man giver."
(F. Paludan-Müller, *Adam Homo*, VII: 80.)

[2] Jfr t. ex. W. Möhring, *Ibsens Abkehr von Kierkegaard*, Edda XXVIII, 1928, s. 65 f.

blandet Glæde kan en Digter dog finde i saaledes at besudle Menneskenaturen! — — — — Digteren har anden Bestæmmelse end den at være Moralist. — — — — den Digter, der vedbliver saa længe at stirre paa Løgnen, Selvbedraget, Phantasteriet, at han tilsidst næsten iblinde løber Storm imod det, han er som Digter kun Moralist."[1] Om *Brand* yttrade Brandes i programföreläsningen till *Hovedstrømninger:* "Er Brand Revolution eller Reaction? jeg skal ikke kunne sige det, saa meget har dette Digt af begge Dele." Brands "Moral gjennemført vilde føre Halvdelen af Menneskene til at sulte ihjel af Kjærlighed til Idealet" (*Hovedstrømn. I,* s. 25 f.).

I ett brev till Brandes hävdar Ibsen dock, såsom jag nyss antytt, att Brands moral ej är kristet-religiös: "'Brand' er bleven mistydet, ialfald ligeoverfor min intention — — — —. Mistydningen har åbenbart sin rod i at Brand er præst, og at problemet er lagt i det religiøse. Men begge disse omstændigheder er ganske uvæsentlige. Jeg skulde været mand for at gøre den samme syllogismus lige så godt om en billedhugger eller en politiker, som om en præst." (*Breve* I: 187 f.)[2] Genetiskt sett är väl också *Brand* snarare en dikt om diktarens eget kall än om prästens eller den kristnes.[3] Att Brand ändock ifördes den prästerliga skruden var emellertid mindre en ren tillfällighet, än Ibsen själv tycks vilja låta påskina. Den verkliga orsaken därtill var utan tvivel, att Ibsens konstnärskänsla var rent religiös och att hans förhållande till sin diktargärning, sådan han fattade den, adekvat kunde uttryckas endast i prästen Brands förhållande till sin gammaltestamentligt stränge Gud.

På själva denna punkt är nämligen Ibsens åskådning öppet och övertygat religiös. Man kan iakttaga detta så ofta han kommer att tala om sin diktargärning. Det var huvudsakligen på grund av bristande samstämmighet i fråga om det religiösa livets former, som Ibsen tidigt brutit med den pietistiska hemmiljön.[4] Men närhelst han talar om sitt diktarkall tillgriper han de hävdvunna religiösa och bibliska uttryckssätten. I sin bekanta stipendieansökan

[1] G. Brandes, *Æsthetiske Studier,* Khvn 1868, s. 285 f.
[2] Jfr även Brands:

"Jeg taler ej som kirkens præst;
knapt ved jeg om jeg er en kristen,
men vist jeg ved jeg er en mand — — —"

[3] Jfr V. Erichsen, a. a., s. 339—342.
[4] Jfr H. Koht, *Henrik Ibsen, I,* Oslo 1928, s. 31 f.

till konungen 1866 talar han om "den livsgerning, som jeg uryggelig tror og véd, at Gud har lagt på mig" (*Breve* I: 114). Liknande vändningar återkomma ständigt i hans brev. Om det så är en ogunstig recension, spårar han "en Guds hjælp og tilskikkelse deri; thi jeg føler mine kræfter vokse ved harmen" (Ib., s. 160). Dessa uttalanden äro att fatta fullt bokstavligt, då Ibsen, som K. S. Laurila framhållit, verkligen betraktade sitt diktarkall som "en av Gud given, hög och helig mission".[1] I det senast citerade brevet berömmer sig Ibsen också av en "trofasthed", som icke är riktad "mod en ven, et formål eller sligt, men mod noget uendelig højere".

Söker man sig ner efter de psykologiska rötterna till denna religiösa kallelsemystik, finner man dem i en med osedvanlig styrka förnummen konstnärlig skapardrift. Den skapande fantasiens flöde var för Ibsen själv den "kaldets elv", varom han talar i *Brand*. I skapardriftens allt behärskande maning har han starkast förnummit Guds röst. Och denna maning har haft en sådan styrka, att den kunnat tillfredsställas endast genom den oinskränkta försakelsen av livet för skapandets skull. Det är framför allt som konstnär, som Ibsen i *Brand* drivits att formulera en rent livsförnekande religiös idealism:

> "Hvis alt du gav foruden livet,
> da ved, at du har intet givet."

Denna har förlänat hela hans diktarpersonlighet och hans verk ett drag av hyperidealistisk verklighetsfientlighet.

Man kan alltså ändå påstå, att det är en verkligt religiös känsla, som gör sig förnimbar i *Brands* och *Peer Gynts* kallelsemystik. I detta religiösa patos låg även Brands styrka som profet och förebild för det unga åttitalssläktet, varigenom hans inflytande åtminstone i Sverige blev det avgjort dominerande. Genom att vädja till den religiösa känslan fyllde hans förkunnelse det största tomrummet i de ungas livsåskådning. *Brand* lästes som en andaktsbok, och gång efter annan ha åttitalsmän och -kvinnor trätt fram och vittnat om de livsavgörande intryck, de som unga mottogo därav.[2] Brandgestaltens makt som ideal och förebild sträckte sig

[1] K. S. Laurila, *Bidrag till belysning av Henrik Ibsens estetiska åskådning*, Edda XXIII, 1925, kap. IV.

[2] Jfr G. af Geijerstam, *Två minnen af Henrik Ibsen*, Ord och Bild 1898, och G. Linder, *Sällskapsliv etc.*, s. 159 ff.

långt utöver de litterära verken in på karaktärens och livsföringens område.

Vad Ernst Ahlgren beträffar, har hon väl ej lämnat något generellt uttalande om sina intryck av Ibsens diktning liknande det ovan citerade om hennes lärjungeskap till Brandes, men ibsenska tankar, citat, symboler och gestalter påträffas överallt i hennes anteckningar och korrespondens: helhet och halvhet, vara sig själv, vara sig själv nog, arbejdsglæden, Bøjgen, vildanden, møllefossen, Hjørdis, Osvald, Rosmer — allt har övergått till naturliga och självklara uttrycksformler och talar sitt tydliga språk om ett intimt lärjungeförhållande. Gustaf af Geijerstam har berättat att bekantskapen mellan två åttitalsungdomar ofta inleddes med ett samtal om Ibsen. I de första breven, som 1884 växlades mellan Ernst Ahlgren och hennes "litteraturkamrat" Axel Lundegård, är också Ibsen på varje sida närvarande. Man prövar den andliga samstämmigheten med Ibsentankar och Ibsencitat. Lundegård anför i sitt första brev mästarens trotsiga ord om den ensamme som den starkaste och får till svar en uppmuntrande hänvisning till den ibsenska "arbejdsglæden". Ernst Ahlgren själv öppnar brevväxlingen med den förnämsta av Ibsens lärdomar: "En lugn, sansad ärlighet och en outtröttlig strävan efter sanning, det är vad vi böra ha för ögonen. Att vara sig själv är svårt nog, men det är dit all självuppfostran bör syfta." (Biogr. I: 202.)

I maningen att "vara sig själv", sådan den utlägges i *Brand* och *Peer Gynt,* sammanfattas den ibsenska individualismens livsprogram, och dess fulla innebörd betingas av Ibsens religiösa uppfattning av kallet. Å ena sidan följer härav enligt det gamla budet att man skall lyda Gud mer än människor, att alla andra hänsyn få vika när kallets röst gör sig hörd, att alla yttre band måste brytas som hindra individen att, för att använda det kierkegaard-ibsenska uttrycket, "realisera sig själv". Detta är det stora huvudtemat i *Brand,* och i den meningen kan Ibsen göra sitt radikala krav på individens frihet och självhävdelse gällande och tala om konstnärsplikten att odla "en rigtig fuldblods egoisme" (*Breve* I: 233). Denna regel omsatte han även med obönhörlig konsekvens i sin egen diktartillvaro, då han avskar alla band som fasthöllo honom i "et halvt forståelsesforhold" till sin hemmiljö för att helt

kunna leva för sin livsgärning, för vars skull han t. o. m. avfärdar vänner som en alltför "kostbar luksus" (ib., s. 160, 197).

Men självhävdelsen är blott den ena sidan av den ibsenska individualismen. Å andra sidan kräver det, att "vara sig själv", en religiös hängivelse åt kallet, som medför "et stort ansvar" (ib., s. 98), och som innebär ett fullkomligt underordnande av den personliga levnadslyckan och en asketisk självförsakelse. Även härutinnan står konstnärseremiten Ibsens privata existens som ett levande exempel på hans lära; ingen stor diktare har en på upplevelse fattigare biografi. Denna upphör på sätt och vis, som Gran anmärkt, så snart Ibsen omkring 1870 slagit igenom som diktare. Under hela sin storhetstid flackar han omkring ute i Europa, visserligen omgiven av sin familj, men utan att någonstans åt denna och sig inreda ett fast hemvist.

Sedan Ibsen i *Brand* förkunnat kallets autonomi, drar han därför omedelbart i *Peer Gynt* upp gränsen mellan den lättfärdiga subjektivismens, den slappa egoismens "være sig selv nok" och den stränga individualismens "være sig selv", vars djupaste religiösa innebörd är "sig selv at døde". Självhävdelsen och frihetskravet gentemot yttre tvång och hänsyn, men tillika den fullkomliga självuppgivelsen inför kallet, det är de tvenne lika betydelsefulla sidorna av Ibsens konstnärsindividualism. Flera år senare präglar han i *Fruen fra havet* för denna individualism ännu en ny formel: "frihet under ansvar", vilken innefattar både personlighetens oavhängighet av yttre band och dess frivilliga inre begränsning av sitt frihetskrav.

Från denna ibsenska individualism, och särskilt genom *Brand*, mottog åttitalslitteraturen otvivelaktigt, som Böök (*Sv. mod. litt.*, s. 72 ff.) med styrka framhållit, en prägel av moralisk idealism, av ansvarskänsla och övertygelsetrohet. Men det ligger i sakens natur, att hos mängden av Ibsenlärjungar, där den egentliga personliga resonansen fattades, detta Brandtillägnande dock blev relativt ytligt. Slagorden ur *Brand* kunde ju låna sig till litet av varje och fingo även övertäcka allsköns ungdomlig radikalism.[1] Trots

[1] Ett kuriöst exempel på Brand-inflytandet lämnar en scen i en kasserad novell av den unge Axel Lundegård, som, försedd med Ernst Ahlgrens "kamratkritik", befinner sig bland hennes papper. Vid en brytning mellan far och son, orsakad av att den senare översatt ett samhällsomstörtande arbete från tyskan, bemöter den unge radikalen alla faderns förebråelser genom att oförtrutet citera Brand. På invändningen att han ensam föga kan uträtta, svarar han med: "at ej du kan dig visst forlades, men aldrig

den religiösa gripenhet, varmed man läste *Brand*, låg det närmast till hands att i praktiken tillägna sig endast det radikala frihetskrav, som Ibsen delade med Georg Brandes, men taga det mera lätt med det asketiska personliga offerkravet.

Ernst Ahlgrens lärjungeskap till Ibsen vill jag härutinnan betrakta som ett av de mest påfallande undantagen, i det att hon verkligen tillägnat sig även Brands religiösa kallelsemystik, att hon anlagt hela sitt korta författarliv efter den ibsenska konstnärsindividualismens program. I sin "laglöshet" har hon ägt en anknytningspunkt till det radikala frihetspatos, som mötte henne både hos Brandes och Ibsen. Men hon har, som jag vill söka visa, snarare likt Ibsen motiverat sitt frihetskrav ur plikten att följa en kallelse än likt Brandes ur plikten att följa sin natur; hon har medvetet pålagt sig även den ibsenska kallelselärans asketiska självförsakelse. Det är därför också snarare den ibsenska individualismen och dess konsekvenser, än den brandesska, som vi i vårt följande studium av hennes utveckling kunna iakttaga.

Jag vill här slutligen framdraga tecken på att Victoria Benedictssons själsliv på samma sätt som Ibsens behärskats av en rent elementär konstnärsdrift. Enligt min mening är det framför allt i dennas osedvanligt påfallande styrka, som man får söka hennes ursprungliga psykiska affinitet med den norske mästaren, vilken kommit henne att djupare och fullständigare tillägna sig hans konstnärsindividualism, än vad som oftast var fallet.

2.

De första beläggen för Ernst Ahlgrens anslutning till den ibsenska konstnärsreligiositeten i *Brand* lämnar oss ett fortsatt betraktande av *Francesca Cervani*-fragmenten. Som jag redan tidigare nämnt, finns bland dem på ett särskilt blad angiven den tillämnade romanens

"Grundtanke. En planlös ärelystnad splittrar krafterna och låter dem sväva omkring i rymden som spridda atomer, den är död och kall och ur den kan ej framstå ett helt. Vid varje arbete tänker man blott på det gagn det kan göra en själv icke på arbetet i och för sig själv. Först

at du ikke vil"; på uppmaningen att icke skada det fäderneärvda namnet med: "jeg har ej ret at dyrke guder i min æt" o. s. v. Ernst Ahlgren anmärker på det opsykologiska i situationen, som dock på sitt sätt är belysande för Brands auktoritet.

då arbetet blir allt och den arbetande blott medlet för dess frambringande, när verket är allt och man själv intet, först då har man betingelser för att bli en stor konstnär. Då samla sig de spridda atomerna kring en fast kärna och det verkliga livet begynner. Och när så Gud säger: varde ljus, då framkallas växtlighet och skönhet i denna nya värld — en värld för sig."

Härtill ansluta sig ett par andra fragment, vilka likaledes må i sin helhet anföras:

"Det var som om fjäll fallit från hennes ögon. Världen var så stor och harmonisk. — — — ringa som ett sandskorn — i ringheten låg den ljuvaste lycka — i ödmjukheten outtömliga rikedomar. — en liten kugg i detta väldiga verk — intet hade varit ändamålslöst — lidandet var icke bortkastat, ur lidandet växte fagraste blommor och givande skördar.

Icke förstå, icke grubbla — — — det var icke för henne — men vägen såg hon som om en mäktig hand lett stegen dit — det fanns ingen tvekan längre. Naturens mening var klar — — — skuld och brott, ånger och kval, förtärande renande gått över hennes liv — härjande, förädlande — Aldrig mer skulle hon känna sorg och glädje så som hon känt dem förr. Det fanns något inom henne som höjde henne över hennes egen tillvaro. Hennes liv hade brutits mitt utav, det föll i tvenne delar: uppleva och arbeta. Hon var icke längre självändamål, det egna jaget var icke längre det allt förhärskande. Hennes väg var konstens, men hon såg den icke längre som ärans — det oundvikliga — — — jagets underordnande — — — en rikare tillvaro, icke blott i sig själv — liv åt andras tankar — längesedan döda ställa livet fram för dem — varnande ledande — människohjärtats gömmor, hemliga krafter.

Ett lugn — ingen farhåga, ingen ängslan, inga irrblossliknande förhoppningar, — — — trygga kraft, som kan försätta berg, intet för stort och intet för smått. Ett människoliv — för första gången tog hennes självmedvetenhet formen av helig ansvarsfullhet. 'Om ett år.' (Skulle hon debutera.)"

— — — — — — — — — — — — — — — —

"— — — låtit henne gå sina egna vägar, falla så bottenlöst, bryta så skräckinjagande — därför att känslan av förfärande skuld var det enda som kunnat böja hennes stolta sinne, bryta hennes kortsynta egenvilja. Med djärva händer hade hon fattat i ödets hjul för att länka det efter sin vilja, liv och död hade hon velat hålla i sin makt. Hennes vilja var åtlydd, men själv låg hon bruten och sönderkrossad — [det obevekligas gång ett sandskorn hade lagt sig] och det obevekliga gick sin utstakade bana —"

Uppenbarligen ge först dessa antydningar den rätta belysningen åt det händelseförlopp, vi förut summariskt utläst ur fragmenten. *Lady Macbeth* skulle, djupare sett, ha blivit en roman om konstnärskallet och dess offerväsen. Francesca Cervanis fruktansvärda

brott har haft en högre, för henne själv fördold mening. Det har förintat varje möjlighet till framtida levnadslycka för henne, men just genom att hon därav tvingas till fullkomlig självuppgivelse, kan hon helt viga sig åt konsten. Denna kräver i själva verket offer av allt, av hennes lycka, av tanken på lön och berömmelse, av själva hennes personliga liv. "Först då arbetet blir allt och den arbetande blott medlet för dess frambringande, när verket är allt och man själv intet, först då har man betingelser för att bli en stor konstnär." Hon tynges av en förkrossande skuld, men på samma gång äger hon förvissningen om att hennes brott skett genom en högre tillskyndelse. Själva mordgärningen har blott varit medlet att väcka henne till insikt om sin konstnärskallelse. Med en religiöst-fatalistisk tankegång hävdas kallets autonomi såsom upphävande de gällande etiska lagarna. I stället för att bekänna sitt brott går Francesca vidare på den väg, ödet utpekat, icke till egen lycka och framgång, men till det ödmjuka förverkligandet av sin konstnärsgärning.

Denna paradoxala tillspetsning kunde göra en böjd att avfärda det hela som en förflugen idé av den ännu helt omogna författarinnan. Men den har icke desto mindre en mycket personlig kärna. Ett av de egendomligaste dragen i Victoria Benedictssons naturell är just den rent religiösa trosvisshet, varmed hon alltifrån sin tidigaste ungdom talar om sin konstnärskallelse. Hon är icke någon genial konstnärsbegåvning; hennes utveckling till konstnärlig mognad sker genom ett ständigt övervinnande av naturliga svårigheter. Men själva hennes konstnärsdrift, hennes oavlåtliga strävan, har icke desto mindre ett ovanligt starkt tycke av psykologisk predestination. Hennes senare liv har visat att man faktiskt får fatta de något högtravande bekännelser, hon i tidiga år avlägger om sin kärlek till konsten, efter ordalagen. "Då ägde jag endast en längtan, ett mål, en kärlek", skriver hon 21 år gammal till fästmannen, "en religion ägde jag, men även den var konsten, för den ville jag leva, för den ville jag dö. Jag älskade den, som martyrerna Gud, jag hade gjort det så långt jag med redighet kunde minnas tillbaka." (Biogr. I: 58.) I ett annat ungdomsbrev beskriver hon lika pittoreskt som naivt denna famlande konstnärsdrift såsom något inom henne, som "väsnades och ville fram. Jag vet i denna stund icke om det endast är ett oroligt sinne som ej vill nöja sig med att låta tankarna vända sig kring dagens

enformiga göromål, eller om det är medfödda anlag för något, jag vet icke rätt vad — penseln eller pennan." (Ib., s. 66.) Då hon sökt att undertrycka denna drift har livet synts henne som "ett värdelöst intet eller rättare: en odräglig börda" (ib., s. 106).

Det vore orätt att motivera denna starka konstnärslängtan endast ur hennes otillfredsställelse med sin verkliga livsställning. Konsten skulle visserligen ge henne ersättning för ett liv som hon tidigt kände som förfelat med alla dess bördor: sjukdom, fattigdom och ofrihet. Men eggelsen har för henne varit någonting vida starkare än hoppet om framgång och erkännande. "Den som älskar konsten han gör det icke alltid av fri vilja", förklarar hon i ett brev från 1884, "det är i grunden en blind naturnödvändighet, han måste, han må vilja eller ej — — — — Man tvingas att giva det bästa man kan, det må vinna erkännande eller ej. För varje nederlag biter man bara tänderna tillhopa och kämpar dess hårdare för att nå dit man vill. Så känner jag det åtminstone. Men för mig är konsten, erkännandet, penningen endast medel. För mig ligger det någonting annat bakom, och jag ger icke tappt så länge jag kan dra ett andetag. Nu vet du det; och fast jag tvivlar på mina möjligheter, kan jag icke låta bli att arbeta. Jag drives till det just av den där naturnödvändigheten." (Biogr. I: 246.) Skapardriften har från första stund gjort sig förnummen inom henne med en rent elementär styrka. Vi ha också helt nyss (ovan sid. 64) visat, att hon satte den i samband med sina intensivaste själsrörelser, sin "laglösa" frihetspassion. I hennes senare anteckningar framlyser den även gång på gång som ett okuvligt, spontant behov av att ge ett bestående uttryck åt sitt innersta jag och dess upplevelser: "Vad jag lider under det våldsamma begäret att finna uttryck för vad jag känner!" utbrister hon i Stora boken 1884, "att finna ord för den värld av skönhet, som min blick kan nå, men som verkar lik en förbannelse, emedan jag är dömd att behålla den för mig ensam, emedan jag icke förmår skänka något därav åt andra." (Biogr. I: 229.) I ett brev till Ellen Key talar hon om, hur "det rör sig människor i mitt inre, människor som jag sett eller människor som formats, jag vet icke hur; jag hör dem, jag ser dem, för mig äro de levande, som kött och blod. Blotta tanken på att låta dem dö vill kväva mig själv, det är som att lägga hand på något verkligt levande, på allt som varit mig livsvarmt och kärt; det vore för mig detsamma som för Hedvig

att döda vildanden." (Key, s. 63.) Lägger man detta sista uttalande om diktskapelsernas fosterliv vid sidan av de yttranden, som Victoria Benedictsson fällt om sin okänslighet för sitt kroppsliga moderskap, får man en aning om naturstyrkan i den kraft, som drog henne mot det fria konstnärslivet.

Det är mot denna psykologiska bakgrund man har att se *Francesca Cervani*-fragmentets framställning av konstnärskallet som något, för vars skull man får vara beredd att offra allt annat, ja, begå ett brott. Ty utan tvivel är denna konstnärsbekännelse den unga Victoria Benedictssons egen i högre och allvarligare grad än man vid första anblicken är böjd för att tro.

Av de traditionella religiösa uttrycken finner man i hennes anteckningar åtminstone under senare år mycket sparsamma märken. Men på ett ställe i dem bryter sig en religiös stämning fram på ett mycket påfallande sätt, och det är, betecknande nog, vid hennes litterära debut 1883. Hon skriver vid detta tillfälle i Stora boken:

"Nu först vid fyllda 33 års ålder tager jag steget fullt ut och inträder i 'de ungas' leder. Gud, den jag tror på, den jag vill bekänna och vörda, den all förmåga, all verklig framgång kommer ifrån, hjälpe mig att vandra den väg, den han mig genom min medfödda håg anvisat så att jag vid dess slut måtte kunna hälsas som den tjänare den där varit trogen i det lilla!

Ingen förtrogen äger jag, ingen för vilken jag fullt kan öppna mitt av alla mänskliga känslor slitna hjärta; i stunder då jag känner mig överväldigad, som nu, och genomträngd av medvetandet om min egen litenhet som nu; då äger jag ingen mer än dig; då är du mig allt och jag är intet, är ringare än sandkornet jag trampar. O Gud! min frälsare, min broder — det högsta gudomliga och det renast mänskliga, vars väsende mitt förstånd ej mäktar fatta och vars kärlek så många gånger smält mitt syndiga sinne, fräls mig, stöd mig, led mig! Jag har ingen utan dig och jag vill icke hava annat än vad din nåd skänker mig. Du ensam har sett min hjärtlöshet, du ensam kan försona, du ensam kan emottaga min ånger. Rädda mig från min självviska hårdhet! Tryck mig intill dig i kärlek, ty jag darrar som ett barn i mörker! I ödmjukhet sjunker jag ned inför dig i stoftet och beder dig, att du ej må hava sänt mig denna minutliga framgång som ett förebud till ångest och oro, att du ej måtte hava lett mig in på denna okända väg utan att även lysa mig i dess mörker.

Kristus — kärlekens konung, ärones konung — kvinnorna följde dig och du stötte dem icke tillbaka, de blevo icke dina apostlar och sändebud, men vid dina fötter satt dock Maria och du talade till henne; du aktade icke visheten för hög för kvinnans tanke, icke hennes sorger för små för

ditt deltagande, så stöt icke heller mig bort och låt mig icke vandra på flärdens väg! Lys mig med din vishet och värm mig med din kärlek och lär mig att fridsamt och stilla vandra dina ringare ärenden, tjänande dig och de dina, i tysthet verkande och givande dig allena äran.

Ack, lär mig att tänka på arbetet för dess egen skull och icke på mig! Kväv fåfängan hos mig, men gör mina verk dugliga. Giv mig lugn, klarhet och kraft, men framför allt ett rent och ödmjukt sinne, en skuldfri kärlek.

Framgången står i din hand, icke i min; ske din vilje!" (Biogr. I: 156 f.)[1]

Vi igenkänna tankegångarna och delvis ordalagen i *Francesca Cervanis* något tidigare nedskrivna "grundtanke", men här uttalade i eget namn. Efter en av de många självprövningarna i Stora boken återvänder samma bön följande år: "Ah — egoismen — ned med den — där är ju ormen! O Gud — broder — mästare — hur jag vill kalla dig — krossa dess huvud och rädda mig! Lär mig att glömma mig själv, icke leva för det lumpna jaget, låt arbetet vara allt!" (Biogr. I: 232.) Och ännu 1886, när hennes skepticism blivit mera medveten, heter det: "Om du finns, du Gud som de tala så mycket om, så låt mig dö i rätt tid, när arbetet är fullgjort, utan att en dag längre framsläpa ett eländigt ålderdomsliv. Det är det enda jag ber dig om. Det enda! Jag ber icke om ett liv efter detta. Ro efter arbetet, det är allt vad jag ber om." (Biogr. II: 216.)

Vi se här tydligt, att Victoria Benedictssons religiösa sensibilitet liksom Ibsens framför allt varit koncentrerad på en punkt: i hennes förhållande till arbetet, till sitt konstnärliga kall. (Hur betecknande också för hennes karaktär, att det är den första framgången, som framkallat det starkaste utbrottet av hennes religiösa ödmjukhet!) När hon allra först, vid sitt återvändande till livet efter den svåra sjukdomen, givit ord åt den religiösa kallelsetanken i *Francesca Cervani,* har den redan då i grund och botten varit en självuppgörelse och ett livsprogram, som hon sedan förblivit obrottsligt trogen. Arbetet och kallelsen ha alltid för henne behållit denna prägel av religiös och moralisk nödvändighet.

Detta Victoria Benedictssons förhållande till sin litterära livsgärning har redan i en liten värdefull essay över hennes författarpersonlighet av den svenskintresserade fransmannen Chr. Schefer,

[1] Kursiveringarna gjorda här.

betitlad *Une héroine d'Ibsen,*[1] framställts som en levande tillämpning av Ibsens förkunnelse av kallet. Hennes rent religiösa uppfattning av kallet och dess suveränitet, som vi här konstaterat, är också mycket nära besläktad med *Brands,* det verk där Ibsens religiösa konstnärsåskådning fått sitt magistrala uttryck, och som blev det litterära åttitalets kanoniska skrift. Man kan lätt föreställa sig vilket mäktigt intryck denna dikt måste ha gjort på Victoria Benedictsson, då hon under rekonvalescensen beslutat att börja ett nytt liv, som hon nu kunde få ägna helt åt konsten, även om hennes personliga livslycka syntes för alltid grusad. Den roman, hon härunder själv koncipierade, var likaväl som *Brand* en dikt om kallet och dess offerväsen. I fråga om handling och konflikter är denna romanplan visserligen ej jämförbar med Ibsens idédrama, men i båda framställes i grunden samma absoluta offerkrav. Francescas liv skulle falla "i tvenne delar: uppleva och arbeta"; efter sin självuppgörelse är hon beredd att helt försaka upplevelsen för arbetet, liksom Brand offrar allt sitt personliga liv för kallet:

"Hvis alt du gav foruden livet,
da ved, at du har intet givet."

Samma tanke som uttalas i *Francesca Cervanis* "grundtanke", att en snara kan gömma sig i den personliga äregirigheten, inskärpes i *Brand* genom episoden om kyrkobygget och annorstädes. Kravet på helhet i förhållandet till kallet och på obegränsad försakelse för dess skull är kärnan i Brands tändande paroller: "det som du er, vær fuldt og helt" och "enten intet eller alt!" Även i *Francesca Cervani* understrykes att ur arbetet ej kan "framstå ett helt", så länge den personliga ärelystnaden är med i spelet; det sker först "när verket är allt och man själv intet". De sista orden ljuda som ett eko av den ryktbara ibsenska antitesen,[2] och i varje fall är det samma slags religiösa konstnärskänsla som här ger sig till känna.

Redan *Francesca Cervanis* "grundtanke" visar oss alltså att parollen "vara sig själv" för Ernst Ahlgren liksom för Ibsen innefattat mer än kravet på personlig sanning, frihet och självhäv-

[1] *Revue bleue* 1897.

[2] Uttrycket återvänder hos Ernst Ahlgren i den nyss citerade anteckningen vid debuten 1883 samt i det tidigare berörda brev till en rådssökande skribent 1882 (biogr. 1: a uppl., s. 109), vari hon anbefaller studiet av den nya litteraturen: "när arbetet är allt och ni intet," skall ni lyckas.

delse. Där framträder även ett krav på "jagets underordnande" och en "helig ansvarsfullhet", eller just den religiösa självuppgivelse inför kallet, den samvetsömma ansvarskänsla, som predikas i *Brand* och *Peer Gynt,* och som är den ibsenska individualismens adelsmärke. Även för Ernst Ahlgren har friheten varit en "frihet under ansvar".

Som Schefer i sin lilla studie antytt, ter sig också hela anläggningen av Victoria Benedictssons följande författarliv som ett försök till rigorös tillämpning av den ibsenska livsprincipen. Ett för ett lösgör hon sig från de band som fäst henne vid familjen, i den mån framgången gör det möjligt för henne att förverkliga sitt ideal och existera uteslutande på och för sitt författarskap. Sedan hon efter sjukdomen vunnit befrielse från de äktenskapliga plikterna, vistas hon allt längre tider borta från hemmet, där hon även överlämnar dotterns uppfostran i andra händer. Hon slår ner sina bopålar för längre eller kortare tid i Köpenhamn, Stockholm och Paris, och av anteckningarna under de sista åren kan man se att ett slags litterär nomadtillvaro hägrat för henne:

"Ensam i stora främmande städer, fri bland människor, av vilka icke en vet vem man är. Försvinna — spårlöst försvinna för en tid, arbeta som en mullvad och så skjuta upp en hög för att beteckna den väg, man gått. Få gå i gamla kläder, liknöjd om man ser ut som en kringstrykande vagabond — inga utgifter för fåfängan och andras narraktighet utan endast för livets nödtorft. Zigenarliv — hem över hela världen utom där det är trångt! Då kan jag kanske bli mig själv. Vanka i alla väder. Stark och härdig som en gammal gatsångerska. Och så ett skymundan bland böcker och litteratur på gammeldagar. Har du inte framtidsutsikter, gamle Ernst Ahlgren?!" (Biogr. II: 220.)

Det yttre tecknet på hennes höga uppskattning av sin ideella kallelse gentemot sin borgerliga tillvaro har man i hennes alter ego, författaren Ernst Ahlgren, som för henne var mer än en vanlig psevdonym. Hon skilde honom noga från fru Benedictsson, och under hans namn förde hon sin korrespondens, liksom hon därmed påtecknade sina porträtt och bokpärmarna i sitt bibliotek. Hon lät t. o. m. trycka Ernst Ahlgren på visitkort. Valet av namn är även ett tecken på hennes försök att övervinna det yttersta hindret som ställde sig mellan hennes person och konstnärskallet — kvinnlighetens. "Jag är en kvinna. Men är jag icke, som författare, också något av en man?" säger "Elsa Finne".

"Arbetet", konstnärsgärningen, omstrålas i hennes anteckningar av samma glans som "kallet" i *Brand*. Kravet på personlig försakelse för kallet blir rättesnöret i hennes liv liksom i Ibsens. "Intet för dig; allt för ditt arbete", är en sentens, som återvänder i Stora boken flera gånger (biogr. II: 32), visande hur medvetet hon fasthåller vid det i *Francesca Cervani* formulerade ibsenska livsprogrammet.

Men det visar sig även i denna levande tillämpning, att Brands idealism genom sin abstrakta och logiska rätlinjighet till slut blir omänsklig och livsfientlig. Brand själv går under i iskyrkan med ett rop efter "livets sommerriger", och detta rop återljuder hos Ibsens sista diktgestalter alltifrån byggmästare Solness till professor Rubek, då de klaga över att ha försakat livet för ett kall som i jämförelse med detta börjar synas dem ihåligt och tomt. Även tragiken i Victoria Benedictssons sista år växer fram ur den omständigheten, att hon ej förmår att genomföra den ibsenska försakelseläran och leva uteslutande för sitt arbete.

Analysen av konstnärsromanen *Francesca Cervani* har endast givit oss anledning att uppmärksamma vad som sammanhänger med den vildromantiska, individualistiska konstnärsnaturen hos Victoria Benedictsson. Hade denna varit så allenahärskande som den i detta fragment ter sig, skulle hennes litterära genombrott för henne själv betytt en slutgiltigt vunnen harmoni. Men trots konstnärs- och frihetslidelsens övermakt fanns i hennes natur även ett rikt stoff till en sund och varmblodig verklighets- och vardagsmänniska med ett starkt behov av personlig tillgivenhet och lycka. Under gynnsammare omständigheter skulle måhända denna sida av hennes väsen kunnat nå en långt mera normal utveckling, i stället för att den nu var nära att förkvävas; Matti af Geijerstams bok om sin styvmor avger dock ett vackert vittnesbörd om att denna även i Hörbyhemmets vardagsliv förmått skapa sig ett verksamhetsfält i vida högre grad än hennes privata anteckningar låta ana. "Trots min nomadnatur har jag en fanatisk hemkärlek", bekänner hon en gång själv, och den personliga isolering, hon som konstnär eftersträvat, blir i själva verket en av de bördor, för vilka hon till slut dukar under. "Ekonomien är nog pudelns kärna", skriver hon i ett brev från den sista tiden, "fast tomheten och frånvaron av allt familjeliv gör mycket. Jag lever som en eremit. Vilket liv!!!" (Anf. upps., Idun, 1888, s. 373.) I *Fru*

Marianne och därmed samtidiga arbeten får hennes författarskap en i viss mån ny inriktning genom att hennes rent mänskliga längtan till det sunda, enkla vardagslivet, vilken vi redan sett en skymt av i den skånska idyllen *En annans egendom,* gör sig gällande som en reaktion mot den anspända ibsenska konstnärsidealismen.

Beslutet att låta sitt liv helt gå upp i arbetet har hon därför långtifrån kunnat förverkliga utan häftiga inre slitningar. En frestelse, än svårare än behovet av hem- och familjeliv, mötte henne slutligen i hennes trots allt aldrig helt kuvade kvinnolängtan efter "en manlig motsvarighet", efter att "gå upp i en annans tillvaro". Om den aldrig vilande kamp mellan "arbetet" och "kvinnonaturen", som hennes försakelseideal kostat henne, vittnar följande utbrott i Stora boken från december 1886:

"Arbetet har makt. Arbetet är både gud och satan, ty arbetet är allt vad ljust och mörkt som finns ini dig. Men man ger sig helt, man delar sig icke. Hör du, man delar sig icke! Ty då blir man ett tomt skal, som arbetet vrakar och kastar bort. Det finns något inne i mig som gråter och ropar. Blödigheten — — — kvinnonaturen. Lägg dina händer om den gråtandes strupe och kväv henne. Det jag begär, det kvinnan i mig ligger på knä och tigger om, det måste vara en bisak, något som arbetet helt vårdslöst skänker liksom till på köpet, det får inte taga rum. Det fanns en kvinna,[1] som i alla sådana förhållanden var liksom det manliga elementet. Därför var hon stor. Ty hon offrade allt för sitt arbete. Och arbetet fordrar blod för att bevilja något." (Biogr. II: 219.)

Vad vi här höra är i viss mån ett levande eko av Brands själsstrider inför kallets omänskliga offerkrav. I det längsta trodde sig Victoria Benedictsson kunna avgå med segern ur striden. "Livet för min egen räkning skall vara mig ännu likgiltigare än förr. — — — Mitt arbete, dig viger jag mig", skriver "Elsa Finne" vid ett tillfälle, då hon beslutat att fly "Ivar Mörckes" närhet. Till sist krävde dock den undertryckta kvinnonaturen ut sin rätt och tog sin hämnd genom att tvinga henne att bryta mot sina ideal och därmed tillintetgöra hennes arbets- och livskraft.

Victoria Benedictsson skulle här kunnat se sitt öde speglat hos Ibsens *Fru Inger til Østråt,* som även går under på att hon delar sig mellan kallet och kvinnonaturen — sin politiska mission och kärleken till sonen:

[1] Syftar troligen på George Sand, som Ernst Ahlgren högt beundrade. (Key, s. 51.)

"Skjæbnen har dannet mig til Kvinde og har dog læsset en Mandsdaad paa mine Skuldre.

— — — — — — — — — — — — — — — —

— — — men vee, vee Den, der har faaet et stort Kald i Livet, og ei har Styrke til at udføre det. Der siges, at Kvinden skal forlade Fader og Moder for at følge sin Mand; men den, der er kaaret til at være Himlens Værktøi, tør Intet eie, der er hende kjært; ikke Mage eller Barn, ikke Frænder eller Hjem, og seer I, — deri ligger Forbandelsen ved at være kaaret til en berømmelig Daad." (*Saml. Digterv.* VII, s. 187, 236 f.)

3.

För att återgå till *Francesca Cervanis* "grundtanke", kunna vi genom att lägga den vid sidan av ett annat Ibsendrama, *Kejser og Galilæer,* påvisa att skaparlidelsen både hos Ibsen och Ernst Ahlgren framkallat en rent fatalistisk livskänsla, vilket är av intresse då vi senare skola utreda bägges ställning till åttitalets naturalistiska determinism.

"Jeg må, jeg må, så byder mig en Stemme
i Sjælens Dyb og jeg vil følge den;"

lyda de första raderna i Ibsens första drama *Catilina,* vilka sedan i ständigt nya variationer upprepas i hans stora kallelsediktning. Liksom sina diktgestalter drives han själv framåt av kallets röst som av en obetvinglig naturmakt och står slutligen oviss om huruvida han själv är den viljande eller endast ett viljelöst redskap för en högre makt. Så reser sig i hans diktning frågan om frihet och nödvändighet, om förhållandet mellan "jeg må" och "jeg vil".[1] Hans grubbel över viljeproblemet stannar vid en i *Kejser og Galilæer* öppet bekänd fatalism. "Under beskæftigelsen med 'Julian' er jeg på en viss måde bleven fatalist", skriver han i ett brev (*Breve* I: 234).

Samma hängivelse åt kallet, som kommer Brand att framstå som en viljeheros, kommer Julianus att te sig som en lekboll för en högre makt. Då Julianus som en ny Brand sätter in all sin kraft på vad han fattat som sin kallelse: utrotandet av kristendomen, arbetar han i själva verket blott på sin egen undergång och befrämjar den sak han tror sig skada, allt i enlighet med världsviljans hemliga avsikt. "Verdensviljen har ligget i baghold

[1] Jfr E. Kihlman, *Ur Ibsen-dramatikens idéhistoria,* Hfors 1921, kap. I: 1 "Jeg må, jeg vil".

efter mig", säger han vid dramats slut. Då han trott sig med sin vilja kunna vrida världshändelserna in i ett nytt spår, ligger han till slut blott själv krossad som "et nødvendighedens slagtoffer". Ty "at ville er at måtte ville", lyder mystikern Maximos' lösning av viljeproblemet. Friheten är i grunden ett med nödvändigheten.

Den fatalism som häri kommer till synes, är till sin natur metafysisk, religiös. Ty "världsviljan" framstår här såsom en gudomlig styrelse; den är själv icke blind och avsiktslös som hos Schopenhauer, fast den använder människan som ett blint redskap. "Vildfarende menneskesjæl, — måtte du fare vild, da skal det visselig regnes dig til gode", lyder Julianus' eftermäle.

Arten av denna ibsenska fatalism har bestämts av dess ursprung, som är skaparviljans oförklarliga maktspråk i en konstnärssjäl, icke de naturvetenskapliga iakttagelser av ärftlighetens fenomen, ur vilka den naturalistiska determinismen framgår. Det är en religiös, viljebetonad fatalism, medan naturalismens ärftlighetsdeterminism är rent empirisk och mekanisk. Trots sin fatalistiska livskänsla har Ibsen därför kunnat verka som moralist och viljeväckare och därigenom motverkat inflytandet från den franska deterministiska naturalismen.[1] Bland de sentenser ur *Brand,* som åttitalisterna ständigt förde på läpparna, hördes icke minst ofta de obevekliga viljebuden:

"Det er viljen, som det gælder!
Viljen frigør eller fælder,
viljen, hel, i alt det spredte,
i det tunge som det lette. —
Kom da, mænd, som vandrer sløve
i min hembygds lukte dale; —
sjæl mod sjæl i tomandstale
vil vort lutringsværk vi prøve,
halvhed fælde, løgnen døve,
vække viljens unge løve!"
— — — — — — — — —
"At ej du kan, dig visst forlades, —
men aldrig at du ikke vil."
(*Saml. Digterv.* II: 161, 167.)

När därför Ernst Ahlgren längre fram i *Fru Marianne* bekänner sig som viljedyrkare i strid mot den naturalistiska determinismens

[1] Hans anslutning till denna på åttitalet i *Gengangere* är, som vi längre fram skola se, endast skenbar.

passivitet, kan man anse som givet att hennes indeterminism, oavsett andra föredömen, från första stund närts av moralismen och viljepatoset hos *Brands* diktare. Egendomligare är att vi hos henne även påträffa uttryck för alldeles samma konstnärsfatalism som hos Ibsen. Även hos henne har den framkallats av den starkt förnumna skapardriften, vilken antagit karaktären av ett kallelsens ödesbud eller, enligt ett redan citerat uttryck, "en blind naturnödvändighet". I sitt andra brev till Axel Lundegård skriver hon bl. a.: "Erfar du aldrig inflytandet av de naturmakter, dem grekerna benämnde demoner? Jag menar dessa hemliga frändskapsförhållanden, som finnas mellan vår egen varelse och det arbete vi ha att utföra, drivande oss fram emot det med kraften av en naturnödvändighet." (Biogr. I: 206.)

Vi stå här utan tvivel inför två konstnärsnaturers av varandra oberoende uttryck för analoga erfarenheter av skapardriftens makt. Men likheten har också betingat anknytningen, då Ernst Ahlgren tillägnat sig Ibsens individualism och kallelsemystik. I ett senare liknande yttrande i brev till Ellen Key lyser den ibsenska formuleringen igenom:

"Jag måste skriva som jag gör, om man också hånar mig till döds för det. Jag har ingen fri vilja därvidlag. Det är som om arbetet tog mig och sade: lyd! Jag kan kvida och vrida mig under tvånget att välsigna där [Brandes] bjuder mig förbanna, men det är med mig som med den där trollkarlen, som bibeln omtalar: jag drives av något. 'Anden' kallar du det. Och den för mig vart den vill."

— — — — — — — — — — — — — — —

"Om jag också önskade att omforma mig till en kopia, skulle det icke vara mig möjligt att utföra det. Jag tror dessutom, att friskheten ligger just däri, att var och en får vara sig själv, att var och en har en bestämt utpräglad individualitet." (Key, s. 77.)[1]

Alldeles som hos Ibsens diktgestalter se vi här hur den fatalistiska känslan av att vara "under udvælgelsen"[2] bildar själva ryggraden i den oböjliga individualismen. Det är icke heller svårt att uppleta liknande yttranden i Ibsens brev: "Hovedsagen er at blive sand og tro i forhold til sig selv. Det kommer ikke an på at ville dit eller dat, men på at ville det, som man absolut må, fordi man er sig selv og ikke kan andet." (*Breve* I: 208.)

[1] Kursiveringen gjord här.
[2] Uttrycket ur *Kejser og Galilæer*.

I *Francesca Cervani* framträder fatalismen på alldeles samma sätt som den hos Ibsen i *Kejser og Galilæer* iklätt sig diktens form. Efter att sig själv ovetande, men i enlighet med sin ödesbestämmelse ha letts in på brottets och den egna undergångens väg, kastar Francesca liksom Julianus en blick tillbaka på sitt krossade liv: "Med djärva händer hade hon fattat i ödets hjul för att länka det efter sin vilja, liv och död hade hon velat hålla i sin makt. Hennes vilja var åtlydd, men själv låg hon bruten och sönderkrossad — [det obevekligas gång ett sandskorn hade lagt sig] och det obevekliga gick sin utstakade bana..." Enligt samma tankegång betecknar också Ibsen Julianus vid dramats slut som "et herligt, sønderbrudt Herrens redskab".

Det gör ett egendomligt intryck att se hur denna fatalistiska tanke i *Francesca Cervani* några år senare, när Victoria Benedictsson vid slutet av sin korta konstnärsbana betraktade sig själv som ett sönderbrutet redskap, återvänder i hennes avskedsdrama *Den bergtagna*, där hon låter sitt alter ego Louise före sitt självmord apostrofera Ödet som "den lagbundenhet, den orubblighet, för vilken allt i vår värld måste böja sig eller krossas. Det är det av evighet bestämda, det som går hän över ett människoliv, som vore det mindre värt än havets tång." (S. S. VI: 479.)

4.

Till sist visar oss *Francesca Cervanis* "grundtanke" även hur Ernst Ahlgrens kallelsedyrkan och konstnärsfatalism är intimt förknippad med själva hennes panteistiska livsåskådning, som här för första gången skymtar fram i några brutna satser: "Världen var så stor och harmonisk. — — — ringa som ett sandskorn — i ringheten låg den ljuvaste lycka — i ödmjukheten outtömliga rikedomar. — en liten kugg i detta väldiga verk."

Känslan av att ledas av sitt öde och känslan av jagets försvinnande litenhet och uppgående i alltet ha båda i förening kommit henne att med en inre trygghet vandra framåt på sin konstnärsbana. Ännu fyra år senare har hon trots alla prövningar bevarat denna trygghet orubbad: "Varje liten kugg har ju sin bestämda plats i det stora maskineriet, varför skall då den lilla kuggen ängslas och planslå, som om den själv hade makt att välja sin plats. Den kan vika av, falla till marken och bli till intet nyttig;

det är allt vad den kan. Följ din egen instinkt, den säger dig nog, var din plats är, och sedan får det komma, vad komma skall." (Stora boken, 1886; biogr. II: 50 f.) Även den panteistiska självuppgivelsetanken återvänder till slut i en av Louises sömngångaraktiga repliker inför döden i *Den bergtagna,* vittnande om denna stämnings djup och varaktighet i Victoria Benedictssons själsliv:

"LOUISE (går sakta fram i rummet). Jag tycker det är som hade jag inte sett stjärnorna sen jag var ett litet barn. De liksom försvinna för en sedan. (Knäpper händerna samman och stirrar framför sig.) Vad himlen är stor! Så stor och mörk! Den kommer en att krympa ihop till ingenting. Bara ett sandskorn. Man är inte mer. Och man inbillar sig, att man haft glädje och sorger. Men det var ingenting. Det var så litet." [1]

I sina anteckningar under de mellanliggande åren söker Ernst Ahlgren ständigt tröst för sina personliga lidanden i en och samma tanke: när hon själv är död, skall ändock hela det rika livet omkring henne, som hon älskar, fortvara. Den panteistiska livsstämningen utgör själva grundvalen för hennes ända till slutet obrutna optimism. Hennes livsleda gäller uteslutande hennes egen tillvaro; i sin syn på själva livets värde är och förblir hon optimist. Hon utsäger det själv i ett brev från 1885 till Sophie Adlersparre, vilket man skulle kunna kalla hennes testamente till eftervärlden:

"Minst av allt är jag pessimist. Vad mer är: jag kan aldrig bli det. Det är mot min natur. Pessimism hos mig skulle vara tillgjordhet eller efterklang av andra. Om också jag själv ligger och kvider i plågor, så vet jag dock att livet därute är skönt. Om också jag skall duka under, så skall solen skina på nya släkten. Där mina händer domna från arbetet, där skola unga händer taga vid. Jag är ett sandskorn, som kan krossas och förtrampas, som skenbart skall försvinna. Vad mer! Är världen mindre skön för det? Jag kan knota och klaga, men det är under tryck eller plågor, ty jag är ju bara en stackare; men låt trycket upphöra, och jag är lika spänstig igen. Jag pessimist! Min styrka ligger just i att jag icke är det; däri ligger hela min originalitet, hela min friskhet. Jag älskar de människor jag skildrar, med alla deras fel, alla deras skröpligheter älskar jag dem. — Jag kan aldrig glömma att jag är dömd, sjuk, bruten — därför älskar jag allt det sunda, starka. Jag skall säga farväl till allt detta omkring mig, gå in en dag i min jämmers kammare, stänga min dörr och lida, tills allt är slut. Jag skall dö, därför älskar jag allt detta som lever." (Esselde, s. 33 f.)

[1] Citerat efter E. A:s manuskript; jfr S. S. VI: 360. Handskriftsstudierna till *Den bergtagna* i Saml. skrifter upptaga ej alla manuskriptets avvikelser från den tryckta texten.

Det är den kanske sällsammaste motsägelsen i Victoria Benedictssons på motsättningar rika själsliv, att fastän hon lägger i dagen den starkaste personliga lidelsefullhet och det mest obändiga individualistiska frihetsbegär, så äger hon djupare sett en ytterst svag jagkänsla, en innersta ödmjukhet, för vilken tanken på självutplånandet alltid legat mycket nära. Trots sin fanatiska kärlek till livet och "det stora härliga, det naturligt sunda" har hon en känsla av att själv stå utanför: "Jag älskar livet, livet med sav som stiger och med puls som bultar; jag älskar det unga och allt det, som törstar efter ljus och frihet. Men jag ser det med åskådarens lugna öga. — Låt mig arbeta och låt mig dö! I de orden rymmes allt vad jag för min egen del åstundar." (Stora boken, 1886; biogr. II: 131.)

Det är uppenbart att hennes panteistiska livsåskådning[1] varit den enda för henne psykologiskt naturliga, i vilken hennes tanke kunnat finna ro. Vad som avlägsnat henne från den ortodoxa religionen är nog mindre de yttre intrycken av tidens läror än hennes egen innersta avsaknad av den kristnes starka personlighetskänsla och behov av individuell fortvaro. I Stora boken 1886 relaterar hon ett samtal med Axel Lundegård: "Vi talade om odödlighetshoppet. Jag sade att jag aldrig känner någon fattigdom eller tomhet vid att sakna ett sådant hopp. Tillvaron är så stor och rik, jag själv en sådan obetydlig liten myra." (Biogr. II: 153.)

Sitt påtagligaste uttryck har tendensen till självutplånande tagit sig i hennes övermäktiga längtan efter ro,[2] eller med den grövsta beteckningen, hennes självmordsmani. Men är det icke samma tendens som speglar sig även i hela hennes inställning till livet, både andras och sitt eget? I sitt obetvingliga behov av att "gå upp i en annans tillvaro" har hon själv sett ett "kvinnonaturens" naturliga uttryck. Men ibland har hon tyckt sig kunna förklara dess styrka endast genom att hon "i grund och botten har så litet intresse för mig själv, så litet att hoppas och önska för egen del, att jag behöver intresset för en annan att förstärka

[1] Jfr även novellen *Den gamla Sèvresgruppen*, S. S., I, s. 294 f.

[2] "— — — det, som för mig är livet efter döden, som är himmel och salighet, det enda stora, det högsta, min tanke kan nå: ro. Ro, det är icke slapphet; ro, det är sammanfattningen av all kraft; ro, det är den fullständigaste harmoni, där allt väger jämnt och där det icke finns missförhållande. Ro, det är den vises lugn, det är vad de kristna kalla vilan i Gud." (Stora boken dec. 1886; biogr. II: 219 f.)

mitt eget livsintresse med." (Biogr. II: 112.) Ännu mera obestridligt ter sig detta orsakssammanhang då det gäller hennes fullkomliga självförglömmelse i "arbetet". "För människor sådana som jag finns det icke lugn annat än i hårt arbete; arbete med hela sin varelse, alla sina tankar, vad för arbete gör föga till saken, men ett på vilket man kan sätta hela sitt liv." (Anf. upps. Idun, 1888, s. 372.) Ett ställe i Stora boken 1886 visar, hur självutplånandet i konstnärsarbetet i grunden hos henne är ett med den panteistiska självuppgivelsen i naturens liv:

"Mitt hjärta är så översvallande fullt av lycka, jag liksom söker något att trycka mina läppar mot — mot jorden som jag trampar på, mot de skrovliga stammar, vars utbredda grenar om några veckor skola stråla av nyutsprucken, solbeglänst grönska. Jag känner en sådan ro i mitt sinne, som om jag vore det minsta lilla sandskorn på marken, som varken vet av glädje eller sorg. Det känns som om mitt arbete vore jag, som om min personlighet gått upp däri, som om människor och förhållanden aldrig skulle kunna tränga sig emellan mig och detta arbete; med ett ord som om jag levde endast i det. En mera harmonisk tillvaro, än denna stämnings, kan icke tänkas av människosinne." (Biogr. II: 80.)

När Ernst Ahlgren lät sitt liv helt gå upp i arbetet, var det nog i viss mån en psykologisk nödvändighet för henne. Hennes intensiva arbetsglädje har liksom den ibsenska konstnärsreligionen en mörk bakgrund; arbetet är här den enda tillflykten för en natur som ej på annat sätt kan vinna fotfäste i tillvaron. Det naturbestämda konstnärsingeniet är i mer eller mindre grad, som det sagts om en annan svensk diktare, en "tillvarons utlänning".

Även i sitt eget liv spelade hon trots all sin lidelsefullhet på sätt och vis endast en åskådares roll. "Jag har inga rötter i livet", klagar hon år 1887 för styvdottern. "Jag är blott en åskådare, även när jag lider och lever med mest intensitet. Däri ligger hemligheten." (Geijerstam, s. 112.) En så fullkomligt förbehållslös självanalys och självbekännelse som Victoria Benedictssons synes knappast heller möjlig utan att man ser på sitt eget liv som på något på visst sätt ovidkommande och främmande. Hon studerar själv sin utveckling och sitt öde med något av det objektiva och estetiska intresse, varmed man följer gången av ett drama, blottar i minsta detalj sitt innersta själsliv i brev till skilda personer utan tanke på att detta kunde tydas som självupptagenhet och egenkärlek. Orsaken är utan tvivel den att hon själv snarast stått inför sitt liv med något av en åskådares självlösa intresse.

Under hennes sista tid antar denna självlöshet alltmera egendomliga former. Det är som om hon grepes av svindeln i ett lufttomt rum. "Jag känner det redan som stode jag utanför allting", skriver hon hösten 1887 till Lundegård. "Vad jag lever på är en liten, liten gnist av nyfikenhet. — — — — — Det är egentligen en underlig tillvaro, det är som om jag personligt icke existerade mer. Jag har aldrig lekamligt känt mig friskare, och något bekymmerslösare kan icke tänkas." (Biogr. II: 264.) Samma stämning lyser fram ur de korta, liksom andfådda satserna i ett annat brevutdrag:

"Led är jag på livet, men ledsen är jag icke. Det hela är inte värt mycket. Jag står så underligt främmande utanför allting. Den som en gång stått riktigt ansikte mot ansikte med döden, lär sig visst aldrig att leva mer. Det enda jag känner är likgiltighet, den mest dödande likgiltighet. Jag har intet att vinna, jag hoppas på intet, intet, intet! Detta är icke Weltschmerz; jag tycker att livet är vackert. Men jag står utanför. Det rör mig inte. Jag är hundra år gammal. Och sol har jag aldrig haft. Men jag är nöjd. Jag är fri. Det var det jag ville. Nu har jag ingenting mer att sträva efter. Jag kan inte få mer. Och så kan jag gå och lägga mig." (Idun 1888, s. 373.)

Hon känner det som om hennes självutplånande i arbetet till sist gått i bokstavlig uppfyllelse och skriver "jag" med citationstecken omkring: "Jag har dålig aptit, tar järn, kina, maltextrakt och vin, är förskräckligt mager men kry och livlig. 'Jag' existerar knappt. Arbetet är allt." (Biogr. II: 321.)

Ibsen har en gång med sin omutliga självrannsakan renodlat den estetiska nihilism, vartill ett frö döljer sig i hans livsfrämmande konstnärsidealism, i gestalten av Hedda Gabler, som icke har livskraft nog till annat än att "kede sig", men väl kraft till att ge sitt liv ett effektfullt slut. Det är en kvinnofigur, som står oändligt långt under Victoria Benedictssons rika och starka personlighet, men erinras man icke om Hedda Gablers bisarra idéer om en "død i skønhed", när man hör Victoria Benedictsson under den sista tiden utförligt diskutera sin död ur rent estetisk synpunkt: Paris var en alltför stor stad, Hörby var för litet, men Köpenhamn syntes henne lämpligt (Key, s. 87). Och i ett brev till Lundegård säger hon sig ha "en rent estetisk avsky för att skjuta sönder huvudet" (Biogr. II: 37).

*

Möjligt är att *Lady Macbeth* verkligen kunde ha blivit Ernst Ahlgrens "stora roman", om hon fått tillfälle att utföra den. Måhända skulle hon i den ha funnit uttryck för sin psykologiska begåvning på ett helt annat sätt än i sina båda typiska åttitalsromaner. I varje fall skulle då författarskapet bättre än nu ha täckt författarpersonligheten. Först *Lady Macbeth* kunde ha gjort full konstnärlig rättvisa åt den mörkt romantiska sidan av Ernst Ahlgrens väsen och därigenom även skänkt ny relief åt *Fru Mariannes* och folklivsskildringarnas nyktra och behärskade vardagsrealism. Man får därför ej vid ett studium av Ernst Ahlgrens romaner förbigå *Lady Macbeth*. Den enda möjligheten blir då den som här försökts, att i görligaste mån konstruera fram dess karaktär ur de tidiga och knapphändiga *Francesca Cervani*-fragmenten. Redan dessa ha här lett oss in i ett komplicerat själslivs svårtillgängligaste och svagast belysta schakt.

Av litterära intryck har inflytandet från Ibsen framstått såsom det vid denna tidpunkt fullkomligt överskyggande. Vår undersökning torde även ha blottat de psykologiska släktskapsband, som kommit Ernst Ahlgren att från början i Ibsen finna sin mästare framför andra. En fortsatt analys av hennes diktning kommer emellertid att visa, att hon som författare varit mäktig av en självständig reaktion mot de ibsenska idéerna. Det är den motsatta, verklighetsbetonade sidan av hennes natur, som så småningom gör sig gällande, samtidigt med att intrycket av Ibsens konstnärsromantik korsas av andra, mera realistiskt färgade strömningar.

ANDRA KAPITLET

P E N G A R

I.

Pengar som indignationsroman.

1. Personliga förhållanden 1884—85. Litterärt kamratskap med Axel Lundegård. — 2. Äktenskapsmotivet. Indignationen i åttitalet. Det kierkegaardska redlighetskravet i åttitalet. — 3. Åttitalets intellektualism. Kierkegaards och Ibsens paradoxala idealism och krisen i åttitalet. Framträdandet av Ernst Ahlgrens verklighetssinne i *Pengar*. — 4. Dockhemslitteraturens erotiska idealism. — 5. Förhållandet mellan *Et dukkehjem* och *Pengar*. Penningens roll i *Pengar*. Tendensen i *Pengar* och i Skrams *Gertrude Colbjørnsen* samt Björnsons *Det flager*.

1.

Åren 1884—1885, *Pengars* tillkomsttid, synes ha varit den lyckligaste och mest harmoniska perioden av Ernst Ahlgrens korta författarskap. Hennes individualitet hade nått sin fulla utveckling, och den jämförelsevis vällyckade debuten med *Från Skåne* hade förvissat henne om att hon befunnit sig på rätt väg i sina årslånga strävanden. Äntligen hade utsikten öppnat sig till den "intelligensens — konstens varma, fria ljusa värld", dit hennes längtan alltsedan den tidigaste ungdomen stått. Å andra sidan hade denna värld ännu ej hunnit bereda henne några besvikelser. Den fysiska ohälsan tryckte henne visserligen alltjämt, men hennes sinnesjämvikt hade ännu ej börjat rubbas av den begynnande själskrisen. Hennes brev och anteckningar från dessa år anslå genomgående en ton av levnadsmod och arbetslust. *Pengar* tillkom under fem månaders oavbrutna och jämna arbete utan de svårigheter, som sedan yppade sig i fråga om *Fru Marianne*. Trots det allvarliga, delvis nästan pinsamma i ämnet gör berättelsen med sin raska fart i framställningen och sin humor i uppfattningen ett intryck av ungdomlig friskhet, som ännu i dag ger behag åt läsningen därav. Framför allt är det från hjältinnans av kroppslig och själslig hälsa genomströmmade gestalt, som denna friskhet meddelar sig åt hela romanen. Den livsglädje, eller rättare sagt det levnadsmod, som

hos Victoria Benedictsson själv hindrades från att göra sig gällande i det yttre uppträdandet av sjukdomen och den nervösa slutenheten, framträder hos Selma fri och ohämmad som ungdomlig käckhet eller oförfärat trots.

Förutom den genom debuten åvägabragta kontakten med den litterära världen tillkom just vid denna tid för Ernst Ahlgren en personlig bekantskap av intellektuell och litterär natur, som efter den fullständiga andliga isolering, vari hon dittills levat, medverkat till det frigjorda i hennes sinnesstämning under dessa år. Det var den 1884 på allvar inledda bekantskapen med den 23-årige Axel Lundegård, vilken då sedan något år hade sitt föräldrahem i Hörby prästgård. Han hade visserligen ännu ej framträtt som författare, men höll just på att samla sig till sin debut och var alltigenom besjälad av den unga litteraturens anda i dess mest radikala färgning. På den 11 år äldre postmästarfruns initiativ utvecklades snart ett litterärt kamratskap och samarbete med strängt betonande av det åttitalistiska frihets- och oavhängighetskravet, men även med oinskränkt fördomsfrihet i det livliga tankeutbytet och diskussionen, som brevledes uppehölls när Lundegård återvänt till huvudstadens litteratörkretsar. Den ömsesidiga "kamratkritik", som utgjorde den viktigaste beståndsdelen i samarbetet, kom för Ernst Ahlgrens del särskilt *Pengar* till godo, medan hon själv verksamt bidrog till Lundegårds novellettbok *I gryningen*, som utkom samtidigt med hennes roman. Enligt vad hon själv anger var det på råd av Lundegård, som hon kom att utöka den ursprungligen som en mindre novell tänkta *Pengar* till romanformat genom tillfogande av dess mellanparti.

Det obundna, på fullständig jämlikhet grundade intellektuella umgänget med en man som delade hennes egna intressen, realiserade en av Victoria Benedictsson sedan länge på trots mot härskande konventionella fördomar närd dröm. Detta litterära kamratskap var redan i sig självt en hyllning åt den nya tidens idéer. Ernst Ahlgrens i biografien offentliggjorda brev till Lundegård, hennes anteckningar om deras vänskapsförhållande i Stora boken samt Lundegårds likaledes i biografien tryckta redogörelse därför bilda tillsammans ett av de mest givande och karakteristiska dokumenten om åttitalets mentalitet.

2.

Likt mången ung konstnär hade Victoria Benedictsson för sin första roman *Francesca Cervani* spänt upp en väldig duk och blandat passionens mörkaste färger på sin palett för att efter några få penseldrag misströsta om utförandet. Den nya litteraturen lärde henne alltmera respekt för helt vardagliga, ja, banala ämnen. Hon började från början igen med de små skisserna och frihandsteckningarna i *Från Skåne,* och när hon därefter åter tog fatt på en större uppgift blev denna till en av vår litteraturs första genomfört realistiska vardagsromaner. Det gick henne som hennes egen hjältinna Selma Berg i *Pengar,* vilken under besöket hos Möllers alldeles glömde bort den fantastiska tavlan, hon kommit för att se, därför att de alldagliga människorna själva föreföllo henne så övermåttan intressanta. Hade Ernst Ahlgren förut ämnat bygga upp sin förstlingsroman kring sina konstnärsdrömmar och hemligaste lidelser, så tillgrep hon nu som motiv sin dittills viktigaste yttre upplevelse, det olyckliga äktenskapet, därmed också följande dagens litterära lösen. Även *Pengar* var dock enligt Ellen Keys uppgift (Key, s. 30) planlagd redan under sjukdomstiden. I varje fall hade dess patos, hatet till den konventionella äktenskapsuppfattningen, länge grott i Victoria Benedictssons sårade sinne. "I fjorton år har hatet till det där fångvaktarsystemet legat och glimmat under askan", skriver hon efter fullbordandet av *Pengar* till systern. "Läs nu Pengar, och du skall förstå varför den lever, varför den är så stark och frisk, fast författaren ligger sjuk." (Biogr. I: 340.) Det rent självbiografiska inslaget i boken, för vilket jag här kan hänvisa till Ingrid af Schulténs utredning, är också starkt framträdande, ehuru det å andra sidan i ingen mån inkräktat på personskildringens objektivitet.

Pengar kan alltså sägas i egentligaste mening tillhöra i n d i g n a t i o n s l i t t e r a t u r e n, som den stående benämningen på åttitalets äktenskaps- och kvinnolitteratur kommit att lyda. Ingrid af Schultén har redan i sitt kapitel om *Pengar* inordnat romanen i dess rätta sammanhang i denna strömning. Åttitalslitteraturens brinnande intresse för hithörande ämnen hade sin viktigaste utgångspunkt hos Ibsen, både i *Kærlighedens komedie* (1862), där den ideala erotiken konfronterades med sin samhälleliga vrång-

bild, och *Et dukkehjem* (1879), vari krävdes ett nytt hänsynstagande inom äktenskapet till kvinnans människovärde. I denna brännpunkt sammanstråla flera tidigare riktlinjer. En sådan finner man i de äldre diktverk som direkt förebåda dockhemslitteraturen, såsom Camilla Collets *Amtmandens Døtre* (1855) med dess kraftiga protest mot det ovärdiga i kvinnans dåvarande ställning. En annan utgör själva den praktiska kvinnorörelsen, vars sak genombrottslitteraturens ledare Georg Brandes upptog, då han år 1869 utgav sin översättning av Stuart Mills *On the subjection of women*. Slutligen hade ett litterärt intresse för äktenskapet väckts genom Sören Kierkegaards redan på fyrtitalet utgivna huvudverk *Enten-Eller* och *Stadier paa Livets Vei*. När Kierkegaard här vill göra boskillnad mellan estetisk och etisk livsåskådning, använder han i främsta rummet förhållandet mellan man och kvinna som prövosten. Medan han låter sin estetiker utveckla en erotisk njutningsfilosofi, får däremot hans etiker avhandla äktenskapet, och detta på en tid då romanerna ännu allmänt slutade vid brudpallen. Därigenom förebådar Kierkegaard stundom åttitalslitteraturens grepp på saken. I sin syn på kvinnan representerar han visserligen den gamla teologiska, mot all emancipation fientliga ståndpunkten; Brandes hade också, innan han upptäckt Mills skrift, själv tänkt forma sitt inlägg som en kritik av Kierkegaards kvinnouppfattning. Men liksom Kierkegaard på andra områden blev genombrottets filosof genom sitt hänsynslösa krav på sanning och ärlighet och sin etsande kritik av det vanemässiga, blev han det även i viss mån i dess diskussion av äktenskapet. I Ibsens *Kærlighedens komedie* sammanklinga sålunda toner från Camilla Collet och Kierkegaard.[1]

I grund och botten är det dock ej blott denna speciella kvinno- och äktenskapsdiktning, som gjort sig förtjänt av benämningen indignationslitteratur. Indignationen var överhuvudtaget den egentliga drivkraften i åttitalslitteraturen, och den vände sig mot vad man kallade konventionalism på alla områden, både i det religiösa och det sociala. In under detta begrepp förde man även mycket, som annars anses göra skäl för mildare benämningar, såsom tradition eller pietet. Anti-konventionalismen blev diktningens livsnerv.

[1] Det förstnämnda inflytandet påvisat redan av Brandes, det senare behandlat av ett flertal Ibsenkritiker.

Man tvekade ej heller att översätta indignationen med det inhemska ordet hat. Redan Ibsens Brand utropar:

"Men her, mod slægten, slap og lad,
ens beste kærlighed er had!
Had! Had! En verdenskamp at ville
det enkle ord, det lette, lille!"

Och Strindberg skänkte i sina *Dikter* åt tiden slagordet om "mitt stora, sköna hat", vilket även Ernst Ahlgren älskar att citera. Även hos henne gällde indignationen ej blott den konventionella äktenskapsuppfattningen, utan överhuvudtaget allt som kunde stämplas med namnet konventionalism. I sitt andra brev till Axel Lundegård skriver hon bl. a.:

"Du torde spörja, vad som binder mig vid livet. Jag tror det är indignationen; det är åtminstone varken fruktan för döden eller kärlek till min egen tillvaro. — — — Har du aldrig känt det svarta trots, som knyter händerna och säger: jag kan allt, jag kan till och med böja mig ned till jorden blott för nöjet att få resa mig, när man minst väntar det."

— — — — — — — — — — — — — — —

"Hur skulle mitt egentliga 'jag' kunnat hålla sig vid liv under allt det elände, varmed 'det passande' kringspinner sina offer, om inte tron på min redliga vilja varit dess livsluft? Efter mycket letande tror jag mig äntligen ha funnit rätt på detta av konventionalismen bortkrånglade 'jag' och nu ämnar jag sannerligen ej släppa mitt tag." (Biogr. I: 206, 204.)

"Ty det finns hos mig", tillägger hon i ett senare brev, "en sund, robust ursprunglighet, som gör att om jag än synes böja mig för övermakten av konventionella lögner, så tränga de aldrig helt igenom mitt själsliv." (Ib., s. 271.)

Den aggressiva andan i genombrottslitteraturen väcktes och underblåstes i främsta rummet av Georg Brandes' agitatoriska frihetsförkunnelse, och material till kritiken av det bestående fick man hos åtskilliga populärvetenskapliga författare som Buckle eller Max Nordau (*Konventionella nutidslögner,* öv. 1884). Rörelsens största svaghet låg i dess praktiskt sett rent negativa inriktning, som i längden gjorde indignationen ofruktbar. Denna negativism var från första stund fullt medveten. Att "sätta problem under debatt" var i Georg Brandes' mun liktydigt med att gå till anfall på det bestående. Ibsens sentens: "Jeg spørger helst; mit kald er ej at svare" uttrycker samma tanke som Strindbergs *Esplanadsystemet:* "Här rivs för att få luft och ljus; är kanske inte det tillräckligt?"

Den ideella ledfyren blev under sådana förhållanden uteslutande kravet på individuell sanning, ärlighet och äkthet. Som vi redan sett är det Ibsen, som skänker tiden dess individualistiska lösensord i uttrycket "vara sig själv". Med all rätt har också *Brand*, särskilt av Böök, utpekats som huvudkällan för åttitalets moraliska idealism. Men bakom både Ibsens och Georg Brandes' individualism skymtar ännu ett namn, Sören Kierkegaards.

Kierkegaards författarskap är ju i sista hand religiöst och ämnat som en "Indøvelse i Christendom". Det kan därför synas egendomligt att han, den kristne filosofen, kunnat få betydelse för en huvudsakligen irreligiös litteratur som åttitalets. Men Kierkegaards metod har ej varit den att vinna proselyter på auktoritetens väg. Han använder i stället den sokratiska metoden, att klargöra, att tvinga människorna att själva tänka och välja. Hans kristendom skiljer sig från den "Christenheds Christendom" som han anfaller, genom att som första betingelse ställa det absoluta personliga v a l e t, den subjektiva lidelsefullheten: kristendomen skall anammas som en förnuftsstridig paradox och ej blott på auktoritet. Före Kierkegaards under eget namn utgivna uppbyggliga religiösa skrifter måste därför gå hans sokratiska psevdonyma författarskap, vars ändamål är att framtvinga en absolut personlig avgörelse och individuell redlighet i livsåskådningen, alldeles oavsett dennas objektiva innehåll. Utan att denna subjektiva frigörelse till ett absolut val gått före, är omfattandet av kristendomen värdelöst, och Kierkegaard tillmäter också själva valet ett egenvärde, i vad riktning det än utfaller, såsom bl. a. framgår av ett ofta citerat ställe ur en tidningsartikel från 1855:

"Jeg vil Redelighed. Er det da dette, Slægten eller Samtiden vil, vil den ærligt, redeligt, uforbeholdent, aabent, ligefrem gjøre Oprør mod Christendommen, sige til Gud, 'vi kan, vi vil ikke bøie os under denne Magt' —, men vel at mærke, det gjøres ærligt, redeligt, uforbeholdent, aabent, ligefrem, nuvel, hvor besynderligt det kunde synes, jeg er med; thi Redelighed vil jeg."

I denna mening, såsom redlighetskrav, blev Kierkegaards e n t e n - e l l e r fruktbart för genombrottets individualistiska litteratur.[1] Det avskilde icke blott den subjektiva kristendomen

[1] Jfr H. Larsson, *Två Kierkegaardsmotiv i litteraturen* i *Litteraturintryck*, Sthlm 1926, s. 105. — Som Larsson (ib. s. 90) fint anmärkt, kom Kierkegaardinflytandet på denna punkt att samverka med Stuart Mills förkunnelse av tankefriheten. — En annan sida av Kierkegaards inflytande,

från den traditionsmässiga, utan överhuvudtaget det personliga från det konventionella. Ärlighet, redlighet, oförbehållsamhet, öppenhet, rättframhet — det är alltsammans ord för åttitalets ideal.

Den nära släktskapen mellan Kierkegaards redlighetskrav och Ibsens helhetskrav faller omedelbart i ögonen. Bägge lägga i dagen samma utpräglade förkärlek för det absoluta, Kierkegaard i sitt "enten-eller", Ibsen i Brands "intet eller alt".[1] Men även Georg Brandes bekände sig i detta avseende till Kierkegaard. När han 1877 utgav sin bok *Søren Kierkegaard,* var det för att rikta uppmärksamheten på dennes lära om subjektiviteten, på hans redlighetskrav, men å andra sidan tar Brandes avstånd från hans kristna paradox. Kierkegaards storhet var, säger Brandes, att han upptäckt personlighetens Amerika; hans fel att han likt de första Amerikafararna förväxlade det med traditionens Indien. "Kierkegaards nye Verden var Ideen: den Enkelte; 'den Enkelte' var den dyrebare Perle, han bragte sin Tid."[2]

Kierkegaard har sålunda verkat som strömdelare i åttitalet genom båda dess främsta ledare, Ibsen och Brandes. Utom genom dessa medier ha hans skrifter även utövat direkt inflytande. Kielland, genombrottets mest tendentiöse belletrist, var en ivrig Kierkegaardläsare.[3] I Strindbergs ungdomskris spelade Kierkegaard som bekant en viktig roll. Även Ernst Ahlgren uppger sig 1884 ha i sin ägo Brandes' Kierkegaardbok och "ej förglömmandes" *Stadier paa Livets Vei* (biogr. I: 168). Hon har sålunda haft tillfälle att ösa också direkt ur denna källa.

Med vilket djupt allvar hon omfattat Ibsens kallelselära, är redan i förra kapitlet visat. Hennes hyllande av ett kierkegaardskt subjektivt sanningskrav kommer ingenstädes tydligare till synes än i hennes inställning gentemot åttitalets partier. Kierkegaards fordran på "den Enkeltes" subjektiva sanning är ju i grunden fientlig mot allt vad parti heter, mot den kompromiss och den jämkning som all kollektivism oundgängligen påtvingar den indi-

vartill vi senare få återkomma, är det som utgår från hans karakteristik av de tre "livsstadierna", det estetiska, det etiska och det religiösa, och särskilt hans psykologiska analyser av den "estetiska" människotypen, som påverkat genombrottets mångfaldiga skildringar av överreflekterade, viljelösa naturer.

[1] Jfr G. Gran, a. a., I: 173.

[2] G. Brandes, *Søren Kierkegaard,* Khvn 1877, s. 108.

[3] Jfr G. Gran, *Alexander L. Kielland og hans samtid,* 2 opl., Stavanger 1922, s. 110 ff.

viduella övertygelsen. Hos Ibsen, vilken som personlighet utan tvivel stod Kierkegaard närmast, kan man även iakttaga en tydlig strävan att värna om den personliga sanningen emot partiväsendets tryck. Brandes däremot protesterade mot den "ytterlighet" i Ibsens individualism, som var oförenlig med Brandes' egen mera praktiska partipolitik. Han ansåg Ibsen därutinnan likna eller t. o. m. överträffa Kierkegaard, att han satte sig till motvärn mot allt slags kollektivism, förkastade alla slags "praktiska friheter" för att bevara sin "andliga frihet". Ibsen har i Brandes' ögon alltför mycket av den kierkegaardska "Troen paa den Enkeltes Kraft og Tilbøjeligheden til radikale Dilemmer" (*Det mod. Gjennembruds Mænd,* s. 95 ff.). Redan genom att efter vartannat gissla *De unges forbund* och *Samfundets støtter* hade Ibsen bragt förvirring i båda lägren, och senare markerar han samma personliga ställning genom sina diktgestalter doktor Stockmann och Rosmer, av vilka den förre har sin styrka liksom den senare sin svaghet i sin ställning emellan partierna. Betecknande äro även följande ord i ett Ibsenbrev apropå Drachmanns avfall från brandesianismen 1883: "Jeg for mit vedkommende kan forøvrigt ikke se nogen ulykke deri, om den literære venstre skulde blive sprængt. Jeg tror, at disse mange højt begavede forfattere er bedst tjent med at arbejde hver for sig uden at skotte til siden efter et fælles program." (*Breve* II: 129.)

Man kan i hela åttitalet icke finna en mera konsekvent lärjunge till Ibsen och Kierkegaard på denna punkt än Ernst Ahlgren. Vid minsta försök till påtryckning är hon genast färdig att deklarera sin motvilja mot att ställa sig solidarisk med något parti. " 'Partiman' blir icke heller jag", skriver hon 1885 till Lundegård, "aldrig så helt, att jag obetingat skulle vilja underskriva hela partiets program, om det förelades mig. Livet självt har yxat till mina åsikter, jag kan icke knåda dem i en utifrån given form." (Biogr. I: 328.) Redan i debutboken hade hon ej blott bekänt sin kärlek till den unga litteraturen (skissen *Eva*), utan även i den största novellen *En realist* på Ibsens sätt obarmhärtigt synat en representant för "de unges forbund" i sömmarna. Den bittra erfarenhet av svårigheterna i en dylik självständig åsiktsställning, som Ibsen 1886 gav luft åt i teckningen av Rosmer, fick även Ernst Ahlgren ungefär samtidigt röna, särskilt efter utgivandet av *Fru Marianne*. "Jag vet att det kan gå mig som Rosmer", skriver hon

1888, "den som icke följer en fana riskerar att bli angripen från alla håll. Men jag kan icke annorledes." (Biogr. II: 393.)

Hos åtskilliga av skedets författare, framför allt Kielland, tillämpades redlighetskravet liksom hos Kierkegaard själv direkt på religiösa problem. Men även i den rena äktenskaps- och kvinnolitteraturen finns ett genomgående drag, som tydligt pekar tillbaka på utgångspunkten i Kierkegaards religiösa polemik, i det att de tadelvärda äkta männen och uppfostrarna så ofta äro präster av en viss bestämd typ. De äro nämligen delvis direkt broderade över det mönster, som Kierkegaard själv tecknat i sin mot statskyrkokristendomen riktade stridsskrift *Øieblikket.*[1] Den av Böök (*Sveriges moderna litteratur,* s. 75 f.) hos åttitalister som Strindberg och Anne Charlotte Leffler påpekade sympatien för de stränga pietisterna gentemot statskyrkans representanter är också ytterst ett kierkegaardskt drag. Prästen i åttitalslitteraturen står däremot som en representant för vad Kierkegaard kallade "Christenheds Christendom". Så är fallet i Ibsens diktning alltifrån pastor Stråmand i *Kærlighedens komedie* och prosten i *Brand* till pastor Manders i *Gengangere.* Även hos en så intensiv radikal som Kielland angripas prästerna egentligen blott för att deras religion stelnat till officiell kyrklighet. Det osympatiska hos den kiellandske prästen är just den kalla ämbetsmannamässigheten, den egoistiska despotismen, att han, som Hans Larsson träffande uttryckt det, "icke har förstånd för vad en själ är".[2]

Ernst Ahlgren upptar i regeln aldrig i sina arbeten religiösa konflikter till direkt behandling såsom t. ex. Anne Charlotte Leffler (novellen *Tvivel*) eller Geijerstam *(Pastor Hallin).* Men även i hennes första äktenskapsroman är den förnämsta bifiguren, Selmas farbror och förmyndare, en kierkegaardsk prästtyp. Denna teckning av lantprästen, vilken som vår Herres ständige ställföreträdare vant sig att länka andras öden efter sina egna kloka beräkningar, t. o. m. om han stundom nödgas använda mindre lojala medel, är efter vad Ernst Ahlgren själv anger utförd efter levande modell. "En så skickligt och med så små medel gjord karaktärsstudie", yttrar Ingrid af Schultén, "påträffas ej ofta inom den dåtida svenska skönlitteraturen". Litterärt sett går den emellertid tydligt tillbaka på Kiellands kierkegaardska prästgestalter. Lik-

[1] Jfr G. Brandes, *Det mod. Gjennembruds Mænd,* s. 114.
[2] *Präster hos Kielland,* a. a., s. 91 ff.

som dessa är kyrkoherden i *Pengar* framför allt en kall och oåtkomlig despot — däremot icke ointelligent som Ibsens pastor Manders. Han har också alldeles samma berömda "hala, kalla leende" som sin ämbetsbroder prosten Sparre i *Garman & Worse*.

Mer än en staffagefigur är han dock ej, och upplysningar om Ernst Ahlgrens ställning till åttitalsdiskussionen av religiösa ämnen får man söka på annat håll. Det visar sig att hon i det religiösa liksom i alla andra avseenden ville stå utanför partierna med deras tvång på den personliga övertygelsen, både den dogmatiska religiositeten och det dogmatiska fritänkeriet. "Jag kan inte ropa med någon", skriver hon 1887, "varken med de statskyrkliga eller fritänkarna. Det gör mig absolut ingenting, vad trosbekännelse en människa har. Men vore det bättre om jag ljöge mig in i något parti? Jag kan inte. Tror jag då icke på sanningens, jag menar den egna, fromma, enkla övertygelsens makt att hålla mig uppe, även om människor stöta mig bort därför, att jag icke vill skräna med dem?" (Biogr. II: 50.)

En typisk liten åttitalssatir av "Christenheds Christendom" förekommer i hennes humoristiska novell *När fru Svensson höll husandakt*. Men denna novell slutar även med en udd mot det ungdomliga fritänkeri, vartill den unge estetkandidaten söker uppfostra sin kvinnliga kusin, som han ertappat med att läsa i Nya testamentet: "Ja vad rätt hade han att med plumpa händer slita i väven av en annans själsliv eller att vilja forma det efter sitt givna mönster? Frihet — individens frihet att vara sig själv — vad var det han pratat om! Respekterade han den själv?"[1] I sig själv mycket obetydlig, är den lilla skissen betecknande för Ernst Ahlgrens hållning i dessa frågor. Den visar att hon helt tillgodogjort sig åttitalets värdefullaste insats: känslan för samvetsfrihet och subjektiv sanning. Man kan även jämföra hennes egna ord om Nya testamentet i ett samtidigt brev till Lundegård ($^{15}/_{12}$ 84): "Jag har läst det mycket — jag kan långa stycken utantill. Men — — — så man fördärvat denna bok för oss!"

3.

Att i varje ögonblick medvetet söka efterleva ett absolut redlighets- och sanningsideal kan emellertid blott vara ett fåtal före-

[1] Citerat efter E. A:s manuskript. Orden saknas i den av Lundegård redigerade tryckta texten i *Efterskörd*.

gångs- och kulturmänniskor beskärt. Trots den politiska demokratismen var åttitalets individualistiska Sturm und Drang djupare sett en utpräglat "aandsaristokratisk" rörelse. Den hade framför allt till mål att likt Ibsens Rosmer skapa intellektuella "adelsmänniskor". Man dyrkade den självständiga, fritt tänkande individen, men man hatade hela den konservativa, traditions- och vanebundna massan, som hämmade dess utveckling. Ibsen talar föraktfullt om "sjæle i lommeformat", och även Ernst Ahlgren ger ofta luft åt sin förbittring mot "kälkborgarsjälar" och "småsjälar med patenterad, allmängiltig seminaristmoral".

I den paradoxalitet och det konsekvensmakeri, varmed åttitalet förfäktade sitt redlighets- och sanningsideal, har Kierkegaard, paradoxens mästare, givetvis också sin andel. Särskilt i det kärva norska kynnet fann hans enten-eller, hans dyrkan av det absoluta och hans hat mot allt slags relativism, en tacksam jordmån — vida mer än hos hans egna landsmän.[1] Och framför allt var det Ibsen, som med sin starka dragning mot en abstrakt idealism blev en apostel för det kierkegaardska sanningsidealet genom sin mäktiga dikt om Brand och hans kamp mot "akkordens ånd".[2] Paradoxaliteten i Ibsens idealism framträder öppet i vad Kihlman (a. a., s. 36 ff.) kallar hans "vilja till det omöjliga". Kriteriet på mannaviljans idealitet är i *Brand* just det, att den ständigt siktar mot det mänskligt omöjliga:

> "— hjælp er gavnløs for en mand,
> som ikke vil, hvad ej han kan."

Denna idealism är i sitt förhärligande av det ouppnåeliga lika högtspänd som Kierkegaards kristendom med dess paradox: "mod Gud have vi altid Uret." I Brands skugga kom sedan hela den svenska åttitalismen att leva.

Tidens naturvetenskapliga materialism skapade ju eljes oftast stämningar av desillusion, cynism och nihilism — så både i fransk och rysk litteratur. Men den nordiska naturalismen kom på ett egendomligt sätt att uppbäras av en strömning av paradoxal idealism, som hade sina förnämsta källor i Kierkegaards sanningsetos och Ibsens kallelselära, en idealism som mycket litet räknade med verklighetens villkor och möjligheter. Ibsen har själv i *Vild-*

[1] Jfr V. Erichsen, a. a., kap. II: "Dansk og norsk."
[2] Jfr särskilt V. Erichsen, a. a., H. Beyer, *Søren Kierkegaard og Norge*, Kra 1924, samt E. Kihlman, a. a., kap. IV.

anden konfronterat de båda strömningarna i den överspände sanningssägaren Gregers Werle, vilken blott anstiftar olycka genom sin abstrakta "ideale fordring", och den praktiske cynikern doktor Relling, vars enda bemödande är att skaffa människorna en "livslögn" att hålla sig uppe på.

Det var en svår motsägelse som de flesta unga realisterna och Branddyrkarna fingo att dras med. Sanningspatoset ger dem ett omisskännligt drag av personlig övertygelsetrohet och omutlighet. Tidens litterära idéliv fick hos oss onekligen ett större mått av idealitet än i den franska naturalismen. Men när ungdomens materialistiskt illusionsfria åskådning skulle hävdas med en Brands hänsynslösa sanningspatos, fick den merendels en prägel av brutal fanatism. Och när ett absolut sanningskrav skulle tillämpas även i fråga om det sociala livets former, kunde givetvis ingen dylik fylla måttet; realisternas samhällsförbättreri mynnade på de flesta håll ut i den rena utopismen eller anarkismen. Desillusionen dröjde därför ej heller med att infinna sig. Man förlyfte sig på det ideella kravet och föll sedan fullständigt till föga, när man insett omöjligheten av dess realiserande. Det är den för åttitalet typiska krisen, som i Ibsens egen alstring markeras av *Vildanden*. Man somnade som Gregers Werle och vaknade som Relling.

Hos åtskilliga svenska åttitalister ser man denna tragiska kris avspeglas. Strindberg upplevde den tidigare än de andra, redan på sjuttitalet. Hans Mäster Olof är i de första utkasten en hänsynslös, stormande hyperidealist efter Brands och Kierkegaards mönster, i den sista versupplagan en desillusionerad skeptiker, som funnit sin tröst i Buckles relativism och Hartmanns pessimism.[1] Ännu hos Falk i *Röda rummet* värker det av den sårade idealiteten, men frampå åttitalet har Strindberg själv slagit sig till ro i den rakt motsatta praktiska cynism, som predikas för Falk av doktor Borg.[2] Under Giftastiden går Strindberg som naturens apostel till storms mot Ibsens personlighetsidealism, gentemot vilken han förordar verklighetskompromissen och de rent materialistiska synpunkterna. I *Jäsningstiden* talar han med ovilja om

[1] Jfr M. Lamm, *Strindbergs dramer, I,* Sthlm 1924.

[2] Enligt en uppgift av J. Paulsen i hans *Samliv med Ibsen* (II, Khvn 1913, s. 224) var *Röda rummet* den enda svenska bok utom Snoilskys dikter, som han hört Ibsen omnämna. Det kan tänkas, att Strindbergs doktor Borg verkligen betytt något för tillkomsten av Ibsens ytterst nära besläktade doktor Relling — i så fall ett egenartat exempel på litterär växelverkan.

den tid, då han sett sitt ideal i Brand, "denne fasansfulle egoist": "Ingen halvhet, gå på bara, bryt och bänd ner allt, som står dig i vägen, ty du ensam har rätt. — — — Alla band av hänsyn, av kärlek, skulle slitas för 'sakens' skull." (Saml. skr.: *Tjänstekvinnans son I*, s. 355.) Att även den naturalistiska materialismen kunde alstra samma brutalitet som den brandska hyperidealismen, ger ju dock denna del av Strindbergs alstring de bästa exempel på.

Hos de yngre författare, som bildade åttitalets "Unga Sverige", spårar man något av samma brytning, endast att den för dem inträffar senare. Gustaf af Geijerstam och Axel Lundegård voro från början svurna bekännare av Brands sanningsideal. Men redan i Geijerstams *Erik Grane* (1885) märker man att Strindbergs förkunnelse i *Giftas* året förut gjort verkan. Geijerstams brett gemytliga naturell var i grunden föga ägnad för det paradoxala, och vid ett senare tillfälle[1] försäkrade han även på eget bevåg, att "hela det unga släktet kände sig gladare" efter den första Giftasboken. I *Erik Grane* ställes redan det ibsenska personlighetsidealet på avskrivning: "Ty över hela världen kan livet levas och levas lyckligt. Det finns saker, som göra livet odrägligt och omöjligt. Det vet jag också. Men det få vi tala om en annan gång. Vad jag vet är, att j a g ej längre behöver gå och treva i mörkret för att få rätt på min 'personlighet', eller vad det heter."[2]

Lundegård, som vid sin debut framstått som en fanatisk Brandlärjunge, kom mot åttitalets slut i personlig beröring med Strindberg och var denne behjälplig vid avfattandet av det ställe i pjäsen *Marodörer,* där tiden uppmanas att "ge oss kompromissens lilla muntra sate och skicka hem Dovregubbarna."[3]

I ett par senare uppgörelseromaner kasta Geijerstam och Lundegård en vemodigt medlidsam blick tillbaka på sin ungdom med dess förstuckna och överspända idealism. Geijerstams *Medusas hufvud* (1895) handlar om två unga åttitalister, av vilka den ene genom att hårdnackat fasthålla vid Brands ideal "intet eller allt" till sist gripes av livsfasa och ett slags andlig paralysi samt begår självmord för att undgå sinnessjukdomen. Den andre däremot, som förstått att i tid pruta av på sina ideal och nöja sig med de kompromisser verkligheten erbjuder, lever vidare och betraktar

[1] I *Stridsfrågor för dagen,* Hfors 1888.
[2] G. af Geijerstam, *Erik Grane,* Sthlm 1885, s. 335.
[3] A. Lundegård, *Några Strindbergsminnen,* Sthlm 1920, s. 70.

sin väns öde med en blandning av skräck och beundran. Det heter i denna bok om åttitalets ungdom:

"De förstorade nämligen allt, vad som mötte dem i det liv, vilket de dömde ur synpunkten av Ibsens 'Brand' och evangeliernas fullkomlighetskrav. De förstorade sin beundrans föremål, och de förstorade alla livets dimensioner. De kallade sig realister, och jag har alltid beundrat allmänheten, vilken ej förstod huru orealistisk denna realism i grund och botten var. Kritiken förstod dessa människors idealism — och behandlade dem därefter. Som gripna av ett raseri efter förbättringar, framsteg och allmänlycka, hälsade dessa ungdomar varje det minsta försök att rubba på de hårda band, varmed den moderna samhällsutvecklingen alltmera strävar att fjättra den personliga friheten, med en hänförelse, som om varje liten opposition varit en yttring av idealmänniskors dådkraft. Det föll dem icke in att granska motiven eller karaktärerna omkring dem. Med en uppriktighet, som föreföll mig tragisk, voro de beredda att med liv och själ försvara ända till sinnets adelsskap hos var och en, som drog sitt svärd mot det förkättrade samhället." [1]

I liknande ordalag tar Axel Lundegård i *Röde prinsen* (1889) avsked av sin ungdoms ideal:

"Farväl då, Brand. Din tid är ute. Du hade för litet blod i dina ådror, för litet fast mark under dina fötter. Om du varit en varelse av kött och blod skulle du ha levat för den sak, du älskade. Prutmånens ande — som är kulturen och civilisationen och humaniteten — krävde av dig en lillfinger i avsikt att taga din hand; du borde ha gett honom fingret och tagit h a n s hand.

Men du var en abstraktion. Din värld var en drömvärld, din kyrka ett luftslott — förgäves byggde du den upp i dina tankars svindlande arkitektur — — — för din längtan blev den alltid liten ändå — — —" [2]

Slutligen bör framhållas att åttitalet även ägde föregångsmän, som beteckna en medelväg mellan Brands hyperidealism och Giftasnaturalismen, mellan Gregers Werle och Relling. Till dessa diktare, som bestämt reagerat mot Kierkegaards och Brands paradoxala individualistiska krav samtidigt som de hyllat en sund och måttfull realism, höra framför allt Björnson med sin starkt sociala läggning och sin motvilja mot allt som är "over ævne", samt Jonas Lie med sin varmhjärtade humanitet.[3]

Vad nu Ernst Ahlgren beträffar, har vår analys i förra kapitlet av *Francesca Cervani*-utkastet givit oss anledning att skärskåda de många och starka trådar, som fäste den romantiska konstnärs-

[1] G. af Geijerstam, *Medusas hufvud*, Sthlm 1895, s. 32.
[2] A. Lundegård, *Röde prinsen*, Sthlm 1889, s. 220 ff.
[3] Jfr V. Erichsen, a. a., s. 392 ff.

sidan av hennes natur vid den ibsenska individualismen och kallelseetiken. I allt vad som gällde personligheten och dess livsuppgift var och förblev hon ett stycke av en fanatiker lik Ibsens Brand. Omutligt upprätthöll hon gentemot sig själv kravet "intet eller allt" och offrade till slut liksom Brand hellre livet än att gå på ackord med sina ideal och övergiva vad hon betraktade som sin kallelse.

Hennes natur rymde långt mera av det paradoxala elementet än t. ex. Geijerstams. För den som haft tillfälle att genom Stora boken och andra dokument något närmare sätta sig in i de vänskapliga relationerna mellan Ernst Ahlgren och Gustaf af Geijerstam, förefaller det av en del smådrag i *Medusas hufvud* troligt att Geijerstam — även om han i de två vännerna närmast personifierat tvenne röster inom sig själv — vid skildringen av den obönhörlige individualisten Tore Gams tragiska öde haft sin avlidna väninna Victoria Benedictsson i tankarna.

Det framgår av Ernst Ahlgrens anteckningar, att hon alltifrån det första sammanträffandet med Geijerstam vid sitt Stockholmsbesök 1885 hyst en stark sympati för hans "friska vardagsnatur". Men hon hade svårt att förlåta honom att han tog sin konstnärsgärning så lättvindigt. "Ett sådant slarv i fråga om skrivsätt har jag aldrig gjort mig begrepp om." Och när Geijerstam mot åttitalets slut började skriva populära lustspel i stället för allvarliga livsskildringar, var måttet rågat. I ett brev till Lundegård 1888 skriver hon:

"Jag tror icke att G. af G. kommer att 'skriva sig fördärvad' på lustspel. Tvärtom: jag tror att han betydligt misstagit sig på sig själv, och att han nu kommit in på det som passar honom bäst; tillsvidare åtminstone. — — — När Gustaf blivit 'stött och blött och dragen och slagen och tänjd och vänd', som käringens gröna kjortel, då kan han kanske få oss att leva och våndas med de människor, han själv kan leva sig in i, men till dess kan han gärna skriva lustspel, hösta in schaber, befolka världen, dricka likör och må gott; med ett ord: — 'vara glad på ytan'." (Biogr. II: 337 f.)

Medan Ernst Ahlgren det sista året av sitt liv kämpade sin förtvivlade jakobskamp med "arbetet", sökte hon sig bl. a. en tids tillflykt hos den geijerstamska familjen på dess sommarställe på Foglarö. "Gustaf har sitt arbetsrum utanför mitt", skriver hon i ett brev därifrån, "men arbetar inte för tillfället. Han kallar mig sitt onda samvete för min flits skull." Det är en situation som går igen i berättelsen om de två vännerna i *Medusas hufvud*.

Men Ernst Ahlgren har på samma gång funnit vila i umgänget med Gustaf af Geijerstam, vars joviala och robusta vardaglighet verkat välgörande på hennes eget allvarliga temperament. "Jag rätar ut mig i hans sällskap", skriver hon till Ellen Key, "jag blir på ett så underligt och behagligt sätt mig själv, det finns icke spår till konvenans, för honom är jag en människa rätt och slätt. — — — — Det finns något i hans ljust anlagda natur, som kompletterar min mörka och tungsinta." (Biogr. II: 192.) I hennes noveller *Herr Tobiasson* och *Livsleda* finner man rörande uttryck för den känsla av lättnad och befrielse, varmed hon under den sista tidens enslingsskap andats ut i den geijerstamska familjekretsens atmosfär av vardaglig trivsamhet och barnaglädje. Det är vardagssidan i hennes egen natur som i dylika stunder tagit ut sin rätt. Personligen kunde hon här blott finna en tillfällig ro, men i hennes samtidiga arbeten, framför allt i bonde- och äktenskapsidyllen *Fru Marianne,* har all hennes kärlek till det enkla, sunda, lugna vardagslivet fått utlopp. *Fru Marianne* betecknar den rent mänskliga reaktionen efter *Francesca Cervani* med dess djärva individualism och paradoxala kallelseidealism. Karakteristiskt nog lade också Gustaf af Geijerstam i dagen en särskilt varm uppskattning av *Fru Mariannes* "oförvillade kärlek till livet".

Även Ernst Ahlgren har alltså, och kanske djupare än någon annan, genomlevat den för Ibsen och hans lärjungar karakteristiska kris, som framkallats av själva paradoxaliteten i dennes personlighetsideal. Som människa gick hon under på den; som författare kan hon sägas ha övervunnit den. Ty det är att märka att Ernst Ahlgren aldrig drevs över i den motsatta ytterligheten, den cyniska materialism, som Ibsen experimenterat med i Rellings figur och som Strindberg omfattat i sin åttitalsalstring. *Fru Marianne* befinner sig vida närmare det jämviktsläge, som representeras av Björnson och Lie.

Pengar står däremot ännu såsom tillhörande dockhemslitteraturen huvudsakligen i Ibsens skugga. Men redan här framträder mycket av Ernst Ahlgrens nyktra verklighetssinne — vilket hon själv betecknat som sitt mot den fäderneärvda konstnärsromantiken stridande morsarv — i bjärt kontrast till de exalterade stämningarna i *Francesca Cervani.* Det visar sig att så snart hon skall skildra eller bedöma rent praktiska, allmänmänskliga förhållanden, är henne all ensidighet eller fanatism fjärran. Även i indignations-

romanen är hennes omdöme fullt objektivt, klart och sansat. Med all rätt har Böök kallat *Pengar* en av "de måttfullaste, minst orättvisa av åttitalets indignationsprodukter". Den har intet av rent feministisk agitation, och den smakar mindre av abstrakt doktrinarism än själva Dockhemmet.

Samma måttfullhet och samma starka verklighetssinne ger Ernst Ahlgren prov på i den samtidiga brevdiskussionen av dagens många "frågor" med den unge kamraten och hetsporren Axel Lundegård. I sitt sanningssökande är hon skrupulös, ofta ovig och utan förmåga av ironi. Detta är både ett tidsdrag och ett märke efter den långa isoleringen. Men hon är alldeles fri från åttitalets radikala utopism och anarkistiska tendenser, när det gäller de sociala spörsmålen, speciellt könsfrågan. Hon prövar omsorgsfullt alla teorier efter den praktiska erfarenhetens mått och aktar sig noga för att spika fast sina åsikter. Här fruktar hon ingalunda för en kompromiss mellan ideal och verklighet. "Jag ser icke närmast på teorien utan på dess tillämpning; på handlingen med alla dess följder", skriver hon om dessa ting till Lundegård. "För mig gäller det därför att se till, vad som är praktiskt utförbart i vår egen tid." (Biogr. II: 58.) Enligt detta program är även hennes indignationsroman *Pengar* författad.

4.

I *Kærlighedens komedie* och *Et dukkehjem* har Ibsen tillämpat sitt kierkegaardska sannings- och personlighetskrav på förhållandet mellan man och kvinna. " 'Kærlighedens komedie' er egentlig at betragte som en forløber for 'Brand' ", skriver han själv i ett brev till Edm. Gosse, "idet jeg nemlig deri har skildret den i vore sociale forhold rådende modsætning imellem virkeligheden og den ideale fordring i alt, hvad der angår kærlighed og ægteskab." (*Breve* I: 254.) Det ideal som i *Kærlighedens komedie* uppställes, visar sig också vara lika absolut och orealiserbart som i *Brand*. Diktaren når icke fram till någon annan slutgiltig lösning än ett försakelsekrav i släkt med Brands "evigt ejes kun det tabte":[1]

"Kast ringen, Svanhild!
— — — — — — — — — —
Nu har jeg mistet dig for dette liv, —
men jeg har vundet dig for evigheden!"

[1] Jfr dock även nedan sid. 265 ff.

Kærlighedens komedie är i grunden ren idédiktning liksom *Brand*; även här pekar Ibsen endast på det oöverkomliga svalget mellan ideal och verklighet, "modsigelsen mellem evne og higen, mellem vilje og mulighed, menneskehedens og individets tragedie og komedie på engang".[1]

Med *Et dukkehjem* framträdde Ibsen däremot som social problemdiktare enligt Georg Brandes' program. Därmed var han också tvingad att avskriva sin absoluta idealism. I det realistiska samhällsdramat stod det honom icke längre fritt att taga sin tillflykt till en liknande ideellt romantisk upplösning som i *Kærlighedens komedie*; det gällde här i stället att uppställa ett praktiskt uppnåeligt mål för den sak han tagit sig an: kvinnans frigörelse som individ och äktenskapets omdaning i ideell riktning. Vad Nora hävdar i sin slutuppgörelse — att kvinnan är först människa, sedan hustru och moder, samt att det av mannen fordras en allvarligare kärlek än den till en rodocka för att göra samlivet till ett äktenskap — bär ju ej heller någon prägel av den verklighetsflyende idealism som dikterat konklusionen i *Kærlighedens komedie*.

Icke heller kunde Ibsen gärna i ett socialt reformdrama med dess anspråk på allmängiltighet välja till hjältinna en utpräglad undantagsnatur av samma art som hans tidigare romantiska valkyrjehjältinnor. Nora är tvärtom — även i sina fel — en mycket ordinär kvinna, ända till dess hon i sista akten helt plötsligt uppträder med en äkta Ibsenkvinnas kraft och myndighet. Den avsiktliga neddämpningen av Nora till en vardagskaraktär har i själva verket kommit Ibsen att äventyra figurens enhet och sammanhang.

Trots det tvång, Ibsen uppenbarligen såsom praktisk samhällsreformator pålagt sig, vidlådes nämligen hans stora kvinnodrama av en del ofta påtalade brister i själva den realistiska behandlingen, vilka även här röja den verklighetsfrämmande romantiske idédiktaren. Redan samtiden hade ju svårt att smälta den oberördhet, med vilken Nora överger sina barn, när det gäller att uppfylla "den ideale fordring" gentemot sig själv. I själva verket framträder här hennes naturs fördolda släktskap med de utpräglade valkyrjehjältinnorna av Hjördis' och Hedda Gablers art med deras avsaknad av modersinstinkter. Och den fullständiga frihet från naturlig, sund erotik, varmed Nora hopsummerar sina ideala

[1] Förordet till andra uppl. av *Catilina* 1875; *Saml. Digterv.* VII: 118.

krav i uppgörelsescenen, ger åt denna en prägel av naken, abstrakt logik, gör den på sitt sätt lika översinnligt verklighetsfrämmande som Falks och Svanhilds avsked i slutakten av *Kærlighedens komedie.*

Genom *Et dukkehjem* blev Ibsens "idealistiska uppfattning av äktenskapet" — i denna förbindelse levde det eljest av tiden förkättrade adjektivet kvar med oförminskad glans — härskande i åttitalslitteraturen. Tesen var, att det för ett verkligt äktenskap krävdes en verklig själslig gemenskap mellan makarna; i annat fall var den yttre formen ej bindande. Även här hävdas sålunda den inre sanningen gentemot den yttre formen, det personliga gentemot det konventionella. För kvinnan innebar det nya idealet i förhållande till det traditionella dockidealet ett ökat mått av självmedvetande, handlingskraft, karaktär och intellektuell uppodling. Även denna erotiska idealism, som predikades i dockhemslitteraturen, kom dock att få en viss orealistisk anstrykning. Tonvikten kom att ligga så uteslutande på den intellektuella gemenskapen, att äktenskapets praktiska sida med hem och barn liksom kärlekens irrationella natursida blev helt lämnad ur räkningen och först med Strindberg kom till tals. Det hela mynnade ut i teorier. I sin avhandling om *Ibsen och äktenskapsfrågan* formulerade Robinson fullt konsekvent Dockhemmets idé kort och gott i orden: "Kärleken mellan man och kvinna har till ändamål den mänskliga personlighetens frigörelse." (A. a., s. 76.) Och Björnson, vilken just på denna punkt visade sig vara en lika sträng idealist som Ibsen, ja, genom sin handskemoral gick än längre i puritanism, låter på samma sätt sin hjältinna Svava fråga: "Men er det da ikke for vor udviklings skyld, at vi gifter os? Hvorfor skal vi ellers gøre det?"[1]

Nora- och Svava-dramerna blevo till slut en utgångspunkt även för den manshatande och äktenskapsfientliga åttitalsfeminismen. I de kvinnliga indignationsdramer, som av Alfhild Agrell och andra fabricerades efter de norska mönstren, framstår äktenskapet närmast som ett martyrium för ädla och oskuldsfulla kvinnor, vilka misshandlas av äkta män, despotiska som Helmer och lättfärdiga som hjälten i *En handske,* oftast därtill rent ohederliga, råa och liderliga.[2]

[1] B. Björnson, *Samlede Digterv.*, Standardutgave, Kra 1919, V: 58.
[2] Jfr F. Böök, *Sveriges moderna litteratur,* s. 83 f.

5.

Ernst Ahlgrens *Pengar* går alldeles fri från dessa dockhemslitteraturens värsta överdrifter. Selma är ingen ljuv ängel som hjältinnorna i fruarna Agrells och Edgrens äktenskapsdramer. Patronen är å sin sida icke heller något monstrum av allt slags dålighet som de motsvarande äkta männen. Han har visserligen kommit sig upp genom hästhandel, brännvin och slaktoxar, men han är ingen förfalskare eller förskingrare enligt det vanliga receptet. I äktenskapet är han icke någon tyrann, tvärtom mycket foglig och frikostig. Han är visserligen en gammal fruntimmerskarl, men han älskar Selma uppriktigt på sitt sätt och vill verkligen göra henne lycklig. Just genom denna måttfullhet i själva teckningen blir dock förhållandets onatur så mycket påtagligare än i de chargerade tendensskildringarna. Med sin halvbildning och sin sliskiga sentimentalitet visar sig patronen trots allt vara fullkomligt oförmögen att någonsin förstå en kvinna som Selma.

Romanen går alltså liksom *Et dukkehjem* ut på att visa det omoraliska i ett omaka, men av kyrkan och konvenansen sanktionerat äktenskap, och innehåller även en katekesdefinition av ett rätt dylikt i stil med Robinsons nyss anförda: "Det skall vara en förening av fria, självständiga individer och åsyfta deras inbördes samarbete och utveckling, icke för en tid blott, utan för hela livet." (S. 183 f.) Karakteristiskt för Ernst Ahlgren är betonandet av det livslånga äktenskapet som ideal, men i övrigt är det Ibsens ideella äktenskapsuppfattning, baserad på hans allmänna individualistiska åskådning, som ligger bakom hennes formulering. "Jeg vil ikke være en ting som tages", låter Ibsen Dina i *Samfundets støtter* uttrycka tesen i hans kvinnodramer. I denna anda är även det program avfattat som Ernst Ahlgren efter fullbordandet av *Pengar* uppställer för sitt författarskap i äktenskapsfrågan: "Vi kvinnor äro m ä n n i s k o r, som själva hava att vaka över våra handlingar; vi äro icke en handelsvara, som måste bevakas för den blivande köparen eller nuvarande ägaren. Se där vad jag menar; och varje arbete, det blir mig förunnat att avsluta, kan endast bli en ny sida av samma sak." (Biogr. I: 341.) I Selmas samtal med Elvira i romanen inskärpes ytter-

ligare liksom i Dockhemmet kravet på hustruns självständiga intellektuella utveckling och deltagande i livets allvar. De persiska broderierna måste maka åt sig för intresset för "vår egen tid och allt som rör sig i dess strävan" (s. 174). Framför allt gäller det för hustrun att vara sig själv och icke blott mannens docka: "Jag tror att var och en människa skapades till att vara en person för sig. Söker man göra sig blott till ett avtryck, så hämnar det sig själv; man blir ingenting." (S. 171.) Den frihet, Selma slutligen tillkämpar sig, är också en frihet i ibsensk anda, en frihet att leva på eget ansvar och på ett sätt som tillfredsställer hennes moraliska krav på sig själv. Utropet: "Plats, jag måste leva!" har i hennes mun samma allvarliga innebörd som i Brands:

> "Plads på hele jordens hvælv
> til at være helt sig selv, —
> det er lovlig ret for manden,
> og jeg kræver ingen anden."

Trots sin starka färgning av ibsenska idéer är dock *Pengar* som konstverk en fullt självständig skapelse. Ernst Ahlgrens roman är ju nämligen så gott som helt och hållet uppbyggd över vad dess författare personligen upplevat, detta i motsats till både Dockhemmet och dettas flesta litterära avläggare. Verklighetsskildringen i *Pengar* har av denna orsak kunnat få en helt annan omedelbarhet och konkretion än i *Et dukkehjem,* där Ibsen ju till på köpet begagnat sig av dramats, och speciellt tesdramats rätt till summarisk behandling, tillspetsning och förenkling. Det är därför egentligen blott i vissa detaljer av Ernst Ahlgrens skildring som det litterära mönstret satt märken.

Vad som i yttre hänseende mest påfallande stämplar *Pengar* som en efterbildning av själva Dockhemmet är ju den avslutande uppgörelsescenen mellan makarna. Trots detta är dock romanens uppgörelsescen av en helt annan psykologisk kvalitet än den motsvarande i dramat. Författarinnan värjer sig mot beskyllningen för efterbildning genom Selmas svar på patronens framkastade ord om "dockhemsteorier": "Nej, det är inga teorier, det är min natur som uppreser sig." (S. 230.) Därmed är också den viktigaste skillnaden angiven, som gör att Selma ter sig som en varelse av kött och blod ännu där Nora övergår till att bli endast personifikationen av en tes. Dockhemmets kardinalfel, det blodlösa abstraherandet från naturliga och spontanta känslor och instink-

ter, häftar i ingen mån vid *Pengar,* där Selmas utbrott i slutscenen sjuder av en under åratal kuvad lidelsefullhet. De båda äktenskapen äro i grund och botten ej heller jämförliga. Patronen har för Selma aldrig varit annat än "kung Lindorm", för vilken hon hyst en rent fysisk och instinktiv motvilja. Nora och Helmer ha ända till uppgörelsens dag levat samman som ett lyckligt ungt par. Om samlivets förvandling till ett rätt äktenskap för Nora synes omöjligt som "det vidunderligste", så vore den motsvarande förvandlingen i Selmas fall mer än vidunderlig. Selma har man också redan tidigt lärt känna som en självständig, målmedveten och viljefast natur. Nora är ett naivt, hjälplöst barn ända till slutscenen, då hon som genom ett trollslag står färdig att taga sitt öde i egna händer. Allt detta gör att upplösningen i *Pengar* verkar vida mindre artificiell än förebildens.

Däremot hänger Selmas inre utveckling sämre samman på en annan punkt: vid den förvandling, hon undergår omedelbart efter giftermålet. Denna är så fullständig att man, som Ingrid af Schultén anmärkt, kan tala om en tidigare och en senare Selma som om skilda personer. Den scen som ensam har att antyda denna förvandling, är en av bokens svagaste. Då det går upp för Selma att spelet är oåterkalleligen förlorat, lutar hon sig mot patronens axel och höjer sin hand med en åtbörd som har "något av en backants exaltation":

"Från en karyatid, som — framspringande ur väggen — uppbar tre tulpanformade lampor, föll ljusskenet ned över denna underliga grupp.

Silvertrådarna i det blekblå klänningstyget skimrade, och med sin briljanta hy, sina feberglänsande ögon var Selma nästan vacker: intensiteten av det genom sinnesrörelser uppdrivna själslivet genomglödgade för ögonblicket hela hennes varelse, så att den tycktes gå ut över sina gränser, höja sig över sig själv. Men denna minutlånga skönhet var en exotisk blomma, som slog ut på konst och ögonblickligen sjönk tillhopa, lämnande sin frukt att mogna.

Det naiva barnet var försvunnet, ärligheten borta, och i dess plats stodo självuppehållelsedrift och förställning; — nu var kvinnan färdig." (S. 113.)

Denna scen, som i sin uppstyltade romantik har något av teaterbelysning och teaterchangemang, är tydligen en reflex av den berömda tarantellascenen i *Et dukkehjem,* där Nora för att avvända Helmers uppmärksamhet från brevet med ångesten i hjärtat dansar sin tamburindans så vilt att håret lossnar och faller ner. Ernst Ahlgren har här låtit förleda sig till oförmedlad transpo-

nering av en dramatisk scen, som icke uppfyller romanpsykologiens krav på naturlig utveckling. Dessutom är ju Selmas exaltation betydligt klenare motiverad.

Det redan av samtiden omstridda momentet i Dockhemmet var ju Noras resoluta avtåg ifrån hemmet. Det ansågs psykologiskt orimligt, att hon skulle överge sina barn, och tekniskt otillfredsställande, att man lämnas i ovisshet om hur hon sedan redde sig på egen hand. Den förra stötestenen undvek Ernst Ahlgren försiktigtvis genom att låta Selmas äktenskap vara barnlöst — detta i motsats även till hennes eget. I det senare fallet överensstämmer däremot hennes slut med Ibsens.

I fråga om *Et dukkehjem* framhöll bl. a. J. P. Jacobsen i ett brev till Edv. Brandes, att en begäran om upplysning angående "fortsättningen" var orimlig och att ett modernt diktverk ej som de gamla intrigstyckena kunde få något definitivt slut undantagandes dödsslutet. Ibsen har ju icke heller i *Et dukkehjem* företagit sig mer än att blotta halten av Helmers och Noras äktenskap. Med *Pengar* förhåller det sig däremot en smula annorlunda. Dess motiv är ej så renodlat som Dockhemmets; äktenskapsdiskussionen ger uttryck endast åt ena sidan av dess tendens. Romanen bär ej hjältinnans namn liksom de flesta indignationsalstren — även Dockhemmets internationella titel är ju "Nora". Ernst Ahlgren har i titeln på sin bok understrukit vilken roll penningen spelar i berättelsen. Hennes litteräre rådgivare Frans von Schéele hade förklarat sig gilla denna titel endast för så vitt den betecknade bokens huvudtanke (brev från E. A. till Lundegård $^{30}/_{1}$ 85). I varje fall har äktenskapsromanen *Pengar* liksom flera andra av Ernst Ahlgrens arbeten — t. ex. novellen *Den gamla Sèvresgruppen* — även en speciellt mot penningen riktad tendens. Hon ägde själv en alltför påtaglig erfarenhet av dess makt. Hennes liv blev på sätt och vis en enda kamp för ekonomiskt oberoende, i vilken hon till sist dukade under, och hon låter ofta, som Robinson en gång anmärkte, sina skildrade personers karaktärer belysas av deras förhållande till penningen. "Man borde från barndomen läras att se det nära sambandet mellan det ideella och det praktiska", skriver hon i ett brev. "Penningen är ett så ofantligt viktigt drivhjul; vart kommer man utan det?" (Geijerstam, s. 58.)

Med Balzac hade penningen blivit en makt även i den moderna romanen, och i fransknaturalismen erhöll den vid illustrerandet av den darwinska satsen om "kampen för tillvaron" samma framskjutna plats som tillkommer den i verkligheten. En av Zolas senare romaner, *L'argent,* bär samma titel som Ernst Ahlgrens äktenskapsroman. I den nordiska genombrottslitteraturen medförde likaledes den nya verklighetstroheten, att rent ekonomiska förvecklingar kunde göras till huvudmotiv i ett litterärt arbete. De mest framträdande exemplen äro Björnsons drama *En fallit* (1875) och Jonas Lies roman *En malstrøm* (1884). Men icke heller i den rena äktenskapsdiktningen översågs längre ekonomiens betydelse. Redan i *Kærlighedens komedie* får Guldstad i den solida förmögenhetens namn övertaget över Falks ungdomliga lättsinne. Temat kärlekslycka och ekonomi togs sedan upp t. ex. i Kiellandnovelletten *Erotik og Idyl* (i *Novelletter,* 1879), som i sin tur tydligt förebådar Strindbergs Giftasnoveller med signifikativa titlar som *Kärlek och spannmål* eller *Brödet.* Däremot ligger icke dockhemstragediens rot och upphov i det ekonomiska; förfalskningsmotivet spelar där endast rollen av motor för den dramatiska handlingen.

I *Pengar* är penningen även psykologiskt sett det överallt verksamma, osynliga drivhjulet. Med mutor förmår farbrodern Selma att uppge sin konstnärsdröm. Det är penningen som är avgörande för honom, då han arrangerar hennes giftermål. Hans synpunkt är icke oförsvarlig, ty "penningen är makt. Han — komministersonen, som svält och smilat sig genom sina examina — han visste det." (S. 81.) Penningen hindrar Selmas förening med den unge kusinen och driver henne i stället in i detta "osedliga förhållande under kyrkans speciella hägn". Patron Kristersson värderar allt, även sin kärlek, i pengar, och det finns för honom blott ett sätt att visa den: med plånboken. Mor Möller är en inkarnation av bondsnålheten. T. o. m. Selma förvandlas ett ögonblick av penningens demoraliserande makt, då hon på bröllopet visar sig för folket i sin stass:

"Men brudens blick spejade efter ett enda ansikte — efter en spetsig näsa och två vassa ögon. Se där!... Men borta i skuggan, så att hon knappast syntes. Över barnansiktet i brudslöjan gled ett fult gammalt leende, styggt och kallt. Genom att frossa i mor Möllers avund glömde Selma sin ångest. Det kom ett tilltagset uttryck i hennes ögon, och hon

gjorde en liten rörelse, ty hon visste att då skulle diamanterna gnistra. Må tro det skar i de där ögonen! Hon kunde knappt låta bli att skratta högt. Nu var hon rikare än mor Möller, rikare än Jöns Ols' Marie." (S. 97.)

I slutkapitlets uppgörelse tillgriper patronen även, då intet annat hjälper, penningen. Vart skulle hon komma utan pengar? Hon var förvand av sju års rikedom och förfining. Om hon lämnade honom skulle hon ej få tid att ägna en tanke åt annat än kampen för dagligt bröd. Och inga utvägar skulle öppna sig för henne. Inför detta argument faller Selma till föga. "Hon visste att det aldrig skulle vara henne nog att vegetera — att endast leva för att skaffa sig föda. — — — Han hade böjt henne förr, men för varje gång ville det styvare tag till, och han ägde endast ett medel: det var penningen. Först nu, vid nederlaget, märkte hon att hon sig själv ovetande hyst det hemliga hoppet att han i yttersta minuten skulle räcka henne en hjälpsam hand..." (S. 234 f.) Hon har även denna gång lidit nederlag. Men därpå avhugger författarinnan lika resolut som Ibsen knuten genom att låta Selma ändock söka sig en plats, och sedan lämnas utgången, hennes avgörande kamp mot penningen, i det ovissa.

Med större rätt än i fråga om *Et dukkehjem* kan man beteckna detta slut som väl abrupt och teoretiskt, då penningen från början intar en så betydande plats i romanens problemställning. Man får väl trots allt på denna punkt se ett inflytande från den alltför lättvindiga tekniken i indignationslitteraturen, där alla konflikter ansågos lösta i och med den obligatoriska uppgörelsescenen.

Enligt en uppgift av Ellen Key (Key, s. 20) var Ernst Ahlgren senare ej heller nöjd med detta slut, som hon fann okonstnärligt, och tänkte på att omarbeta det. En bevarad äldre variant av slutkapitlet (tryckt i S. S. III, s. 262 ff.) visar hur hon vacklat mellan olika alternativ. Här saknas brevet till Richard om platsen. Selma bryter sig ej ut ur äktenskapet till det yttre. "Men en mot en, det var en annan sak. Till det var hon färdig. Och mot ett sådant envig, som i tysthet föres inom familjen, har 'det gode Selskab' ingenting att invända. Det kan ignoreras. Bara ingen skandal! Det är i äktenskapet man finner vår tids bältespännare." Denna lösning av konflikten, som avspeglar Victoria Benedictssons egen situation, var dock givetvis som romanslut ännu mera otillfredsställande.

Om man ser till själva tesen i *Pengar,* finner man att den är betydligt närmare preciserad än i *Et dukkehjem.* Den riktar sig speciellt mot det sätt varpå den helt unga flickan under det rådande uppfostringssystemet ofta drevs i armarna på en man utan att ha en aning om vad äktenskapet innebar, och mot att ett löfte, avgivet under dessa omständigheter av ett omyndigt barn, skulle äga bindande kraft för livstiden. Som Selma anger det i slutkapitlet: "Jag har ju sagt dig, att det löfte jag gav som barn icke är bindande för mig som kvinna, om det så gavs vid altaret eller annorstädes. Förstår du inte att detta är själva knuten; där alla trådarna löpa i ett? Det, att ingen har rätt att emottaga ett sådant, för hela livet bindande löfte, om den som avgiver det ej är fullt medveten om vad det innebär." (S. 231.) Detta var ju Victoria Benedictssons eget fall, ehuru hon vid sitt giftermål var fem år äldre än Selma anges vara i romanen, där det naturligtvis varit henne angeläget att framställa sin hjältinna så barnslig och outvecklad som möjligt.

Just denna problemställning finner man emellertid även i en något tidigare dansk roman, Erik Skrams *Gertrude Colbjørnsen,* utkommen 1879, samma år som Dockhemmet, och alltså intagande en självständig ställning vid sidan av detta, men med alldeles samma huvudtendens. Även Skrams roman väckte på sin tid rätt mycket uppseende och föranledde bl. a. Georg Brandes att inrangera författaren bland "det moderne Gjennembruds Mænd". Ernst Ahlgrens *Pengar* står beträffande tendensens utformning närmast den danska romanen, av vilken den dessutom, som vi längre fram skola se, i konstnärligt avseende rönt påverkan.

Skrams hjältinna överrumplas liksom Ernst Ahlgrens Selma endast sexton år gammal av ett frieri från en mer än dubbelt så gammal man. Liksom Selma är hon fullkomligt okunnig om vad saken gäller och förledes att ge sitt jaord mest genom påtryckningar av en gammal faster, som lett hennes uppfostran, och som alltså spelar ungefär samma roll som farbrodern i *Pengar.* Det bör erinras, att Ernst Ahlgren på denna punkt gjort en avvikelse från sin egen giftermålshistoria; hennes familj hade tvärtom motverkat hennes beslut. Gertrude beskriver själv sin förlovning på samma backfischmanér som Selma: "De sagde før, at Kærlighed var en Bølge som tog En med — saadan blev man forlovet, frivillig, for man kunde jo have løbet bort fra den, op ad Trappen. —

Saadan gik det ikke til med mig; der var Noget, der trak mig i Benene, og saa plumpede jeg i."[1] Den Selmas erfarenhet som Ernst Ahlgren försiktigt antytt i berättelsen om kung Lindorm och om hennes impuls att resa med farbrodern hem igen, hade Skram framställt på ett mera chockerande sätt, då han lät Gertrude dagen efter bröllopet rymma tillbaka till sitt hem.

Själva angreppspunkten blir för Skram liksom för Ernst Ahlgren det falska pryderiet i den unga flickans uppfostran, och framställningssättet präglas i hela berättelsen av författarens polemik mot den samtida sällskapstonens — och särskilt den kvinnligas — pryderi. Detta var en sak som enligt Stora bokens vittnesbörd låg även Ernst Ahlgren varmt om hjärtat, fastän hon i sin roman försiktigtvis endast genom Richard fört dess talan. Att hon härvidlag särskilt uppskattat Skrams inlägg, kan man se av ett ställe i Stora boken, där hon efter att ha skildrat ett litet uppträde ur verkligheten utbrister: "Ah — vilken scen! Livskraftig sinnlighet mot konventionellt pryderi. Det vore något för Erik Skram."

Året före *Pengar* hade dessutom kravet på en reformerad och upplyst kvinnlig uppfostran i rent programmatisk form framställts av Björnson i hans stora pedagogiska roman *Det flager i byen og på havnen.* Den beskrivning som Selma på ett ställe i *Pengar* ger Richard av den gammaldags klosterliknande pension, i vilken hon uppfostrats, utgör en tydlig kontrastbild till fru Rendalens moderna och reformerade flickskola i Björnsons roman.

[1] A. O. E. Skram, *Gertrude Colbjørnsen,* Khvn 1879, s. 114.

II.

Kvinnoskildring och naturalism.

1. Selma som representant för det nordiska åttitalets kvinnoideal. Opposition mot naturalismens kvinnoskildring. Anslutning till Ibsens och Björnsons kvinnoskildring. Selma och valkyrjehjältinnorna. — 2. Spår av den romantiska hyperidealismen från *Kærlighedens komedie* i *Pengar* och i novellen *Falaska*. — 3. Jämförelse med Zolas moderliga kvinnoideal i *La joie de vivre*. — 4. Jacobsenska naturalistiska inslag i den psykologiska skildringen.

1.

Såsom i det föregående visats, var hjältinnan i Ernst Ahlgrens planerade konstnärsroman *Francesca Cervani* en romantisk valkyrjehjältinna av alldeles samma art som Ibsens Hjördis. Lika litet som Ibsen i *Et dukkehjem* kunde emellertid Ernst Ahlgren i sin rent vardagliga äktenskapsroman *Pengar* använda samma excentriska kvinnotyp. Dennas hjältinna är uppenbarligen icke avsedd att vara någon undantagsnatur, någon för ett stort kall utvald personlighet som konstnärinnan Francesca Cervani. Lika litet som Nora bryter sig Selma ut ur sitt äktenskap för att följa någon bestämd personlig kallelse. En ungdomlig konstnärsdröm har visserligen för henne liksom för författarinnan själv begravts i äktenskapet, men när Selma till slut lämnar sin man, är det endast för att likt Nora kunna skapa sig en moraliskt värdig existens, ej för att ägna sig åt konstnärsskapet. Den individualism, för vilken hon göres till tolk i slutuppgörelsen med patronen, är därför icke heller någon den romantiska konstnärsnaturens "laglöshet", utan endast samma allmängiltiga krav på kvinnans mänskliga rättigheter som Ibsen uttalat i *Et dukkehjem*. Ernst Ahlgren har sålunda i Selma närmast velat teckna en typisk representant för tidens nya självständiga kvinnoideal i motsättning till det äldre idylliska och konventionella dockidealet. Men därtill är

hennes hjältinna även skapad i medveten opposition mot en samtidigt i litteraturen framträdande kvinnouppfattning, nämligen naturalismens.

I ett otryckt utkast till en uppsats med titeln *Kvinnotyper,* som torde vara ungefär samtidigt med *Pengar* — det omnämnes vid denna tid i brev till Lundegård — opponerar sig Ernst Ahlgren mot de moderna författarnas förkärlek för en viss kvinnotyp. Som exempel nämner hon Flauberts madame Bovary, bröderna Goncourts Germinie Lacerteux, Jacobsens Marie Grubbe och fru Boye samt Bangs Fædra. Hon karakteriserar den som "ett bortkollrat stackars väsen utan karaktär, med sjukligt uppdrivna känslor, eller snarare med ett oförnuftigt njutningsbegär, en stark dosis sinnlighet som peppar på anrättningen, klen omdömesförmåga och absolut frånvaro av viljekraft." Denna moderna kvinnotyp i den naturalistiska litteraturen tedde sig med andra ord fullt ut lika karaktärslös och osjälvständig som det förhatliga konventionella dockidealet, endast att sensualismen hos den framträdde fullständigt ohöljd.

Ernst Ahlgren såg i förhärskandet av detta slags kvinnoskildring i den naturalistiska litteraturen en orättvisa från författarnas sida emot hennes kön och var böjd för att skylla dess förekomst på ensidigt och vårdslösat modellstudium. Tankegången i utkastet ligger även till grund för novellen *Uppgörelse* i Axel Lundegårds *I gryningen,* till vilken Ernst Ahlgren givit uppslaget.[1] Slutuppträdet bär tydliga spår av hennes hand:

"'Ni känner kvinnorna,' — började hon, och hennes röst ljöd nästan oartikulerat skarp — 'ja naturligtvis! I livet har ni studerat dem — samhällets drägg, som ert råa ungkarlsliv fört er tillsammans med — ni har känt igen dem hos Balzac, Flaubert och Zola — och efter dem dömer ni oss andra! — Haha! — Varken lynne eller ålder tages med i beräkningen — alla över samma kam — vi nordbor med vårt lugna blod och Messalinatypen med sina lidelser — — — alla över en kam. Intet utrymme åt en karaktär eller en personlighet — kvinnan har ingen själ — — — hon är det adlade djuret — bara kropp och sinnlighet!'" (*I gryningen,* s. 207 f.)

De i *Kvinnotyper* uppräknade kvinnliga romanfigurerna äro samtliga skolexempel på naturalistisk människoskildring. Mot Ernst Ahlgrens uppfattning av dem som en skymf speciellt mot kvinnan kan man invända att hennes karakteristik nästan lika ofta passar in på den naturalistiska romanens hjältar som på dess

[1] Se Lundegårds uppgift i biografien I: 238!

hjältinnor. För den rent naturalistiska uppfattningen var människan överhuvudtaget ingenting annat än "det adlade djuret" — la bête humaine.

Naturalismens obestridliga landvinning på människoskildringens område var insikten om det driftbetonade och instinktmässiga, som spelar in i allt mänskligt själsliv som ett ofrivilligt självbedrägeri, och som ligger utanför medvetenhetens och viljans räckvidd. Darwinismen hade med dittills oanad tydlighet framhävt individens avhängighet av ärftlighet och miljö samt ställt människan i ett nytt intimt samband med den övriga organiska naturen. I den taineska naturalismen drogos de fulla konsekvenserna av den nya naturvetenskapliga synen på människan. Hon blev en absolut determinerad och driftbunden varelse, en enkel produkt av ärftlighetens och miljöns faktorer. All problematik var därmed försvunnen ur psykologien, som helt enkelt reducerades till fysiologi. Härigenom blev den naturalistiska människouppfattningen naturligtvis också etiskt indifferent.

I den litterära praktiken låg det givetvis för romanförfattaren närmast till hands att välja objekt, på vilka teorien lätt och tydligt kunde demonstreras. Till hjälte eller hjältinna togs därför i de flesta fall en passiv och oreflekterad natur, som motståndslöst reagerar för de nedärvda böjelserna och miljöns impulser, och allra helst valdes fall där arvsanlagen framträdde med sjuklighetens förstoring och påtaglighet. Därav den naturalistiska litteraturens renodling av det animala i själslivet, dess överflöd på abnorma, moraliskt lågt stående eller i bästa fall obetydliga individer. Därav även de av Ernst Ahlgren påtalade dragen i dess kvinnoskildring. Om de i denna äro mest framträdande, beror det naturligtvis på iakttagelsen att det kvinnliga själslivet i vanligaste fall är mer känslo- och instinktbetonat. Ernst Ahlgren tycks vid denna tid knappast haft den naturalistiska grundsyn fullt klar för sig, som ligger bakom den ifrågavarande litterära kvinnotypen. Först i *Fru Marianne* ställer hon sig i medveten opposition till den. Till en början har hon uppfattat dessa kvinnoskildringar enbart som utslag av de manliga författarnas nedsättande syn på kvinnan; vi ha tidigare berört de orsaker som alstrat hennes känslighet på denna punkt.

I sin hjältinna i *Pengar* har hon sökt att praktiskt vederlägga naturalismens kvinnoskildring. Selma är den raka motsatsen till

den i uppsatsen karakteriserade kvinnotypen, sund, kysk, klok, självständig och viljekraftig. När det gäller karaktärsfasthet är hon alla de i boken uppträdande männen överlägsen. Redan som halvvuxen flicka ställes hon med sin oförskräckta företagsamhet, som röjer hennes gry, i kontrast till den veke och omanlige Axel Möller. Även Richard, som är romanens mest sympatiskt skildrade man, brister förr än Selma i självbehärskning och ger henne därigenom anledning till ett utbrott av samma slag som det nyss ur Lundegårds novell anförda:

"— Å — jag känner er! utropade hon med hänsynslös brutalitet, couche là, hund! — det är det enda som duger. Hon slog i tomma luften med sin knutna hand, som kunde hon med denna enda åtbörd sträckt honom till marken.

Det låg ett så obändigt hat i hennes utrop, att han stod slagen av häpnad. Vad hade han då gjort?

— Det är ni som vilja kallas de starka, fortfor hon i flämtande hast, och ni äga icke den ringaste makt över eder själva! När var det en skam för er att ge vika för en frestelse, och när föll icke skymfen över oss?" (S. 191 f.)

Ett ställe som detta markerar *Pengars* samhörighet med den åttitalistiska kvinnolitteraturen. Den kvinnoskildring Ernst Ahlgren här ansluter sig till, är den ibsen-björnsonska, vilken står i lika utpräglad motsättning till den samtida fransknaturalismens som till den äldre litteraturens. Ibsens kvinnouppfattning förefaller visserligen, efter vad vi redan tidigare haft tillfälle att iakttaga, att liksom naturalisternas bottna i insikten om kvinnans större naturbundenhet. Men i motsats till dessa drar Ibsens härav slutsatsen om hennes större emotionella kraft, som gör henne friare från konventionalism, helgjutnare och karaktärsfastare än mannen. Hos både Ibsen och Björnson är kvinnan icke blott den sannare, godare och trofastare — Solveig- och Synnövetypen; hon är också den klokare, viljestarkare och handlingskraftigare. I gengäld kan hon ofta verka mer eller mindre manhaftig. Det är en utpräglat nordisk kvinnotyp, och den framträder ju även först i bägge diktarnas fornnordiska dramer innan den införes i modern realistisk miljö. Som typexempel på Ibsens och Björnsons samtidshjältinnor kunna vi nämna den sista aktens Nora samt Svava i *En handske*. Ett annat parallellpar är fru Alving i *Gengangere* och fru Rendalen i *Det flager*, de båda mödrarna som med samma

styrka, ehuru med olika framgång, kämpa om sina söners liv och framtid.[1]

Som ung flicka erinrar Ernst Ahlgrens Selma mest om Björnsons berömda *Fiskerjenten* med hennes yrvakna impulsivitet, hennes halvmedvetna konstnärslängtan, hennes omutliga sanningskärlek och stora naivitet i fråga om erotiska ting. Inledningskapitlet till *Fiskerjenten,* vilket visserligen handlar om dennas mor, av vilken hon säges ha ärvt sin "naturkraft", utgör en parallell till Ernst Ahlgrens skildring av Selma och Axel Möller i början av *Pengar.* I bägge fallen är det den levnadsfriska, naturvuxna unga flickan som spelar beskyddarens roll gentemot den förklemade, svage, musicerande och drömmande ynglingen. Selmas nyss anförda utfall längre fram i boken mot männens omoral erinrar åter närmast om Björnsons Svava med repliker som följande: "Der lever langt, langt, langt flere ugifte kvinner æn mæn. Og disse viser selvbehærskelse. Manfolkene, de finner det makeligere at gøre en lov af sin mangel på selvbehærskelse, de!" (*Saml. Digterv.* V.: 67.) Som Böök (*Sveriges mod. litt.,* s. 140) påvisat, finns även uppslaget till Selmas berättelse om kung Lindorm i en av Svavas repliker.

Liksom Ernst Ahlgrens Francesca Cervani visats vara ytterst nära befryndad med Ibsens Hjördis, ligger det nära till hands att sammanställa Selma i *Pengar* med Hjördis' systergestalt Margit i *Gildet på Solhaug.* I detta drama finns nämligen hela "Pengar"-motivet med de fyra personerna motsvarande Selma, patronen, Richard och Elvira, ehuru det är förlagt till sagans och folkvisans tider.

I *Pengar* blir Selma som bekant bortgift med den rike patronen, ehuru hon och kusinen Richard nära en ännu knappt medveten böjelse för varandra. Efter någon tid gifter sig även Richard. När han några år senare åtföljd av sin hustru Elvira kommer på besök till Selma i hennes och patronens hem, blossar deras ungdomstycke åter upp. Tack vare Selmas viljekraft lyckas det dem dock att besegra frestelsen. Selma bryter sig visserligen ut ur sitt

[1] Även i Turgenjevs för genombrottslitteraturen i mycket förebildliga diktning är den kvinnliga överlägsenheten ett lika utmärkande drag som hos norrmännen. Jfr K. Tiander om Turgenjevs *Elena* och dess inflytande på genombrottslitteraturens kvinnoskildringar i *Turgenjev i dansk Aandsliv,* Khvn 1913, kap. IV.

äktenskap, men innan dess har hon resignerat och för alltid avstått Richard åt Elvira.

I *Gildet på Solhaug* är den stolta och högsinta Margit sammanlänkad i äktenskap med den rike, men gamle, dumme och löjlige Bengt Gautesön. Hennes ungdomsälskade, riddaren Gudmund Alfson, som varit borta i främmande land då hon äktat Bengt, återvänder efter några års förlopp. Den i sorg och grämelse levande husfrun på Solhaug känner sin gamla kärlek blossa upp på nytt, men Gudmunds håg vänder sig i stället till hennes syster Signe. I sin förtvivlan och upphetsning drives Margit till ett förgiftningsförsök mot sin avskydde man, vilket dock av en tillfällighet avvärjes. Bengt dör ändock för en annan mans hand. Men Margit vinner seger över sig själv och ger systern och den älskade sin välsignelse samt går själv i kloster.

Frånsett det romantiska förgiftningsmotivet och mannens död är uppställningen i dramat densamma som i Ernst Ahlgrens moderna äktenskapsroman. Margit förkroppsligar det gammalnordiska kvinnoideal som döljer sig bakom Ibsens samtidshjältinnor och Ernst Ahlgrens Selma, och som bildar den skarpaste tänkbara kontrast till madame Bovary-typen. Margit är liksom Selma alltid den överlägsna; hennes gestalt dominerar hela dramat. "I har mere kløgt, end alle vi andre tilhobe", säger en av styckets män till henne. Hon är stolt och nekar att vidkännas sin olycka, vilken hon liksom Selma döljer under en tillkämpad osviklig behärskning. Hon utgår slutligen ur känslokonflikten med samma högsinta resignation.

Margit i *Gildet på Solhaug* är under den behärskade ytan lika lidelsefull som Hjördis och erfar samma dragning mot brottet som denna:

> "Hvad for en fristende, koglende magt
> er der dog ikke i synden lagt!"
>
> (*Saml. Digterv.* I: 109.)

Trots all realistisk avdämpning av Selmas karaktär i *Pengar* förnekar sig ej heller hos henne helt den ibsenska romantiska valkyrjenatur, som så starkt präglade Francesca Cervani. Liksom denna och Ibsenhjältinnorna känner även Selma makten av "laglös, jublande lidelse" (s. 191).

Margit är vidare i grunden liksom Hjördis en oerotisk natur. Hon drömmer om att följa den älskade "med skjold og bue", lik-

som Hjördis icke vill sitta som Sigurds hustru på hans gård och föda hans barn, men som valkyrja stå vid hans sida i striden. Hos Ernst Ahlgrens Selma riktar sig denna önskan liksom hos Ibsens samtidshjältinnor mot det intellektuella vänskapsförbundet — en modern form av valkyrjetjänst. Hennes avvisande av tanken på en ny, framtida kärlekslycka motiveras visserligen med att hon känner sig moraliskt nedbruten av sitt nuvarande äktenskap: "Då biter man tänderna tillhopa och ser världen fräckt i ögonen, sade hon hårt, men har man en gnista heder kvar, så glömmer man icke ett ögonblick, att man förverkat all rätt till — ja ända till tanken på ett verkligt äktenskap." (S. 187.) Men hon har också något av Ibsenhjältinnornas absoluta självständighetskrav. "Just det, att du då haft rättighet över mig, skulle fördärvat alltihop", säger hon till Richard med en replik, som är nästan ordagrant övertagen från Francesca Cervani (s. 183; jfr här ovan sid. 56!). Hon är liksom denna släkt med valkyrjan Hjördis:

"Nu finns det en och annan kvinnlig individ, alltför kraftigt tilltagen för att kunna utgöra ett dylikt supplement åt vilken man som helst, vilket däremot de allra flesta kunna. — — — Nå, sådana självständiga kvinnor borde aldrig gifta sig, åtminstone icke under sakernas nuvarande ställning. Jag är just en av dem, och om farbror haft människokännedom tillräckligt, skulle han ha sagt: gift dig aldrig." (S. 184 f.)

Den individualistiska självhävdelsen, som är de äkta Ibsenhjältinnornas A och O, kommer dem alltid att i sista hand rygga tillbaka för en förening, som kan innebära något av en underkastelse.[1] Likaväl som Nora i Dockhemmet har kvar något av

[1] Över detta motiv är som bekant A. Ch. Lefflers roman *En sommarsaga* helt och hållet byggd. Dennas hjältinna, konstnärinnan Ulla Rosenhane, visar också prov på en Hjördis' hela självständighetsbehov och brist på modersinstinkt:

"Jag kan inte vänja mig vid regelbundna vanor — och i samma stund jag visste, att ni enligt lagen vore min herre med rätt att förfoga över mig som över er andra lagliga egendom, så känner jag, att jag inte skulle älska er längre. Jag kan aldrig se sanning eller skönhet i ett bundet kärleksförhållande — för mig kan kärleken icke existera annat än i full frihet — utan plikter och utan rättigheter —"

"— att bryta med hela sitt förflutna, slå ett streck över allt det, som hittills varit hennes strävan, hennes mål, hennes glädje och hennes kall — — — — för att dela denne främmande mans för henne främmande livsgärning — för att lätta vägen för honom, hålla hans hem i ordning, föda honom barn!" (*Ur lifvet IV: En sommarsaga*, Sthlm 1886, I: 163, 194.)

Men hos Ulla Rosenhane saknas alldeles "laglösheten", det hysteriska naturunderlaget i temperamentet hos Ibsens och Ernst Ahlgrens hjältinnor, varför hennes frihetsidéer verka mycket mera inlärda än hos dessa.

Hjördis' valkyrjenatur, förråder även Ernst Ahlgrens indignationshjältinna i de citerade replikerna, att hon trots allt är något av en kvinnlig undantagsnatur liksom Ibsenhjältinnorna.

2.

Ser man närmare efter, finner man i *Pengar* även en rest av den verklighetsförnekande romantiska idealismen från *Kærlighedens komedie*. Selma och Richard övervinna sin passion och besluta att skiljas för alltid och gå var och en till sitt arbete. De hinder som stå emellan dem, äro ju vida påtagligare än de som skilja Falk och Svanhild åt, men deras resignation bär samma prägel av översinnlig idealism som det ibsenska parets:

Selma: "Nu visste de ju båda... Vad? En tanke, för vilken det icke fanns ett ord nog fint och skärt... någonting tyst och hemlighetsfullt, någonting stort och rikt..." (S. 196.)

Richard: "Selma, — — — nu vet jag vad du är värd, och jag är nästan glad att du icke blev min hustru: detta är oändligt mycket mer." (S. 193.)

Det är en variation över det ibsenska temat: evigt ejes kun det tabte, — den lyriska högspänningen från Falks och Svanhilds avskedsscen:

"Som grav er vej til livets morgenskær,
så er og elskov først til livet viet,
når løst fra længsel og fra vild begær
den flyer til mindets åndehjem befriet!
— — — — — — — — — —
Nu har jeg mistet dig for dette liv, —
men jeg har vundet dig for evigheden!
Og nu til dagens gerning hver for sig!
På jorden krydses aldrig mer vor vej.
Hver går til sit, hver strider uden klage."

(*Saml. Digterv.* I: 358.)

Selma och Richard ha med andra ord smittats av den hyperidealistiska och esteticistiska synen på kärleken i *Kærlighedens komedie* med dess grundtanke, att äktenskapets prosa är den vissa döden för kärlekens poesi.

Emellertid har Ernst Ahlgren på flera ställen i sin indignationsroman understrukit att dennas tendens ej är äktenskapsfientlig, och även låtit Selma förklara sig hålla styvt på äktenskapet såsom "till sin grund oupplösligt" (s. 183). Selmas och

Richards avsked får därför betraktas endast som ett tillfälligt romantiskt stämningsinslag i berättelsen. Att detta verkligen är en direkt reflex från *Kærlighedens komedie,* kan man emellertid konstatera. I ett av samtalen mellan Selma och Richard begagnar sig den förra av en liknelse för att tydliggöra sin uppfattning av kärlekslyckan:

"Vår Herre var en gång vid ovanligt gott lynne, — — — och han ville giva människorna en gåva, som de kunde glädjas åt. Han utströdde några frön och lät dem följa med vinden ned på jorden. Och på varje ställe, där ett sådant frö föll, växte det upp en vacker blomma. Människorna ville giva den ett namn, och de kallade den lycka. De förståndiga bland dem gladdes åt gåvan och nändes ej ens röra de skära bladen, av fruktan att skada dem. Men vart de gingo i världen kringsvävades de av doften. Det fanns emellertid också dumma människor, och dessa hackade blomman ibland sin kål och förtärde den för att ta riktig nytta därav. Och till på köpet anklagade de vår Herre därför att kålen smakade illa. — Där har du min uppfattning av lyckan." (S. 186.)

Repliken, som bryter den realistiska samtalstonen, är uppenbarligen en efterbildning av Falks berömda "thevandstale" i Ibsens verskomedi:

"FALK. Der gror en plante i det fjerne øst;
dens odelshjem er solens fætters have —
DAMERNE. Åh, det er theen!
— — — — — — — — — —
FALK. — — — — Nu skal jeg holde
om the og kærlighed en thevandstale.
Den har sit hjem i eventyrets land;
ak, der har også kærligheden hjemme.
Kun solens sønner, ved vi, fik forstand
på urtens dyrkning, på dens røgt og fremme.
Med kærligheden er det ligeså.
— — — — — — — — — —
Således siger jo et gammelt ord,
at theen lider, mister noget af et
aroma, som i plantens indre bor,
ifald til os den føres over havet.
Igennem ørknen må den, over bakkerne, —
må svare told til Russen og Kosakkerne;
de stempler den, så får den vidre fare,
så gælder den blandt os for ægte vare.
Men går ej kærligheden samme vej?
Igennem livets ørk? Hvad blev vel følgerne,

hvad skrig, hvad verdens dom, hvis De, hvis jeg
bar kækt vor elskov over frihedsbølgerne!
'Gud, den har tabt moralens krydderi!'
'Legalitetens duft er rent forbi!' "

(A. a., s. 322 ff.)

Vad Falk här — i dramats andra akt — närmast pläderar för, är ju den fria kärleken kontra äktenskapet. Han befinner sig med andra ord ännu på ett tidigare stadium av den utveckling som slutligen leder honom till den halvt religiösa försakelsepoesien i slutscenen. Selmas liknelse är formellt bildad efter thevandstalen, men vad den — liksom de nyss förut anförda avskedsreplikerna i *Pengar* — uttrycker, är samma romantiska spiritualism vari komedien i slutakten mynnar ut, tanken att kärlekslyckan överhuvudtaget ej kan realiseras på jorden, utan endast nås på försakelsens väg.

Att Ernst Ahlgren varit starkt influerad av denna tankegång i *Kærlighedens komedie* visas ytterligare därav, att den går igen även i hennes ett par månader efter *Pengar* tillkomna novell *Falaska*. Denna handlar om en i sin knoppning avbruten kärlek, som för den berättande kvarlever i vad Ibsen i komedien benämner "mindets ådehjem". Novellen har troligen en självbiografisk bakgrund: den tidiga outtalade böjelse — väl att skilja från Quillfeldt-episoden — som Ellen Key (Key, s. 18) omnämner, och vars omständigheter överensstämma med de i novellen skildrade.[1] Denna händelse har väl 1885 varit alltför avlägsen för att ha kunnat omedelbart inspirera Ernst Ahlgren till *Falaska*, men den har troligen aktualiserats under intrycken från *Kærlighedens komedie*. I varje fall återvänder här åskådningen från Ibsens drama och det nyssnämnda partiet i *Pengar:*

[1] Senast ha några av Böök (*Från Victoria Benedictssons ungdom*, Sv. Dagbl. 17/6 1928) publicerade brev från Victoria Benedictsson till en ungdomsväninna kastat nytt ljus över denna episod. Föremålet för detta hennes första allvarligare svärmeri var en ung kommissarie Feuk, med vilken hon sammanträffat under sin guvernantstid 1870. Han skymtar i breven som en "avsvuren fiende till allt skrymteri och förställning, så att han visar sig inte en smul bättre än han är samt är någorlunda fördragsam mot sina likar", vilket allt tydligen bragt honom liksom Quillfeldt i konflikt med den pietistiskt sinnade omgivningen och bidragit till att förskaffa honom den unga guvernantens sympatier. Bägge parterna synas dock ha svävat i ovisshet angående allvaret i den andras känslor, och året därpå förlovade sig Victoria Bruzelius med postmästare Benedictsson. Feuk reste ett par år senare till Amerika. Frågan huruvida här förelegat en försummad lyckomöjlighet har dock tydligen senare sysselsatt Victoria Benedictssons tankar.

"Ack, barn, jag vill inte röra vid dina illusioner. Det vore kanske synd. Men det — att gifta sig — det är så helt annat än att tycka om varandra. Att släpa sig genom livet i gemensam fattigdom, äta varandras bröd och tynga varandra med sina bekymmer, det är annat än att minnas varandra så...

— — — — — — — — — —

Kärlek? Nej! Vad jag känner är endast en stämning — någonting fint och flyktigt, liksom när en vindfläkt för med sig en doft, som påminner om ungdom och sommartid." (S. S. II: 91 f.)

Dessa Ibsen-romantiska stämningar mitt i Ernst Ahlgrens realistiska åttitalsproduktion te sig snarast som ett återupplivande av hennes ungdoms svärmiska romantik *(Fidelio)* och visa att det alltjämt är den romantiska sidan av hennes natur, som drages till de ibsenska idékretsarna.

Pengar ger alltså, som vi sett, ej blott uttryck åt en praktisk äktenskapskritik efter Dockhemmets mönster; Selma är trots allt ännu något av en ibsensk valkyrjenatur, och där finns slutligen kvar ett inslag av den rent romantiska hyperidealismen från *Kærlighedens komedie*. Först i *Fru Marianne* kan den verklighetskära sidan av Ernst Ahlgrens natur sägas ha fullständigt besegrat den romantiska. Den handfasta och optimistiska verklighetsförkunnelsen i äktenskapsromanen *Fru Marianne* står i bestämd motsättning till den verklighetsflyende idealismen hos diktaren av *Kærlighedens komedie*.

3.

Trots de ovan påvisade överensstämmelserna mellan Selma och Ibsenhjältinnorna täckes dock ej den förstnämndas karaktär så helt som Francesca Cervanis av denna jämförelse. Den uppvisar även drag, som peka åt annat håll.

När man betecknar madame Bovary som typen för fransknaturalisternas kvinnoskildringar, får man lov att göra ett visst förbehåll beträffande Zola. Zola betraktas med rätta som naturalismens lärofader för så vitt som han formulerat den experimentella romanens teori och i *Les Rougon-Macquart* givit den mest genomförda naturalistiska degenerationsstudien. Men trots detta skiljer han sig i grund och botten till temperament och livsåskådning från äktnaturalistiska författare som Flaubert och Maupassant. Skillnaden är kortast uttryckt den att Zola innerst inne är en optimistisk utopist, men de senare desillusionerade pessimister. Hos

Zola står temperamentet i strid med det naturalistiska programmet. Motsättningen ger sig till känna på nästan varje punkt i hans författarskap, men tills vidare ha vi här blott att ägna vår uppmärksamhet åt den sådan den framträder i hans kvinnoskildringar. Zola har ju t. ex. i *Nana* bidragit till den naturalistiska kvinnopsykologi, som väckte Ernst Ahlgrens harm, med ett praktexemplar, utfört lika mycket con amore som Flauberts eller Maupassants motsvarande skildringar. Trots allt är det dock en skillnad i den teoretiska synpunkten. Medan de sistnämnda helt äro objektiva och kallblodigt iakttagande naturalister, talar Zola i indignationens namn. Han är en ivrig försvarare av den legitima kärleken och äktenskapet gentemot den sedliga depravationen *(Fécondité)*. Därför ställes också hos honom mot Nanatypen en rad ideellt uppfattade kvinnogestalter. "Vill man förstå den ideala sidan av Zolas författarskap, skall man uppsöka hans skildringar av ideala kvinnor", yttrar Poul Levin.[1] Teckningen av dessa bryter både mot den flaubertska pessimismen och mot Zolas egna naturalistiska degenerationsteorier.

Den förnämsta ibland dem är Pauline Quenu i *La joie de vivre* (1884), den Rougon-Macquart-roman, i vilken Zola formulerat sin personliga, optimistiska livsåskådning.[2] Paulines styrka ligger för Zola i hennes sundhet, som tar sig uttryck i förmågan av obegränsad uppoffring, hängivelse och moderlighet. Som föräldralös växer hon upp i sin farbror Chanteaus hem tillsammans med kusinen Lazare, som är en degenererad odugling. De svaga och egoistiska släktingarna draga utan skrupler fördel av flickans tidigt framträdande oegennytta. Sitt ej obetydliga föräldraarv har hon innan kort offrat på Lazare, som hon älskar. Men då hennes pengar äro slut, avstyr familjen deras redan beslutade giftermål. Pauline avstår honom då frivilligt åt en annan ung flicka vid namn Louise. Denna är i motsats till Pauline en veklig, sensuell natur, och äktenskapet mellan Lazare och henne blir olyckligt. Det blir Pauline som även här får gripa in och ta sig an deras barn, som hon först räddar till livet och sedan i moderns ställe åtar sig att uppfostra till en levnadsduglig människa. Vid bokens slut står hon ännu, trots alla de hårda strider, det kostat henne, som den obrutna levande protesten mot all den svaghet, sjukdom, egoism

[1] P. Levin, *Den naturalistiske Roman*, Khvn 1907, s. 174.
[2] Jfr P. Martino, a. a., s. 92—100; P. Levin, a. a., s. 175—178.

och pessimism, som omger henne, fylld av livets egen stora sundhet och glädje.

Ställer man detta zolaska kvinnoideal bredvid Ibsens nordiska Hjördis-Nora-typ, finner man både överensstämmelser och viktiga avvikelser. Gemensamt ha de karaktärsstyrkan och viljekraften. Men medan Ibsen ser kvinnonaturens styrka i dess förmåga av individualistisk självhävdelse, ligger den för Zola helt omvänt i förmågan av uppoffring och självuppgivelse. För Zola är moderligheten det förnämsta hos kvinnan, just det drag som oftast är alldeles outvecklat hos Ibsenhjältinnorna.

Ernst Ahlgren läste Zolas roman vid tiden för *Pengars* tillkomst och skrev om den i Schéeles tidning Fyris 1884. Hennes inlägg är närmast ett kåseri i dialogform — boken hade tidigare recenserats i tidningen av annan hand — och utgör ett skarpt angrepp på råheten i Zolas naturalistiska skrivsätt, som hon på annat håll sammanställt med Strindbergs i *Giftas. La joie de vivre* lider också av Zolas vanliga brist på smak och decens. Ernst Ahlgren uttalar sin "harm över, att en så begåvad författare velat förnedra sig till grova osanningar, blott för nöjet att säga osmakligheter". Dock förklarar hon sig icke vara "blind för Zolas förtjänster. H a n s råhet har ännu någonting kraftfullt och sunt, men tänk då på Herman Bangs halvt beslöjade och vämjeliga miniatyrmålning 'Elsket og savnet'!" Vidare kritiserar hon även Zolas schematiska karaktärsteckning och anmärker om Pauline, att "hon är icke en verklig människa, utan endast ett slags naturalistisk mönsterkvinna", och att hon därför ofta verkar osann.[1]

Trots den skarpa kritiken av bokens konstnärliga sida böra dock vissa element däri, liksom fallet var med Strindbergs *Giftas*, i grunden ha överensstämt med Ernst Ahlgrens egen åskådning. Dess sundhets- och arbetsevangelium är i själva verket närbesläktat med *Fru Mariannes*, ett förhållande vartill vi längre fram skola återkomma. Men även *Pengar* företer en del detaljlikheter med *La joie de vivre*. Om själva äktenskapsmotivet i *Pengar* närmast ansluter sig till ett Ibsendrama som *Gildet på Solhaug*, så utgör särskilt det i efterhand utförda förhållandet mellan Selma, Richard och Elvira en parallell till Zolas roman.

Elvira, med vilken Richard efter Selmas giftermål förlovat sig, är i motsats till denna en ung flicka av den traditionella typen,

[1] Fyris 1884, n:r 58.

ljuv och täck samt av sentimental och sensuell läggning. Richard finner henne snart en smula sipp och pjunkig, men beräknar att kunna uppfostra henne efter sitt sinne. Försöket slår emellertid ej väl ut, och deras äktenskap blir olyckligt. Elvira är alltför osjälvständig och intresselös och tröttar ut sin man med sin efterhängsna ömhet. När denne åter träffar sin intelligenta, friska och kraftfulla kusin Selma, vaknar hans ungdomstycke för henne till liv igen, och endast genom Selmas karaktärsfasthet hindras deras kärlek från att slå upp i full låga.

De båda kvinnotyper, som Ernst Ahlgren här ställt emot varandra i Selma Berg och Elvira Kruse — redan namnen äro karakteriserande — äro alldeles desamma som Pauline och Louise i Zolas roman. Den ena är sund, stark och rättfram, en den nya tidens kvinna, den andra konventionellt kvinnlig, behagsjuk och pryd. Pauline har liksom Selma uppfostrats hos sin manlige kusins föräldrar. Denne (vilken dock som karaktär ingalunda äger någonting gemensamt med Richard i *Pengar*) blir gift med Louise, och deras äktenskap utvecklar sig olyckligt på alldeles samma sätt som Richards och Elviras, tack vare att den unga frun tröttar ut mannen med sina "grâces voluptueuses de chatte, faite uniquement pour ce culte de l'homme, tout de suite malheureuse et perdue, s'il cessait une heure de s'occuper d'elle". Pauline älskar Lazare liksom Selma Richard, men söker liksom denna oegennyttigt att åter närma makarna till varandra. Den scen i *Pengar,* där Selma själv häftigt avvisar kusinen, har även i Zolas roman sin motsvarighet. Både Selma och Pauline lägga vidare i dagen samma frihet från pryderi, varmed de väcka respektive Elviras och Louises förfäran, och båda visa de i stället intresse för och deltaga i den manlige kusinens vetenskapliga studier.

Vad vi här i synnerhet lägga märke till, är emellertid att Selma också har en del av de moderliga drag gemensamma med Pauline, genom vilka denna skiljer sig från den ibsenska individualistiska hjältinnetypen. Hos Pauline tar sig denna moderlighet bl. a. uttryck i en omfattande välgörenhet, som hon utövar bland traktens fattiga barn utan att låta sig avskräckas av det elände och den fullkomligt djuriska förnedring, vari de leva. Selma tar sig på samma sätt an statfolkets barn och berättar för Elvira, hur hon redan under sin egen barndom med sparda kakor brukat förpläga

fattiga ungar. Episoden gör intryck av att gå tillbaka på författarinnans egna barndomsminnen, men hennes skildring är här också fullt i stil med Zolas:

"Det är ändå besynnerligt att se hur anlagen kunna vara nedlagda hos en från begynnelsen — — — — — — — — — — — — — — — — jag hade funnit ett riktigt näste till gammalt hus någonstädes utåt fäladen. Där bodde ett gammalt folk med en hel kull ungar omkring sig. De hade allaredan släppt ut en eller två kullar förut, ty både han och hon hade varit gifta en gång förr — men maken till ungar har jag då aldrig sett. Smutsiga och... a, du kan göra dig ett begrepp därom! Nå, de där små odjuren skulle naturligtvis ha mina kakor. — Föräldrarna voro nästan aldrig hemma; avkomman fick sköta sig själv liksom grodyngel. Men du kan tro att där blev en förtjusning, var gång jag kom! — — — Och jag — som själv var alldeles tokig i kakor — jag kunde sitta och se dem sluka fasters präktiga kaffebröd och själv slicka mig om munnen. — — — Ja, vet du, till råga på allt umgicks jag också med den tanken att jag skulle kamma dem. Men den kom lyckligtvis aldrig till utförande." (S. 168 f.)

Liksom Pauline slutar med att ta sig an Lazares av modern försummade barn, lägger också Selma åtminstone i ord sitt intresse i dagen för Richards och Elviras:

"— Elvira, det måtte vara en stor lycka att ha en son, sade hon plötsligt. — Du! sade Elvira hastigt och vände sig om, tänker du någonsin på sådant? Skulle du verkligen önska, att du hade ett barn? — Jag! Nej, Gud bevare mig! det var inte så jag menade. Det var bara sagt så där i allmänhet. Du t. ex. håller ju så mycket av Richard, jag tycker, att för dig skulle det vara så förunderligt att tänka, det hans personlighet skall liksom gå i arv, att allt vad du värderat hos honom skall växa upp på nytt, att det skall komma fram drag efter drag. Jag bara tänker mig vilken glädje det måtte vara för varje ny likhet du upptäcker. Det finns ju till och med fel, som man lär sig att tycka om, och jag föreställer mig, att om du också agar honom för ett sådant, kan du ändå inte låta bli att glädjas smått över att också det är likt." (S. 174 f.)

Selma äger sålunda trots sin manhaftighet något av en Paulines moderlighet, vilken däremot alldeles saknas hos de rena Ibsenhjältinnorna.

Detta drag i teckningen av Selma är värt att lägga märke till, ty det antyder den riktning, i vilken Ernst Ahlgrens kvinnoskildring skall utveckla sig i det följande. Hos indignationshjältinnan Selma endast svagt framträdande, blir det avgjort förhärskande hos det kvinnoideal, som uppställes i *Fru Marianne*, där Ernst

Ahlgren avlägsnat sig långt från den ibsenska individualismen och i stället liksom Zola främst betonar den kvinnliga förmågan av hängivelse och moderlighet. Orsakerna till denna förskjutning ligga i hennes egen inre utveckling under de följande årens upplevelser och intryck, vilka vi i fortsättningen skola söka att följa.

4.

Såsom nyss anmärkts, är psykologien i *Pengar*, särskilt sådan den framträder i teckningen av romanens huvudperson, antinaturalistisk, en viljepsykologi och ej en driftpsykologi. Detta hindrar dock ej att man i en del detaljer kan spåra intryck och lärdomar av den naturalistiska romanens psykologi och skildringssätt. I enlighet med en av naturalismens huvudregler skriver Ernst Ahlgren under arbetet på *Pengar* att hon som författare vill "i allt mänskligt tränga ned så långt sond och öga kan nå; icke blott i psykologiska företeelser utan även i fysiska, ty de senare ge ofta nyckeln till de förra" (biogr. 1:a uppl., s. 137). Närmast synes J. P. Jacobsen, som hon högt beundrade, härvid ha varit hennes läromästare.

Mortensen har[1] anfört ett par dylika detaljer — skildringen av Selmas uppvaknande på morgonen efter bröllopet samt av den njutningskänsla, Richards hänsynslösa sätt bereder henne — såsom exempel på naturalismens djärvhet att tala om det fysiska kärlekslivet även hos kvinnan samt antytt dessa sceners släktskap med skildringar i *Madame Bovary* och *Fru Marie Grubbe*. Den förstnämnda scenen, vars stämning, efter vad man kan se av kamratkritiken, ursprungligen var mera lätt antydd, fick först efter påtryckning av Lundegård sin slutgiltiga form med den realistiska beskrivningen av den sovande mannen, vars åsyn väcker Selmas avsky:

"Men nu såg det kolossalt ut, detta huvud, där det vilade på den broderade kudden med koketta spetsar omkring. Och Selma fann denna Herkuleshals förfärande. Hon stirrade på dess starka senor, svällda ådror och fnarriga hud. Och så detta stora ansikte, som låg där så själlöst och grovt, utan annat tecken till liv än andedräkten, vilken för varje tag bubblade ut de tjocka läpparna, vars röda färg gick över i violett." (S. 103 f.)

[1] J. Mortensen, *Från Röda rummet till Sekelskiftet, I*, Sthlm 1918, s. 229.

Ernst Ahlgren fruktade själv att på detta ställe ha gått längre än "den Wirsénska, d. v. s. käringmoralen" skulle förlåta henne. En analog situation, som kunnat tjäna henne till föredöme, förekommer i *Fru Marie Grubbe,* då Ulrik Frederik, hemkommen från sin utländska resa, i drucket tillstånd tilltvingat sig sina äktamansrättigheter. I fråga om kraftig realism har dock Ernst Ahlgren överträffat Jacobsen:

"Næste Dags Morgen vaagnede Marie længe før Ulrik Frederik. Det var næsten med Had, hun betragtede den sovende Skikkelse ved hendes Side. Hendes Haandled var hovnet op og var ganske ømt fra hans voldelige Velkomsthilsen igaaraftes. Der laa han med de kraftige Arme under den stærke, laadne Nakke; sorgløst, trodsigt, syntes det hende, aandede det brede Bryst, og der var et dorsk, mæt Smil paa de røde, fugtigt glindsende Læber." [1]

Det ifrågavarande partiet föregås hos Jacobsen av en skildring av Marie Grubbes hysteriska tillstånd under Ulrik Frederiks frånvaro, då hon bl. a. frestas att "blott för att göra det" kasta sig ut genom ett fönster, och efterföljes omedelbart av romanens psykologiska centralscen, Maries instinktiva, ofrivilliga mordförsök på mannen. Dessa episoder utgöra klassiska exempel på hur den naturalistiska psykologiens studium av omedvetna och driftbundna själsrörelser mynnar ut i skildringar av neuropatiska fenomen och tvångshandlingar.[2] Någon motsvarighet till dylika ställen finns ej i Ernst Ahlgrens framställning av Selmas själsliv, vilket, som Ingrid af Schultén (a. a., s. 242) betonat, ingenstädes kan sägas avvika från det normala. Det synes dock icke obefogat när Mortensen i detta sammanhang dragit fram scenen mellan Richard och Selma:

"— När du h ö r, att du inte får! utfor han i en väsande halvviskning, tog henne om armen och kastade henne tillbaka så våldsamt, att hon skulle ha fallit, om hon varit mindre vig. Men nu gav hon svikt som en vidja och följde med stöten. När han tog handen till sig, stod hon lika rank och rak.

Hon såg på honom, lugnare med ens.

— — — — — — — —

[1] J. P. Jacobsen, *Samlede Værker,* udg. af Det danske Sprog- og Litteraturselskab, Khvn 1924 ff., I: 164 f.

[2] Jacobsen torde ha lånat de nämnda exemplen från bröderna Goncourts *Germinie Lacerteux,* där de båda förekomma i lika nära sammanhang. Jfr Jacobsen, a. a., s. 160 och 168 med resp. s. 217 och 226 i E. & J. de Goncourt, *Germinie Lacerteux,* Éd. défin. de l'Académie Goncourt, Paris u. å.

Hon njöt av hans brutalitet.

— — — — — — — —

Hon — den i hemmet allhärskande — den uttråkade, blaserade, hon, som med en smekning kunde köpa allt vad pengar förmå skänka, och som av omgivningen åtlyddes för kost och lön, hon stod nu och njöt av att bli åthutad som en hund..." (S. 122.)

Utan att innebära någonting anormalt, ger detta lilla drag en antydan om samma psykologiska process, som Jacobsen låtit taga sig uttryck i den förfjäsade Marie Grubbes lyckokänsla under Sören Ladefogeds brutala behandling. I lika lätt antydning som i *Pengar* och alldeles utan den patologiska anstrykningen hos Marie Grubbe uppenbarar sig, som Vilh. Andersen[1] anmärkt, samma naturalistiskt-psykologiska iakttagelse i Thoras replik i *Mogens:* "Jeg forstaaer det ikke, men sommetider er jeg nærved at ønske, at Du vilde slaae mig." (*Saml. Værker* III: 179.) Man misstar sig knappast på att den lilla detaljen i *Pengar* har Jacobsens observationer att tacka för sin tillkomst.

Ett exempel på hur undertryckta och halvmedvetna känslor ta sig uttryck i en instinktiv handling med halvt symbolisk innebörd — även detta en av den naturalistiska romanen favoriserad iakttagelse — har man i den scen, där Selma under ordnandet av blommorna på frukostbordet vid Richards avresa låter förleda sig till en sentimental stämning, men plötsligt griper sig i den och i en handvändning kastar buketten ut genom fönstret:

"Vilken faddhet! Nej, det måste bli ett slut på det här! Hon rodnade som vid en förolämpning, och utan att betänka sig sträckte hon ut sin hand och samlade ihop alla blomsterkronorna i ett enda grepp, kramande dem tillhopa i blint raseri. Det var som om hon behövt taga hämnd på något, och hon njöt av att känna hur de daggiga bladen sjönko samman i hennes knutna hand." (S. 195.)

Den närmaste läromästaren har väl även här varit Jacobsen. Man kan tänka på det ställe där den halvvuxna Marie Grubbe i trädgården förlorar sig i vaga drömmerier över ett fång rosor, som hon plockat och som hon strax därefter förstör:

"Saa gik hun udenfor og plukkede af Slyngroserne; jo mere hun plukkede, jo ivrigere blev hun, og snart havde hun Skjørtet fuldt. Hun bar dem ind i Løvstuen og satte sig ved Bordet. Een for een tog hun dem op af Skjødet og lagde dem paa Stenpladen tæt op til hinanden, og snart var Stenen skjult under et blegrødt, duftende Svær.

— — — — — — — — — — — — — — —

[1] Jfr V. Andersen, a. a., s. 215.

Hurtigt strøg hun sine Ærmer op og lagde de nøgne Arme ned i Rosernes milde, fugtige Kjølighed. Hun vred dem rundt i Roserne, der med løste Blade flagrede mod Jorden, saa sprang hun op og fejede med ét Strøg Alt det bort, der var paa Bordet og gik ud i Haven, rettende paa sine Ærmer." (*Saml. Værk.* I: 8 f.)

I de härmed anförda detaljerna består hela det egentligt naturalistiska inslaget i Ernst Ahlgrens indignationsroman.

III.

Anti-romantik.

1. Axel Möller: den förolyckade romantikern. Ernst Ahlgrens och Jacobsens antiromantik. Antiromantiska huvudtyper i samtida litteratur. — 2. Richard och Selma som representanter för det unga åttitalssläktet. Dess antiromantik. Dess kritik av släktkärleken.

1.

Om *Pengar* som kvinno- och äktenskapsroman ännu har att uppvisa vissa från Ibsen stammande romantiska element, så innehåller romanen till andra delar en utpräglat antiromantisk verklighetsförkunnelse, som står i samband med tidens rent realistiska strömningar. Den framträder särskilt på två punkter: i teckningen av en förkommen romantikernatur i Axel Möller och i skildringen av Richard och Selma som representanter för det unga antiromantiska åttitalssläktet.

Kapitlen om Selmas mellanhavanden med den möllerska familjen och i synnerhet Axel Möllers figur falla egentligen en smula utom ramen för berättelsen. Det rum den sistnämnde upptar i inledningen, låter en förmoda att han framdeles skall bli en av romanens huvudpersoner i stället för att helt och hållet försvinna därur. Delvis förklaras denna ojämnhet i kompositionen av att han ursprungligen varit hjälte i en fristående, förkommen novell "Axel Lagerberg". Man bör dock ej avfärda hans tillvaro i *Pengar* som endast en betydelselös och tyngande episod. Han är med säkerhet ditsatt för att markera romanens antiromantiska tendens och är därigenom, som vi skola finna, en för tidens realistiska roman mycket typisk figur. Sitt konstnärliga raison d'être har han som kontrast till den unga Selma.

Ernst Ahlgrens första planlagda roman *Francesca Cervani* skulle ha blivit en berättelse om konstnärskallet och dess offerväsen. När det sedan visade sig lämpligt att i stället göra de äktenskapliga

upplevelserna till medelpunkt i förstlingsromanen, lämnade hon dock i dess inledning plats åt berättelsen om sin ungdoms krossade konstnärsdröm, som hon låter både Selma och Axel genomlida, var och en efter sin natur.

Axel Möller är en vek, verklighetsskygg natur. Han saknar ej intelligens och anlag, men hela hans varelse har blivit förkrympt av hemmets förtryck. Han tvingas till ett arbete, som är honom motbjudande, men äger icke kraft att bryta sig en egen väg. Selmas försök att få honom att rycka upp sig förskräcka honom endast, som om hon ville knuffa honom ut i vattnet. Men han har ett äresjukt lynne, som i stället söker sig andra utvägar. "Avstängningen från världen, i förening med moderns hårdhet, hade från barndomen kommit hans viljekraft att krympa ihop till en dvärgkropp, medan fantasien växt ut, så att den kunnat fylla en jättes huvud." (S. 12.) I fantasien söker han ersättning för vad som fattas honom i verkligheten. Han finner en självplågaraktig njutning i att vara bunden till händer och fötter, en förolyckad existens. Naturligtvis utvecklar sig bekantskapen med Selma för honom till en romantisk förälskelse, visserligen utan att han gör sig illusioner om mer än ett hopplöst svärmeri. I stället utmålar han för sig hur det k u n n a t vara, eller också fantiserar han om hur lätt de kunnat bli överkörda tillsammans under sina promenader på banvallen. Fördjupande sig i sin olycka, tröstar han sig med att vara ett misskänt snille. I ensamheten spelar han fiol, skriver vers ("han kände att Sverige fått en ny Lidner") och dränker slutligen sin sorg i glaset. Richard resumerar hans sista öden:

"Latade han sig, så slog han upp ett smäktande ögonkast och sade 'd o l c e f a r n i e n t e'; söp han, så lyfte han sitt glas som en teaterhjälte och sade 'g l ö m m a'; sade man honom rent ut, att han var en odåga, så fick man det besked att man inte 'f ö r s t o d' honom. — — — Tror du inte att han fann någonting sublimt i att dö av fylla?" (S. 153.)

Med ett ord: han är den romantiske dilettanten, sedd genom de nya realistiska glasögonen. Hans romantiska härstamning understrykes ytterligare genom att han gjorts till systerson åt den romantiske skånske målaren N. J. Blommér, ett drag som tydligen sammanhänger med den verkliga förebilden till figuren.[1]

Ehuru Axel Möller sålunda utan tvivel är tecknad efter levande

[1] Om episodens verklighetsunderlag se I. af Schultén, a. a., s. 250!

modell, har Ernst Ahlgren även ägt erfarenhet av det sjukligt romantiska fantasteriet från närmare håll: från sig själv. Ty utom den vilda, "laglösa" konstnärsromantiken, som låg henne i blodet, och som vi kunnat studera i *Francesca Cervani,* finner man i hennes tidigaste bevarade anteckningar, brev och utkast även spår av en ungdomlig svärmisk och sentimental romantik. Hon säger sig själv som ung ha levat mera i sin inbillade värld än i den verkliga och varit "hyperidealistisk som den mest sentimentala miss". Detta slags romantik lyckades hon dock snart så grundligt rensa bort, att den nu synes oss helt oförenlig med hennes karaktär, sådan vi känna denna av senare dokument. Skildringen av Axel Möller är emellertid utan tvivel en självuppgörelse med en sida av hennes eget jag; han är också tecknad med mera sanning än medkänsla. Man har ett kriterium på riktigheten av detta antagande däri, att de verser, i vilka författarinnan låter honom i romanen ge uttryck åt sina glödheta kval, äro nedskrivna av henne själv i en missmodig stund sex år tidigare.[1] När hon tillskriver romanläsningen en andel i hans sorgliga utveckling, är det uppenbart med en tanke på sitt eget tidiga frosseri i missromanerna. Sin erfarenhet av dessas dåliga inflytande tröttnar Ernst Ahlgren aldrig att framhålla; de ha fördärvat fru Marianne liksom Axel Möller och tjäna även till näring åt patron Kristerssons halvherresentimentalitet. Liksom Axel Möller hade Victoria Benedictsson själv som barn varit böjd under trycket av moderns vilja, och säkert hade hon också mer än en gång under sin långa och motiga lärotid känt frestelsen till hans ofruktbara självbedrägeri efter den strandade konstnärsdrömmen. Det var, som vi förut sett, först krisen under sjukdomsåren, som helt frigjorde de egenskaper hos henne, vilka vi nu framför allt finna Ernst Ahlgrenska: hennes viljedyrkan, sanningskärlek och sunda livskänsla.

Vägen till konstnärsskapet hade för henne själv gått genom tålmodigt och ihärdigt arbete, och denna syn på saken inskärptes hos henne av den nya litteraturen, som i motsats till romantiken såg skeptiskt på naturgeniet. "Geniet er ikke den geniale Lediggjænger, men den geniale Arbeider, og de medfødte Gaver er kun Værktøiet, ikke Værket", framhöll Brandes i sin inledning till *Emigrantlitteraturen* (*Hovedstrømn.* I, s. 21). Och i sin essay-

[1] Annotationsalmanackan 19/6 1879: "Skrev 'Får jag ej hata?'." Jfr *Pengar,* s. 101!

samling *Realisme og Realister* pekade Herman Bang på J. P. Jacobsen som en den nya tidens mönstergille litteräre arbetare i motsats till romantikerna, som diktat blott på inspiration. Med hjälp av dylika lärdomar hade Ernst Ahlgren lyckats göra sig fri från varje spår av Axel Möllers sjukliga och instängda genikult och självdyrkan och fått fönstren öppnade ut mot verklighetens fria luft. Realismen ställde i främsta rummet kravet från ord till sak, från fras till handling gentemot den romantiska böjelsen att taga sin tillflykt till fantasiens luftslott i stället för att se verkligheten i ögat, sådan den är. I en uppsats från åttitalets början fastställer också Ernst Ahlgren innebörden av ordet verklighetsdikt: "Ordet bör icke begagnas som en skylt eller reklam. För ett redligt sinne är det fastmer en trygghet, ett värn, först mot all sjuklig romantik och sedan emot påträngande förvetenhet." (Biogr. II: 434.)[1]

I ett par ungdomsnoveller kan man direkt iakttaga förändringen av hennes uppfattning. I konstnärsnovellen *Far och son,* författad 1878, ehuru på grund av manuskriptets förlust nyskriven 1880, är hjälten ännu ett romantiskt geni som allt går väl i händer med en fart som i en andersensk saga:

"'Monsieur le vicomte' förde Heloin med sig till hotellet där han bodde. Då de gingo genom dess stora vestibul och uppför de breda marmortrapporna, klarnade Heloins anlete, och han betraktade med undran de stora urnorna, de praktfulla växterna och dessa inbjudande sammetsklädda möbler.

I trappan mötte de en uppassare, som med en föraktfull blick betraktade Heloins grova kläder. Han rodnade häftigt.

— Du skall få nya kläder, vackrare än den där narrens! sade främlingen skrattande. Och nya kläder fick han. En förtjusande resa med ångbåt förde dem till Genua. Nu skall du få höra en trollkarl, den störste jag känner! sade främlingen, och så satte de sig i en vagn och åkte till en stor byggnad, uppför vars trappor en massa människor strömmade" etc.

Några år senare berättade Ernst Ahlgren i den troligen 1882 skrivna, otryckta novellen *När man har otur,* i vilken Ingrid af Schultén (a. a., s. 95 ff.) konstaterat det tidigaste konstnärliga inflytandet från genombrottslitteraturen, helt osentimentalt om hur en konstnärsdröm gäckas på det enkla och trista sätt, varpå det i verkligheten oftast går till. Dess hjälte, den fattige skolläraren Peter Holm, får tron på sina stora konstnärliga anlag bekräftad

[1] Kursiveringen gjord här.

först sedan det blivit för sent att utbilda dem. Betecknande nog hade Svensk folktidning, till vilken författarinnan insänt novellen, svårt att smälta den realistiska produkten; redaktionen fann skolmästarens hårda öde "strida mot sunda förnuftet" och därför vara "estetiskt oberättigat". I sitt svar på kritiken försvarade Ernst Ahlgren icke utan framgång sin nya realistiska ståndpunkt: "Menar ni att man skulle taga sin tillflykt till någon Deus ex machina? Jag trodde att sådana kommit ur bruk i vår realistiska tid. Holms öde är icke diktat och det är icke min skull om det är orättvist; men kan verkligheten någonsin strida emot sunda förnuftet?" (Biogr. I: 137 f.)

I Axel Möller-figuren i *Pengar* har Ernst Ahlgren slutligen understrukit farorna av den misslyckades romantiska självömkan och självförgudning.

Den närmaste litterära förebilden till Axel Möller finner jag i informatorn Bigum i J. P. Jacobsens *Niels Lyhne*. Ernst Ahlgren hade just hösten 1884 under arbetet på *Pengar* läst om *Niels Lyhne* och berättar i brev till Lundegård den 28 oktober på följande sätt om sina intryck därav:

"Det är över två år sedan jag läste den sist. Vad dessa år ha förändrat mig! Jag synes som en ny människa, boken som en ny bok — nej, inte som något nytt, bara som någon, man hållit mycket av, och förstått så väl och så varit skild ifrån länge. Man tror, att allt skall levas omigen och vara detsamma som förr. Men så är det helt förändrat. Man ser, att man kommit närmare, att man förstår mera fullt och rikt, med ett ord: man har utvecklats. Och därför syns det fordna halvt och fattigt. Vilken lugn, djup glädje det ligger i att se, huru livet fört en framåt! Om det visste man ingenting, förrän man fick en jämförelsepunkt. Och så är det icke det gamla, man får igen, det är mycket mer, ty uppfattningen är ny. Så känns det att nu läsa Niels Lyhne." (Biogr. I: 254 f.)

Vad är det då i *Niels Lyhne* och hos J. P. Jacobsen överhuvudtaget, som gjort ett så starkt intryck på Ernst Ahlgren? För ingen annan författare har hon så öppet uttalat sin hänförda beundran, men det är svårare att i hennes arbeten peka på jacobsenska drag än i många av hennes samtidas. Mycket av det väsentligaste hos Jacobsén hör till de tidskarakteristika, som eljes väckte hennes opposition, så hans deterministiska driftpsykologi eller det "aandsaristokratiska" draget hos hans diktgestalter, vilka i motsats till Ernst Ahlgrens egna övervägande äro estetiska flanörtyper, obekanta med vardagens arbete och möda.

Några skäl för sin Jacobsendyrkan har hon själv angivit. Det var först hans språkkonst, som syntes henne komma så nära det fullkomliga som möjligt. Man får väl därvid även tillägga hans minutiösa och skarpsinniga psykologi. Och så var det hans dödsskildringar:

"Då han talar om döden — 'den vanskelige Død' — ligger där en samlad kraft, ett tillkämpat lugn i hans ord, som är av en förunderlig verkan just därför att man genom den dämpade tonen får en förnimmelse av, vilket djupt allvar de innebära för författaren själv. Det är som hade han icke hjärta att framställa den i all dess nakna förfärlighet fast han själv gjort sig förtrolig därmed, och därför kastar han ett skylande hölje över dess kvalfulla ryckningar." (Biogr. I: 182 f.)

Här har man säkerligen den djupaste anknytningspunkten mellan de båda diktarnaturerna. Jacobsens konst utvecklade sig i sin drivhusaktiga prakt samtidigt med en förhärjande sjukdom, som med varje dag förde döden obevekligt närmare. Även Ernst Ahlgrens fyraåriga egentliga produktion tillkom i skuggan av en ständigt hotande död. Faran för ett förnyat utbrott av bensjukdomen, som med mycken sannolikhet kunde få en dödlig utgång, lät henne känna detta hot som överhängande redan innan självmordstanken på allvar fått henne i sin makt. Liksom Jacobsen var hon en konstnärsnatur, som med en lidelsefull dyrkan omfattade livet i alla dess former och skiftningar. Bägge kände de ett brinnande behov av att i sitt arbete nedlägga hela sin livserfarenhet innan det blev för sent. Då en ung författare i en tidskriftsuppsats givit en livfull skildring av sitt yrkes skrivbordsvedermödor, anmärkte Ernst Ahlgren: "Hur annorlunda ter sig icke saken för den, som vid varje nytt arbete tvingas att tänka: 'detta blir måhända det sista; jag måste säga, vad jag vill hava sagt, och säga det nu.' — — — — Är det t. ex. möjligt att tänka sig J. P. Jacobsen 'slängande ifrån sig manschetter och halsduk, ond på sin dåsiga inbillningskraft'?"[1] Och på försättsbladet till sin annotationsalmanacka 1885 skrev hon ett Jacobsencitat: "— det at mindes, det er al den Del i Menneskenes Verden, der fra nu af vil være min. Blot at mindes, slet ikke mer." Citatet är hämtat ur *Fru Føns'* avskedsbrev till sina barn, vilket var Jacobsens eget, under tårar skrivna avsked till livet,[2] bräddat av samma heta livskärlek,

[1] Manuskriptet till uppsatsen *Verklighetsdiktning.*
[2] Edv. Brandes' inledning till *Breve fra J. P. Jacobsen til Edvard Brandes,* 2den Udg., Khvn 1899, s. XLIII ff.

som möter oss i så många av Ernst Ahlgrens anteckningar. "Den, der skal dø, kjære Børn, er saa fattig; jeg er saa fattig, for hele denne dejlige Verden, som nu i saa mange Aar har været mit rige, velsignede Hjem, den skal tages fra mig, min Stol skal staa tom, Døren skal lukkes paa mig og jeg skal aldrig sætte min Fod der mere. Derfor ser jeg paa Alt med den Bøn i mit Øje, at det skal holde af mig..." (*Saml. Værk.* III: 275 f.) Ernst Ahlgren höll av detta brev mer än något annat ställe hos Jacobsen: "Det är så omedelbart att man kan läsa det om och om igen utan att det blir gammalt, och i varje ord är det som om man hörde vibreringen av en människoröst." (Biogr. I: 398.)

Det är den positivistiska och naturvetenskapliga tidsålderns känslor inför dödstanken, som Jacobsen tolkat kanske djupare och intensivare än någon annan. De ha präglat hela romanen om den ateistiske idealisten Niels Lyhne med alla dess dödsskildringar. "De moderne Menneskers Dødebog" kallades den av Edvard Brandes (a. a., s. XLII). Härav kom säkerligen i första rummet det djupa intryck, den gjorde på Ernst Ahlgren. Hon återfann hos Jacobsen den grella motsatsen hos sig själv mellan livsberusning och dödshypnos. I hennes egna arbeten finnas inga dödsskildringar, men en sådan skulle ha bildat höjdpunkten i hennes ofullbordade novell *Att dö.*[1] Påls avskedsbrev i *Fru Marianne* är en direkt motsvarighet till fru Fönss'. I Louises stora repliker i sista akten av *Den bergtagna* kan man också säga, att Ernst Ahlgren fångat något av den klang, hon beundrat i Jacobsens ord.

Dödsmotivet i *Niels Lyhne* är dock blott det starkaste uttrycket för den boken genomgående, allmänna känslan av verklighetens obeveklighet, alla drömmars och all längtans vanmakt inför de nakna realiteterna. Detta tema som gång på gång anslås i romanen, sammanfaller ju med hela den nya verklighetsdiktningens tendens. Men vad som på de flesta håll var ett nyktert program, en moralisk övertygelse, är hos Jacobsen personlig och smärtsam upplevelse. När han i *Niels Lyhne* talar om "det ene Simple: at bære Livet som det var! bære Livet som det var og lade Livet forme sig om Livets egne Love" (*Saml. Værk.* II: 288), uttalar han hela skedets program. Men på andra håll skälver det personligen upplevdas smärta under orden: "Han havde for første Gang følt

[1] Ett utkast till denna scen finnes i det bevarade fragmentet. Jfr även ett brevcitat i H. Hagelbäcks ovan nämnda uppsats, a. a., s. 89 f.

Frygt for Livet, for første Gang virkelig begrebet, at naar det havde dømt En til at lide, saa var denne Dom hverken digtet eller truet, men saa blev man slæbt til Pinebænken, og saa blev man pint, og der kom i det sidste Øjeblik ingen æventyrlig Befrielse, ingen pludselig Opvaagnen som fra en ond Drøm. Det var det han forstod i anelsesfuld Angst." (Ib., s. 52.) Jacobsen inskärper därför kraftigt det ofruktbara i det romantiska drömmarlivet, "hvad der ligger saa nær at glemme, at selv de fagreste Drømme, selv de dybeste Længsler ikke lægger en eneste Tomme til Menneskeaandens Vækst" (ib., s. 6). Denna allmänna antiromantiska tendens har hos den dödsmärkte Jacobsen mättats med djup personlig känsla och därigenom erhållit en vida intensivare färg. Detsamma är fallet i Ernst Ahlgrens diktning, där verklighetskänslan genom sjukdomen fått ett ökat allvar.

Den person i *Niels Lyhne* som speciellt exemplifierar den antiromantiska tesen, är informatorn Bigum. Han är en av de andligen lytta romantikerna i den realistiska litteraturen. I världens ögon endast en tafatt teologie kandidat, vet han själv med sig att hans själ äger en vidunderlig rikedom. Han är filosof, och hans tanke omspänner vidare fält än vanliga dödligas. Men han försmår att ge mänskligheten en aning om sin rikedom; tvärtom fröjdas han vid tanken på dess blindhet. "O, der var en sælsom Vellyst i at føle Tilværelsens brutale Uforstand kaste En tilside som ringe Avne, skattende som gyldent Korn det Tomme og det Kjærneløse, og saa vide med sig selv, at Ens mindste Tanke var værd en Verden!" (Ib., s. 29.) Men vid första beröring med verkligheten i Edeles gestalt störta alla hans luftslott samman. I ett brev ställer Jacobsen själv diagnosen på Bigums romantiska sjukdom: storhetsvansinne (*Breve til Edv. Brandes*, s. 98).

Axel Möller lider av samma sjukdom och fyller alldeles samma uppgift i Ernst Ahlgrens roman som Bigum i Jacobsens. I samma brev, vari Ernst Ahlgren berättar om sina nya intryck av *Niels Lyhne*, omtalar hon att hon har särskilt besvär med Axel Möller, därför att hon haft för litet tillfälle att studera modellen (biogr. I: a uppl., s. 135), och Lundegård gör samma anmärkning i sin kamratkritik, att figuren är för mycket tänkt (S. S. III: 242). Tydligtvis har här den litterära förebilden haft större betydelse än den levande.

Både Bigums och Axel Möllers sinnesförfattning illustreras till yttermera visso av deras dilettantiska fiolspel. Ännu i Ernst Ahlgrens äldsta noveller i *Från Skåne* finns det gott om underbart fiolspel både av underbarn och stora mästare, en f. ö. hos nybörjare vanlig utväg att i skildringen av musikaliska prestationer inlägga de stämningar, de ej på annat vis förmå framkalla. *Pengars* författarinna låter däremot ej längre dupera sig av dilettantens inspirerade ansiktsuttryck och hindras därför ej att höra, vilket "eländigt mischmasch" han i själva verket utför:

"En målare, som endast sett honom, skulle ha blivit förtjust; en musiker, som hört, skulle bringats till förtvivlan. Man kunde icke höra någonting bedrövligare än detta hjälplösa famlande efter något, som han aldrig kunde få tag i, dessa ansatser till välkända melodier, som icke fingo komma fram, emedan han genom att sudda över dem sökte inbilla sig att han komponerade, samt slutligen dessa påmåfålöpningar, som utgjorde vinsten av hans konsertbesök. Men det var otvivelaktigt att han trodde sig åstadkomma någonting vackert, och att han njöt därav." (S. 27.)

Bigum är likaledes en stor musikälskare och lidelsefull violinspelare, oaktat han är litet döv.

"Tonerne, sagde han, de hørtes ikke blot med Ørerne, hele Legemet hørte: Øjnene, Fingrene, Fødderne, og svigted end Øret en enkelt Gang, Haanden vilde dog i sælsom, instinktmæssig Genialitet vide at finde den rette Tone uden Ørets Hjælp. Desuden var dog alle hørlige Toner til Syvende og sidst falske, men den som havde Tonernes Naadegave, havde i sit Indre et usynligt Instrument, mod hvilket den herligste Cremoneser kun var som den Vildes Kalebasviolin, og paa det Instrument spillede Sjælen, fra dets Stræng klang de ideale Toner, og det var paa det, at de store Tonedigtere havde komponeret deres udødelige Værker. Den udvortes Musik, den, der bævede gjennem Virkelighedens Luft og som Ørerne hørte, den var kun en usselig Efterligning, et stammende Forsøg paa at sige det Usigelige." (A. a., s. 25 f.)

Det finns dock en betydelsefull nyans i belysningen av de båda figurerna. Jacobsen var själv — som särskilt hans lyrik visar — innerst inne en drömmarnatur, och realisten och naturvetenskapsmannen kunde aldrig döda romantikern i honom. Han kunde själv aldrig komma på längre avstånd från drömmaren än ironiens, låt vara att denna ironi var utomordentligt djup och bitter. Ernst Ahlgrens natur var i detta hänseende långt mindre problematisk. Hos henne var den aktiva verklighetsmänniskan vida starkare, och hon kunde därför i Axel Möllers person definitivt avliva sin

ungdoms romantiskt-sentimentala griller. Bigum är, som Edvard Brandes anmärker, en tragisk karrikatyr av romanens hjälte, drömmaren Niels Lyhne, och därmed av författaren själv. Axel Möller är däremot ställd som kontrast till Ernst Ahlgrens hjältinna och avbild, den käcka och företagsamma Selma.

Bigum och Axel Möller äro flyktiga skisser av en samtidigt i större format och med djupare analys i tidens realistiska diktning odlad typ av romantikern, som kommer till korta med verkligheten — Niels Lyhne är ett av de mest utpräglade exemplaren. Hos denne håller typen dock redan på att glida över i ett senare stadium: sekelslutets överreflekterade och blaserade skeptiker, vars vilje- och handlingssvaghet är en frukt av själva den realistiska och naturvetenskapliga erans determinism, pessimism och analysbegär, en typ som hos Ernst Ahlgren representeras av Pål Sandell i *Fru Marianne* och William i *Modern*. För den tidigare typen, till vilken Axel Möller är att räkna, är rent omvänt bristen på självkännedom och det naiva fantasteriet kännetecknande. Gränsen blir dock ofta flytande, enär det psykiska underlaget i bägge fallen är detsamma.

Den förolyckade romantikern återfinnes hos realismens alla stora banbrytare, och överallt bär den samma prägel av författarens självuppgörelse med kuvade romantiska böjelser. Ibsen har tecknat den med etsande skärpa i fantasten och drömmaren Peer Gynt, enligt hans egen uppgift till stor del frambragt genom "selvanatomi", samt i Hjalmar Ekdal givit en mera naturalistiskt uppfattad replik av densamma. Dessa figurer, använda som måltavlor för den ibsenska moralismen och ironien, ha måhända spelat den största rollen för utbildandet av åttitalets antiromantiska kriticism. I den franska naturalismen heter typens tidigaste och främsta representant Emma Bovary. Två år äldre än madame Bovary är Turgenjevs Rudin. Det eminenta inflytande, som Turgenjev särskilt genom sina Rudintyper eller "överflödiga" män utövat på den skandinaviska genombrottslitteraturen, har blivit klarlagt av Karl Tiander.[1] Karakteristisk för Rudin och hans gelikar är bl. a. bristen på manlighet, den släta roll de spela gentemot kvin-

[1] Anf. arbete. För det svenska åttitalets vidkommande har Turgenjev-inflytandet i anslutning till Tiander tidigast berörts av Werin i en förträfflig Strindbergs-essay *Karaktärer i Röda rummet*, Sv. Dagbl. $^{2}/_{11}$ och $^{14}/_{11}$ 1924. Ingrid af Schultén har sedan i sin bok om Ernst Ahlgren utförligt uppehållit sig vid de turgenjevska dragen i dennas författarskap.

nan. När hon kommer med sin tillitsfulla vädjan till deras handlingskraft, ha de intet annat än en hjälplös resignation till svar. Även Axel Möller visar sig tillhöra detta släkte, när Selma ädelmodigt erbjuder honom sina pengar.

2.

Hos Richard och Selma, tagna som representanter för det unga åttitalssläktet, kan man studera verkningarna av de antiromantiska idéerna på deras bekännare. Skildringens autenticitet framstår bäst om man lägger detta parti av *Pengar* bredvid dagbokens och brevens anteckningar om Ernst Ahlgrens och Axel Lundegårds tidigaste bekantskap. Den unge författaren till *I gryningen* var helt igenom förgiftad av tidsidéerna. I deras vänskapsförhållande fanns liksom i Selmas och Richards öppenhjärtighet och förtroende, men även kärvhet och tyngd. Samtalen ta form av diskussioner, där varje ord noga väges, och då det börjar gå trögt söka de avhjälpa detta genom att sätta sig ned och undersöka orsakerna därtill. De ha ett oemotståndligt begär att gå till grunden med allt, och Lundegård lägger i dagen en retlig ömtålighet, som gör att minsta oöverlagda ord kan vålla en brytning.

Teckningen av Richard och Selma i *Pengar,* som uppenbart närmast är utförd efter denna verklighetsmodell, har dock en humor och objektivitet som visar att Ernst Ahlgren själv ingalunda var blind för överdrifterna i dessa yttringar av sanningssträvandet. Särskilt hos Richard ha alla dess goda egenskaper en ständig benägenhet att slå över: kraftfullheten blir brutalitet och uppriktigheten cynism. Selma är till sin natur mera sund och harmonisk, men även hon är smittad av tidssjukdomen.

"Ärlighet, se där huvudsaken!" fastslår Ernst Ahlgren i sitt första brev till "litteraturkamraten". Det gällde framför allt att i minsta ord vara sig själv, som termen lydde, att inte dölja eller försköna något vare sig för sig själv eller för andra. Ernst Ahlgren präglar själv i ett brev det tidstypiska ordet "skurkärlighet". Men de enklaste umgängesformer innebära i själva verket något av en kompromiss. Hon konstaterar också i Stora boken att "det är någonting sjukligt i överdriven grannlagenhet. Sammanlevnaden kommer att sakna kraft och liv." Lundegård å sin sida uttalar sin fruktan för att kamraten är en småsjäl, när hon

en gång sagt att takt och savoir vivre var någonting tillvinnande. Richard i *Pengar* förklarar rentut att all grannlagenhet är humbug och sätter sin ära i att vara så hetsig och hänsynslös som möjligt. Framför allt rasar han mot pryderiet i den kvinnliga samtalstonen. Själv analyserar han fördomsfritt för Selma "den så kallade kärleken":

"Och vad tror du till exempel att jag var så förtjust i? Dig själv? — själen, kan tänka! Nej, i skinnet var det, därför att det syntes så lent att stryka över som ett silkesammet, svalt i färgen och varmt ändå, frestande glanslöst som en skalad banan. I själen? — jo vackert!

— — — — — — —

Det kunde aldrig kallas vackert, men det var naturligt som pälsen på ett djur — och jag var kär. — — — Jag ville bara säga, att sådan är kärleken. Kom nu och säg vackra saker om den! Fernissa. Skrapa på den, och du skall få se vad den är." (S. 151 f.)

Allt som bryter mot denna materialistiska terminologi avfärdar han med slagordet "romantik":

"Ser du, romantiken hänger i en. Man har insupit den från barndomen. Man kan resonera bort den, och den kommer igen för hundrade gången. Ännu har jag några trasor kvar av den. De hänga vid som synden. Tror du inte att just det, att jag sitter och talar med dig, är en släng av romantik?

— Men på det viset blev ju allting...

— Ja, det är det också — det mesta. Man har blivit alldeles bortkollrad." (S. 148 f.)

I själva verket kan man knappast finna på någonting mera onaturligt och förskruvat än denna forcerade och pedantiska ärlighet. Richards hänsynslöshet röjer i grunden hans sårbarhet, och även hos Selma är det manhaftiga till stor del en skyddande förklädnad, anlagd för att dölja alla varmare känslor. I breven talas om "den fruktade Begejstringen", och ännu farligare är sentimentaliteten. Ernst Ahlgren är fullständigt förintad då kamraten en gång om en skiss, som han fått till genomläsning, "i hård, klanglös ton, vari låg en skymt av vedervilja", utslungar endast de tre orden: "Den är s e n t i m e n t a l" (biogr. I: 216). En gång senare skriver hon till honom: "Det finns ett ord, som jag darrar för värre än för alla andra, och det är: sentimental. Jag är så rädd för det att jag aldrig vågar vara mig själv, utan bara en automat med hjärtat i halsgropen." (Biogr. II: 40.) Sanningssträvandet upphäver till slut sig självt.

I *Pengar* förekommer en här redan berörd karakteristisk scen i början av nionde kapitlet, där Selma går och dukar till avskedsfrukosten vid Richards bortresa. Hon ordnar blommorna på bordet, då den fruktade romantiska stämningen oförmärkt smyger sig över henne. Några gamla verser börja ringa för hennes öron. Men som en god dotter av åttitalet avskyr hon poesi och låter vreden över att ha ertappat sig själv med fadd sentimentalitet gå ut över de oskyldiga blommorna, som hon kramar ihop i blint raseri. "Hon drog buketten ur vasen, som om det varit en fiendes avhuggna huvud hon hållit tag i, och med sammanbitna tänder öppnade hon fönstret och kastade den söndersmulad och förstörd ut för vinden." (S. 195.) Man har här ett ypperligt exempel på den metamorfos, de oskyldigaste saker kunde undergå under inflytande av sentimentalitetsskräcken.

Hos Selma framträder även det sjukliga begäret att dissekera fram och håna sina handlingars djupaste bevekelsegrunder, som hon oftast lyckas reducera till ren egoism. "Det finns människor, så fanatiskt sanningsälskande, att de beljuga sig själva", tillägger författarinnan (s. 167). Men hennes egna självprövningar i Stora boken ge nästan alla samma facit som Selmas. Ur samtalen med Lundegård kunna anföras ett par typiska repliker: "Han sade att han icke bryr sig om vänskap, ty egoism är alltid bevekelsegrunden. Jag svarade att strängt taget är allting egoism. Medgav det." (Biogr. I: 210 f.)

Resultatet av denna krampaktiga sanningssträvan med dess ständiga tvång och självdissektion, dess eviga misstro till sig själv och andra, blir naturligtvis till slut fullständig känslotorka och improduktivitet. Ernst Ahlgrens lidelsefulla natur har snart reagerat mot trycket, och i skildringen av Pål Sandell i *Fru Marianne* och William i *Modern* har hon fullföljt det i *Pengar* påbörjade studiet av tidssjukdomen, sådan den på ett mera framskridet stadium yttrade sig hos den unga generationen. Härigenom ha vi i hennes romaner fått den mest fullständiga och tillförlitliga litterära analysen av den för åttitalets antiromantiker typiska mentaliteten.

Richardtypen är närmast en produkt av den nya naturvetenskapliga och materialistiska livsåskådningen. Han är också till yrket medicinare liksom många av sina likar i åttitalsdiktningen, t. ex. Borg i *Röda rummet,* Relling i *Vildanden* eller inom Ernst Ahlgrens egen produktion Karl Rönne i *Final.* De flesta av dessa

torde litteraturhistoriskt sett gå tillbaka på medicinaren-nihilisten Bazarov i Turgenjevs *Fäder och söner*. Richard har med denne gemensamt både det retliga temperamentet och det burdusa sättet, den forcerade cynismen, slagorden om "romantik" och "kärlek", hånet mot sentimentaliteten o. s. v.[1] Alldeles som Richard blir även Bazarov trots sin illusionsfrihet själv häftigt förälskad. I åttitalslitteraturen hade typen och tonen introducerats i *Röda rummet,* där Bazarovs filosofi och uttryckssätt, som Werin påpekat,[2] går igen både hos medicinaren Borg och aktören Falander. Enligt Strindbergs beskrivning i självbiografien av det verkliga röda rummet var medicinarfilosofien och -jargongen där redan fullt utbildad. "Egoism var drivfjädren till alla människans handlingar, och därför var det icke värt att hyckla några bättre känslor." (Saml. skr.: *Tjänstekvinnans son II,* s. 49.) Känslosamheten avklippes med repliken: "Är du sentimental?" I Falks person reagerar Strindberg i romanen till sist själv mot cynismen: "— Vilken hjärtlöshet, vilken råhet! Fy fan sådan ungdom! utbröt Falk, kastade pengar på bordet och tog på sina kläder. — Är du sentimental? hånade Sellén. — Ja, det är jag! Adjö!" (Saml. skr.: *Röda rummet,* s. 363.)

Hos en svensk åttitalistisk Bazarov som Richard eller — för att nämna en parallell — informatorn Berndtson i Anne Charlotte Lefflers novell *I krig med samhället* tillkommer som ett viktigt element Ibseninflytandet. Brands kamp mot "akkordens ånd", det kierkegaardska redlighetskravet, fick ge ett slags ideell sanktion även åt hänsynslösheten och cynismen. Det är Ibsens maning att vara sig själv, som dessa ungdomar ständigt föra på läpparna. Likaså är det mesta av envisheten och halsstarrigheten Brandkarrikatyr.

Här är särskilt ett drag att taga vara på. Selma ber under ett samtal Richard berätta henne något om hennes mor, som dött så tidigt att hon knappt har något minne av henne. Hon känner saknad över att aldrig ha haft någon mor, men Richard avfärdar

[1] Jfr I. af Schultén, a. a., s. 262.

[2] Anf. uppsats. Strindberg har troligen redan före bekantskapen med Bazarov varit på god väg att utbilda nihilisttypen i en figur som naturvetaren-darwinisten Ensittaren i *Från Fjärdingen och Svartbäcken*: "Han var otillgänglig, hemlighetsfull, kall, hård. Om man berättade honom ett dödsfall, sade han: gudskelov; om ett barns födelse: stackars barn, och om en förlovning: infamt! Han såg allting genom mikroskop." (Saml. skr.: *I vårbrytningen,* s. 18.)

detta med sin vanliga fras om "inlärd romantik". "Det är inte på långt när så mycket med det så kallade blodsbandet, som man påstår. Det är så mycket annat, som är starkare." (S. 143.) Det är ett genomgående drag hos åttitalets kritiska prövning av familjeinstitutionen att den ej blott riktar sig mot förhållandet mellan man och hustru, utan även mellan föräldrar och barn. Även Bazarov gör sina utfall mot släktkärleken, men i stort sett härstammar detta för åttitalet så typiska inordnande av släktkänslan under de konventionella fördomarna från Ibsen. Ibsens frihetskära individualism kom honom själv att redan tidigt, och som det synes utan saknad, radikalt klippa av alla trådar som bundit honom vid hem och anhöriga. Någon inre gemenskap mellan hans tankeliv och deras hade aldrig existerat, och solidaritetskänsla av ren pietet var honom främmande. "Det solidariske har jeg egentlig aldrig havt nogen stærk følelse af", skriver han i ett brev, "jeg har i grunden kun taget det sådan med som traditionel trossætning, — og havde man mod til fuldt og helt at sætte det ud af betragtning, så blev man kanske kvit den ballast, som tynger værst på personligheden." (*Breve* I: 233 f.) Hos Brand väcker åsynen av barndomshemmet på branten mot norr invid den trånga fjorden endast en förnimmelse av sollöshet, iskyla och bundenhet:

"Over mig er klemslens vægt,
tyngslen af at stå i slægt
med en ånd, som altid peged
jordvendt, udenfor mit eget."
(*Saml. Digterv.* II: 135.)

I teckningen av Åse och Peer Gynt har Ibsen givit en oförgätlig, djupt poetisk bild av förhållandet mellan mor och son, men mellan Brand och hans mor utstrålar från ömse sidor endast en omänsklig, skrämmande köld. Hennes känslor för sonen sammanfattas i kravet att han skall hålla släkten vid liv, och själv är hon för honom endast inbegreppet av den skräck som vilat över hans barndom. Med järnhård oböjlighet hävdar han kallets plikt gentemot den sonliga känslan: "Jeg har ej ret, at dyrke guder i min æt." (Ib., s. 164.)

Senare ställer Ibsen i *Gengangere* förhållandet mellan föräldrar och barn i en obarmhärtig rationalistisk belysning, då han låter fru Alving reducera pastor Manders' hänvisning till fjärde budet till den mera speciella frågan: skall Osvald hedra kammarherre

Alving? Osvald själv saknar, redan innan han känner något om sitt fäderneärvda öde, all instinktiv sonlig pietetskänsla:

"OSVALD. Ja, far — far. Jeg har jo aldrig kendt noget til far. Jeg husker ikke andet om han, end at han engang fik mig til at kaste op.

FRU ALVING. Dette er forfærdeligt at tænke sig! Skulde ikke et barn føle kærlighed for sin far alligevel!

OSVALD. Når et barn ikke har noget at takke sin far for? Aldrig har kendt ham? Holder du virkelig fast ved den gamle overtro, du, som er så oplyst forresten?

FRU ALVING. Og det skulde bare være overtro —!

OSVALD. Ja, det kan du vel indse, mor. Det er en af disse meninger, som er sat i omløb i verden og så —

FRU ALVING (rystet). Gengangere!" (*Saml. Digterv.* IV: 258.)

Från dessa scener utgår den individualistiska revolten mot blodsband och släktkärlek i åttitalet. Strindberg upptar redan i ungdomsdramerna *Fritänkaren* och *I Rom* från *Brand* konflikten mellan övertygelse och föräldralydnad, och i *Mäster Olofs* prosaupplaga ger han en replik av förhållandet mellan Brand och hans mor. Olof förnekar själv sina sonliga känslor: "Svaghet, kanske också gammal tillgivenhet och tacksamhet, men intet blod! Vad är det för slag!" (Saml. skr.: *Mäster Olof*, s. 151.) Redan Olofs förnekande har emellertid mera av uppror och trots än av den stela kylan hos Brand. Som Lamm (*Strindbergs dramer I*, s. 163) anmärkt, ha också redan i *Mäster Olofs* omarbetningar, där Brandinflytandet över huvud utjämnats, scenerna med modern fått en betydligt förmildrad form. Det är i sin mån ett vittnesbörd om att släktproblemet för den blivande författaren till *Fadren* med hans starka instinktliv var vida mindre lättlöst än för *Brands* och *Gengangeres* diktare. I *Tjänstekvinnans son* klagar Strindberg över sin "osjälvständighet, de olösliga blodsbanden, navelsträngen, som aldrig kunde klippas, men endast gnagas av", varför han heller aldrig kunnat bli "sig själv, aldrig frigjord, aldrig en avslutad individ". (Saml. skr.: *Tjänstekvinnans son I*, s. 47 och 49.)

För Victoria Benedictsson hade den första allvarliga ungdomsupplevelsen liksom för Strindberg tagit formen av konflikten mellan kallelse och föräldramakt. Hennes konstnärsdröm hade liksom Selmas i romanen avspisats med en prästerlig hänvisning till fjärde budet (biogr. I: 59), och från hennes undfallenhet vid detta tillfälle hade all hennes följande olycka sprungit ut. Sedan dess

levde inom henne bittra och oförsonliga känslor, i vilka åttitalets revoltstämningar funno gensvar. Hennes novell *Fruntimmer,* skriven 1884, ger en träffsäker psykologisk analys av den i grunden egoistiska och tyranniska familjeömhetens förmåga att förkväva själva den sunda ungdomliga levnadslusten. Hon instämmer personligen i det rationalistiska förnekandet av släktkärleken: "Jag känner ingenting av det, de kalla blodsband", försäkrar hon vid upprepade tillfällen.

Victoria Benedictsson var dock i detta fall mera väsensbesläktad med Strindberg än med Ibsen, och även för henne var frågan härmed knappast slutgiltigt löst. Hos personerna i *Fru Marianne* och *Modern* talar blodets röst med en helt ny makt. I *Pengar* får man däremot anse Richards uppfattning vara närmast hennes egen.

IV.

Berättarkonst.

1. Frånvaro av beskrivande realism. — 2. Det konstnärliga sanningskravet. Det fula. Tendensen. Arbetsmetod. Den flaubertska objektiviteten. Turgenjevsk realism. Intryck av Jacobsens stil. Impressionism. Replikkonst. Strindbergsk konkretion och naturalism. Backfischporträtten i *Pengar* och *Gertrude Colbjørnsen*. Skrams och Ernst Ahlgrens humor.

1.

Den konstnärligt-stilistiska sidan av Ernst Ahlgrens författarskap har av Ingrid af Schultén blivit utförligt karakteriserad. Här skola ytterligare göras några spridda påpekanden och sammanställningar beträffande respektive romaner.

Det har ofta blivit anmärkt att den för naturalismen så karakteristiska vidlyftiga accessoarbeskrivningen ävensom naturskildringar nästan alldeles saknas i Ernst Ahlgrens romaner. Förhållandet är rätt påfallande, då man betänker vilken stor roll miljö- och naturskildring spela hos de främsta nordiska prosatörerna, som varit hennes närmaste mönster, t. ex. Jacobsen, Strindberg eller Kielland. Dessutom vittna ju hennes anteckningar och brev flerstädes om att hon ägt ett ingalunda mindre starkt utvecklat natursinne än dessa författare. Förklaringen till att hon i sin litterära prosa så föga tillgodogjort sig detta, ligger givetvis i hennes allt uppslukande människointresse, som kom henne att koncentrera sig på människobeskrivningen, där det måleriska tillika ger formen kring ett psykologiskt innehåll. Det torde vara missvisande att okritiskt upprepa hennes yttrande, att hennes fantasi var en målares och ej en språkkonstnärs (biogr. I: 125). Detta fälldes redan 1878, då hon ännu stod tvekande om vilkendera vägen hon skulle välja, och ännu ej på allvar prövat sina krafter i den senare rikt-

ningen.[1] Hennes psykologiska intresse synes f. ö. alltifrån ungdomen ha varit det avgjort förhärskande. Hennes prosa är snarast — frånsett personbeskrivningarna — mindre målerisk än flertalet samtidas. Man finner icke hos henne såsom exempelvis hos Strindberg[2] några direkta intryck från den impressionistiska opponentkonsten, ehuru den lilla skissen *Kritik* i *Från Skåne* vittnar om hennes sympatier för densamma. I skildringen av museibesöket i *Pengar* ägnar hon liksom sin hjältinna sin största beundran åt ett för en rättrogen åttitalist så föråldrat konstverk som Blommérs Näcken och Ägirs döttrar. Den modernare målning som hon därjämte beskriver, Cederströms Epilog, är till sitt ämne ett romantiskt kostymstycke i en äldre tids smak. Ingrid af Schultén ser (a. a., s. 268) i Selmas fantasi över denna tavla (s. 209) en reminiscens från Jacobsen. Den erinrar emellertid även om Ernst Ahlgrens egna romantiska ungdomsalster och vittnar om att hon ännu ej helt frigjort sig från äldre smakböjelser. Den tidigare nämnda "backant"-scenen i *Pengar* är av samma art. Fantasier på vers eller prosa över konstverk voro ju något tidigare en gouterad litterär form. Cederströms målning är i själva verket en typisk, till lyrisk kommentar inbjudande kalenderbild.[3] I åttitalsromanen ter sig denna parafras som en rest av en föråldrad litterär teknik. En lustig tidsfärg får episoden om museibesöket däremot genom att författarinnan skickar den äkta mannen att falla i ekstas inför Kronbergs Jaktnymf; denna lär under åttitalet på sina håll ha betecknats som "en skam för kvinnosaken".[4]

2.

Liksom sanning mot sig själv var åttitalsdiktarens första moraliska bud, var sanning mot verkligheten hans första konstnärliga. Ernst Ahlgren har vackert uttryckt sitt realistiska diktarideal i en aforism i Stora boken 1883: "Om någon stege fram till mig med denna fråga: Säg mig vilket som är verklighet, säg mig vad som är dikt. Då skulle jag önska att kunna svara: Jag vet icke —

[1] Bevarade prov på Victoria Benedictssons lärospån i teckning och målning torde i högre grad vittna om arbetets samvetsgrannhet än om mera utpräglade anlag.

[2] Jfr G. Lindblad, *August Strindberg som berättare,* Sthlm 1924, s. 73.

[3] Den finns också reproducerad med tillhörande verser i Svenska familjejournalen 1880.

[4] G. Linder, *Åttiotalets unga Sverige,* Ord och Bild 1909.

ty allt är sanning." Genom att sätta det s a n n a i det s k ö n a s ställe inrymde realismen en plats även åt det fula i konsten, för så vitt det blott var karakteristiskt. Ernst Ahlgren omfattade ivrigt även denna programpunkt, vilken hon framför allt realiserat i sina folklivsskildringar. "En författares rätt att få måla det fula vill jag nagga dem om med både tassar och klor, och det till döddagar", skriver hon på sitt drastiska sätt, "ty utan fulhet finns det lika litet något vackert, som det finnes relief, där man inte får ha skuggor." (Biogr. II: 341.) Men liksom hennes kärlek till det fula aldrig som hos många naturalister urartade till en svaghet för det råa, så kom henne heller aldrig strävandet efter verklighetssanning att förbise och ringakta den estetiska formen. Hon förblandar aldrig på naturalismens vis konsten med en imaginär "vetenskaplighet", även om man finner ekon av naturalisternas vetenskapliga och medicinska terminologi i hennes Stora bok, där hon talar om "författarvetenskap", "anatomi" och "dissektion". Strindbergs avsiktliga vårdslösande av formen i hans naturalistiska verk var henne exempelvis motbjudande. I den skandinaviska litteraturen hotades ju eljes den konstnärliga halten främst av fara från ett annat håll: den av Brandes pålysta problemdebatten, som snart ledde till ett skäligen illitterärt tendensskriveri. Mot detta upphörde Ernst Ahlgren aldrig att protestera. Även när hon skrev en indignationsroman som *Pengar,* har hon i främsta rummet känt sig som diktare och konstnär, och det tidsbestämda i denna bok har knappast heller på någon punkt inkräktat på dess konstnärliga värde. Ernst Ahlgren var därför även ytterst missnöjd med det slags bedömande, som åttitalskritiken ägnade *Pengar,* och ger i anledning därav en ypperlig karakteristik av den typiska problemlitteraturen:

"Jag har fått 'Söndagen' i dag med en artikel uti, som förmodligen vill hava rang, heder och värdighet av recension. Tendensen! Alltid tendensen! Vad menas med tendens? Det är, när ett skönlitterärt arbete har kommit till för att förfäkta en sin författares åsikt, kring vilken han blott sveper sin framställning som en klädnad; det är, när personerna röra sig för hans hand som marionetter, det är när de icke leva och handla som det framgår av deras karaktär och levnadsförhållanden att de måste,[1] med ett ord: det är, när drivfjädern i det hela icke är en konstnärs åtrå att ge form åt sina intryck, utan ett omvändelseförsök,

[1] Texten här efter E. A:s ms; i biogr. något ändrad av utgivaren.

däri karaktärsteckningen uppoffras, när det gäller att föra läsarens övertygelse i den åsyftade riktningen.

— — — — — — — — — — — — — — —

Men författarna äro ett oefterrättligt släkte. Det finns en och annan, som t. o. m. blir förvånad, när han tror sig ha skrivit en berättelse, och den blir bedömd som en predikan. Han menar sig ha framställt verkliga levande människor; inga dygdefullkomligheter och inga avskum utan folk som vi äro litet var. Så kommer en kritiker, hugger tag i dessa syndare, granskar och letar som hade han fått tag i en flock ficktjuvar. Vad i Guds namn letar han efter? Ah, tendensen, tendensen! Får han bara fatt i den, så behövs det inte mer, då kan han göra kritiken på rak arm, då vet han ju tydligt, vad han har att säga. Ett par ord om teckning och färg få komma med på ett hörn, men endast i andra hand: det är tendensen, han skall slå sig till riddare på." (Biogr. II: 396 f.)

Vi ha knappast så lätt att uppskatta, vilken självständighet denna i våra ögon så självklara "kritik över kritiker" innebar på problemdiktningens och naturalismens blomstringstid, då skönlitteraturen allmänt degraderats till en det sociala reformarbetets eller vetenskapens ödmjuka tjänarinna. Visst är att Ernst Ahlgren bland våra åttitalister intar en ställning alldeles för sig i fråga om medveten konstnärlig ambition. Hennes arbetsmetod var till ytterlighet samvetsgrann. Först beträffande dokumentsamlande, självanalys och levande modellstudium. Hennes Stora bok är liksom den ryktbara *Journal des Goncourt* en förening av privatdagbok och författarjournal med en blandning av självanalyser, aforismer, modellstudier och utkast.[1] Men även åt arbetet på den estetiska formen, som de flesta naturalister i gengäld försummade, ägnar hon samma iver. Hon säger sig i regel ha skrivit sina manuskript fyra, fem gånger, innan hon känt sig tillfredsställd. Hennes kräsenhet vid ordvalet vittnar om ett medfött fint sinne för de språkliga valörerna:

[1] Stora boken påbörjades 1880. Det ser emellertid ut, som om Ernst Ahlgren fått idén till att lägga upp sin författarjournal från icke-naturalistiskt håll. I hennes avskriftsbok 1880 förekommer nämligen ett utdrag ur en artikel om "Story-telling" ur ett engelskt magasin av Dickens-epigonen James Payn. Det rekommenderas här åt den blivande skribenten att arbeta med levande modeller, för vilkas bokförande han bör komponera ett chiffer — en metod som Ernst Ahlgren använt redan i Francesca Cervani-utkasten. Vidare rådes författaren att använda en "so-called 'common-placebook', in which, if you know your trade, you will have set down anything noteworthy and illustrative of human nature that has come under your notice". I ett brev till Lundegård uppger Ernst Ahlgren dessutom, att hon lärt sig metoden att föra sina anteckningar av en gammal polisman.

"Detta första arbete i huvudet, utan alla yttre medel, det är något så sunt och stärkande, det tar bort tanken på egna småsorger, det vidgar ens blick på livet. Men när sedan pennan sättes till papperet, då vill det hela min viljekraft till, ty jag får icke alltid orden till skänks, jag måste pressa dem fram ur min egen själ. Det är arbete och självtortyr, men det arbetet älskar jag ändå. Hur jag kan leta, vända och väga bland mitt ordförråd, när det gäller att få rätta uttrycket för just det egendomliga i en människas väsen! Mitt minne av det upplevda är en stämgaffel, men hur svårt är det icke att bland alla ord få tag i just det, som ger rätta tonen! Jag måste lägga örat till, lyssna och lyssna omigen. Men när det så stämmer — vilken njutning! Det kan ingen mer än en författare tänka sig. För vanligt folk är den ena synonymen lika god som den andra; så är det aldrig för mig, bland alla ord kan det icke finnas mer än ett, som är det riktiga, och ibland finns icke ens det." (Key, s. 53.)

Icke utan skäl har man här erinrat om en Flauberts frenetiska stilarbete. Ernst Ahlgrens beskrivningar av sina konstnärsmödor komma en att minnas Flauberts innehållsdigra utrop: "Ah! je les aurai connues, les a f f r e s d u s t y l e!" För Ellen Key har Ernst Ahlgren själv nämnt Flaubert som en av de europeiska mästare, av vilka hon lärt mest (Key, s. 51). Utan tvivel har den fräna antiromantiken i *Madame Bovary* spelat in redan vid tiden för hennes egen litterära hudömsning, liksom den tydligt sträckt sina verkningar ända fram till *Fru Marianne*. Men minst lika mycket torde Flauberts föredöme ha betytt i fråga om den rent konstnärliga och stilistiska realismen, i vilket avseende *Madame Bovary* stod som den ouppnådda mönsterromanen. Ernst Ahlgren har därtill inhämtat Flauberts direkta konstnärliga lärdomar i hans redan 1884 utgivna brev till George Sand, vilka hon hade i sin ägo.[1]

Även Flaubert är ett i sällsynt grad naturbestämt konstnärsingenium. Ibsen och Flaubert stå som litteraturens tvenne stora konstnärsasketer under 1800-talets senare hälft. Även Flaubert isolerar sig fullständigt från yttervärlden i sitt "elfenbenstorn" i fast övertygelse om att "un homme qui s'est institué artiste n'a plus le droit de vivre comme les autres". Liksom Brands diktare fastslår han att "le vrai poète pour moi est un prêtre". Också Flaubert har sin konstnärsreligion, sin "mysticisme esthétique", i känslan av att åtlyda "une fatalité supérieure".[2] Både Ibsen och Flaubert bära på en medfödd misantropi, som kommer dem att

[1] Annotationsalm. 6/4 1884.

[2] G. Flaubert, *Correspondance*, Éd. Charpentier, Paris 1924—27, IV: 239, II: 232, II: 129, II: 92.

radikalt vända verkligheten ryggen för att leva uteslutande i sin konst. Flaubert tillstår öppet att konsten för honom är det enda reella. Trots all yttre realism låder därför också vid bägges verk något visst abstrakt och verklighetsfrämmande. Men medan Ibsen i konsten framför allt dyrkar idén, gäller Flauberts dyrkan stilen, den konstnärliga form, vilken ensam förmår att adla den motbjudande verkligheten till skönhet. Därmed sammanhänger hans formfanatism och hans epokgörande insats i den realistiska berättarteknikens utveckling.

Även *Madame Bovary* var för honom ren l'art pour l'art. Det naturalistiska ämnet lockade honom endast på grund av de svårigheter, det erbjöd att konstnärligt förädla det, att skapa "un livre sur rien". De senare naturalisternas synpunkt var en helt annan, mera vetenskaplig än estetisk. Redan hos bröderna Goncourt upplöser sig den fasta romankompositionen i en historiskt-monografisk form; hos Zola sväller romanen ut i en oformlig miljömålning. Det ivriga sökandet efter "le mot propre" gäller hos dessa naturalister närmast den exakta glosan eller yrkestermen, hos Flaubert lika mycket det uttrycksfulla och välljudande ordet. Flaubert upprätthåller också senare strängt de konstnärliga kraven gentemot den zolaska naturalistiska skolan, och ville av samma anledning aldrig erkänna sig som dess lärofader: "Je recherche par-dessus tout la beauté, dont mes compagnons sont médiocrement en quête. — — — Goncourt est très heureux quand il a saisi dans la rue un mot qu'il peut coller dans un livre, et moi très satisfait quand j'ai écrit une page sans assonances ni répétitions." (A. a. IV: 220 f.) I detta stycke är han ännu en romantiker av "parnassiens"-släktet. Ernst Ahlgren har sålunda i Flauberts prosakonst och brevuttalanden kunnat finna stöd för sin egen instinktiva opposition mot problemdiktningens och naturalismens konstnärliga upplösningstendenser, liksom Flaubert — vid sidan av J. P. Jacobsen — givit henne ett föredöme i fråga om den outtröttliga konstnärsfliten.

Trots allt står dock *Madame Bovarys* skapare med rätta som naturalismens store genombrottsman på grund av sitt krav på vetenskaplig exakthet i verklighetsåtergivandet, liksom han — läkarsonen — först infört den skrupulösa och metodiska psykologiska självdissektion i litteraturen, på vilken Ernst Ahlgrens Stora bok utan tvivel är ett av de mest klassiska exemplen. Med

Flaubert skulle Ernst Ahlgren haft all anledning att utbrista: "Je me suis moi-même franchement disséqué au vif en des moments peu drôles." "Fram med dissekerkniven! — det sker i vetenskapens namn, vad gör det om det svider?" heter det i Stora boken med Flauberts och naturalismens terminologi.

Huvudpunkten i Flauberts estetik är objektiviteten eller med andra ord den nya och revolutionerande berättarform, han skapat i *Madame Bovary*. Han har därmed förkastat hela den äldre romanteknik där författaren själv förklarande eller dömande träder emellan sina personer och läsaren. Flaubert tröttnar däremot aldrig att inskärpa, att författaren endast osynlig får vara tillstädes i sitt verk liksom Gud i naturen. Ernst Ahlgren iakttager mestadels obrottsligt denna föreskrift, och hon har härutinnan tydligtvis underkastat sig mästarens egen stränga skolning. I en anteckning om Anne Charlotte Leffler[1] anmärker hon att denna ännu "oftare beskriver karaktärerna än låter dem endast framstå för oss genom sina handlingar. Detta sätt är bekvämast, både för författaren och läsaren, men det är en lägre konstform, än den t. ex. Flaubert begagnar; att alltid låta oss se och höra personerna och aldrig säga åt oss: sådana äro de."

Ännu strängare är Flaubert givetvis mot de författare som i sina verk inskjuta egna direkta allmänna åsiktsuttalanden. Han återkommer ofta till denna sak i breven till George Sand: "Je ne crois même pas que le romancier doive exprimer son opinion sur les choses de ce monde. Il peut la communiquer, mais je n'aime pas à ce qu'il la dise. (Cela fait partie de ma poétique, à moi.) Je me borne donc à exposer les choses telles qu'elles me paraissent, à exprimer ce qui me semble le vrai." (A. a. III: 367.) Detta är också just vad Ernst Ahlgren ständigt iakttar i motsats till den skandinaviska problemlitteraturen, som ofta svårt försyndade sig mot denna regel. "Det är lika naturligt för dig", skriver hon till Lundegård, "att ropa ut dina åsikter, som det är för mig att tiga med dem. De ligga i mina arbeten. Det är själva denna dolda livsåskådning, som ger kraft åt skildringen. Det är endast att jag ej vill låta denna underjordskällåder ligga bar. Vad rör det profanum vulgus, att det är dess värme, som driver fram växtligheten!" (Biogr. I: 385.)

Slutligen innebär den flaubertska objektiviteten undertryckandet

[1] Otryckt utkast med titeln *Fru Edgren*.

av alla personliga känsloyttringar och lyriska utbrott; Flaubert föreskriver berättaren en fullständig "impassibilité". I ett brev till en författarkollega utlägger Ernst Ahlgren även denna sida av objektiviteten på följande sätt: "Skriva med sitt hjärtblod? För mig passar inte ordet: jag blöder inte. Men jag förstår det mycket väl. Det kan vara för nervösa, sönderslitna skaldenaturer. För prosastilisten duger det icke. Han skall vara objektiv, lugn och ha klar blick. Om man verkligen är konstnär, så skriver man ändå med hela sin varelse, med sitt själslivs finaste trådar, med allt som gripit in i ens tillvaro — med allt, som drömt, längtat, skrämt eller pinat sig fast i ens sinne." (Biogr. I: 392.)

En dylik objektiv iscensättning av romanen fordrade naturligtvis också en helt annan arbetsmetod än den äldre, mera bekväma. Nödvändigheten att hålla sig de skildrade personerna från livet tvingade författaren till en vida omsorgsfullare förberedelse innan han fäste dem på papperet. "Je me suis mal exprimé", skriver Flaubert till George Sand, "en vous disant 'qu'il ne fallait pas écrire avec son cœur'; j'ai voulu dire: ne pas mettre sa personnalité en scène. Je crois que le grand art est scientifique et impersonnel. Il faut, par un effort d'esprit, se transporter dans les personnages et non les attirer à soi." (A. a. III: 331.) Flauberts brev under arbetet på *Madame Bovary* visa som bekant också hur han till hälften själv upplevde de situationer, vari han försatte sin hjältinna — hennes arsenikförgiftning, för att endast nämna ett beryktat exempel. Ellen Key har även (Key, s. 30) berättat om Ernst Ahlgrens arbetsmetod, hur hon "inom sig klargjorde sina personligheter, samtalade med dem, försatte dem i alla slags situationer — för att i grund lära känna dem — målade för sig episod efter episod, knöt replik till replik, koncentrerade skildringen, så att hon fick fram det mest kännetecknande, innan hon satte pennan på papperet." Ernst Ahlgren framstår sålunda som en äkta lärjunge av Flaubert, när hon skriver: "Att tänka sina personers tankar och icke sina egna, att leva med deras känslor (så länge man diktar) det är efter min tro berättar- eller skaldekonstens stora hemlighet." (Biogr. I: 308.)

I det sist anförda Flaubertcitatet fäster man sig vid uttrycket "scientifique et impersonnel". Taget i absolut bemärkelse innebär det naturligtvis även i Flauberts mun en illusion eller snarare en medveten överdrift. *Madame Bovary* bäres ju helt av författarens

personliga patos, ett rent romantiskt filisterhat, och själva den krampaktiga behärskningen förråder den retbarhet och känslighet, vi känna från brevens Flaubert. Själv yttrar denne även (a. a. II: 97): "Si la *Bovary* vaut quelque chose, ce livre ne manquera pas du cœur." Men han tillägger betecknande nog omedelbart: "L'ironie pourtant me semble dominer la vie." Skoningslösheten i Flauberts vivisektion av romanens personer är utan tvivel ett direkt uttryck för hans misantropi, hans pessimistiskt avvisande hållning mot verkligheten. Författarens negativa inställning gentemot sina personer har trots allt gett en artificiell bismak åt *Madame Bovary*. Här bör därför understrykas att Flauberts betydelse för Ernst Ahlgren icke sträckt sig till det egentliga författartemperamentet. När Ernst Ahlgren en gång förklarar: "jag älskar de människor, jag skildrar, med alla deras fel, alla deras skröpligheter älskar jag dem" — då röjer hon den klyfta, som skiljer henne från Flauberts nihilism. Genom hennes skildringar av vardagsliv och vardagsmänniskor går alltid en djup personlig underström av känsla. Den "vetenskapliga" objektivitet i berättarkonsten, som stelnat till onatur, ansåg hon vara av ondo:

"Det duger icke alltid att vara objektiv. När det gäller att komma till tals med den stora allmänheten, när det gäller att värma och väcka, när det gäller att rycka den läsande med, övertyga honom, då kommer diktaren fram, hans hand är det, som skälver av livsvärme, hans röst är det, som finner de tonfall, vilka gå till hjärtat.

— — — — — — — — — — — — — — —

Bort med objektiviteten! Bort med det förkonstlade, stela, opersonliga, kalla — här har du mig, med fel och förtjänster, döm mig om så skall vara, men hör på vad jag säger." (Biogr. II: 403.)[1]

Studiet av Flaubert har uppenbart bidragit till den fasthet och behärskning, som fördelaktigt utmärka Ernst Ahlgrens berättarstil. Den större frihet och omedelbarhet, som emellertid överhuvudtaget skiljer tidens skandinaviska romandiktning från den franska, beror naturligtvis ytterst på frånvaron i det nordiska kynnet av fransmannens allt behärskande rationalism. Efter vad Tiander klarlagt förefaller det också troligt, att intrycken från den ryska romanen, speciellt Turgenjevs mera lyriskt färgade realism, bildat en betydelsefull motvikt mot det fransk-naturalistiska inflytandet. Den som allra bäst formulerat kontrasten mellan Flauberts franska

[1] Texten efter E. A:s ms till utkastet *Kan allmänheten korrigera kritiken?* I biogr. något ändrad av utg.

och Turgenjevs ryska realism i detta avseende är otvivelaktigt Paul Bourget, som i sin Turgenjevessay i andra samlingen av *Essais de psychologie contemporaine* bl. a. skriver:

"Mais voici qui distingue profondément le pessimisme de Tourguéniev de celui du premier de nos romanciers actuels, du grand et sombre Gustave Flaubert. Le sentiment de l'inutilité de l'effort humain n'aboutit pas chez l'écrivain russe à la haine de l'homme. Son pessimisme est parfois bien intense, jamais il ne se termine en misanthropie. — — — — — Il est pessimiste et il est tendre. La vision de la fatale caducité de toute existence l'amène à plaindre comme des victimes les pauvres créatures auxquelles a été infligée la vie. Ce n'est point par des sourires sarcastiques qu'il accueille le troupeau de ses personnages vaincus, c'est par des larmes de pitié. Il ne se moquera ni des égarements de Litvinof, ni de la stérile éloquence de Roudine, ni des infortunes conjugales de Lavretsky, ni des inconséquences de Bazarof. Non; il les aime, ces écrasés, d'avoir commencé par concevoir un Idéal supérieur de l'existence. Certes, cet Idéal les a déçus, mais le poète les en plaint davantage. Il les écoute. Il les comprend. Il les pénètre. Il se met vis-à-vis d'eux à ce point de vue intérieur qui est aussi celui de chacun de nous quand nous nous jugeons dans la vérité de notre conscience; et qui de nous ne comprend que, malgré tout, il valait mieux que sa destinée. — — — — — Tourguéniev ne fut jamais l'artiste pur, celui au regard duquel la belle phrase est la seule réalité, — sentiment très sage peut-être, mais au fond duquel se dissimule en fait l'horreur de la réalité." [1]

I denna djupare fond av mänsklighet låg utan tvivel hemligheten med det tempererande inflytande, Turgenjevs konst kom att utöva på den nordiska genombrottslitteraturen. Även för Ernst Ahlgren kan Turgenjev ha betytt åtskilligt i detta avseende,[2] ehuruväl själva hennes stil har avsevärt mindre av vek lyrism än den ryske prosadiktarens. Det enda ställe hos Ernst Ahlgren där man direkt erinras om Turgenjevs stil, är naturskildringen i en av hennes sista noveller, *Livsleda*. Emellertid representerar den skandinaviske författare, i vilken Ernst Ahlgren hyllade sin mest älskade konstnärlige läromästare, J. P. Jacobsen, såsom prosakonstnär närmast den turgenjevska, lyriska strömningen, även om *Fru Marie Grubbes* författare som naturalist står i uppenbar tacksamhetsskuld till *Madame Bovarys*.

Beträffande själva språkkonsten har Ernst Ahlgren i Jacobsen

[1] P. Bourget, *Essais de psychologie contemporaine*, éd. défin., Paris 1920, II: 225 ff.

[2] Jfr I. af Schultén, a. a., s. 470 ff. Även Turgenjev nämnde Ernst Ahlgren själv bland sina främsta europeiska läromästare (Key, s. 51).

tydligtvis sett sin främsta förebild. När det gällde det omsorgsfulla utarbetandet av stoffet, har hon betraktat honom ännu mera än Flaubert som den ouppnådde mästaren. "Den minst produktive men mest konstnärlige av vår tids skalder", kallar hon honom i en anteckning från 1883. "Jag kan icke tänka mig denne författare arbetande under feberaktig oro och famlande brådska, men snarare med en samvetsgrann flits outtröttliga ihärdighet. Det förefaller som om varje ord vore enkom skapat för den sammanställning, vartill han valt det, för att frambringa dessa färgskiftningar och ljusreflexer som tyckas hämtade från fantasiens fé-värld och varmed han dock förstår framtrolla den påtagligaste verklighet." (Biogr. I: 182.) Denna karakteristik träffar fullkomligt Jacobsens arbetssätt och intentioner, vilka i kräsenhet icke gåvo Flauberts efter. "Det var ham uhyre tungt — ikke at undfange — men at fuldføre", berättar Edvard Brandes i sin inledning till Jacobsens brev. "Han havde for sig selv, for sin Kunst ophøjet til altoverragende Læresætning, at der paa ethvert Punkt i prosaisk eller metrisk Digtning kun med Rette kunde anvendes ét eneste Ord eller Udtryk. Et var det rigtige — alt andet var ved Siden af, i Farve eller Stemning eller Tanke."

Ernst Ahlgrens lärjungeförhållande till Jacobsen är dock icke imitatörens lättgenomskådliga. Av de mest iögonenfallande elementen i den jacobsenska prosan — den romantiska koloriten, den virtuosa natur- och accessoarmålningen, det ymniga bildspråket, de uttrycksfulla inversionerna, de stämningsskapande nya ordbildningarna, den rent rytmiska och melodiösa sammanställningen av språkljuden, kort sagt av hela det stilistiska filigransarbetet — finner man hos Ernst Ahlgren ytterst sparsamma och flyktiga spår. Särskilt är det ett avsevärt avstånd mellan den raska, dramatiskt livfulla berättartonen i *Pengar* och Jacobsens subtilt nyanserade prosa med dess fina schatteringar. Vart ett okritiskt begagnande av de speciellt jacobsenska effektmedlen kunde leda, har Ernst Ahlgren haft öppet öga för. "Att en färgkonstnär som Jacobsen kan vara så praktfull, att han stundom blir bisarr, det är sin sak; men om en vanlig människa börjar klumpa med färgerna på samma sätt, så blir det endast vad vi skåningar kalla 'Per målares stuga'", skrev hon på tal om Levertins Jacobsen-imiterande åttitalsstil, som hon fann rent avskyvärd. Hennes eget ideal var "detta enkla, naturliga, som ser så konstlöst ut och som är konstens

fulländning", och betecknande nog beundrade hon mest av allt hos Jacobsen det verk, där denne mest närmat sig detta ideal, den rent psykologiska mästarnovellen *Fru Fønss*. "Och hur enkel kan icke Jacobsen vara!" skriver hon. "Tänk bara på brevet i 'Fru Fønss'! Icke ett enda effektmedel, endast sanning — sanning i varenda linje. Jag har aldrig läst någonting så formfulländat." (Biogr. I: 396, 398.)

Vad den jacobsenska, av Levertin imiterade anhopningen av adjektiv angår, strävade Ernst Ahlgren för sin del åt rakt motsatt håll. Hon höll, som hon sade, jakt på adjektiven i sina manuskript.[1] Sorgfälligt undviker hon alltför originella eller påfallande uttryck och ordbildningar av det slag, vari Jacobsen excellerar. I fråga om sina sparsamt förekommande dialektord åberopar hon sig dock på hans föredöme. När det gäller bilder, iakttar hon likaledes mycken måttfullhet, tillgripande dem endast när de äro av verkligt behov för att förtydliga en stämning eller situation. Hon tar i detta sammanhang varning av Ola Hanssons Jacobsenpåverkade stil (närmast i *Litterära silhuetter*): "Han tar gärna två tre bilder för samma sak. Det är goda bilder, men en sådan rikedom tröttar. Jag gör just som han. Det bör rensas bort. En enda bild, fullt genomförd, men med få ord; det är det rätta." (Biogr. I: 388.) Denna regel är noga följd i *Pengar*, där enstaka utförda bilder anbringats på ett i det hela mycket verkningsfullt sätt. Till sin karaktär stå dessa oftast ur naturen hämtade liknelser ibland nära Jacobsens. Ett exempel kan tagas ur inledningskapitlet om Selmas besök hos Möllers:

"Det gladde hennes båda värdar, och på samma gång erforo de en viss ängslan, som när en liten fågel dristigt hoppar in i rummet, och man är rädd att med en enda rörelse påminna honom att han icke är på sin plats. Det är en sådan härlighet att se hans trygga tillförsikt, och ändå vet man ej vilket ögonblick han flyger därifrån." (S. 16.)

Jacobsen har begagnat samma bild om Thora i *Mogens:*

"Alle gjorde de Kour til hende, men saa forsigtigt og næsten ængsteligt; — de vare overfor hende, omtrent som Vandreren i Skoven, der nær ved sig seer en af disse smaa, nydelige Sangfugle, med klare, kloge

[1] Jfr I. af Schultén, a. a., s. 449. Ernst Ahlgren står i detta avseende närmare Flaubert. Dennes prosa bibehåller trots den minutiösa utarbetningen sin vardagliga prägel genom undvikandet av egendomliga epitet och adjektivanhopningar. (Jfr A. Thibaudet, *Gustave Flaubert*, Paris 1922, s. 273.)

Øjne, med smaa yndige Bevægelser; han er saa glad ved dette lille levende Væsen, vil saa gjerne, det skal komme nærmere og nærmere, men tør ikke røre sig, neppe drage Aande, for at det ikke skal blive bange og borte." (*Saml. Værk.* III. 169.)[1]

Hos den beundrade Jacobsen har Ernst Ahlgren tydligen även tillägnat sig en hel del av den nya prosans tekniska små hemligheter och konstgrepp. Söker man t. ex. göra sig reda för, vilka medel hon begagnat för att i *Pengar* ge en så pregnant bild av den halvvuxna Selma, märker man att det till stor del är genom hennes på kornet tagna r ö r e l s e r. Jag behöver blott nämna den ofta citerade första presentationen av hjältinnan i inledningskapitlet:

"Med händerna nedstuckna i fickorna på sin frånvuxna paletå kom en ung flicka gående framåt gatan. Hon såg glad och hurtig ut; gången hade icke en stadsdams trippande behag, snarare en halvvuxen pojkes slängande fasoner. Med bekymmerslös min granskade hon himlens grå skyar, för att se om det drog upp till regn igen."

Jacobsen inför i sin roman den fjortonåriga Marie Grubbe på samma sätt gående:

"Hun gik med Hænderne paa Ryggen og med foroverbøjet Hoved. Med legende, sirlige Skridt gik hun langsomt op ad Gangen; men ikke ligefrem; hun gik i Bugter; snart var hun ved at støde imod et Træ paa den ene Side, snart var hun ved at komme ud mellem Træerne paa den anden Side. En Gang imellem standsede hun, rystede Haaret fra Kinderne og saae op mod Lyset." (*Saml. Værk.* I: 4.)

Tekniken, själva principen att uppfånga de karakteristiska rörelserna i ett obevakat ögonblick och återge dem med fotografisk eller snarare kinematografisk noggrannhet, är densamma i bägge bilderna. Men skillnaden mellan de två flickgestalterna faller också genast i ögonen. Det är icke bara skillnaden mellan den skånska bytösen och adelsfröken från sjuttonde århundradet; på de få

[1] En typisk bild av det slag, som naturalisterna använde för att antyda det darwinistiska jämställandet av människan med den övriga organiska naturen och individens beroende av miljöbetingelserna, förekommer i *Pengar* om Axel Möller, vilken säges likna "en av dessa plantor, som av brist på ljus få vita blad i stället för gröna". Samma bild hade använts av Strindberg om den till undergång dömde hjälten i *Dygdens lön,* där den darwinistiska parallelliseringen med växt- och djurvärld är fullt genomförd: "Han tyckte sig vara en planta av bleksallat, som man binder ihop och sätter under en blomkruka, för att den skall bli så vit och mör som möjligt och för den skull hindras att i solljuset få skjuta gröna blad, gå i blom, och minst av allt, gå i frö." (Saml. skr.: *Giftas,* s. 47.)

radernas beskrivning har man redan hunnit få en förkänsla av två skilda temperament. Hos Ernst Ahlgrens hjältinna känner man den yrvakna viljan; hos Jacobsens anas den slumrande sensualismen.

Överhuvudtaget kan man säga att inflytandet från Jacobsen på Ernst Ahlgrens berättarstil ger ett vackert exempel på ett självständigt och ändamålsenligt tillägnande av förebildens lärdomar. Vad hon från detta håll mottagit, döljer sig som ett halvt omärkligt inslag i hennes egen prosas enkla och naturliga vardagsdräkt. I kapitlet om *Fru Marianne* få vi tillfälle att återkomma till saken.

Från den objektiva berättarformen, sådan den representeras av *Madame Bovary,* är det endast ett steg till den romanteknik, vilken kan betecknas som rent impressionistisk: en roman där läsaren ständigt har en bestämd scen för ögonen, där den ena tablån avlöser den andra i oavbruten följd, och där det största utrymmet upptages av dialoger. En dylik episk framställning närmar sig med andra ord så mycket som möjligt till ett läsdrama med repliker och scenanvisningar. *Madame Bovary* är i stort sett komponerad i fristående scener, men Flaubert sammanbinder dessa även med (visserligen fullt objektiva) referat av längre händelseförlopp. Även dialogen begränsar han starkt av princip. "Quant aux critiques de détail", skriver han i ett brev om en roman, han håller på att läsa, "je reproche au commencement d'avoir trop de dialogues. (Tu sais, du reste, la haine que j'ai du dialogue dans les romans. Je trouve qu'il doit être caractéristique.)" (*Corresp.* III: 318.) Andra romanförfattare ha gått vida längre i impressionistisk och dialogiserande riktning. I den tyska romanens utveckling framträder Friedrich Spielhagen i viss mån som en motsvarighet till Flaubert i den franskas.[1] Som konstnär denne vida underlägsen, håller han i sina skrifter över romanens teori lika strängt som Flaubert på objektiviteten och närmar sig mer än denne till en kvasidramatisk berättarteknik. I den nordiska genombrottslitteraturen gällde Jonas Lie som den "impressionistiska" romanstilens skapare och Herman Bang som dess fulländare.[2] I Lies romaner från åttitalet och senare är den tablåartade kompositionen strängt genomförd, och till största delen

[1] Jfr O. Walzel, *Die deutsche Dichtung seit Goethes Tod,* Berlin 1920, s. 114.

[2] I sin nekrolog över Lie (Tilskueren 1908) hyllar Bang denne som skaparen av den impressionistiska romanen, "som i hvert nu lader os sé og høre".

bestå de av dialoger. Bang tillägnar sig Lies metod och utbildar den vidare till en verklig ögonblicksimpressionism: scenerna bli mer abrupta, Lies lugna tempo upplöses i ett nervöst staccato, och dialogerna utökas till konversationer av hela sällskap. Men därmed försvinner hos Bang återigen en stor del av den åskådlighet, som ursprungligen eftersträvats.

Ernst Ahlgrens *Pengar* hör till de romaner, där kompositionen i tablåer är mest metodiskt utnyttjad. Närmast erinrar den i detta fall om Lies berättarform. Varje kapitel innehåller ett par, tre avrundade scener, som med full åskådlighet framställa sig för läsarens öga. Tiden för romanens handling är koncentrerad till två kortare perioder, den första kring Selmas förlovning och bröllop, den senare kring faderns sjukdom, Richards och Elviras besök samt Selmas brytning med patronen. Mellan dessa episoder förflyta två år, vilkas innehåll refereras i en kort redogörelse för Selmas äktenskap i början av sjätte kapitlet. Men även på detta ställe söker författarinnan bevara scenbilden genom att först på ett par rader visa oss Selma sittande vid sin mans skrivbord, sysselsatt med räkenskaper, och efteråt tages denna tråd oförmedlat upp igen:

— — — — — — —
Sådant var hennes liv, och nu var hon nitton år.
Då hon skrivit sista siffran, lade hon boken ihop," etc.
— — — — — — —

Men läsaren har då, efter mer än fyra sidors referat, nästan hunnit glömma situationen, vilken, i och för sig fullkomligt betydelselös, skapats endast för åskådlighetens skull. Man märker emellertid på denna detalj, hur metodiskt Ernst Ahlgren härvidlag förfarit i *Pengar*. Ett brev till Nordensvan visar att hon under arbetet på romanen med stort intresse läst Spielhagens 1883 utkomna *Beiträge zur Theorie und Technik des Romanes* med dess framställning av den dramatiserande berättartekniken. Spielhagens sociala och demokratiska tendensromaner hörde f. ö. till de få tyska litteraturalster, som med förkärlek studerades av åttitalisterna. Ernst Ahlgren har synbarligen tilltalats av hans berättarteori: "När han ibland sade något som jag på egen hand gått och funderat ut, så blev jag så förtjust, att jag icke visste mig någon annan råd än att klottra mina exklamationer i marginalen — — —" (Biogr. I: 393.)

Den dramatiskt åskådliga och livfulla berättarform med rikt utnyttjande av dialogen, som Ernst Ahlgren använt i *Pengar* men sedan till stor del övergivit i *Fru Marianne,* synes ha varit den för henne själv enda rätt naturliga. Det kan tyckas som om det borde erbjuda särskild svårighet för berättaren att få allt vad han vill ha sagt på ett naturligt sätt inlagt i dialogen. Detta var emellertid just Ernst Ahlgrens starka sida. Replikerna skriva sig själva, förklarar hon. "De få vanligtvis stå sådana de nedskrivits på rak arm. Jag har dem ju likasom ur andras mun, det är mina personer som tala, och då kan jag ju icke ha något vidare att ändra." (Biogr. I, anf. st.) Denna lätthet för repliken behöver ej tyda på egentlig dramatisk begåvning. Den sammanhänger snarare med själva arten av Ernst Ahlgrens människoiakttagelse, vilken hon själv karakteriserar som "minne för tre ting: minspel, tonfall och repliker", en sak varav man oupphörligt frapperas vid läsningen av Stora boken, och som även kommit teckningen av de diktade personerna i *Pengar* till godo.

Berättarstilens konkretion och rörlighet i *Pengar* röjer med säkerhet också intryck från det svenska åttitalets geniale prosatör Strindberg med hans fullständigt spontana och ometodiska, men sällsynt saftiga och verkningsfulla impressionism. Skildringar som de här tidigare anförda av den sovande patronen (ovan, sid. 139) eller Richards beskrivning av Selma som flicka (ovan, sid. 154) komma en oundvikligen att få Strindbergs namn på läpparna. Den orädda naturalism som på dylika ställen fört Ernst Ahlgren ett steg utöver Jacobsen, har i stället närmat henne till *Röda rummets* och *Giftas'* författare, även om hon ofta stötte sig på råheten i dennes stil. Ernst Ahlgren var också en mera tung, allvarlig och sanningskär realist än Strindberg. Hennes framställning bibehåller obrottsligt, även där humorn spelar in, sin strängt sakliga prägel, medan Strindberg oupphörligt låter realismen brytas genom tonfall av Dickenssatir, sagohumor eller den klatschighet, som är någonting specifikt strindbergskt.[1] Strindbergs substantiviska brio är

[1] I novellen *Herr Tobiasson* har dock även Ernst Ahlgren försökt sig på en dickensk karrikatyr: "Ett lustigt ansikte var det. Det kunde bli långt och det kunde bli kort. Det hade mjuka, rörliga drag, liksom av kautschuk. Munnen var hoptryckt, som hade man slutit den genom att ge hakan en knyck, näsan var klumpig och stor, behärskande det hela med komiskt majestät. Över den blanka hjässan låg håret draget upp i tunna stripor för att skyla kalheten, men från öronen växte det runt kring nacken i kortklippt stålgrå rikedom. Ur detta gummiansikte logo ett par ljusa ögon, skyddade av gardinlika ögonlock, med många

Ernst Ahlgren lika främmande som Jacobsens adjektiviska, och hon hade särskilt svårt att förlika sig med hans otåliga berättarmanér i en stor del av Giftasnovellerna. Det är därför svårt att här göra någon direkt sammanställning, även om man ofta instinktivt känner Strindbergs närvaro i farten och åskådligheten i Ernst Ahlgrens första roman.

Det återstår slutligen att påpeka en direkt förebild, som Ernst Ahlgren haft för ögonen vid utformandet av vissa partier av sin skildring i *Pengar,* Erik Skrams här redan berörda roman *Gertrude Colbjørnsen.* Som ovan nämnts, erinra dessa två indignationsromaner om varandra genom att deras respektive hjältinnor tecknats som helt unga flickor. Ingrid af Schultén har träffande framhållit Ernst Ahlgrens skildring av backfischen Selma som ett alldeles nytt uppslag i svensk litteratur. Denna skapelse är också fullt originell och självständig. Det barnsliga och lillgamla, med en tillsats av slynfasoner, är taget på kornet hos Selma. Likaså impulsiviteten och den omutliga sanningskärleken, som dock ej utesluter en viss knipslughet när det gäller att "ta" folk. Slutligen framträder den vaknande kvinnligheten i det ömhetsbehov, som kommer henne att i ett ögonblicks självbedrägeri ge patronen sitt jaord. Till hela anläggningen står denna ungflickskildring kanske närmast Björnsons *Fiskerjenten*; vid själva utförandet har Ernst Ahlgren emellertid även haft Skrams Gertrude i minne.

skrynklor. Genom en elak liten dragning av ena mungipan i förening med en hopknipning av dessa ögonlock kunde detta ansikte förvandlas till en inkarnation av gubbslug illmarighet." Detta är ett försök i den stil, varpå Göran Lindblad i sin Strindbergsbok (s. 85 ff.) samlat en mångfald exempel både från Dickens och *Röda rummet.*

I Ernst Ahlgrens novell *En grobian* förekommer ännu ett dylikt ungkarlskonterfej: "När lektorn sätter sig att skriva, stryker han först upp sin e n a rockärm och sedan den andra; så sträcker han på sina armar, med krökta armbågar, liksom för att känna efter om det är möjligt att rocken kan spricka i ryggen, ty i så fall är det så gott att den gör det först som sist. När lektorn är lugnad i detta avseende, doppar han pennan och börjar skriva — utan glasögon. Han begagnar aldrig sådana, 'a l d r i g', säger han med eftertryck. Det håller han alldeles bestämt på. — Syster min är sju år yngre än jag och har begagnat glasögon i tio år. Ordalydelsen är alltid densamma, utom då han vid vart nyår ändrar årssiffran. Lektorn sitter rak när han skriver — mycket rak och med näsan högt upplyftad, som om han hade särskild avsky för papperet. Blicken följer rakt efter näsan och träffar med krossande förakt detta olyckliga papper, medan lektorns stora hand snabbt fyller det med spetsiga bokstäver, vilka komma raderna att likna risgärden, ritade upp med en svavelsticka." Här förefaller Ernst Ahlgren snarast att ha smittats av Strindbergs med underbar precision utförda skildring av magisterns kräftätning i Giftasnovellen *Måste.*

Syftet har för henne liksom för Skram varit att ställa det friska, outvecklade naturbarnet i bjärt motsättning till konventionalismens bundenhet och onatur. Gertrude gör liksom Selma just genom sin "friskhet" ett så starkt intryck på sina beundrare. Hon har ännu icke mera sinne för "det passande" än att hon föreslår den unge målaren Fabricius en promenad på tu man hand:

"'Skal vi gaa ned i Haven?'

'Kan jeg hente Deres Hat?'

'Ja. Gaa ud bag om Huset og sig det ikke til de Andre.'

Et formeligt Stævnemøde! Hvad mon det egentlig var, der gik gennem den unge Piges Hoved?

— — — — — —

'Kan De huske,' begyndte hun, 'at det Første, De sagde til mig, da jeg kom herud, var, at jeg ikke var som andre unge Piger — det kan jeg ikke forstaa.'

'Det sagde jeg, fordi jeg syntes, at De var naturligere end Andre,' svarede Fabricius overlegen rolig.

'Er jeg det?'

'Det forekommer mig.'

'Men naar jeg nu har Lyst til det, Andre ikke vil — til det Gale, saa er det da ikke rigtigt at være naturlig?'

Fabricius mente ikke, at det var naturligt at have Lyst til det Gale.

Det syntes Gertrude; hun havde altid Lyst til det, hun ikke maatte.

Det kom vist af, at det, hun troede, hun ikke maatte, var noget meget Uskyldigt." (*Gertrude Colbjørnsen,* s. 110 ff.)

Det är samma impulsiva företagsamhet som hos Selma, vilken i all oskuld stämmer möte med Axel Möller på banvallen. "Det var ju ett formligt möte hon stämt, och det var inte riktigt passande för en flicka, tyckte han."

Förlovningsscenen i *Pengar,* där patronen slutligen lyckas fånga den skygga men lockande fågeln i sina klumpiga garn, torde med sin psykologiska träffsäkerhet och sin torra humor, som lyckligt förtager det pinsamma i situationen, vara bokens rent konstnärliga höjdpunkt. Som Ingrid af Schultén anmärker, saknar denna scen i motsats till bröllopsskildringen troligen ett direkt verklighetsunderlag i Victoria Benedictssons egen giftermålshistoria. Men det är alldeles tydligt att den motsvarande scenen i *Gertrude Colbjørnsen,* som visserligen ej når l i k a högt, inspirerat henne. Den förtjänar därför att här anföras:

"For første Gang i sit Liv maaske tabte Gertrude Modet og kunde kun gøre en tavs Bøjning for ham hen imod en lav Sofa ved Vinduet. Selv

satte hun sig lige overfor med et Sybord imellem dem; sin Arm lagde hun i Vinduskarmen, saa at Gardinet foldede sig omkring den, og hendes Blik gled gennem Ruderne ud paa Sneen, som faldt, og paa Folk, som gik forbi paa Torvet neden under.

Advokaten begyndte at tale; han holdt et lille Foredrag.

Det susede svagt for Gertrudes Øren, hendes Hoved var spændt. Det forekom hende, at Verden med Et var langt borte og kun gav sig til Kende ved en dump Rumlen fra det Fjærne. Selv sad hun paa en indskrænket Plads med det tomme Rum omkring sig, og der nede dukkede Advokat Feddersen op og talte som i en Tønde. Han sagde vistnok Ting, som han slet ikke vilde have berørt. Det var jo dog urimeligt nu at fortælle hende, at hans Ungdom var hengaaet i smaa Kaar, det kunde han fortælle bag efter. — Hvor gammel han var, det vidste hun godt. — — — Der gik Lieutenant Spærch nede paa Torvet — mon han saa havde været hos Güllichs igaar? Det havde været morsomt, om han havde villet gøre Visit idag. — — — Men det blev jo ved og fik aldrig Ende! — Nej, nu begyndte han at fortælle om sin store Proces, som havde staaet omtalt i alle Blade — — —

Hun afbrød ham.

'Jeg véd, hvad De vil sige,' sagde hun med en utaalmodig Lyst til at hjælpe ham, men blev i samme Øjeblik forskrækket over sin Dristighed, der gjorde en Virkning paa Advokaten, som om en Bombe var sprungen.

'De véd, at jeg elsker Dem!' brød han ud med en Kraft i Stemmen, der var noget for stor til Værelset, hvori han befandt sig.

Dette Udbrud, denne Lidenskab var Gertrude aldeles ikke forberedt paa. Afgørelsen kom saa truende nær ind paa Livet af hende. Var en Hund pludselig faret imod hende, vilde hendes Nerver ikke være blevne stærkere angrebne.

'Men De da, Frøken Gertrude, elsker De mig?'

Hun var fangen, det var ikke muligt mere at slippe bort.

'— — — Jeg véd ikke — — — det kommer an paa Tante — paa Fader —'

'Nej De, De selv, Gertrude, De maa svare!'

Advokaten var ganske nær ved hende. Nu greb han hendes Hænder, han trykkede dem i sine, han havde kaldt hende ved Fornavn, han var ængstelig, hans Stemme skælvede, hans Øjne vare saa besynderlige, hvor kunde en Mand, som alle saa op til, komme i en saadan Bevægelse? — — — Hvad skulde hun dog sige — dette var skrækkeligt —

'De maa sige mig, om De elsker mig, der maa ingen Usikkerhed være nu, Gertrude, — hører De, De maa tale!'

'Ja, saa gør jeg det vel,' sagde hun anstrængt. I hendes egne Øren lød det, som om hun bad om Naade.

Advokaten hørte ikke dette. Han tog hende henrykt i sine Arme og kyssede hende. Gertrude følte en Slags Bedøvelse, som dog ikke var ubehagelig. Han talte begejstret. Dette var det skønneste Øjeblik i hans Liv, han var den lykkeligste Mand i Verden og skulde gøre hende til den lykkeligste Kvinde, blot hun vilde elske ham, som han elskede hende, og han vilde kysse hende paa ny. Gertrude vendte uvilkaarlig Hovedet; hans

Kys kom paa Kinden, hvor den bøjede ind ved Halsen. Hun syntes ikke om det. Kunde han ikke være glad uden at ville kysse hende? — Det var ogsaa uheldigt, at Tante Rosalie nu netop var ude. — Men det klædte ham at være henrykt. — Hvor han var god. Jo, hun havde altid kunnet lide ham. — Om naar hun havde begyndt at elske ham? Det kunde hun ikke sige. De Andre havde for længe siden drillet hende med ham — det maatte vel være fra den Gang. — Sige 'Du'? Det kunde hun ikke, det var saa svært. Hun skulde blot prøve derpaa én Gang. Det var umuligt — — —" (A. a., s. 42 ff.)

Det behöver knappast påpekas hur denna situation ända in i detaljer — t. ex. Gertrudes opåkallade intresse för vad som sker utanför fönstret, fästmanskyssen eller den plötsliga förrädiska ömheten för friarens person — går igen i *Pengar*. Och framför allt är själva berättartonen besläktad. Skrams roman skiljer sig från den gravallvarliga dockhemslitteraturen därigenom, att indignationen i den är parad med humor. I humorn har också Ernst Ahlgrens roman till en väsentlig del sin styrka. Hennes naturliga, torra humor hade tidigare endast yppat sig i någon enstaka folklivsskildring. I första hälften av *Pengar* är den humoristiska tonen däremot fullt genomförd på ett sätt som starkt erinrar om *Gertrude Colbjørnsen*. I *Fru Marianne* är den åter, icke alltid till romanens fördel, mera trängd i bakgrunden. Utan tvivel är det i *Pengar* Skrams exempel som bidragit till att frigöra en av de mest vinnande egenskaperna i Ernst Ahlgrens berättarkynne.

Redan de anförda exemplen visa dock, att Ernst Ahlgren som realist är Skram överlägsen. Dennes roman är trots all utmanande dristighet ytterst glättad och polerad. Skram är i grund och botten en fullblodsestet, som endast älskar att utmåla det skönt naturliga. Gertrude är en liten skönhet; Skram skulle aldrig ha nänts att göra sin hjältinna ful. För Ernst Ahlgren var däremot det stadium då hon till hjältinna valt "ett harmoniskt helt av idealisk skönhet" längesedan tillryggalagt. "Jag tycker om fult folk", skriver hon på tal om *Pengar* (S. S. III: 258). "De andra kunna vara roliga att se på, men fadda" — en äkta naturalistisk smak! Hon talar också om Selmas "friska fulhet". "Vacker var hon inte, snarare motsatsen, men det var en friskhet, som påminte om en molnfri vinterdag med snö och bjällerklang." Just genom denna frihet från estetiska konsiderationer har Ernst Ahlgren lyckats göra sin backfischtyp mycket mera levande än Skrams.

TREDJE KAPITLET.

FRU MARIANNE

I.

Romanens genesis.

1. Personliga förhållanden 1885. Stockholmsbesöket och den demokratiska tendensen i *Fru Marianne*. — 2. Ensamhetskänslan och Ernst Ahlgrens nya syn på familjens betydelse i *Herr Tobiasson*. — 3. Reaktion mot äktenskapsfientliga tendenser i litteraturen. Kärleksupplevelse. — 4. Victoria Benedictssons liv en individualismens tragedi. Intryck av Ibsens *Rosmersholm*. — 5. Uppgörelse med åttitalsindignationen och uppställande av nytt litterärt program. — 6. Själskrisen 1886 och optimismen i *Fru Marianne*. Reaktion mot sekelslutspessimism och dekadans. Ernst Ahlgren och Ola Hansson.

1.

Den 12 februari 1885 hade Ernst Ahlgren enligt en anteckning i almanackan avslutat manuskriptet till *Pengar*. Redan den 1 mars förekommer i ett brev till Lundegård det första omnämnandet av *Fru Marianne:* "Det du säger om förfining — — — ja, ja, ja! — åh, jag har haft sådan frestelse att älska förfining. Den kan göra underverk, och jag kände en ung kvinna som — nej, det är sant, henne skall jag presentera dig som 'fru Marianne'." I annotationsalmanackan nämnes arbetet på den nya romanen såsom påbegynt första gången i augusti, och vid samma tid antyder hon dess innehåll i ett brev till Nordensvan: "Vad jag håller på med? säger ni. Det skall vara mig en glädje att förtälja. För närvarande en mindre novell, 'Fru Marianne', om en ung fru, som är förstörd av romanläsning, men som ännu har så mycket gry kvar, att hon blir människa till sist." (Biogr. I: 394.)

Dessa uttalanden upplysa oss sålunda beträffande berättelsens tidigaste planläggning, att den varit tänkt som en mindre novell, skildrande en madame Bovary-typs omvändelse till verkligheten och med en mot överförfiningen riktad tendens. Denna kvinnonovell växte i stället ut till att bli Ernst Ahlgrens största roman och kom, som vi veta, att få ett vida rikare innehåll än de anförda

notiserna ge vid handen. Den blev en apoteos av bonden och arbetaren gentemot överklassens lyxtillvaro och av äktenskapet gentemot sekelslutserotiken; den framhöll familje- och släktbandens styrka i strid mot åttitalets individualism och visade en i viss mån anti-intellektualistisk kvinnouppfattning; den kom att hävda den fria viljan gentemot naturalismens determinism och blev det mest samlade uttrycket för Ernst Ahlgrens panteistiska och optimistiska livssyn.

Denna omfattande tillväxt av romanen kring det ursprungliga novellmotivet kom sig nog delvis av att Ernst Ahlgren under sin vid denna tid stadigt ökade ohälsa tänkte på arbetet som sitt kanske sista och därför i det ville inlägga så mycket som möjligt av vad hon kände sig ännu ha osagt. Men till stor del berodde de nytillkomna motiven på tillstötande yttre impulser under arbetets gång. Vi kunna därför skaffa oss en överblick av romanens innehåll genom att först följa dess tillblivelse i samband med författarinnans inre och yttre upplevelser under de nära två år, som utarbetandet räckte. Planlagd våren 1885, synes *Fru Marianne* ha börjat nedskrivas ungefär ett år senare och utkom på våren 1887.

Först framgången med *Pengar* hade gjort Ernst Ahlgren till ett av de namn, man räknade med i den unga litteraturen; hon nämndes nu vid sidan av de vittra fruarna Edgren och Agrell. Men därmed var trots allt ej mycket vunnet för hennes personliga villkor. Hon var fortfarande av ekonomiska skäl till stor del bunden vid Hörby och dess illitterata miljö, ehuru hon efter en vid denna tid åstadkommen uppgörelse kunde betrakta sitt äktenskap såsom realiter, om än ej formellt upplöst och fått sig full självbestämmanderätt och handlingsfrihet tillförsäkrade. Hennes utmanande öppenhjärtiga äktenskapsroman hade dock givetvis icke gjort stämningen i hemmet behagligare, och dess verkan förhöjdes ytterligare av den oförtäckta skildring från hennes sjukdomstid, som hon låtit Lundegård utföra i novellen *Lycka* i hans samtidigt med *Pengar* utgivna novellettsamling.[1] Mera än detta tryckte henne dock de alltjämt föga ljusnade utsikterna till studier och självutveckling. Hon måste härefter räkna med att genom litterärt arbete bestrida alla sina personliga utgifter utöver det dag-

[1] För hennes ställning till familjen under senare år ger ett av Edv. Brandes i Sydsvenska Dagbladet 1929 (d. 11/8) publicerat brev från Ernst Ahlgren till bröderna Brandes' mor en utförlig och öppenhjärtig redogörelse.

liga uppehället i Hörbyhemmet. Just vid samma tid rubbades även dettas ekonomi, i det den bankfilial, som hennes man föreestått, drogs in. Vid tanken på att sjukdomen kunde göra henne oförmögen till det nu så nödvändiga arbetet, syntes hennes ställning därför snarast allvarligare än förut. "Jag är glad att icke längre betrakta Hörby som mitt stadigvarande hemvist", skriver hon i oktober 1885 till Lundegård, "men jag känner med detsamma en feberaktig oro; någonting famlande osäkert; jag är rädd att bli sjuk, rädd att icke kunna förtjäna mitt uppehälle. Men det är väl därför att friheten är så ny och ovan." (Biogr. I: 375.) Denna orosstämning utlöser sig samtidigt även i Stora boken: "Fattigdomen tryckte mig", heter det där, "så tungt att modet måste spänna sina senor till det yttersta, och ändå kändes det som skulle det vika ihop sig under bördan, ty till allt det andra kom den förfärliga ångesten att se sig oåterkalleligen dömd till forcerat, utsugande tankearbete, till att känna den genom viljeansträngning framtvingade livsverksamheten bända i hjärnan." Å andra sidan erfor hon starkare än någonsin behovet av att få komma ut i en annan omgivning. I ett brev till Nordensvan i september skriver hon:

"Jag skulle dö av längtan och vantrevnad om jag vore dömd att oavbrutet leva i samma omgivningar, vore de än så behagliga. Jag trivs förträffligt med dem några månader, ett år till och med, men då kan jag människorna utantill, så mycket det är mig en möjlighet. Om jag fortsatte tio år till, skulle jag ändå inte komma längre med dem. Det är då jag börjar längta, jag blir riktigt sjuk, om jag icke får någonting nytt omkring mig för en tid. Läkarna kalla det 'ombyte av luft', när de skicka mig åstad, men det är ombyte av människor." (Biogr. I: 395.)

Framför allt skulle ombytet komma hennes arbete till godo. I *Pengar* hade hon utnyttjat sin dittills största och närmaste livserfarenhet, och nu inställde sig fruktan för en tillbakagång av brist på nytt material. Hennes konstnärliga ambition var alltför stark för att hon som fru Agrell och hennes gelikar skulle kunnat ideligen variera samma motiv. Få författare ha haft en ansvarsfullare känsla av innebörden i uttrycket konstnärlig utveckling än Ernst Ahlgren.

"Inifrån har jag under dessa år arbetat fram mina möjligheter", skriver hon vid samma tid, "nu är det tid att de även skola hämta näring utifrån, om jag ej skall stelna i ensidighet, — något som

jag avskyr. Livet är icke så där fattigt och enformigt, det är rikt och mångfaldigt, därför älskar jag det; därför vill jag också ösa ur denna mångfald." (Esselde, s. 22.) Orden stå att läsa i hennes svar på den inbjudan från friherrinnan Sophie Adlersparre ("Esselde") till ett längre besök i huvudstaden, som mitt i hennes modfälldhet nådde henne som den efterlängtade ljusglimten. Hon befann sig just då i Köpenhamn, dit hon rest för att för tillfället komma bort från Hörby, och där hon bl. a. haft ett i Stora boken[1] skildrat samtal med författaren Gustav Esmann, vilken sedan med sin "aandsaristokratiska" apparition fick figurera i hennes roman som Pål Sandell.

I början av november inträffade hon i Stockholm, där hon stannade i tre månader, till en början som gäst hos friherrinnan Adlersparre på Söder, sedermera i egen hyrd bostad med centralare läge, och där hon gjorde hela den litterära huvudstadsvärldens bekantskap. Såsom redan i inledningen antytts, kom denna Stockholmssejour att för henne betyda något av en kris, och hennes anteckningar ifrån den bilda i synnerhet en betydelsefull bakgrund till *Fru Marianne*.[2]

Det var tydligtvis i en ganska sammansatt sinnesstämning, som den skånska postmästarfrun beredde sig att ta sitt första steg ut i stora världen, dit hon uteslutande genom eget intelligensarbete skaffat sig tillträde. Naturligtvis hade hon med överspända förväntningar sett upp till denna värld, liksom den utestängde alltid gör. Hennes litterära begåvning och intressen skulle här finna den resonans, som hittills fattats dem. Därtill saknade hon ej heller sinne för den yttre förfiningens och lyxens lockelser eller böjelsen att imponera genom ett glansfullt uppträdande, vilket hon verkligen i Stockholmssalongerna synes ha gjort tack vare sin naturliga grandezza. Men när allt kom omkring, stred salongskulturen mot hennes heligaste principer. I hennes demokratiska åskådning ingick hatet mot den lyx och det överflöd, som bidrager till att skapa kastskillnaden mellan över- och underklass. Det var en konflikt inom henne själv mellan lyxbegär och spartanska grundsatser, som skärptes vid beröringen med huvudstadsmiljön och därmed kom att bli ett av ledmotiven i *Fru Marianne*. Det var

[1] Tryckt i Saml. skrifter VII, ehuru med orätt årtal.
[2] Jfr även A. Werin, *Ernst Ahlgren i Stockholm och Köpenhamn*. Kal. PAN, Sthlm 1925.

också med en på förhand vaken kritik, hon gav sig in i det högre sällskapslivet.

Mest hade hon ju i sin landsortsvrå saknat det rent litterära meningsutbytet, den personliga kontakten med de unga författare och författarinnor, vilka besjälades av samma syften som hon. I detta avseende väntade hon sig utan tvivel den största behållningen av sitt Stockholmsbesök. Men hon var på samma gång medveten om, vilken styrka den isolerade ställningen innebar för en frihetskär och självständighetskrävande natur som hennes, och hon var från början fast besluten att värna om den. Hennes blivande värdinna, friherrinnan Adlersparre, var den organiserade kvinnorörelsens koryfé, stiftarinna av Fredrika Bremerförbundet och redaktris för dess tidskrift Dagny, i vilken sistnämnda egenskap hon först närmat sig Ernst Ahlgren. Här förelåg i första hand möjligheten, att besöket skulle tydas till att hon tagit värvning i de stockholmska kvinnosakskretsarna. En dylik eventuell förhoppning från inbjudarinnans sida var hon angelägen att förebygga och understryker i en utförlig skrivelse till henne före uppresan sin motvilja mot att "stå solidarisk med någon annan, vare sig korporation eller individ" (Esselde, s. 32 ff.). Närmaste anledningen till denna självdeklaration var den, att Esselde ansett sig böra varna sin blivande gäst för att låta sig indragas i Stockholms litterära vänster och smittas av dess pessimism och radikalism. På grund av kvinnosakspartiets och den litterära vänsterns olika ståndpunkt speciellt i sedlighetsfrågan hade nämligen redan den klyfta börjat öppna sig, som ett par år senare skulle ge sig till känna i den beryktade fejden om "det sedliga likhetskravet" och den fria kärleken. Esselde tog med det äldre släktet avstånd från Det unga Sverige även på andra viktiga punkter, såsom i fråga om det religiösa, och i hennes förhållande till fru Edgren och Ellen Key hade vid denna tid misshälligheter redan börjat yppa sig.[1] Ernst Ahlgren skulle å sin sida av alla dem hon råkade under sin Stockholmsvistelse känna sig mest dragen till den sistnämnda. Före uppresan betecknar hon i ett brev till Lundegård Esseldes åskådning såsom tillhörande en förgången tid, och för denna själv bekänner hon öppet att hennes sympatier befinna sig hos vänsterlägret. "Om än icke våra åsikter äro alldeles ens, så finns frändskapen där ändå." På visst sätt hör hon redan dit.

[1] Jfr S. Leijonhufvud, *Sophie Adlersparre, II,* Sthlm 1923, kap. VI.

"Icke så, att jag svarar med de andra, en för alla och alla för en, men så, att om jag icke kunde undgå att höra till ett parti, så skulle jag ställa mig på vänstra sidan." Dock tillbakavisar hon eftertryckligt misstanken att hon skulle kunna låta sig påverkas av något radikalt eller pessimistiskt program. Hon hänvisar på det självförvärvade i sina åsikter och på sin livsåskådnings naturliga optimism.

I själva verket hyste hon likaväl som Esselde åtskillig misstro till det radikala litteraturpartiet. Om Esselde fördömde de unga litteratörerna för deras materialism och nihilism, så misstänkte Ernst Ahlgren dem för frasradikalism. I en anteckning kort före Stockholmsresan uttalar hon samma farhåga för Axel Lundegårds räkning, som Esselde hyste för hennes egen:

"Det är detta: han skall bli en av flocken! Och jag avskyr dem, dessa frasradikaler, denna njutningslystna hop, som skränar om att 'folket' knotar och som icke känner folket så mycket som mina gamla skor. Över dem borde det komma först, över dem och deras fräcka lögner. De skria om jämlikhet och dra sig för 'simpla' bekantskaper. Hela deras egen livsuppfattning protesterar mot deras proklamerade teorier. 'Den tjänande brodern' — ha, ha, ha — ja han får nog fortfarande tjäna.

Var finns denna hänsynslöshet i handling, som är enda tecknet på att hänsynslösheten i ord är värd aktning?

Nej, jag hör icke till deras läger. Jag hör icke till något läger alls. Ty jag är rödare än den rödaste, jag är en plebej, en av de simpla, som de förakta. Fast de låtsa sig föra deras talan. Jag är tio gånger mer demokrat än de, ty jag hatar dem emedan de äro aristokrater. Men jag vill inte skräna som de.

Jag hatar förfiningen hos dem, som stå högre än jag, och jag vämjes vid råheten hos dem, som äro under mig.

Därför är jag ensam.

Men i råheten finns det åtminstone sanning. Förfiningen är lögn — lögn alltigenom. Å om jag hade kraft nog att bryta in i denna frisinnade liga, som proklamerar en lära med munnen och en annan med sina gärningar!" (Biogr. I: 370 f.)

Redan i ett par av studierna i *Från Skåne* hade Ernst Ahlgren framställt unga salongsradikaler i en mindre smickrande dager, och det är tydligt att hennes misstro till den litterära demokratismen endast blivit större med tiden. Detta blir en av de orsaker, som komma henne att under de sista åren slå in på en stråt som avviker från åttitalets stora stråkväg. I motsättning till frasradikalismen börjar vid denna tid hennes eget folkliga ideal att träda fram för hennes inre syn i gestalten av "en man som icke fruktar

fattigdomen, men som icke vill kvarstanna i den; en man som kan vara kroppsarbetare, och ändå inte är en främling i andens värld" (brev till Lundegård $^1/_3$ 85; biogr. I: 324). Det är den första konturen till Börjefiguren i *Fru Marianne*.

De nu anförda aktstyckena från resans förspel anslå redan grundtonen i själva Stockholmsanteckningarna. Bekantskapen med det litterära Stockholm har visserligen berett Ernst Ahlgren mycket nöje — den ljusa sidan av besöket kommer fram i breven till styvdottern. Med flera av de litterära yrkeskamraterna fann hon sig väl till rätta. Men i stort sett blev det en besvikelse, som utlöste de häftigaste yttringar av missnöje och indignation i Stora boken. Något av detta är väl att tillskriva hennes naturs ömtålighet och misstro under inflytandet av ovana förhållanden. Man märker detta då hon i det intresse, som ägnas hennes person, endast ser nyfikenhet på "underdjuret", eller då hon i Levertins frånvarande leende tror sig spåra skadeglädje över "landsortsbarbaren". Visst är, att hon tyckt sig finna alla sina föregående misstankar bekräftade och trots alla vackra talesätt känt i luften föraktet för det simpla arbetet och för fattigdomen — hennes egen inbegripen. I gengäld underkastar hon det litterära kotterilivet en mycket omild kritik i sin Stora bok. "Stockholm är just vad jag hade väntat", konstaterar hon. "En stor skvallerhåla. Och de litterära storheterna äro små, ihåliga, futtiga. Var och en låter sig präglas av sitt kotteris stämpel. Ingen har mod att vara något för sig." Man tänker bara på klicken, på att själv synas och komma fram. Man pratar i stället för att handla, man tänker på anseende och fåfänglighet i stället för på arbetet, man har roligt i sällskapslivet, men det skapar inga karaktärer. (Biogr. II: 27.) Den värld, hon på avstånd sett upp till, förefaller henne på nära håll att vara idel fraser och ihålighet. Det kommer till sist i hennes ord nästan något av Brands harm, hans lidelsefulla krav på kamp och handling:

"Hela mitt inre våndar sig under ett undertryckt, jäsande hat. Alla dessa människor äro fiender till min innersta strävan. De ta livet liksom på lek och för mig är det allvar. Det slår en dunst av lögn och falskhet emot mig överallt; det är som om den ville kväva mig och på samma gång knytas mina muskler av vanmäktigt raseri. Vad är det alla dessa människor skrävla om! Kvinnofrågan, arbetarnas sak. Munväder. Å, det är munväder alltihop! — Allt vad de pratat är glatt som såpade stänger, det glider en ur händerna, det finns ingenting att hålla sig fast vid. — En enda handling — giv mig en enda frisk och stark handling, en teori,

som lever! Jag är sjuk av dessa komedier, detta svammel om intet, denna förgyllning. — Gud i himlen, finns det då ingen enda människa, som lever som hon lär! — Visa mig en enda, som är starkare än jag, som hatar lögnen mer verkligt än jag! Har jag icke letat och letat år igenom, letat efter något, nej — efter någon att få böja mig för i glad beundran. En paria, en som icke fruktar att synas fattig, en som icke skulle blygas över sina grova händer och ändå i sin intelligens vara huvudet högre än mängden." (Biogr. II: 7 f.)

Det är hennes eget innersta ideal som återigen stiger fram för hennes blick, inkarnationen och föreningen av hennes bondska och intelligens-aristokratiska sympatier. Men när detta ideal nu tar litterär form i Börjegestalten, kommer tonvikten avgjort att ligga på det bondska. Hon har i själva verket funnit sig vara på avvägar, då hon hos intelligensen trott sig skola finna något av den ursprunglighet, som är målet för hennes sökande. Salongsradikalismen ter sig för henne endast som en konventionalism i större skala, mot vilken hennes frihetsbegär stegrar sig: "Min kärva, obändiga natur håller på att få kvävningsanfall bara av luften som omger dem — de ha böjt sig så länge för det konventionella, att de icke ha kraft att räta upp sig. Och när jag böjer mig, känner jag det som om jag rakt skulle dö därvid. Gud i himlen, varför skall jag vara en sådan vilde, när jag lever i ett civiliserat land! Varför skall jag längta så brännande efter frihet, när det icke givs någon frihet på jorden!" (Biogr. II: 20.)

Ernst Ahlgrens individualistiska sannings- och frihetskrav var i själva verket liksom Ibsens alltför radikalt för att kunna slå sig till ro i någon som helst kollektivism eller partiform. Även en sammanslutning för ideella mål medför alltid i någon mån kompromisser och förytliganden. Den tomma formen strävar alltid att för mängden skymma den rena idén. Det är i denna gestalt, som "akkordens ånd" slutligen besegrar Brand, när han tror sig ha vunnit sin Vestlandsförsamling, men denna visar sig hava lockats endast av "ydersiden":

"Stasen, stasen eder lokker, —
— — — — — — — —
lysten til at gennemrisles
af en højtids-tales ild,
der den læspes, der den hvisles,
der den flommer, tordner, hegler,
efter alle kunstens regler!"

(*Saml. Digterv.* II: 252.)

Lika litet som Ibsen tål Ernst Ahlgren någon prutmån på allvaret, någon rast i kampen; även för henne gäller det obönhörligt i varje ögonblick: intet eller allt! Det är den gamla motsättningen mellan den ensamme och flocken, som hon även här upplever. Det oavkortade individualistiska kravet är ett tveeggat vapen, som icke blott drabbar fienden utan förr eller senare även skaran av anhängare eller meningsfränder. I kretsen av Ibsen-dyrkande Stockholmslitteratörer står Ernst Ahlgren allt fortfarande som den ensamma med sitt hänsynslösa sanningskrav.

I kapp med den förödmjukande känslan av att vara sedd över axeln växte emellertid ej blott hennes kritik utan även hennes självkänsla. I en upprättad tilltro till sina egna ideal och möjligheter såg hon själv den största vinsten av sin konfrontation med det litterära huvudstadslivet. Efter hemkomsten gjorde hon i Stora boken en resumé av den utvecklingsprocess, hon kände sig ha undergått:

"Min egen utveckling har tagit ännu ett steg framåt; det är frukten av min Stockholmsvistelse — jag menar icke så mycket av utveckling till intelligens, ty den är tämligen medelmåttig som vanligt, utan det är en viss jämvikt i min karaktär, som utvecklat sig. Jag hade förr en alldeles oproportionerligt liten tillit till mig själv, jag såg på mig själv som varande det allra uslaste stackars kryp i skapelsen — alla andra människor voro mycket förmer än jag, jag hade icke alls någon känsla av att vara jämbördig med dem, därför var jag skygg och skrämd, därför kunde jag förgås av blygsel över varenda flik av mitt innersta väsen, som blottades, ty det föreföll mig ända till löjlighet tarvligt. Och för allt, som gjorde mig olik genomsnittsmänniskorna, var jag redo att skämmas. Nu är det icke längre så. Jag har haft tillfälle till jämförelser, och jämförelserna ha givit mig mera aktning för min egen förmåga. Jag är icke något snille, men jag är en karaktär. Jag har inga lysande egenskaper, men det finns en bottenfasthet i mina böjelser, som är något att bygga på." (Biogr. II: 91.)

I denna stämning skapade hon Börjes gestalt. Även han saknar alla lysande egenskaper, men han är en karaktär. Hon blygdes icke längre för sitt "tarvliga" ideal.

Om det i Victoria Benedictssons underklassinstinkter ingick en ömtålig känsla av underlägsenhet, så fanns det även en god portion självkänsla däri. Denna sammanhänger på det närmaste med hennes skånska bygdepatriotism och hennes beundran för den skånska allmogen, med vilken hon sedan barndomen kände sig samhörig.

Det är av psykologiskt intresse att se, att hennes första flyktiga sammanträffande med en huvudstadslitteratör, Edvard Bäckström, sju år tidigare hade alldeles samma effekt som Stockholmsvistelsen 1885. Att hon ansåg Stockholmsresan 1878 ha haft konsekvenser beträffande riktningen av hennes tidigaste författarsträvanden visas därav, att hon lät skildringen av den under titeln *En omvändelsehistoria* som ett slags program inflyta i debutboken. Hennes beundran för signaturskalden hade låtit henne komma till mötet med en ofantlig respekt, "ungefär som hunden till sin herre". Den personliga bekantskapen minskade emellertid respekten och väckte i stället en del kritik. Hon blev djupt sårad av Bäckströms skämtsamma yttranden om kvinnan som "det adlade djuret" och om den skånska grötbygden och skrev ett brev till honom i helt upprörd ton: "Här står jag: en skåning, en kvinna, vilken underordnad varelse! — Jag medgiver det — och där står ni: en man, en huvudstadsbo och en skald, av mig betraktad som ett högre väsende." (Biogr. I: 110.) Hon hade, heter det i *En omvändelsehistoria,* dittills ansett det som en olycka att vara född i Skåne och att leva instängd där i en liten by utan bildningsmöjligheter. Nu blev hon med ens medveten om sin slumrande lokalpatriotism och "kände att landsbybarnet och mannen med de akademiska tendenserna icke kunde se med samma ögon, att det som gäller när man fått sin klassiska bildning så till sägandes till skänks, icke kan gälla för den som i smyg måst stjäla sig till några smulor". Hon hade ansett sig vara bondehatare, men kände nu "att [hon] var ett med sin hembygd och dess befolkning; samma fel och samma egendomligheter gingo igen i [hennes] eget sinne". Hennes självkänsla var väckt. "Ni har rätt i att jag icke äger några lysande egenskaper", skrev hon till Bäckström, "men en ihärdighet sådan som min kan uträtta underverk." (Biogr. I: 114.) Närmaste följden av denna sammanstötning blev att hon med förnyad iver ägnade sig åt det skånska folklivsstudium, vartill redaktören Ernst Beckman tidigare givit henne uppslaget, och som omsider resulterade i den livskraftigaste delen av debutboken.

Även Stockholmsbesöket 1885 befäste henne i den övertygelsen, att hon blott hade sin egen väg att följa i sitt författarskap, och framför allt, att den folkliga motivkretsen var hennes egnaste och oförytterligaste område. Ett par dagar efter hem-

komsten fann hon en tröst i sin nedslagna sinnesstämning över att åter vara i Hörby vid tanken på "vilket fält folklivsskildringen skulle bli" (ann.-alm. $^3/_2$ 86; biogr. II: 34). Under den följande tiden skriver hon sina flesta folklivsnoveller, av vilka de förnämsta, *Kamrater* och *Vid sotsängen,* bäras av ett patos som icke förmärkts före hennes beröring med stora världen. Detta folkliga och äkt-demokratiska patos uppfyller även romanen *Fru Marianne.*

Säkerligen är det till stor del under intrycken från Stockholmsbesöket som *Fru Mariannes* demokratiska tendens och överklasskritik utkristalliserats, som den blivit i främsta rummet en bonderoman och fått sin starka skånska lokalprägel. Under Stockholmsvistelsen torde också Börjegestalten ha antagit sina slutgiltiga dimensioner och tillvällat sig platsen som den egentliga huvudpersonen i den tillämnade kvinnoromanen.

2.

För hennes arbete hade Stockholmsbesöket sålunda trots allt blivit till vinning, i det att hon såg sitt mål klarare och med ökad tillförsikt kunde skrida till verket. I brev till hemmet skriver hon:

"Jag har haft stort, stort gagn av min Stockholmsvistelse. Min blick är klarare, mera trygg. Jag har kommit på det rena med min egen författarindividualitet. Jag är lugnare ty jag ser bättre den väg jag har att gå. — — — Jag är författare, jag duger icke till annat och jag är det ända ned i min varelses rötter. Hur högt i rang jag kan komma, bekymrar mig föga. Det redliga strävandet i mitt yrke, eller rättare: i min konst, är allt. Resultatet ligger icke i mina händer. När jag åstadkommit det bästa som stått i min förmåga, är jag nöjd även om detta ej skulle höja mig till ledet av de berömda skriftställarna. Att det skall skaffa mig erkännande för duglighet, därom är jag nu fastare än någonsin överbevisad." (Biogr. II: 21 f.)

Vid sidan av dessa ord, som andas en så nöjd och ogrumlad tro på hennes litterära kallelse, förekomma dock andra, som visa att hon nog vid uppresan till Stockholm även hyst ett hemligt hopp av annan art, vilket däremot icke hade förverkligats. Det var hennes aldrig helt undertryckta kvinnliga längtan att finna "en manlig motsvarighet till mig själv". "Det har stannat kvar just så mycket av min ungdoms längtan", skriver hon i en Stockholmsanteckning, "att det nu — då jag är gammal — finns den där känslan av, att det möjligen kunde finnas någon lika medveten

och tvärsäker som jag, en som genom analysen gjort sig så bekant med människosinnets lumpenheter, att vi kunde tala fritt utan att stylta upp oss. Att vi kunna tala fritt därför, att vi båda lärt oss konsten att tiga, det är en dum tanke, det där. Ty endast två, som med a l l a sin varelses trådar äro knutna vid varandra, kunna ha någon utsikt att så fullkomligt förstå varandra. Och här skulle ju fattas det som i de flesta fallen är det viktigaste: kroppen. D. v. s. 'kärleken'." (Biogr. II: 28.) Trots detta hade hon dock ej uppgivit hoppet att finna någon, som hon kunde skänka sitt oinskränkta förtroende och sin hela tillgivenhet. Men icke heller bland sina andliga gelikar i den litterära världen hade hon funnit någon tillräckligt överlägsen natur. Det är icke minst denna besvikelse, som ligger under den bittra tonen i Stockholmsanteckningarna. Några dagar före hemresan skriver hon:

"— — — så är det alltid när jag upptäcker något hos en människa, vilket skulle kunna komma mig att känna sympati. Jag säger alltid till mig själv: vet du om icke allt detta när allt kommer omkring, existerar endast i din egen inbillning? Om det icke är en hallucination, framkallad av ditt eget begär att finna en motsvarighet, en varelse med puls som bultar i samma takt som din, med lungor, som andas lika djupt, som dina. Ja, jag vet ingenting, vet endast, att jag aldrig träffat en människa som varit lik mig själv. Genom hela min ungdom har jag sökt efter detta enda, och ännu då jag är gammal tycker jag, att detta enda skulle kunna giva mig ro i mitt sinne. Det förefaller mig som om döden då skulle komma på ett helt annat sätt."

Och hon fortsätter med några ord, som visa att den nyvunna tron på arbetet djupare sett för henne själv blott var liktydig med resignation:

"Och mitt under min jämmer tycks det mig som hörde jag en smekande stämma: 'intet för dig; allt för ditt arbete!' Du tysta, ensamma arbete, min stora, varma kärlek! Är du mig då icke nog? Är du mig då icke mer än människa — mer än ord att tro på, mer än röst att lyssna till? Blygs jag då icke över att klaga? Jag som sett med öppna ögon; jag som andats och levt! — Rika, välsignade tillvaro, låt mig luta mitt huvud mot ditt bröst — sluta ögonen och vila mig stark igen!" (Biogr. II: 31 f.)

I hennes djupaste känsloliv har vid denna tid skett en delvis av yttre omständigheter betingad förskjutning. Hela hennes liv hade dittills upptagits av den oavlåtliga kamp för att vinna frihet och oberoende, som tagit sig uttryck i Selmas passionerade utrop i *Pengar:* "Plats, jag måste leva!" Med förtvivlans ihärdighet hade

hon också i realiteten tillskansat sig samma frihet över sina egna handlingar som hennes hjältinna i boken. Det var *Pengar* som på allvar öppnade dörrarna för henne till det litterära livet och på samma gång upplöste de fastaste banden, som knöto henne till Hörbyhemmet. I boken är fallet betydligt förenklat, då Selma ej äger några barn. Victoria Benedictsson befann sig i grund och botten i ett mera invecklat läge, då hon i hemmet utom styvbarnen även hade en egen dotter, för vilken hon visserligen aldrig kunnat hysa några moderliga känslor, men vars uppfostran hon nu också helt måste lägga i andra händer.

Inseglet på hennes vunna oberoende var just Stockholmsresan. I dagboken uttrycker hon sin förtjusning över att fira julafton i eget hem — den dubblett, där hon för ett par månader flyttat in sina kappsäckar. Men att hon ändå icke fann lyckan i den fria litteratörens tillvaro, kan man se av den under följande sommar skrivna novellen *Herr Tobiasson,* i vilken hon lät sina stämningar från Stockholmsjulen leva upp.

Herr Tobiasson är en gammal ungkarl och Dickensgubbe, men Ernst Ahlgren brukade också kalla honom sitt andra jag. Hans livsproblem utgöres av slitningen mellan hans behov av personligt välbefinnande och hans medfödda godhjärtenhet och rundhänthet gentemot andra. Hans lilla livränta omöjliggör båda kravens tillgodoseende. Därför är det en ständig strid inom honom mellan narren, som vill ge bort allt vad han har, och skeptikern, som visar honom att hans sentimentalitet skall bringa honom på fattighuset. Till sist tar herr Tobiasson sitt parti, och när julen nalkas reser han upp till Stockholm för att börja ett nytt liv och göra sig fri från narrens anfäktelser. Där hyr han en dubblett och intar sina måltider ensam på Östermalms ångkök, fast besluten att fira sin jul i fred och i orubblig egoism endast tänka på sin egen trevnad. Men som vanligt kommer hans goda hjärta föresatserna på skam; när han på julaftonen går ensam omkring på gatorna och ser alla människor springa omkring med lyckliga miner och med julklappspaket i händerna, erfar han en tomhet som hindrar honom att njuta av sin frihet. Det går till slut på det vanliga sättet: han ger bort sina pengar till julklappar åt sitt fattiga värdfolk och grämer sig sedan över vad han själv måste försaka.

Så blir han bjuden att tillbringa kvällen i sin brorsons hem. Och det lyckliga familjeliv med barn och blomma, som han där

får se, ger honom lösningen av hans eget problem. Omöjligheten för honom att förena omsorgen om sin egen person med sitt hjärtas krav på givmildhet emot andra kommer sig därav, att han känt detta krav lika stort emot alla och att det därför blivit oändligt och omöjligt att uppfylla. I brorsonens hem ser han hur familjen ger den naturliga begränsningen av kravet, som saknats i hans egen ungkarlstillvaro. Man tar emot av och ger åt sina närmaste utan en tanke på att avväga egen fördel och välviljan mot dem. Vad som fattas herr Tobiasson är någon som står honom närmare än andra, att det "aldrig funnits något över- och underordnat i hans förhållande till människorna".

Herr Tobiassons livskonflikt är Ernst Ahlgrens egen, förenklad och nerflyttad på ett lägre plan. För den fattige ungkarlen är det en slitning mellan egoism och altruism i ekonomisk bemärkelse, mellan sparsamhet och givmildhet. Men den motsvaras hos hans skaparinna av en konflikt av vida djupare och allvarligare natur mellan å ena sidan konstnärens och den starka personlighetens frihetskrav och moraliska självhävdelse och å den andra kvinnonaturens instinktiva behov av ömhet och hängivelse. Upphovet till dessa stridiga känslor ligger djupt i Ernst Ahlgrens sammansatta natur, och de torde i själva verket aldrig ha kunnat helt försonas inom henne. Men livet hade också nekat henne alla möjligheter, som kunnat mildra konflikten. Den brist på överensstämmelse, som ända från barndomen funnits mellan hennes egen natur och hennes omgivning, hade gjort allt till för att förmå henne att i sin självständighetssträvan sätta allt på ett kort. Och så länge det endast gällt för henne att arbeta sig fram till frihet, har den inre disharmonien dövats. Först när det yttre trycket lättat, framträder slitningen mellan frihetsbehov och ensamhetskänsla, den konstnärligt begåvade kvinnans klassiska konflikt, som den verkliga tragiken i hennes liv. Fullt medveten har den, som man kan se av *Herr Tobiasson,* blivit under hennes jul i Stockholm. Liksom herr Tobiasson har hon under sina vandringar mellan dubbletten och Östermalms ångkök ej kunnat frigöra sig från den påträngande ensamhetskänslan. Herr Tobiassons iakttagelser i brorsonens lyckliga familj härstamma från hennes egna besök i Gustaf af Geijerstams hem.[1] Lika litet som herr Tobiasson hade hon själv

[1] Om verklighetselementen i *Herr Tobiasson* se Lundegårds anmärkningar till Samlade skrifter I: 377 f. Jfr även Chr. Schefer, anf. upps.

någon verklig erfarenhet av ett lyckligt familjeliv. Barndomshemmet hade saknat all harmoni, och även i Hörbyhemmet felades de viktigaste förutsättningarna för dess åstadkommande. "Det där kälkborgerliga familjelivet", hade hon en gång förklarat, "att sitta varandra in på näsan och att ha rätt att tråka ut varandra efter behag, det är mig förhatligt, det känns som band; då knyter jag mina händer, samlar alla mina krafter och sliter dem." (Idun 1888, s. 372.) Men *Herr Tobiassons* familjeidyll visar att hon trots detta inom sig ägt en hem- och familjeinstinkt, som under hennes frihetskamp endast växt sig starkare. Hon är nu övertygad om att ett harmoniskt familjeliv, ett sådant som varit henne själv förnekat, ensamt kan skänka den tillfredsställelse och lycka, som hon trots allt ej vunnit på den isolerade självutvecklingens väg. "Jag älskar familjelivet", heter det nu, "det är det sannaste, bästa i livet, men är man författare, får man resignera."[1] Matti af Geijerstams bok om Ernst Ahlgren vittnar till fullo om vad denna som "lillemor" givit och betytt även i Hörbyhemmet. Själv har hon dock haft en känsla av att motsättningen mellan frihetsbegär och ömhetsbegär, mellan kyla och värme i hennes natur var oöverkomlig. "Tvivlare", utbrister hon till sist i den senast anförda Stockholmsanteckningen, "med en narrs varma hjärta. Skarpsyntheten kan icke göra mig kall, och sympatien kan icke göra mig blind, därför måste värme och köld alltid strida i mitt sinne." (Biogr. II: 32 f.) I dessa ord ligger nyckeln till talet om narren och skeptikern hos herr Tobiasson.

Den personliga kommentaren till novellen har man eljes i ett efter hemkomsten till Hörby skrivet brev till Hellen Lindgren, som — väl på grund av dess alltför stora öppenhjärtighet — aldrig blev avsänt. "Det er det store Triste", citerar hon där efter Jacobsen, "at en Menneskesjæl er altid alene."

"Han var ensam och måste ha känt sig ensam; jag tycker att jag förstår honom så väl. Men är det inte underligt, att det icke skall finnas en enda människa, som står mig närmare än de andra! — — — En enda, som man kunde ge mer åt än de andra — — — Jag önskar att jag i mitt förhållande till människorna kunde känna någonting av vad jag ville kalla över- och underordnat. Jag menar: jag skulle vara glad, om en enda av alla dem, jag tycker bra om, ville träda fram ur raden och fordra mer av mig, än jag ger åt de andra. Men det sker icke, ty då skulle denne ende vara lika ensam som jag. Och därför får jag intet över- och under-

[1] Cit. efter D. Sprengel, a. a., s. 319.

ordnat i mitt förhållande till människorna, därför kan jag ge mycket åt många och själv vara fattig — en högfärdig tiggare. Mitt arbete är det enda, som är överordnat, över allt annat." (Biogr. II: 144 f.)

Den här antydda utvecklingen i Victoria Benedictssons inre liv har givetvis icke heller blivit utan betydelse för hennes nya äktenskapsroman. Först när hon till fullo prövat även frihetens ensamhetskänsla, har hon kunnat ge gestalt åt sin sedan ungdomen närda dröm om lyckan i att vara "en annans egendom". Det är i främsta rummet denna inre kris, som givit hennes senare författarskap en mera konservativ prägel. I stället för det individualistiska frihetskrav, som utgör själva nerven i *Pengar,* träder här den nyväckta samhörighetsinstinkten och den stärkta känslan för familjens och hemmets betydelse i dagen. "Släktband äro ingenting för mig", skriver hon i september 1886 till Karl af Geijerstam, "och dock har jag så starkt utpräglade hemlivs- eller familjeinstinkter. Jag har på gamla dar fått ett behov att hålla av och att bli avhållen, vilket bevisar att jag i allt är anlagd som en äkta mamme-natur." (Geijerstam, s. 55.) Själv stod hon i den ställningen att icke kunna hysa någon varmare känsla varken för sin mor eller för sin egen, i det omaka äktenskapet födda dotter, men kanske just därför kommer moderligheten att allt oftare vid denna tid bli föremål för hennes diktning. "Det är någonting så helt och harmoniskt att vara mor. Det är icke för mig. Men jag förstår det", skriver hon i Stora boken (biogr. II: 110). I *Fru Marianne* skildras ej blott förhållandet mellan två lyckliga makar; där finns också teckningen av det varma förhållandet mellan Börje och hans mor och av Mariannes moderslycka. Det var icke heller av en slump, som Ernst Ahlgrens sista roman kom att bära namnet *Modern.* Slutligen kan man erinra om den roll, det lilla barnet spelar i novellerna *Herr Tobiasson* och *Livsleda.*[1] Detta betonande av släkt- och familjebanden bryter starkt av mot åttitalets rigorösa individualism. Ernst Ahlgren berättar också, att hennes gamle danske förläggare uttalat sin förtjusning över *Herr Tobiasson,* därför att "hela dess ton av familjekärlek gladde honom, som motsats till den underliga känslofattigdom eller känslofientlighet, som så ofta är grunddraget i vår modernaste diktning" (Geijerstam, s. 69).

Framför allt var det ju dock den trosvissa skildringen av ett

[1] Jfr I. af Schultén, a. a., s. 368 f.

lyckligt och harmoniskt äktenskap i slutet av *Fru Marianne,* som stred mot åttitalslitteraturens traditioner och även väckte gensaga. Ernst Ahlgren hade väl aldrig uppgivit sin åsikt om äktenskapets värde, alltsedan hon i *En annans egendom* uttalade sin tro på lyckan i en trohet för livet. Även när hon i *Pengar* underkastade ett äktenskap, som var en avbild av hennes eget, en mördande kritik, betonade hon uttryckligen engiftet som sitt ideal, låt vara att hon där och i *Falaska* kunde yppa ett tillfälligt, av *Kærlighedens komedie* inspirerat tvivel på samlivets lyckomöjligheter. Av brevväxlingen med Lundegård framgår att hennes redan i början av åttitalet planlagda, men ännu vid hennes död ej utförda novell *Att dö* skulle ha skildrat en kvinnas undergång genom en fri kärleksförbindelse,[1] alltså samma ämne, som sedan kom att taga gestalt i det över hennes egen sista tragiska upplevelse byggda dramat *Den bergtagna.* Om Lundegårds ungefär med *Pengar* samtidiga novellplan *Årstider,* vari tvärtom förfäktades de fria förbindelsernas rätt, yttrar hon i januari 1885: "Mot tendensen kommer jag i mina arbeten att opponera mig: som institution betraktat bryr jag mig ej om äktenskapet (jag menar prästens vigsel) men som i d é är jag beredd att kämpa för det till det yttersta. Ett verkligt äktenskap är livets högsta form. Se där min sats." (Biogr. I: 304 f.) Icke desto mindre visar hennes bekännelse i *Herr Tobiasson* att hon genom den personliga kris, som där avspeglas, fått en helt ny syn på familjens betydelse. "Han undrade över att han aldrig sett äktenskapet från samma sida som nu", heter det om den gamle herrn. "Det fanns ju en helt annan betydelse i det, än det som han drömt om." Det förefaller därför uppenbart, att Ernst Ahlgren genom sin skildring i *Fru Marianne* velat hävda värdet av ett rätt äktenskap som motvikt mot sin skildring av ett omaka sådant i *Pengar.* Hennes egen uppskattning av detta värde har också faktiskt stigit under mellantiden.

3.

Ernst Ahlgren kan icke heller ha varit blind för att den allmänna åsiktsutvecklingen i denna fråga i åttitalslitteraturen tenderade åt motsatt håll mot hennes egen. Den ihärdiga idealistiska kritiken av de konventionella äktenskapen i Dockhemslitteraturen

[1] Se Lundegårds anmärkning i biogr., 1:a uppl., s. 178!

kunde i längden icke undgå att ställa själva äktenskapet såsom sådant i en oblid dager. Ibsen själv lät i *Gengangere* Osvald prisa Pariskonstnärernas "såkaldte vilde ægteskaber" med deras "skønne, hærlige frihedsliv" i bjärt kontrast till fru Alvings ohyggliga och lidandesfyllda pliktäktenskap. Den feministiska rörelsen visade allt tydligare tendenser att upphöja den ogifta kvinnan över hennes gifta syster. Strindberg förordade visserligen i *Giftas* äktenskapet, vilket han sökte rädda genom att pruta av på de ideella kraven och anlägga en rent praktisk synpunkt. Men genom sitt naturalistiska krav på naturdriftens rätt i *Dygdens lön* gav han själv en impuls till den norska s. k. bohemlitteraturen — Hans Jæger, Arne Garborg o. a. — genom vilken problemställningen under åttitalets senare hälft definitivt ändrades till fri kärlek kontra äktenskap. Debatten kulminerade i den s. k. sedlighetsfejden 1887 med dess envig mellan Björnson och Georg Brandes, vilken tidigare endast indirekt låtit sin radikalism på detta område komma till orda.[1] Framför allt väckte Hans Jægers 1885 utkomna och beslagtagna roman *Fra Kristiania-Bohêmen* uppseende och kom att ge hela riktningen dess namn. Jægers bok gick ut på att visa hur engiftesmoralen verkat ödeläggande på enstaka individer samt överhuvudtaget — som det hette i en beryktad vändning — bedragit människorna på $^{19}/_{20}$ av deras livsinnehåll. I dess ställe förordade författaren därför en oinskränkt "Emanzipation des Fleisches". Alla de ledande författarna alltifrån Björnson till Brandes togo avstånd från Jægers polygamistiska förkunnelse på grund av dess ohöljda cynism.[2] I Jægers fotspår trädde emellertid redan följande år Christian Krogh med *Albertine* och Arne Garborg med *Mannfolk*. Den sistnämnde formulerade sina önskemål som ett krav på "fri skilsmässa".[3]

Ernst Ahlgren läste sommaren 1885 under sitt arbete på *Fru Marianne* Jægers *Fra Kristiania-Bohêmen*, varur hon gjort vidlyftiga excerpter, interfolierade med egna indignationsyttringar, som också förekomma i hennes samtidiga brev till skilda personer. Jægers bok föreföll henne som ett tecken på vart åttitalets samhällskritik höll på att leda hän. "Säger ni kanske som Jæger och Lundegård", skriver hon till en av sina litteraturbekanta, "att

[1] Jfr A. Ipsen, *Georg Brandes, II*, Khvn 1902, s. 111 ff.
[2] Den ende som trots allt tog boken i försvar som mänsklig bekännelseskrift var — Jonas Lie. Jfr A. Garborg, *Jonas Lie*, Kra 1893, s. 262.
[3] Jfr E. Lie, *Arne Garborg*, Kra 1914, s. 97.

samhället skamligt 'snydt' er på 'Nydelser'? I så fall skulle jag vilken dag som helst vara färdig att träda inom skrankorna med er och slåss för detta förkättrade samhälle, som skall bära skulden för alla våra fel och olyckor." (Biogr. II: 148.) "Hans Jæger kämpar icke för den fria kärleken, utan för den fria liderligheten", utbrister hon i Stora boken (biogr. II: 164). Hennes förbittring över boken ökades av den omständigheten, att den för en tid framåt kom att skilja henne från Axel Lundegård, vilken hyste livliga sympatier för den och i föredrag avhandlade beslagtagandet.[1] Utan tvivel har denna episod givit Ernst Ahlgren en kraftig impuls till att poängtera sin egen ställning i *Fru Marianne*.

Likaså är skildringen av Mariannes seger över frestelsen tydligt avsedd att kontrastera mot den franska naturalismens otaliga behandlingar av äktenskapsbrottet. Om Påls avsikter heter det på ett ställe: "Tills vidare var han blott nyfiken. Något fanns det väl alltid att iakttaga. Samma skillnad mellan henne och andra kvinnor som emellan den ena romanen och den andra, mellan Sappho och Une page d'amour, Cruelle énigme och Madame Bovary." (S. 243.) Av dessa romaner ha dock Zolas *Une page d'amour* och Daudets *Sapho* en uttalad tendens emot respektive äktenskapsbrottet och den fria kärleken (jfr Ernst Ahlgrens uttalanden om den sistnämnda boken i biogr. I: 298!).

*

Före sin bortgång skulle Ernst Ahlgren få sin övertygelse i denna fråga befäst genom nya erfarenheter. Innan ännu *Fru Marianne* fullbordats, kom hon i beröring med en man, i vilken hon slutligen trodde sig ha funnit den "levande motsvarighet", hon under hela sitt liv sökt. Det var ingen mindre än Georg Brandes, som hon genom Axel Lundegårds bemedling fick träffa för första gången i Köpenhamn den 1 oktober 1886.[2] Hon hade redan

[1] A. Lundegård, *Om moral i litteratur och konst.* Tr. i *1886, revy i litterära och sociala frågor* utg. af G. af Geijerstam. Även Ola Hansson tog starka intryck av Jægers bok. Se E. Ekelund, *Ola Hanssons ungdomsdiktning,* Lovisa 1930, s. 167.

[2] Huvudkällorna för vår kännedom om denna episod i Victoria Benedictssons liv äro t. v. hennes almanacksanteckningar, dramat och prosautkastet *Den bergtagna,* novellutkastet *Ur mörkret,* Lundegårds bearbetning av hennes anteckningar i *Elsa Finne II* samt de i senaste upplagan

länge dyrkat honom som författare, och det hade väl överstigit hennes djärvaste drömmar att någonsin kunna bli personligen uppmärksammad av den ryktbare mannen. Han visar henne emellertid ett tydligt intresse, och hon blir från första ögonblicket fängslad inom hans trollkrets. Han tycks henne som inkarnationen av de egenskaper, hon fåfängt efterspanat hos så många andra, styrkan, livserfarenheten, djärvheten, frihetstrotset, laglösheten, — en överlägsen intelligens, fri från den konventionalismens futtighet, som överallt eljes plågat henne. I januari 1887 skriver hon till honom om "den jubelhärliga känslan att jag träffat en människa — jag menar icke 'homo' blott, jag menar 'vir'." (Biogr. II: 224.) Och hon finner sig själv fri att skänka honom den känsla, hon aldrig kunnat ge åt någon annan. Tillvaron lovar att till sist uppfylla den stora fordran, hon har innestående.

Det står dock genast klart för henne att deras naturer i väsentliga ting äro oförenliga. Hennes känsla för honom är i själva verket av en mycket sammansatt art. Utom tillgivenheten för personen ingår däri tjusningen av hans ryktbarhet och sympatien för den fågelfrie kättaren, slutligen även något av författarpsykologens experimentlust och nyfikenhet. Hon märker också snart att hon för honom ej kan bli mer än en flyktig episod, men hennes känsla för honom är redan så stark, att hon vill finna sig däri. För henne skall det bli ett eldprov, ur vilket hon skall utgå som en starkare människa och en större konstnär; när hon en gång erfarit, vad det är att älska, skall hon sedan kunna leva endast för sitt arbete. I de bästa stunderna tror hon sig ha funnit det överordnade förhållande, som förmår fylla tomheten inom henne och göra hennes liv harmoniskt: "Jag vet, vad jag skall ge och vad jag icke skall ge, jag vet, vad som är över- och underordnat. Att vara sann mot honom och mot mig själv; det är det överordnade. Allt annat följer av detta." (*Elsa Finne II*, s. 109.)

Men snart visar det sig i stället vara det sista och avgörande svek, som livet haft i beredskap åt henne. Det blir henne klart att det ej blott är i fråga om känslans helhet och varaktighet, som de ha olika uppfattning. Vad hon själv vill vara för honom, är "hans vän, hans kvinnliga vapendragare, hans tjänande ande" (ib., s. 63). Hennes kärlek är en "vänskapserotik" (biogr. II: 254),

av biografien meddelade breven till Georg Brandes och Ellen Key. Jfr även H. Krohn, *Georg Brandes och Ernst Ahlgren*, Nya Argus 1927, I af Schultén, *Ernst Ahlgren och Georg Brandes*, ibidem.

densamma som hon nära tio år tidigare diktat om i den romantiska novellen *Fidelio,* en beundrande valkyrjekärlek sådan som Ibsenhjältinnorna Hjördis' och Svanhilds. Vad hon begär, är "ett slags fostbrödralag" (*Elsa Finne II,* s. 92), en "lugn tillgivenhet — — så fort han visar sig från den erotiska sidan blir jag kall, beräknande och experimentlysten" (ib., s. 59).

Han å sin sida är en erotisk erövrarnatur, och hon finner sig blottställd för vad hon mest av allt fruktat: att begäras som kvinna utan att vara älskad som människa, en fruktan som hade grundlagts redan då hon som barn led under faderns kvinnoförakt. Men det är redan för sent för henne att slita sig lös trots våldsamma ansträngningar. Ju mindre hel hennes känsla blir, dess starkare blir den. På samma gång som den stundvis bemänges med förakt och hat, växer den till en förtärande lidelse. "Jag har inte fått ge mig luft i vänskap och kärlek, när jag var ung", skriver hon i ett samtidigt brev, "därför måste det nu flöda över alla bräddar och bryta ned gamla fördämningar." (Biogr. II: 298.) Han å sin sida visar sig som den skicklige erotiske taktikern, som icke tvekar att begagna sig av hennes själstortyr för att nå sitt mål.

För en kort tid erfar hon den fulla och rena lycka, hon drömt om. "Jag är så enkelt lycklig — —. Jag skulle vilja säga så barnsligt lycklig, eller så andaktsfullt. Det har inte räckt länge och det skall kanske räcka kort. Livet får göra med mig vad det vill. Jag är som en druvklase i en stor hand — livets varma, starka hand — och den handen håller mig uppe i solen ett ögonblick. Druvklasen vet intet om, att handen kan sluta sig, pressa, vrida och krossa, och den som sedan dricker vinet, tänker heller inte på det." (Biogr. II: 304.) Men när hon åter lämnas åt sitt öde, känner hon sig ha begått våld på sin natur och brutit mot sina grundsatser. För henne själv var engiftet den enda form för kärleken, som uppfyllde hennes helhetskrav: "Viljan att vara trofast ända in i döden, att draga som en trollring kring den älskade, skiljande henne för alltid från alla andra — från att ställas på samma plan som alla andra — se där vad som gör kärleken legitim." (Ib., s. 431.) Nu hade hon själv accepterat en kärlek som hon visste blott vara för stunden. Men framför allt tyckte hon sig nu vara föremål för en mans förakt, och detta kunde hon ej bära. Det återstod henne icke heller längre kraft nog att söka räddning i sitt

arbete. För oss är det av hennes efterlämnade fragment uppenbart, att hon verkligen utgått ur eldprovet som en större konstnär än förr. Men hennes eget omdöme bedrog henne. Utan motstånd böjde hon sig för den brandesska kritiken av *Fru Marianne,* och i förlorad självtillit tyckte hon sig det sista året endast skriva vitt: "Det är underligt att läsa det. Ord, ord, ord! Livet är borta. Jag kan skriva massvis — det duger inte att trycka. Det är inte oredigt, men det vittnar om andlig stelkramp. Det är som en blinds arbete: ordentligt, men utan färg. Det är som trä — utskuret, omålat trä." (Geijerstam, s. 126 f.) Något av denna stelhet kan man märka t. ex. i novellen *En baldams historia,* men i själva verket befinner sig bland hennes sista fragment även det mest levande och omedelbara, som flutit ur hennes penna. Snarare kunde man därpå tillämpa hennes ord en gång tidigare: "Det är så omedelbart att det ryker om det som av nyslaktat kött." Hennes fysik var dock alltför bruten, och det syntes henne utsiktslöst att längre kunna existera på författarskapet. Själv säger hon om sin sista sjukdom, att den är "en konstnärssjukdom, och jag tror man borde kalla den arbetsångest" (Geijerstam, s. 127). Och då hon nu varken har arbetet eller en mänsklig varelse att sluta sig till, återstår endast ensamhetens horror vacui: "Jag har år efter år gått och burit på en stor, stor tomhet. En tomhet är aldrig nyttig till något. Och intet gör en så trött som medvetandet om att det man går och bär på är alldeles onyttigt och skall bli så i evighet. Därför gripes man av begär att låta detta stora tomma ting glida av, och att själv få sjunka ned vid vägkanten och somna." (Geijerstam, s. 112.)

Den övertygelse, varmed Victoria Benedictsson utgick ur denna sista konflikt, har hon slagit fast i en sats i Stora boken ett par månader före sin död: "I äktenskapet kan finnas möjligheter till lycka; i en fri kärleksförbindelse aldrig." (Biogr. II: 431.) Det posthuma dramat *Den bergtagna,* som återspeglar hennes egen tragedi, utgör tillika ett angrepp på den fria kärleken, och hennes samtidigt skrivna lilla enaktare *Romeos Julia* innehåller en direkt hyllning till äktenskapet. De fullfölja bägge tankegångar, som framträtt redan i *Fru Marianne.* Att märka är dock, att hennes här berörda förhållande ännu ej hunnit antaga någon allvarligare karaktär, när *Fru Marianne* avslutades. Hennes egen förkänning av att hon höll på att glida in i en falsk och ohållbar situation

(jfr de första 30 sidorna av Elsa Finne-anteckningarna!) ha dock i romanen satt spår i den samtidigt skrivna, starkt subjektiva och gripna skildringen av Mariannes ånger och samvetskval, vilken därigenom blivit en av bokens psykologiska höjdpunkter.[1]

4.

Ernst Ahlgren har kanske allra närmast snuddat vid sitt livsödes hemlighet i några ord, som hon fällde ett par månader före sin död, om den disharmoni i sin natur, vilken hon antytt redan i *Herr Tobiasson:* "Vår Herre har förfuskat mig på ett eller annat sätt. Han har givit mig för lite egoism att kunna leva bara för mig själv och för lite offervillighet att kunna leva bara för andra." (Biogr. II: 352.) Hon växte upp i en miljö, där även den rent konventionella plikten att underkasta sig yttre former och auktoriteter ägde oinskränkt tillämpning. Under ungdomen stäcktes hennes handlingskraft först genom tidens trånga uppfattning av en "sant kvinnlig" uppfostran och sedan genom ett förhastat äktenskap. Hade hon uppoffrat sig genom att även för framtiden foga sig i dessa förhållanden, torde hennes liv ha blivit till det yttre lugnt, visserligen ej utan lidanden, men ej heller olidligt. Hennes konstnärsgåvor skulle då aldrig ha utvecklats och kommit i dagen. Ett dylikt rent självutplånande omöjliggjordes dock genom de krafter, hon kände slumra inom sig, den konstnärsdrift, som med styrkan av en naturmakt krävde sin frihet. "Jag är för mycket hedning", yttrar hon en gång, "för att kunna dyrka självförnekelsen — — — — — Jag talar naturligtvis här inte om den relativa försakelse, som kommer av viljans herravälde över böjelserna; jag menar den sig allt avsägande försakelse, som tar självplågeriet som ett slags förtjänst, oavsett om det gagnar någon annan människa eller ej." (Biogr. II: 284.) Under uppfyllandet av de dagliga plikterna mot sina närmaste, inför vilka hon innerst inne kände sig som en främling, fortsatte hon alltjämt att i det tysta söka näring och befrielse för sitt inre liv. Hennes sökande skulle väl aldrig ha haft någon följd, om hon ej just då fått känning av åttitalets vårbrytning. Här möter henne förkunnelsen av individens plikt att utveckla sig själv och de honom givna anlagen till högsta möjliga fulländning, även om det måste ske med

[1] Jfr I. af Schultén, a. a., s. 340.

åsidosättande av andra hänsyn. Därmed är all tvekan försvunnen. Med en imponerande energi utvecklar hon sig på några få år till en betydande konstnär och kämpar sig för detta ändamål fram till frihet, men även till fullkomlig isolering. Då visar sig icke heller den abstrakta individualismen hålla provet. Hennes hjärta begär en människa att leva för. Och när den hon till slut tror sig ha funnit visar sig icke ha någon användning för hennes tillgivenhet, blir henne livet för egen del värdelöst. "Det är som om någonting inuti mig hade blivit knäckt. Det är det småegoistiska jagets allra hemligaste lilla fjäder, tror jag." (Biogr. II: 261.)

Det råder en egendomlig konsekvens i detta livsöde, som väl kan kallas en individualismens tragedi. Liksom Ibsens Brand vigde Ernst Ahlgren sitt liv helt åt sin idé även med risk att i mängdens ögon ådraga sig en dom, liknande den som folket i *Brand* uttalar över denne obeveklige idealist:

"Slet søn, slet faer, slet ægtemand; —
mon værre kristen gives kan!"

Hon fick också till fullo pröva det öde, som prosten, världsklokhetens representant, förespår Brand:

"Den, Gud vil slå i livets strid,
ham gør han først til individ!"

Ibsens *Rosmersholm,* som Ernst Ahlgren läste för första gången på våren 1887, visade henne ännu en gång, hur oupplösligt hennes egen moraliska individualism var förknippad med mästarens. Dramat gjorde i hennes dåvarande situation ett outplånligt intryck på henne, och hennes omnämnande därav i Stora boken vittnar återigen om hur de ibsenska diktgestalterna för henne blevo till människor av kött och blod:

"Jag älskar det arbetet som intet annat jag läst av Ibsen. Det är så sant. Det är så levande stort. Det är sådant som man själv erfarit. Det är kött av mitt kött och blod av mitt blod. Hur har han kunnat teckna denna beundransvärda kvinnofigur? Jag är alldeles uppriven av glädje, beundran, förtjusning. Det arbetet skall jag ha att älska som en kär vän, jag ensamma människa, som icke har en varelse i världen att stå i ett personligt förhållande till. — — — — — Jag förstår både honom och henne. Därför älskar jag skådespelet. När jag sitter där ensam — alldeles ensam, då skall jag läsa det, läsa mig stark igen, läsa det som om jag hört en människa tala till mig." (Biogr. II: 234.)

Den förnyade prövning av individualismens problem, som Ibsen företagit i *Rosmersholm,* blottar åter den oförsonliga motsatsen i hans åskådning mellan "revolution" och "reaktion", mellan frihetspatos och moralism, vilken väckt Georg Brandes' missnöje i *Brand.* Rebekka West med sin rovdjursvilja och sitt laglösa begär är en ättling av Hjördis, en representant för den hänsynslösa subjektivismen och kraften på gott och ont. Hos Rosmer, den skrupulöse och livsskygge idealisten med hans djupa rötter i den gammalkonservativa släkttraditionen på Rosmersholm, är ännu den kierkegaardska kristendomens asketiska moral levande. Bägge ha de sin diktares sympati, men dramats utgång visar även, att Rebekkas laglöshet och Rosmers moralism aldrig kunna förenas.

Rosmer får genom Rebekka sina ögon öppnade för det livsfientliga i den rosmersholmska idealismen och ställer sig vid hennes sida i kampen för att frigöra människornas sinnen. För honom är detta detsamma som att skapa adelsmänniskor med luttrade viljor. Då upptäcker han att Rebekka själv icke är någon adelsmänniska; han finner sig genom henne medskyldig i att, fastän ovetande, ha röjt sin hustru ur vägen. Och utan den "glade, stille skyldfrihed", som han därmed förlorat, kan han, adelsmänniskan, icke leva. Rebekka å sin sida har under umgänget med Rosmer adlats av "det rosmerske livssyn", men detta har samtidigt dräpt hennes forna skrupelfria livsvilja. Icke heller för henne finns det nu någon annan lösning av konflikten än döden. Och båda följas de åt i "møllefossen".

Ibsen har själv sammanfattat detta dramas idé i följande ord: "De forskellige åndsfunktioner udvikler sig nemlig ikke jevnsides og ikke ligelig i et og samme individ. Tilegnelsesdriften jager fremad fra vinding til vinding. Moralbevidstheden, 'samvittigheden', er derimod meget konservativ. Den har sine dybe rødder i traditionerne og i det fortidige overhovedet. Heraf kommer den individuelle konflikt." (*Breve* II: 168.) Ibsen var själv som diktare en av dessa övergångsmänniskor, som han tecknat i *Rosmersholm.* Det hedniska frigjorda livsbegäret och den asketiskt-kristliga moralen ägde samma makt över hans sinne, men den förening av bägge dessa ytterligheter, det "tredje rike", om vilket han siat i *Kejser og Galilæer,* tvingades han åter och åter i sina dramer att söka på andra sidan döden.

Även på Victoria Benedictssons "individuella konflikt" skulle

man kunna tillämpa Ibsens ord om Rosmer; även hon hörde till dem som tyckas dömda att gå under på livets problematik genom att krossas mellan ytterligheterna. Hos Rebekka West har Ernst Ahlgren känt igen sin egen tankes oemotståndliga dragning mot laglösheten, liksom hon känt igen den hos Hjördis och utan tvivel skulle ha gjort det hos "fruen fra havet". Men hennes moraliska medvetande förblev trots detta alltid strängt konservativt som Rosmers. Liksom Rosmer gick hon själv under på att hon under inflytandet av en starkare, men mera laglös personlighet kom att bryta mot det rosmerska i sin livssyn. Det är fullt konsekvent, att hennes alter ego i *Den bergtagna* i ibsenska ordalag uttalar sin dom över den manliga huvudpersonens frihetslära:

"Den fria kärleken — (ryser) — den passar inte för alla — den hör till trollens värld — — — 'Själv nog, själv nog!' — det är trollens lära. Den passar inte oss andra — — — inte för vår ras — Men så blir man bergtagen." [1]

5.

Ernst Ahlgrens diktning visar, att hon redan långt före sitt livs sista kris varit på det klara med det ofruktbara och livsfientliga i åttitalets alltför abstrakta individualism. Väl blev det henne aldrig möjligt att vrida sitt eget liv ur den inriktning mot personlig isolering, som hon en gång givit det. Men en bok som *Fru Marianne* visar tydligt tillbaka från den renodlade individualismen på samhörighetens och gemensamhetens oförytterliga värden. Ernst Ahlgren slår därmed in i en riktning som i viss mån innebär en revision av Ibsens och åttitalismens grundidéer. Doktrinärt åttitalistisk hade hennes diktning aldrig tett sig. Redan i *Från Skåne* och *Pengar* var hon en hänförd dyrkare av allt vad livet bjuder av kraft, sundhet och glädje. Detta har helt och hållet räddat henne från "indignationspessimismen" och det torra och hetsiga tendensskriveriet. Icke desto mindre kunde även hon i sina första brev till Axel Lundegård ange indignationen såsom det, som band henne vid livet och utgjorde drivkraften i hennes författarskap. Hennes patos var vid denna tid liksom hela åttitalets i främsta rummet individualistiskt, frihetskrävande, revolutionärt. Åttitalsströmningens främsta ledare bekände sig alla, såsom tidigare (ovan s. 101) påpekats, till en rent negativ kriticism.

[1] Citerat efter E. A:s manuskript; jfr S. S. VI: 362.

Följden blev också att skedet mynnade ut i glädjelöshet, i nihilism och i ett rådvillt sökande efter ett positivt innehåll, sedan dess frihetspatos förbrukats. Det är något av samma process i litteraturen, som vi nyss iakttagit i Ernst Ahlgrens enskilda liv, i själva verket samma naturliga följd av samma konsekvent tillämpade idéförutsättningar. Ernst Ahlgren har också tidigare än de flesta haft blick för den fara, som härigenom hotade den unga litteraturen, och ansträngt sig att i sin mån förebygga den.

Om hon än nekades det, som skulle kunnat utfylla tomheten i hennes personliga liv, ägde hon dock styrka nog att ge sitt författarskap ett nytt, positivt innehåll. Dess bärande patos blir icke längre indignationen och kritiken av konventionalismen utan en optimistisk dyrkan av livet och ett påvisande av dess storhet i det ringa och obeaktade. Det finns mycket av moralism och didaktik i *Fru Marianne,* men där finns ingenting av åttitalets frätande indignation. I bokens grundstämning ligger något av "den sundhet som tar världen sådan den är och som kan hålla av människor med fel och allt" (Stora boken okt. 85). När Ernst Ahlgren fick en ny svensk samhällsförbättrarbok i sin hand, slog det henne, hur tröttkörd, intresselös och nedslående dess indignation redan verkade:

"Liksom det där allt icke vore sagt hundra gånger förut! Skola vi författare alltid bråka med vår egen lilla värld, precis som om det icke funnes annat än den! Vad bryr sig hela folket om det där! Det är endast att skriva för en liten klick. Det behövs något annat. — — — — — Och vad får man av dem? En bit av författarens glasögon, ingenting mer. Intet av varmt, levande liv med starka pulsar. — 'Lägg din hand på mitt bröst, att jag må känna att du lever', skulle jag vilja säga till varje konstverk. Det är själva livsvärmen jag saknar här. Och det är just den jag vill känna, — genom kläder och allt." (Stora boken $^{16}/_{5}$ 86.)

Själv uppställde hon vid denna tid för sig ett nytt litterärt program i medveten motsättning till åttitalets kriticism och tendensskriveri. I ett utkast från 1886 med titeln *Min ställning inom Det unga Sverige* sätter hon som sitt mål att utbilda sig till "en god berättare, en som vår stora arbetande allmänhet skall kunna ha en vila och ett nöje av att läsa, och min strävan efter detta mål är så allvarlig, jag anser detta i och för sig så viktigt, och det kräver ett så ihållande arbete, att det icke blir möjligt för mig att fullt grundligt sätta mig in i alla de samhällsfrågor, som

vår unga litteratur tagit sig för att dryfta." (Biogr. II: 385.) "Om jag skall ha en publik", skriver hon i ett samtidigt brev till Lundegård, "så vill jag ha den så stor, så djupt ned bland de arbetande, som det är mig möjligt. Om jag kunde peka på allt det sunda och starka hos dem själva, så, att de icke för allt i världen ville utbyta det mot den hala fernissan, som kan komma allt det ruttna att glänsa så grant!" (Ib. I: 380 f.) "Kan man icke skriva så att människor bli gladare eller bättre av att läsa, så kan man likaså gärna låta bli att skriva", heter det vid samma tid i Stora boken (ib. II: 49). "Tänk bara på Dickens!" fortsätter hon. "Vilken behållning har man icke av att läsa honom! Hur blir man icke tuktad för sina fel, hur lär man sig icke att älska allt det enkla, sanna, goda i livet." *Herr Tobiasson* är, som redan Gustaf af Geijerstam anmärkte, en julhistoria i Dickens' stil. Åttitalets främsta Dickenslärjungar, Kielland och Strindberg (i *Röda rummet*), hade i främsta rummet förälskat sig i den negativa styrkan hos Pickwickförfattaren, hans roliga och svidande satir.[1] Ernst Ahlgren har vid denna tid fått upp ögonen även för hans av dem alltför litet beaktade optimism och förlåtande humor, vilket alls ej behöver vara detsamma som hans sentimentalitet.

Fru Marianne är sålunda ett försök att övervinna åttitalets negativism, att skapa just vad det svenska åttitalet mest saknade: en i bästa mening populär, allmängiltig och harmonisk vardagskonst. Det är det positiva, praktiska verklighetssinnet hos Ernst Ahlgren, som här tagit ut sin rätt. Åttitalets rigorösa misstro mot allt som var blott tradition, dess begär att sätta "den konventionella lögnens" brännmärke på alla vedertagna former och bruk, har även betydligt givit efter i *Fru Marianne*. Medan skildringen av bröllopsceremonien i *Pengar* bäst karakteriseras genom den detaljen, att brudpallen där liknas vid en stupstock, är *Fru Mariannes* bröllopskapitel en ren idyll. T. o. m. när det är fråga om religiösa ting, förmår *Fru Mariannes* författarinna, efter vad en liten scen mellan Marianne och Börje förråder, att se något vackert i det rent traditionsmässiga, som Ibsen gisslat hårdast av allt i *Brand:*

"— Brukar du läsa i den här? sade hon och lade handen på en stor Melinsk bibel med silverknäppen, som låg på ett annat litet bord.

— Nej. Men mor har en likadan, svarade Börje.

[1] Jfr G. Lindblad, a. a., s. 142 ff.

— Har du den bara för det! Marianne höll på att brista i gapskratt. Börje såg på henne med sin trovärdigaste blick.

— Jaa, sade han långdraget. Han kunde icke tänka sig vad hon fann för löjligt i det. Han tyckte det var så naturligt." (S. 80.)

6.

För att rätt uppskatta styrkan av den optimism, som bär upp Ernst Ahlgrens nya litterära program, och som strålar ut från romanens sidor, måste man göra klart för sig att den är hennes protest mot en djup depression, som vid samma tid börjar lägra sig både inom och utom henne. Hur stor del det följande årets tragiska kärleksupplevelse än haft i hennes slutliga undergång, visar dock hennes dagbok under år 1886 tydligt, att den psykiska undermineringsprocessen redan då börjat. Även om dess utveckling sedermera påskyndades av den uppslitande krisen, förefaller det troligt att den också därförutan till slut skulle ha lett till samma mål. Alltsedan Stockholmsresan är hon offer för en nervös depression, som i hög grad inkräktar på hennes arbetsförmåga. "Det känns som om jag sjunkit ner ända till halsen i någon bindande massa", skriver hon strax efter hemkomsten till Hörby, "som långsamt stelnade omkring mig, så att även alla livsfunktioner stannade av hos mig, obevekligt, kvävande och så alldeles emot naturen. I min lojhet finns icke någon känsla av tålamod eller resignation, endast känslan av vanmakt; det är som en andlig stelkramp, vilken bemäktigat sig alla ens själsförmögenheter och endast lämnat ångesten kvar, fullt livskraftig den." (Biogr. II: 36.)

Ensamhetskänslan ökas ytterligare genom nya omständigheter. Styvdottern Matti, som stått hennes hjärta närmast i hemmet, förlovar sig denna sommar med Karl af Geijerstam. Vänskapen med Axel Lundegård har efter Stockholmsvistelsen störts av meningsskiljaktigheter och missförstånd, som till slut framkallat en tillfällig brytning, något som uppenbarligen mycket djupt upprört hennes överkänsliga sinne. Hon plågas av otryggheten i sitt nya oberoende, med fattigdomen hotande i bakgrunden, och vantrivs liksom förr i Hörby. I juni kommer en påminnelse om hennes svaga hälsa i form av en blodspottning. Hennes exalterade lynne kastas med "kvicksilverlik föränderlighet" mellan diametralt motsatta stämningar, från den lättaste sorglöshet, framkallad av en vacker sommardag, till dov melankoli och skärande förtvivlan. "Jag är

alldeles vild. Den dagliga spänningen gör att jag invärtes känner mig som ett hetsat djur", skriver hon i april i Stora boken, och längre fram på sommaren kallar hon sig "verkligt själssjuk, fast jag strider emot sjukdomen av hela min makt och fast jag kan dölja och vill dölja den för min omgivning" (Stora boken $^{18}/_{6}$ 86). Under dessa omständigheter framskrider arbetet på *Fru Marianne* långsamt och under stor möda: "arbetsförmågan är alldeles förtorkad, gnagd i själva sin rot av en dov, tärande förtvivlan" (biogr. II: 37).[1] Men just därför att hon känner att hennes egen livs- och arbetskraft börjar svika, erfar hon starkare än någonsin behovet att förkunna sin heroiska kärlek till och tro på livet och arbetet — quand même. Den optimistiska stämningen i *Fru Marianne* är så hel och stark att man — om man icke kunde konstatera motsatsen — däri skulle se ett bevis för att romanen tillkommit under en period av fullkomlig hälsa, jämvikt och skapargläde. Det ligger en icke ringa tragik i att just kritiken av detta arbete skulle ge henne nådestöten.

I litteraturen möter henne samtidigt den begynnande fin de siècle-pessimismen, vilken särskilt från den franska dekadanslitteraturen börjar sippra in i det nordiska åttitalet. I Stockholm har hon fått sin uppmärksamhet fäst på dekadentpsykologen Paul Bourgets första romaner och på hans *Essais de psychologie contemporaine* (1883—85), en sekelslutspessimismens programskrift, där dess teori utdestilleras ur en rad psykologiska analyser av 1800-talsförfattare. I de nyutkomna svenska och danska böcker, som under sommaren falla i hennes händer, visar sig samma fenomen och avlockar henne upprepade protester i Stora boken:

"Har suttit och läst fru Agrells sista bok.[2] Vad den gör ett tröstlöst och fattigt intryck. En sjuk, tillkonstlad pessimism. Då är söndagsskolestil bättre om galet skall vara. Detta är det mest misströstande man kan tänka sig. Men jag tror, att jag lärt mig något av denna bok." (Biogr. II: 49.)

"Jag har just slutat läsningen av 'Lindegrenen'.[3] Den gör ett osunt och ohyggligt intryck. Jag lider av att läsa sådant där det endast är elände

[1] I april börjar hon själva utförandet på papperet, och först den 2 aug. är förlovningshistorien t. o. m. bröllopet färdig. Sedan tillkommer på mindre än två månader hela mellanpartiet med Pål Sandell. Fr. o. m. oktober vistas hon året ut i Köpenhamn, och i januari 1887 nedskrives i Hörby slutet av romanen.

[2] *Vad ingen ser*, 1885.

[3] Av dansken Carl Ewald.

och ingen enda ljusning. Varför skall man teckna oss allting så svart och bedrövligt? Och skulle då all verklig och skuldfri glädje vara utdöd från jorden? Vem vill skriva för dem, vars liv är tungt och dött och som taga i en bok icke för att få tiden att gå blott utan för att känna sig muntrade ett ögonblick under sitt dagligdags släp. Om jag hade makt att skriva för dem — icke spetsfundigt men till glädje för dem som arbeta, för dem som ha vilja att vara hederliga och goda!" (Biogr. II: 130 f.)

I *Fru Marianne* har hon i dekadansestetikern Pål Sandell framställt en representant för denna sekelslutspessimism, sådan hon uppfattat den. Vad som icke minst verkat frånstötande på Ernst Ahlgrens robusta natur hos de unga pessimisterna, var den dekadenta fernissan, den estetiska affektationen och den erotiska osundheten. "Vad jag skulle ruska om både frökenmoralen och den lumpna lilla 'immoraliteten'," skriver hon i brevet till Hellen Lindgren, "som går omkring och koketterar med, att den vill 'njuta', och som blivit så tillkonstlad och förvriden, att den inte längre vet, vad njutning är." (Biogr. II: 148.) Speciellt var det dekadenta draget utmärkande för den yngsta danska skolan av Köpenhamnsförfattare, vilken tagit sina paroller direkt från den franska dekadansen. Ernst Ahlgren kom ju vid denna tid i närmare beröring med det danska litteraturlägret än förr. Axel Lundegård hade vunnit inträde däri, och fr. o. m. hösten 1886 vistades hon själv övervägande i Köpenhamn. I nära kontakt med den köpenhamnska esteticismen stodo även två andra yngre skånska författare, Lundegårds vän Ola Hansson och den 22-åriga författarinnan Mathilda Kruse, sedermera fru Malling, vilken året förut under psevdonymen Stella Kleve debuterat med den lilla romanen *Berta Funcke*. Ola Hanssons bekantskap hade Ernst Ahlgren gjort under Stockholmsbesöket, där hon genast känt en naturlig sympati för den skånske bondsonen. Stella Kleve hade sitt föräldrahem i Vetteryd ett par mil från Hörby, och hos henne sammanträffade i augusti 1886 Ernst Ahlgren, Axel Lundegård och Ola Hansson. Under den korta samvaron med de litterära ungdomarna fick Ernst Ahlgren tydlig känning av de nya vindar som börjat blåsa från Köpenhamnshållet.

Ola Hansson, vars tidigaste dikter och prosaförsök (de sistnämnda först posthumt utgivna) endast genom det framskymtande nervöst känsliga författartemperamentet, men ej till tendens och anda i övrigt skilt sig från Det unga Sveriges alstring, befann sig

just vid denna tidpunkt under ett inflytande från franska och danska sen-naturalister, som strax därefter kom honom att med *Sensitiva amorosa* framträda som vår ende utpräglade pessimistiske dekadansdiktare. Stella Kleve debuterade som lärjunge och protegé till Herman Bang, vars fin de siècle-raffinemang och blaserade sensualism hon med ungdomlig förtjusning tillgodogjort sig. Hennes roman bar i manuskriptet titeln "Flirtations", och det var i främsta rummet detta mondäna begrepp, hon strävade att införa i svensk litteratur.

Fru Mariannes författarinna kände sig, som man kan se av Stora boken, ganska främmande i denna atmosfär av köpenhamnsk sekelslutsesteticism, fastän hon höll god min under diskussionen av "älsklingsämnet flirtation". I själva verket begagnade hon tillfället till studier för nästa kapitel i sin roman. Besöket fick också ett efterspel, då Ola Hansson och Stella Kleve strax därpå gingo till anfall på åttitalets problemdiktning. Ola Hansson kungjorde i en artikelserie om franska naturalister och dekadenter i Göteborgs kvinnoförenings tidskrift Framåt, att tiden nu även i Sverige vore inne för en mera "psykologisk" diktning, och Stella Kleve sekunderade honom i samma tidskrift med den spefulla artikeln *Om efterklangs- och indignationslitteraturen*, ett angrepp på Dockhemslitteraturen med dess uttröskade uppgörelser "med han och hon på var sin sida om ett nattduksbord".[1] Stella Kleves uppsats gjorde slut på Ernst Ahlgrens tålamod, och det utspann sig ett häftigt meningsutbyte om den mellan henne och Ola Hansson.[2] Ernst Ahlgren erkände visserligen att indignationslitteraturen var utlevad, men ondgjorde sig våldsamt över översittartonen i Stella Kleves artikel — hon kunde ju själv som författarinna av *Pengar* räkna sig till de förlöjligade. Ett ögonblick tänkte hon t. o. m. på att offentligt bemöta den. Hennes svar kom emellertid först i *Fru Marianne*, där Pål med sina stämningsanalyser och sina utläggningar av begreppet "flirtation" företräder den fransk-danska sekelslutsesteticismen och -erotiken, studerade efter både litteratur och verklighet.

Böök har erinrat om att Ola Hansson samma sommar skrev på *Sensitiva amorosa* och gjort det nära till hands liggande antagandet, att bondsonen-esteten Ola Hansson varit en av de levande

[1] Framåt, september 1886.
[2] Jfr O. Hansson, anf. upps. *Minnen af Ernst Ahlgren.*

modellerna till Pål, samt att "de scener som återge Pål Sandells uppvaktning för fru Marianne visa, hur Ernst Ahlgren uppfattade Ola Hanssons erotiska visdom" (*Sveriges moderna litteratur,* s. 144).[1] Nu tillgängliga aktstycken visa emellertid att sambandet ej är så direkt, som man kunnat vara böjd för att antaga. De visa även att Ernst Ahlgrens psykologiska skarpblick, som naturligt är, ej var alldeles osviklig.

Hennes uppfattning av Ola Hansson hade, redan innan de personligen råkats, blivit grundlagd genom en essay över *Pengars* författarinna i hans *Litterära silhuetter,* 1885. Som Axel Forström i sin bok om Urban v. Feilitzen (s. 332) anmärkt, torde dessa litterära essayer vara det tidigaste försöket att på svensk botten tillämpa den sainte-beuveska psykologiska kritikermetoden, att, som Ola Hansson själv uttryckte det i förordet, "teckna konstnären genom att gå tillbaka till människan" i stället för att som den äldre kritiken "dryfta sociala eller religiösa spörsmål". I essayen om Ernst Ahlgren måste författaren sägas förträffligt hava löst denna uppgift. Hans porträtt av henne, sådan hon dittills framträtt i sin alstring med ännu obruten själshälsa, är verkligen präglat av en sällsport intim förståelse. Ernst Ahlgren var själv förtjust över att äntligen ha funnit en kritiker, "som kan förstå och uppfatta varje tonfall, en som inte hälften skall gå förlorat för, en som inte bedömer en ur moralfilosofisk synpunkt utan ur rent konstnärlig" (biogr. I: 354). Och Georg Brandes uttryckte senare sin förvåning över att den kunde vara skriven utan personlig bekantskap med föremålet.[2] Ola Hanssons intuitiva blick i denna studie för det centrala hos Ernst Ahlgren, "det tankeklara och viljestarka och känslodjupa",[3] vittnar ovedersägligen om en ursprunglig temperamentsöverensstämmelse mellan de båda författarna. Denna kan föras tillbaka på deras gemensamma härstamning från den skånska Söderslätt med dess bondebefolkning. Även i Ola Hanssons tidigaste dikter finns det åtskilligt av den bondska natur- och sundhetskult, som vi känna från Ernst Ahlgrens diktning. Det är först så småningom, som han med sin nervösa sensibilitet under litterär påverkan utvecklas till dekadent estetiker med avgjord förkärlek för det raffinerade och morbida.

[1] Antagandet har upprepats av I. af Schultén (a. a., s. 325) och E. Ekelund (a. a., s. 170 ff.).
[2] O. Hansson, anf. upps.
[3] O. Hansson, *Samlade skrifter,* Sthlm 1919 ff., II: 97.

När Ernst Ahlgren gjorde Ola Hanssons personliga bekantskap, har hon tydligen i honom endast sett bondsonen, som i sin essay visat en djupare förståelse för hennes intentioner än någon annan kritiker. "Jag tycker om Ola Hansson", konstaterar hon i Stockholmsanteckningarna, "det finns någonting hos honom som inger förtroende. Det är någonting enkelt och sansat, det är en viss hjärtlighet, som verkar ytterst tilldragande. — — Det känns som om vi två skulle komma att förstå varandra, tala om allting." (Biogr. II: 9.) Hon väntade att han skulle bjuda "någonting extra duktigt" som folklivsskildrare (brev till Lundegård $^{13}/_{4}$ 85).[1]

Även under samvaron i Vetteryd har hon bibehållit detta intryck av Ola Hansson. Hon trodde sig se, hur han (som just då höll på att skriva *Sensitiva amorosa*!) liksom hon själv satt och "vred sig under detta sönderplockande av kärlekens alla arter och avarter" (Stora boken, aug. 86). Sin "erotiska visdom" synes Ola Hansson alltså i motsats till de andra ungdomarna vid detta tillfälle ha behållit för sig själv, och i hans yttre har dekadansestetikern tydligen icke röjt sig; det uppges på ett ställe i Stora boken att han saknade hållning och konversationstalang, hade för höga kragar och illa knutna halsdukar. Ernst Ahlgren tänkte t. o. m. på att låta honom i Lundegårds ställe "kamratkritisera" manuskriptet till *Fru Marianne,* "ty när det gäller kamratkritik bör man vända sig till den som bäst kan fatta vad man v e l a t säga" (brev till Lundegård $^{29}/_{7}$ 86; biogr. II: 132 f.). Först "Stella Kleve-affären" i september har börjat öppna hennes ögon; efter den klagar hon för Lundegård över att Ola Hansson blivit "förfranskad" (brev d. $^{17}/_{9}$). Men ännu samma dag skriver hon till Ola Hansson själv: "Jag tror heller icke att någon så, som du, skall kunna förstå allt vad jag velat säga med Fru Marianne." (Biogr. II: 161.)

När hon följande vår sände Ola Hansson sin nyutkomna roman, mottog hon dock i utbyte en brevkritik av densamma, som inte kunde lämna något tvivel övrigt om att de befunno sig i motsatta läger. I detta brev liksom i en tidskriftsartikel 1888 betecknade han *Fru Marianne* som en reaktionär tendensroman.[2] Själv avfärdade Ernst Ahlgren Ola Hanssons *Sensitiva amorosa,* medan hon ännu

[1] Ola Hanssons samtidigt skrivna, men först 1927 utgivna *Slättbyhistorier* ha emellertid visat sig vara vida mer traditionellt åttitalistiska än Ernst Ahlgrens folklivsnoveller, tendentiösa och utan humor.

[2] Jfr E. Ekelund, a. a., s. 171.

blott ryktesvis kände till den, med några drastiska ord om "flirtation eller slisk-kurtis" (brev till Lundegård $^{13}/_{8}$ 87; biogr. II: 259), och i ett senare brev till Ellen Key instämde hon i dennas omdöme, att Ola Hanssons bok icke var osedlig, men "sjuklig" och "kvav" (biogr. II: 426 f.).

Det påfallande släkttycket mellan Pål Sandell och Ola Hanssons person måste emellertid, såsom av det sagda framgår, närmast tillskrivas de gemensamma dekadenta förebilderna.

II.

Fru Marianne som äktenskapsroman.

1. Romanens mottagande. Elna Tenows kritik och Ernst Ahlgrens förnekande av *Fru Mariannes* "tendens". Åttitalskritiken av dess äktenskapsskildring. Ernst Ahlgrens ställning mellan partierna. — 2. Reaktion mot *Et dukkehjem* i *Fru Marianne*. Jämförelse med Lies moderata uppfattning av äktenskapsproblemet. — 3. Reaktion mot indignationslitteraturens manshat. Beröringspunkter med Strindberg. — 4. Ernst Ahlgrens uttalanden om *Giftas*. Ernst Ahlgren och Strindberg om bondeäktenskapet och kvinnans ställning. — 5. Den naturalistiska tendensen i *Giftas*. Novellen *Tvist* och Strindbergs *Ett dockhem*. — 6. Det anti-individualistiska försvaret för äktenskapet i *Giftas*. *Herr Tobiasson* och Strindbergs *Måste*.

1.

Fru Marianne, som utkom samtidigt på svenska och danska, mottogs av publiken och till större delen även av kritiken på ett sätt som visade, att Ernst Ahlgren lyckats i sina intentioner att skapa en läsning, som kunde vederkvicka hela den stora allmänheten. "Den har varit en stående sommarlektyr i familjerna", hette det i Werner Söderhjelms anmälan i Helsingfors Dagblad, „där alla medlemmarna studerat den, börjande från gamla herrskapet, som med tillfredsställelse konstaterat dess ofarlighet för döttrarna, och slutande med sömmerskan, som yngsta skolflickan läst den högt för, när den äntligen blivit ledig från de andra." Recensenten framhåller även att Ernst Ahlgren i motsats till tendensdiktarna av fru Edgrens läggning "ser livet sådant det är och skildrar det med enkelhet, trohjärtenhet, ärlighet, och man kan gärna säga det, med en kärlek till det och till människorna, ovanlig att skåda i den kritiska och missmodiga litteratur, som är vår tids."[1] Vid mottagandet av denna recension har Ernst Ahlgren ej heller kunnat avhålla sig från att rita ett "glad för den" i almanackan.

[1] W. Söderhjelm, *Utklipp om böcker, II*, Hfors 1918, s. 60 ff.

Om samma djupa förståelse för hennes innersta mening vittna Gustaf af Geijerstams två långa, helt och hållet beundrande artiklar i Helsingforstidningen Nya Pressen.[1] Geijerstam röjer här en stark uppskattning av hennes försök att genom en folklig vardagsdiktning gjuta nytt blod i den tendenstorra åttitalslitteraturen. "Först och främst", lyda slutorden i hans anmälan, "kvarstår som behållningen av denna bok dess levande och oförvillade kärlek till livet i stort och smått, livet i alla dess växlande företeelser, just det liv, som lever och rör sig runt omkring oss hemma i Sveriges land. Ty realisten blir alltid patriot i sin konst, men patriot, liksom utan att låtsa om det. Och med sådana böcker har vår nya litteratur hunnit över genombrottets stadium och kommit in på nydaningsarbetet." Lika litet som Söderhjelm talar Geijerstam om någon tendens hos boken, men understryker dess höga sedliga värde och dess allvarliga moral, som dock ej får förblandas med den konventionella. Han kallar romanen "ett positivt arbete på utvecklingslärans grund" och framhåller, att "vi icke få förf:s levnadsvishet till livs i sentenser, utan i den livsuppfattning, som på ett organiskt och levande sätt sammansmält med hela framställningen".

Man kan tryggt säga att det var just på detta sätt, som Ernst Ahlgren ville se *Fru Marianne* läst och tolkad. Men som bekant undgick hon icke heller att bli illa klämd mellan de åttitalistiska partikritikernas sköldar, då dessa efter sin vana togo ståndpunkt till arbetet efter dess tendens. *Fru Marianne* var ju ämnad som ett försök att övervinna tendensdiktningen genom att förvandla den till livsskildring, och blotta ordet verkade därför i detta sammanhang på Ernst Ahlgren som det röda klädet på tjuren. En nedgörande granskning av fru Elna Tenow i kvinnotidskriften Framåt[2] av *Fru Marianne* såsom "etisk tendensdikt" kom henne att taga bladet från munnen i ett genmäle,[3] där hon kategoriskt nekar till att ha skrivit någon "etisk tendensdikt". Sanningen i detta påstående hänger naturligtvis på vilken mening Ernst Ahlgren inlade i det tänjbara begreppet tendens.

[1] Den 15 och 19 juli 1887. I. af Schulténs uppgift (a. a., s. 352), att Geijerstam vid bokens utkomst intet låtit förljuda om sin mening, är sålunda ej riktig. Med större reservation i fråga om romanens konstnärliga sida utförde G. sedermera sina huvudsynpunkter i föredraget om Victoria Benedictsson i *Nya brytningar,* Hfors 1894.

[2] E. Tenow, *Fru Marianne.* Några synpunkter. Framåt dec. 1887.

[3] E. Ahlgren, *Till fru Elna Tenow,* ibidem.

Det är tydligt att hon med tendensdikt menat en problembok av åttitalstyp, sådan som hon redan med anledning av kritiken av *Pengar* i ett ovan (s. 162 f.) anfört yttrande förträffligt karakteriserat den; ett arbete, vars huvudsyfte var att öva samhällskritik och plädera för författarens åsikt i en praktisk, social fråga, och vars enkla och abstrakta karaktärsteckning var enkom konstruerad för detta ändamål.

Detta var tydligen även vad Elna Tenow menat med tendensdikt. I sin granskning söker hon nämligen uppvisa, att hela karaktärsteckningen i *Fru Marianne* är klumpigt och motsägelsefullt konstruerad för att åstadkomma ett försvar för den reaktionära, formalistiska pliktuppfattningen av äktenskapet. Hon insinuerar t. o. m., att motsägelserna berodde på att författarinnan först mitt under arbetet övergått till den konservativa ståndpunkten i äktenskapsfrågan under intryck av den begynnande reaktionen mot dockhemslitteraturen och nöjt sig med att ge romanen en utgång, motsatt den ursprungligen tilltänkta. *Fru Marianne* betecknades med andra ord såsom just en av de lättvindiga och fullkomligt okonstnärliga tesromaner, som den var ämnad att bilda en motvikt emot. Anmälarinnan stod sedan alldeles oförstående, när Ernst Ahlgren främst tog detta, och icke beskyllningen för att vara reaktionär, som en förolämpning, samt hänvisade i så fall till doktor Brandes' "trosartikel", att den litteratur, som icke sätter problem under debatt, är på väg att förlora all betydelse.[1] *Fru Mariannes* psykologi har uppenbarligen verkat alldeles förbryllande på henne. Hjältinnans utveckling bildar icke "bindande länkar i en bevisningskedja". Med en "bizarr nyckfullhet" visar författarinnan Pål — som ju dock synbarligen representerar den åskådning hon vill bekämpa — ömsom en "smeksam ömhet", ömsom ett "harmset förakt". Recensenten kan ej förklara hennes stundom framträdande sympati för vissa sidor av hans person på annat sätt, än att han ursprungligen varit avsedd till hjälte i stället för Börje.

Denna "granskning" av *Fru Marianne* är ytterst lärorik, när man vill göra klart för sig, till vilken uppfattning av människoskildring och romanpsykologi problemdiktningen slutligen fört. Omöjligheten att pressa in *Fru Mariannes* karaktärsteckning i diskussionsdiktens abstrakta schema borde eljest bäst av allt ha visat Ernst Ahlgrens kritiker, att romanen icke var någon tendensdikt

[1] E. Tenow, *Till Ernst Ahlgren,* Framåt jan. 1888.

i åttitalsmening, utan en verklig livsskildring, ett spontant uttryck för författarinnans hela livsåskådning och, jämförd med tendenslitteraturen, ett prov på verklig diktarförmåga. Ernst Ahlgrens förhärligande av Börjes och Mariannes enkla, sunda och trofasta äktenskapliga kärlek och lycka är framsprungen direkt ur hennes egen känsla av ensamhet och intellektuell trötthet och är oupplösligt förenad med hennes sundhetsdyrkan, optimism och folklighet. Likaså har medkänslan med Pål flutit ur hennes egen upprivenhet och livströtthet, liksom han delvis uttrycker hennes egen mening i sina angrepp på tidens kvinnliga självgodhet. "Jag har lika många karaktärer", förklarar Ernst Ahlgren under arbetet på *Fru Marianne,* "som jag behöver huvudfigurer i mina arbeten — eller rättare: jag har beröringspunkter och lösryckta drag av alla dessa karaktärer; det finns så många fasetter på min varelse som på en flugas öga. Hur skulle jag annars kunna insuga och uppfatta och uppleva!" (Biogr. II: 201.) Därför är också *Fru Marianne* psykologisk verklighetsdiktning, konstnärlig livsskildring och icke blott en tendentiös äktenskapsroman.

Ernst Ahlgren lät sig dock obestridligen av sin opposition mot den litterära problemdiskussionen lockas till förhastade påståenden i sin replik till Elna Tenow. Hon yttrar där bl. a.: "Jag vill icke anklaga, icke fritaga, icke undervisa; jag vill bara ett: återge liv. Återge allt vad jag sett, hört, känt, erfarit, upplevat. Det är detta, jag söker uppnå — endast detta. Därför är min penna lika tendenslös som en målares pensel. — — — — — Huruvida mina personer handla rätt eller orätt det är mig däremot till ytterlighet likgiltigt." (Biogr. II: 399.) Det förefaller av dessa ord, som skulle Ernst Ahlgren i *Fru Marianne* hylla den franska naturalismens grundsatser, med deterministen Taine betrakta dygd och last endast som naturprodukter och liksom pessimisten Flaubert skildra sina personer med fullkomligt kallblodig objektivitet. Detta var emellertid en ren omöjlighet för henne redan därför, att hennes livsåskådning varken var deterministisk eller pessimistisk. Vid andra tillfällen har hon också kraftigt tagit till orda mot den rena naturalismens objektivitet, "det förkonstlade, stela, opersonliga, kalla", emot vilket hon i ett tidigare (ovan, sid. 168) anfört yttrande ställer som diktarens uppgift att "värma och väcka". Redan detta utesluter en absolut tendenslöshet, något som Ernst Ahlgren även har vidgått, blott att hon ej vill tillåta det förhat-

liga ordet tendens: "Jag kan aldrig bli tendensdiktare, om därmed menas att min skildring skulle komma till liv blott för att belysa en teori. Att den får färg av min individualitet kommer sig ej av någon som helst viljeakt, utan är en naturlag — liksom att säden blir blå där det finns märgel i jorden." (Biogr. II: 385.) Den strängt etiska för att inte säga didaktiska halten av *Fru Marianne* är omöjlig att förneka.

När Ernst Ahlgren i Elna Tenow-repliken förklarar sig icke alls vilja etiskt döma om sina personers handlingar utan endast "återge liv", är det därför i varje fall överord.[1] Vad hon avser, är i stället vad vi här redan anmärkt: att hon i sin litterära åskådning övervunnit åttitalets negativa och ensidiga *för*dömande, kriticismen, felfinnandet som förnämsta inspirationskälla, den indignation, som även i *Pengar* varit den starkaste drivkraften. Nu har hon däremot, i *Fru Marianne* liksom i folklivsskildringarna, sett diktens främsta mål som ett positivt. Att "återge liv" betyder nu för henne att påvisa och förhärliga det sunda och livskraftiga, som är värt att älska, att lära "människorna bli gladare och bättre"; moralismen och kritiken är icke mera huvudändamål utan kommer först i andra rummet.[2]

[1] Även i brevväxlingen med C. D. af Wirsén 1888 (biogr. II: 389 ff.; Wirséns svar tryckt i biogr. 1:a uppl., s. 300) får Ernst Ahlgrens försvar för tendenslösheten genom reaktionen mot åttitalskriticismen ett skenbart tycke av l'art pour l'art-teori.

[2] Man kan lätt iakttaga, att detta medvetna upphöjande av livsskildringens princip över indignationens verkligen medfört en fördjupning av Ernst Ahlgrens konst i *Fru Marianne*. Albert Dresdner har i sin Ibsenstudie påvisat, att Ibsens hela dramatik efter de två stora idédramerna endast vidare utvecklar det problem om individens frihet, som han i dessa uppställt, och att denna dramatik kan uppdelas i två skilda perioder. Till en början, från *De unges forbund* till *En folkefiende*, riktas intresset liksom i *Brand* huvudsakligen mot problemets yttre sida, konflikten mellan individ och samhälle; från och med *Vildanden* gäller frågan däremot liksom i *Peer Gynt* frihetens rätta halt och begränsning inom individen, en inre, rent moralisk konflikt. Man skulle kunna kalla den förra serien samhällsdramer, den senare samvetsdramer. Åttitalsdiktningen följde nästan uteslutande samhällsdiktaren Ibsen, Brands och Dockhemmets författare, i spåren. Den yttre konflikten mellan individ och samhällsformer blev dess allt uppslukande intresse. I den bemärkelsen fattade ju även Brandes ordet "problem" i den formel, varmed han vid sidan av Ibsen gav åttitalet dess viktigaste incitament. Till något fördjupande av problemet till ett inre, moraliskt, som i Ibsens senare dramer, kom däremot det svenska åttitalet knappast. Även i Ernst Ahlgrens *Pengar* utgöres själva konflikten av Selmas kamp mot samhällets konventionella äktenskapsuppfattning. Men i *Fru Marianne* har Ernst Ahlgren verkligen tagit sig för att hos sin hjältinna skildra en rent individuell, moralisk samvetskonflikt. *Fru Marianne* har, genom övergivandet av samhällskritiken såsom medelpunkt, blivit ett i den svenska åttitalsdikt-

Obestridligen måste man vidare ge *Fru Mariannes* åttitalskritiker rätt gentemot författarinnans protester såtillvida, att romanen verkligen i n n e h å l l e r även en aktuell tendens i fråga om uppfattningen av äktenskapets värde. Som här redan framhållits, har Ernst Ahlgren otvivelaktigt genom sin skildring av ett äktenskaps lyckomöjligheter medvetet velat hävda sin tro på dessa gentemot den i litteraturen alltmera framträdande äktenskapsfientligheten. Denna sin tro hade hon ju tillstått redan i *Pengar* och därefter i *Herr Tobiasson* yppat sin genom den personliga krisen nyvunna blick för familjens betydelse.

Att hon var beredd att med sin framställning i *Fru Marianne* bemöta den motsatta åsikten hos den ledande radikala kritiken, visar f. ö. ett brev till Seved Ribbing från maj 1887, där hon avvisar en anspelning av denne på Georg Brandes' förmodade inflytande på hennes arbete: "Han känner icke ens den berättelse, han såg mig sitta och skriva på nästan varenda gång han kom in i mitt rum; det är först i tryck han kommer att göra bekantskap med 'Fru Marianne', och det är föga troligt att den i allt stämmer med hans åsikter. Jag är övertygad att den icke gör det." (Biogr. II: 240.)

Att så var fallet, fick hon som bekant efter romanens utgivande bittert erfara. Hennes trohjärtade förtröstan att kunna hålla sig utanför partierna, att få förfäkta sin personliga övertygelse och ändå bli lojalt bedömd som konstnär, framgår bäst av det faktum, att hon tydligen med d e t t a arbete hoppats att även vinna erkännande i det brandesska högkvarteret, där man ännu ej hunnit uppmärksamma *Pengars* författarinna. Hon kunde stundom uttala sin förtrytelse över "judekotteriet i Köpenhamn" för dess beskyddarlater gentemot Det unga Sverige, som skulle uppfostras till "ett reservrike när deras eget glider dem ur händerna" (Stora boken $^{12}/_{7}$ 86). Men hon traktade icke desto mindre ivrigt efter att vinna dess bifall genom att "kunna utföra detta duktiga arbete, som man fordrade av mig som inträdeskort" (ib. $^{29}/_{9}$). När hon sedan lärt personligen känna Georg Brandes, avlockas hon av sin beundran för honom samma utrop: "O, att kunna göra ett

ningen så gott som ensamstående försök att skildra en verklig karaktärsutveckling, låt vara att genomförandet ej helt lyckats. Ernst Ahlgren kunde alltså ha all anledning att känna förtrytelse över att se sin nya äktenskapsroman av Elna Tenow och andra åttitalskritiker behandlas endast som ett tendensinlägg i äktenskapsfrågan av den vanliga typen.

duktigt arbete och tvinga honom till intresse!" (Ib., okt.) Hans offentliga erkännande vann hon också senare genom den mera neutrala novellboken *Folkliv och småberättelser*, vilken på ett uppskattande sätt anmäldes av den danske litteraturhövdingen. Men på *Fru Marianne* kom svaret i form av en osignerad recension i Politiken,[1] enligt Ernst Ahlgrens egen uppgift skriven av Edvard Brandes, där den misshagliga äktenskapsdikten utan allvarligt bedömande avfärdades som ett ytligt arbete, vars personer voro flata som det papper, på vilket det skrivits. Ernst Ahlgren har i sin almanacka antecknat mottagandet av denna recension med orden: "Fick dödsdomen över mitt författarskap, kanske över mig själv." Följande dags anteckning: "Överhöljd med hån" åsyftar tydligen Georg Brandes' muntliga omdöme om romanen (biogr. II: 245).

Den brandesska kritiken av *Fru Marianne* blev det avgörande slag, efter vilket inga övriga erkännanden förmådde återupprätta hennes konstnärliga självtillit. Det är uppenbart att den träffat henne på det ömmaste genom att totalt underkänna bokens litterära kvalitet, ehuru utan tvivel åsikterna varit närmast utslagsgivande. Och Ernst Ahlgrens ambition gällde vid denna tid, som vi sett, mer än någonsin förr själva livsskildringen. "För mig levde det", skriver hon till Nordensvan om *Fru Marianne*, "när det icke lever för andra, så kommer det av att jag icke har förmåga att skriva, att jag icke har förmåga att omsätta livet i en ny form, göra det till konstverk." (Biogr. II: 243.)

Den danska vänsterns dom om *Fru Marianne* understöddes i stort sett av den svenska. Även här uppfattades Ernst Ahlgrens äktenskapsframställning som ett avfall och ett försvar för den gammalkonservativa uppfattningen. Den konservativa kritiken försummade å sin sida ej att taga boken till intäkt gentemot "Strindbergslitteraturen" och "det moderne Gjennembruds Mænd". Wirsén tar i sin på det hela taget välvilliga anmälan[2] *Fru Marianne* som ett tecken på den "välbehövliga reaktion", som börjat uppstå, och anser dess "i allt väsentligt ganska sunda" åskådningssätt hävda "pliktens primat över böjelsen". Även Ernst Ahlgrens förste beskyddare Frans v. Schéele fattar hennes skildring i *Fru Marianne* som ett framhållande av "hustruns plikt att älska sin

[1] Politiken 25/6 1887.
[2] Post- och Inrikes tidningar 4/6 1887.

make".[1] En liknande uppfattning har tydligen även av en vänsterman som Georg Nordensvan — vilken i Ny illustrerad tidning ägnade boken en reserverad och försiktigt formulerad anmälan — privat uttalats till författarinnan, vilken härav tog sig anledning att i sitt brevsvar protestera mot att man ville göra henne till reaktionär:

"Boken är för ingen del någon 'pliktens' apoteos, som somliga tro. Den är blott ett angrepp på halvheten. Att ge Börje hälften och Pål den andra hälften, det är för mig det osedliga. Om hon väljer den hon är gift med eller den andre, det gör mig detsamma, blott hon väljer och väljer helt. Men Pål kan hon icke välja: han älskar henne ju icke, hon är ju blott en leksak för honom. Och därför är hennes förhållande till honom ett brott, trots det, att det icke kan dömas så av juridiken.

— — — — — — — — — — — — — — —

Jag tror, att det även med våra dumma institutioner och ännu dummare samhällsbruk kan finnas ett och annat lyckligt äktenskap. De två, jag talat om, äro vardagsmänniskor, de kunna dela varandras arbete och de äro tryggade för ekonomiska bekymmer. Jag har sett ett par lyckliga äktenskap, och själva idén — jag menar att en man och en kvinna försöka att vara varandra trogna hela livet igenom — håller jag styvt på. Det är bestämt det riktiga och bästa. Men där misstag skett, där anser jag varken vigsel eller löften vara bindande. För mig är det enda verkliga deras ömsesidiga tillgivenhet och fulla [sam-]förstånd. Tvång och kalla känslor göra sammanlevnaden osedlig." (Biogr. II: 280 f.)[2]

Detta uttalande visar tillfyllest, att Ernst Ahlgrens grunduppfattning av vad som är ett verkligt äktenskap icke undergått någon förändring, sedan hon skrev *Pengar*. Även i *Fru Marianne* är det det ibsenska helhetskravet, som i hennes ögon fäller utslaget, och icke "pliktens primat över böjelsen". Mariannes flirt med Pål är ingen verklig böjelse, endast en erotisk nyck; hennes till slut väckta känsla för Börje är något vida mer än en pliktkänsla. Redan i *En annans egendom* hade ju Ernst Ahlgren formulerat sitt ideal såsom skilt både från den tillfälliga förbindelsen och det gamla tvångsäktenskapet: "icke blott för ungdom och lycka" — "icke bundna av eder eller försäkringar". Vad som enligt *Fru Marianne* ger helgd åt ett äktenskap är att "älska en och höra honom till" (s. 290).

Åttitalsuppgörelsen med den konservativa konventionalismen fortsättes även i *Fru Marianne*. Likaväl som i *Et dukkehjem*,

[1] Fyris $^{4}/_{6}$ 1887.
[2] Spärrningen gjord här.

i *Pengar* eller i Jonas Lies *Kommandørens døttre* är utgångspunkten för de skildrade missförhållandena i *Fru Marianne* tidens hävdvunna sätt att uppfostra den kvinnliga ungdomen, icke till ansvariga och målmedvetna människor utan till ytliga konvenansvarelser och dockor. I *Fru Marianne* gäller angreppet liksom i Lies nämnda roman speciellt sällskapslivets konvenansväsen, som fördärvade den erotiska känslans naturliga och sunda växt hos den unga flickan. Men även mot det pryderi i tidens kvinnliga uppfostran, som förblandade oskuld och okunnighet — alltså temat från *Pengar* och Björnsons *Det flager* — riktas en snärt i Mariannes förlovningshistoria. Det är här uppkomlingsfriherrinnan Stjernklo, som får representera den äldre generationens motstånd mot de björnsonska upplysningskraven:

"Det är riktigt rörande att se Marianne, snövit, oskyldig, som hon är. Ja, fru Björk, det visar vad en omsorgsfull uppfostran kan åstadkomma, till och med i våra tider. Jag tror mig kunna säga att — så fästmö hon är — tänker hon på ingenting. Ett riktigt duvosinne! — Vad jag blir upprörd när jag hör dessa nya idéer, om att unga flickor skola veta allt möjligt — läsa anatomi och allt vad tänkas kan. Vilken råhet i tidsandan! — Det vore just smakligt med så väl bevandrade ungmör!" (S. 97 f.)[1]

Ernst Ahlgren har här haft Wirséns recension av Björnsons roman i tankarna, där samma mening uttryckes i nästan samma ordalag:

"Det ligger något intagande, något rörande och heligt i den unga flicka, som i jungfrulig oskuld underlåtit att mycket överväga de ämnen, vilka Björnsons försigkomna generalstab avhandlar, men i samvetet, i den sedliga känslan har en stilla styrka, som ej väsnas men därför ej är mindre verklig. Morgonbönen tvår hennes andliga varelse, liksom vattnet hennes kroppsliga, och hennes duvosinne skyr av instinkt allt som besudlar. — — — Och när hon så möter den hon älskar och med vilken hon skall förena sina öden, är hon, så vitt en människa kan vara det, snövit och oskyldig — — —."[2]

Ett samvetsgrant studium av dokumenten från Ernst Ahlgrens sista levnadsår, efter *Fru Marianne*, visar otvetydigt, att hon blivit mera kritisk gentemot den litterära vänstern, och att hon i gengäld mera sökt vinna kontakt med vad hon värderade hos högern än förr. Men på det hela taget har hon ansträngt sig till det sista

[1] Spärrningarna gjorda här.
[2] C. D. af Wirsén, *Kritiker*, Sthlm 1901, s. 18. Spärrningarna gjorda här.

för att upprätthålla sin "väpnade neutralitet" utanför eller mellan partierna, en sak som avsevärt försvårades av att kampen mellan dessa vid samma tid tillspetsades som mest. Hon fick nogsamt erfara, att det "att vilja stå utom partierna är mycket likt att få alla emot sig." Hon jämförde sig även i detta fall med Ibsens Rosmer och talade om sitt förestående slut som om den väntande "møllefossen".

Men även inom henne själv har hennes ställning till Georg Brandes under denna tid vållat en splittring. Hennes personliga lidanden gjorde henne till en allt öppnare motståndare till hans erotiska åskådning, kommo henne att i sina arbeten allt kraftigare markera den ståndpunkt, hon intagit redan i *Fru Marianne*. Å andra sidan gjorde hängivenheten för Brandes' person henne benägen att i det yttre göra honom de tjänster, hon kunde. Efter den förkrossande Politikrecensionen av *Fru Marianne* synes Brandes ha givit henne i uppdrag att verka för hans sak under en rekreationsvistelse i Stockholm i augusti och september 1887.[1] Från Stockholm och Gustaf af Geijerstams sommarhem på Foglarö sänder hon honom i egenskap av hans "tillgivne och oduglige vapendragare" rapporter om ställningen i det stockholmska vänsterlägret, som hon emellertid måste likna vid "Falstaffs armé utan ledare" (biogr. II: 263). Även i samtidiga brev till Lundegård förekommer ett slags revy över Det unga Sverige (ib., s. 259) och dess planer på ett tidningsföretag, som dock aldrig kom till stånd. Situationen var också just då som mest kritisk på grund av den pågående s. k. sedlighetsfejden. I juli hade Brandes i Politiken gått till anfall på ett föredrag av en kvinnosakskvinna, fröken Elisabeth Grundtvig, om "Nutidens sædelige Lighedskrav", d. v. s. det av Björnson i *En handske* och *Det flager* förfäktade kravet på samma könsmoral för mannen som för kvinnan. Björnson ryckte själv omedelbart till undsättning, och det polemiska enviget mellan honom och Brandes räckte hela hösten. Samtidigt pågick i Uppsala en liknande strid med anledning av Verdandis sedlighetsdiskussion.

[1] Den 2 juli berättar hon i brev till styvdottern, hur Brandes tagit hand om henne i hennes upprivna sinnestillstånd: "— 'Ni skall bara stå under kommando, det är allt som behövs', sade han, 'ni skall lyda, ni skall göra som jag säger; jag har ett arbete åt er.' — 'Ja, ett arbete.' — Det var som om jag vaknat ur slöheten ett ögonblick. — 'Men det är ett drygt arbete, och det är inte att skriva noveller.' " (Biogr. II: 249.) Följande dag skriver hon till Karl af Geijerstam och bebådar sin ankomst till Stockholm.

Ernst Ahlgren bekände sig i brev till skilda personer som fiende till Brandes' lära om den fria kärleken, som hon fann vara "fotad på kvinnoförakt och grymhet" (biogr. II:422). Såsom svuren anhängare av engiftesidén befann hon sig på Björnsons sida, och det är lätt att se att hennes innersta övertygelse icke var med i den vapentjänst, hon ägnade Brandes. Hon bekände det själv för Ellen Key:

"När det gäller hans nytta, hans framgång, hans personliga lycka eller välbefinnande, då är mitt eget 'jag' liksom utplånat så länge jag kan göra gagn. Men det kommer igen, och då är det sig alldeles likt, och när jag arbetar — då är han inte med. Då är jag lika ensam som alltid, lika oberörd. Därför är Fru Marianne, som han aldrig såg en skriven rad av — därför är den, trots mina personliga konflikter, fullkomligt fri från allt inflytande från det hållet. Därför — kanske — är det som han hatar den, som något så ytterligt främmande." (Biogr. II: 283.)

"Vad jag måste kämpa för, det är vad han bekämpar", heter det i ett annat brev till samma adressat (ib., s. 291). Efter samma linje som i *Fru Marianne* fortsätter Ernst Ahlgren i sina återstående arbeten, särskilt i *Romeos Julia* och *Den bergtagna*. Tydligen ha de personliga slitningarna stundom frestat henne till att öppet bryta med det parti, hon från början stått närmast, och sälla sig till motståndarna. "Jag har haft en fruktan", skriver hon i ett odaterat uppgörelsebrev till Brandes, "jag har den ännu, att dessa inre brytningar skulle kunna sluta med att göra mig reaktionär av övertygelse. Jag har tvingats att se dina teorier efter i sömmarna — jämföra dem med fakta." (Biogr. II: 371.) Att hon efter *Fru Mariannes* mottagande fått en annan syn på den litterära vänstern än tidigare, trots de personliga vänskapsband som alltjämt knöto henne till den, är otvivelaktigt. "Politik-artikeln har gjort mig oberäknelig skada", skriver hon till Lundegård, "ty den har slagit mig på den vänstra sidan, och det var där jag hade behövt vara starkast för att göra vad jag vill." (Biogr. II: 267.) Och i ett brevkoncept till Eva Fryxell yttrar hon: "Jag avskyr allt ensidigt och doktrinärt, därför bör jag väl räknas som 'vänsterman', men om vänstern blir doktrinär, då kan jag inte gå med."

Lika litet kunde hon dock oreserverat ansluta sig till högern och Brandes' motståndare. Vad Björnsons och kvinnosakskvinnornas "likhetskrav" beträffar, skattade hon det icke högre än övriga av tiden omhuldade "teorier". "Det är helt enkelt löjligt",

skriver hon till Ellen Key, "att mina vänner sinsemellan diskutera om, huruvida jag är sedlighets- eller osedlighetsapostel. Jag rör mig aldrig med det abstrakta och absoluta, allt är för mig relativt." (Biogr. II: 222.) De uttryck, som den konservativa reaktionen samtidigt tog sig, väckte hennes uppriktiga harm. Med ett anonymt angrepp, betitlat *Sædelighedsterrorismen paa svensk Grund* (ib., s. 405 ff.) och riktat mot de illojala bojkottningsmetoder som kommit i dagen särskilt under Verdandistriden i Uppsala, fann hon sig oförhindrad att bidraga till den brandesska Politiken. I sina brev till Lundegård från Foglarö yttrar hon sig i mycket otvetydiga ordalag om denna reaktion: "Reaktionens tryck på alla kanter har gjort mig alldeles vild..." "Reaktionen skall äta oss, om vi varken ha en seg arbetskraft att ställa upp däremot eller kunna flinta fram en smula talang att lysa upp den allmänna grådaskigheten med." (Biogr. II: 265, 260.) Det skulle varit en omöjlighet för henne att ställa sig i dess tjänst. "Vill jag bliva reaktionens besoldade författare", skriver hon till Gustaf af Geijerstam(?), "och skriva mot allt det min egen övertygelse och min egen natur pekar hän emot, då kan jag både få penningar och anseende: man skulle då begagna mig som motvikt mot Strindberg, dig och allt som hotar konventionalismen."[1]

Förskjutningen i hennes position resulterade därför till det yttre endast i att hon inlät sig på ett meningsutbyte med C. D. af Wirsén, som visade sig mera ridderligt rättvis mot Ernst Ahlgrens senare arbeten än mot de flesta åtti- och nittitalisternas. Just som hon i mars 1888 "gick och slogs med tanken på C. D. W.", nådde henne underrättelsen att Svenska akademien tilldelat henne ett anslag, 500 kr. stort, "med avseende på framställningssättet och den sedliga uppfattningen" i *Fru Marianne* och de nya novellerna, speciellt *Kamrater* och *Herr Tobiasson*. Därmed kom hennes föresats till utförande. Hennes tacksägelsebrev till Wirsén (biogr. II: 389 ff.) formade sig till ett försvar för tendenslösheten och objektiviteten i litteratur och kritik. Ett andra brev, hävdande "det fulas" plats i konsten, blev aldrig avsänt. Hennes avsikter gingo med andra ord ut på att inför Wirsén försvara en rent konstnärlig realism, hennes eget litterära reformprogram. Hennes glädje över stipendiet gällde i främsta rummet den möjlighet det öppnade för henne att nå även den stora allmänhet, för vilken akademiens

[1] Citerat efter D. Sprengel, a. a., s. 304.

offentliga omdöme var utslagsgivande (jfr brev till Lundegård, biogr. II: 323, 341). Att hon mottagit akademipengarna undgick dock icke att väcka missnöje hos hennes vänner bland vänstern, men då Geijerstammarna sagt sig däri finna en brist på kamratskap med Det unga Sverige, blev hon indignerad och frågade försmädligt: "Vem är Det unga Sverige?" (Biogr. II: 342.) Med sina gynnare på motsatta sidan råkade hon omedelbart därpå i konflikt på grund av en i diplomatiska ordalag avfattad porträttskiss av *Georg Brandes som föreläsare,* vilken hon låtit publicera i en tidskrift. Hon stötte därmed de stockholmska kvinnosakskretsarna för huvudet, vilka just föranstaltat en stipendieinsamling för hennes räkning. Hennes upprörda brev i denna sak (biogr. II: 409 ff.) utgöra det tydligaste vittnesbördet om hur partislitningarna plågat henne under hennes sista år, och hur hennes ställning till sist blivit så gott som ohållbar. Strax innan nittitalets friskare vindar skingrade "indignationens" och "reaktionens" laddade molnmassor, gick hon liksom Rosmer i "møllefossen".

2.

Utan att vara någon reaktionär partiskrift i äktenskapsfrågan ger *Fru Marianne* likväl uttryck åt Ernst Ahlgrens personliga reaktion mot åtskilligt i åttitalsandan. Hon lägger där i dagen en beundran av mannen och en stränghet mot kvinnan, som går stick i stäv mot hela Dockhemslitteraturens synsätt. Hon upphöjer det enkla och praktiska vardagslivet på samma gång som hon gisslar "aandsaristokratismens" avarter; något som svär emot åttitalets dyrkan av intelligensen och "framstegsmänniskorna". Särskilt måste den vikt hon lägger vid hustruns praktiska verksamhet inom hemmet ha stött feminismens representanter för huvudet såsom djupt otidsenlig. Och slutligen står Ernst Ahlgrens starka betonande av lyckan och sundheten i individens liv för släktet, representerat av familjen, i strid mot åttitalets abstrakta individualism.

Hur förhåller sig då Ernst Ahlgrens framställning, närmare besett, till *Et dukkehjem,* åttitalets kodex i äktenskapsfrågan, och dess följdlitteratur?

Själva problemställningen är i *Fru Marianne* liksom i så gott som hela den åttitalistiska äktenskapsdiktningen densamma som Ibsen en gång givit. Det gäller att visa hur ett äktenskap går

sönder, när den fullständiga och verkliga gemenskapen mellan makarna saknas, närmare bestämt därför att hustrun får eller tvingas att leva utan kontakt med livets realiteter. Roten till detta tidstypiska missförhållande, som man innerst ville åt, var den konventionella uppfattningen av kvinnan som endast en omyndig könsvarelse, vare sig hon, alltefter andan i olika kretsar, betecknades som mannens rodocka eller hans goda ängel.

Som konventionalismens bärare i detta fall hade nu Ibsen i *Et dukkehjem* brännmärkt genomsnitts-äktamannen, vilken med sin självtillräcklighet och sina anlag för despoti i hustrun endast ville ha en osjälvständig docka. Björnson fullföljde i *En handske* angreppet genom sin protest mot "den letfærdige maade, mandfolkene forbereder sig til ægteskabet paa", och krävde samma moral för man och kvinna. I den i båda dramernas spår följande kvinnliga indignationslitteraturen blir mannen till en veritabel syndabock, belastad med anklagelser av rikt utrustade, men i sin mänskliga utveckling kuvade och förkvävda hustrur. Även i Ernst Ahlgrens *Pengar* är synpunkten denna, ehuru Selma uttryckligen förklarar sig endast tala för sitt eget fall utan anspråk på allmängiltighet. Som ett skolexempel på den kvinnliga dockhemslitteraturen kunna vi här taga Anne Charlotte Lefflers novell *Barnet.*[1] Titeln är liktydig med det ibsenska "dockan". Doktorn jollrar liksom Helmer med sin hustru som med ett litet barn, skaffar henne presenter och nöjen, vaktar henne noga för livets arbete och allvar samt censurerar hennes umgänge och lektyr. Hon å sin sida är hemligen otillfredsställd men måste foga sig efter hans önskningar, ända tills hans död befriar henne från tvånget. Det hela är ytterst osjälvständigt och schematiskt kopierat efter Dockhemmet och kom därför *Pengars* författarinna att redan vid första läsningen rynka på näsan: "Äro då humor och gott lynne alldeles utdöda??? Fy — osmakligt — och ett fruntimmer!!!" (Stora boken 1883.)[2]

Svaret på indignationslitteraturens manshat kom i Strindbergs senare åttitalsalstring, där skulden lika eftertryckligt sköts över på kvinnan-parasiten, som själv funnit det bekvämast att vara

[1] A. Ch. Leffler, *Ur lifvet, II,* Sthlm 1883.
[2] Att Ernst Ahlgrens dom icke förestavats av någon oädel jalousie de métier kan man se av den ödmjuka beundran, som samma författarinnas rätt obetydliga novell *Dömd* avlockade henne (biogr. I: 367).

docka och låta sig försörjas utan att själv arbeta. Rollen av förtryckt gick därmed över till mannen-familjeförsörjaren.

Mera moderata inlägg i frågan saknades dock ej heller. Ett sådant är Jonas Lies äktenskapsroman *Et samliv,* utkommen samma år som Ernst Ahlgrens *Fru Marianne.* Liksom i Dockhemmet uppstår här en klyfta mellan makarna, därför att mannen ensam har hand om hemmets praktiska intressen, medan hustrun endast lever i sin förälskelse. Även här håller han henne i okunnighet om familjelivets ekonomiska allvarssida, för vars bekymmer han med en missriktad ridderlighet vill skona henne. Men Lie ser icke som Ibsen häri endast ett bevis på hans självgodhet och omedvetna kvinnoförakt, utan även på styrkan i hans kärlek, som tar sig uttryck i instinkten att värna om den han älskar. Ej heller fritar Lie som Ibsen hustrun helt och hållet från skuld till missförhållandet. Denna ligger hos henne i bristen på förståelse för mannens strävan; hon känner sig blott åsidosatt och visar sig svartsjuk på hans arbete och övriga intressen.[1] Lies botemedel blir därför ej några uppgörelser och ensidiga anklagelser åt någotdera hållet utan en ömsesidigt ökad förståelse och uppskattning, "en hjertets og forstandens kunst". På denna väg vill han nå fram till samma ideal som Ibsen, en förening där ingen av parterna behöver uppgiva sin mänskliga självständighet.

Då Ernst Ahlgren efter fullbordandet av *Fru Marianne* kom att läsa Lies *Et samliv,* kände hon sig slagen av överensstämmelserna i deras åskådning, ehuru hon fann själva romanen "bottentråkig". "Lie och jag äro besläktade författarindividualiteter. Jag tror icke att våra biografer komma att förbise det." (Biogr. II: 342.) Även Lie tycks å sin sida ha uttalat sig erkännsamt om *Fru Marianne* (ib., s. 241). Ernst Ahlgrens lösning av dockhemsproblemet i *Fru Marianne* bär samma fördomsfria och lidelsefria prägel som Lies. Även här ha bägge parterna sin skuld i missförhållandet, men därtill framträder hos Ernst Ahlgren en tydlig tendens att ge mannen upprättelse gentemot angreppen i Dockhemslitteraturen.

Börjes och Mariannes äktenskap är från början ett typiskt dockhemsförhållande. Börjes förälskelse i balhjältinnan är ett utslag av den eljest undertryckta sida av hans natur, som hungrar efter skönhet, njutning och lyx: "Men nu hade det blivit verklighet,

[1] Jfr A. Garborg, *Jonas Lie,* s. 266 ff.

ty där — så nära att han kunde nå henne med sina händer — satt hon ju, den förkroppsligade elegans, som han dittills endast fått tillbedja på avstånd. Han greps av samma känsla som brukade komma över honom på teatern: ett slags feber i blodet, ett begär efter glans och nöjen, efter eggande njutningar, förfining och lyx; med ett ord — efter allt som kan fås för penningar." (S. 56.) Samtidigt ljuder ordet "hustru" i hans tankar med "en allvarlig klang, någonting kyskt och ärbart, lugnt och utan feber". Men han skjuter undan dessa föreställningar. I förhållandet till Marianne har för en gångs skull även inom honom estetikern fått övertaget över etikern.

Sitt äktenskap ämnar han inrätta som ett sannskyldigt dockhem: "De skulle dela sitt rike och leva var inom sitt område. Hans släkt, hans arbete och allt hans förflutna fick hon ej dragas in i. Hon skulle förbli den Marianne hon var. Och när de båda voro unga, levnadsvarma och fria, var det icke gemensamhet nog!" (S. 82.) Man kan icke förtänka de Dockhemsdyrkande åttitalskvinnorna, om de i dessa resonemang trodde sig stöta på en ny upplaga av Helmer och sedan kände sig besvikna, när den väntade bestraffningen uteblev. Börjes och Mariannes samliv blir också till en början en kopia av Helmers och Noras. Börje delar sig mellan sitt arbete och sin förälskelse, Marianne odlar uteslutande den senare, lever sitt dagdrivarliv och låter sig liksom Nora kurtiseras av vännen i huset omväxlande med att hon spelar docka inför mannen: "Marianne kunde kasta sig på hans knä, ruska honom i håret och skalkas som den ystraste barnunge; hon hade märkt att det var det som 'tog' honom mest." (S. 141.)

Så långt passar förhållandet alldeles in i Dockhemsschemat. Men när det sedan gäller att skipa rättvisa, vänder Ernst Ahlgren upp och ned på Dockhemsteorien på ett sätt som måste ha verkat tämligen förbluffande. Här är det mannen och icke hustrun, som först kommer till insikt om att allt ej är som det borde vara. Börje erfar ända från början en hemlig otillfredsställelse med förhållandet, fastän han undertrycker den, då Marianne tycks finna allt i sin ordning. Han gör t. o. m. några tafatta försök att bringa henne i kontakt med gårdens arbete och folk, men de stranda fullkomligt på hennes indolens och klemighet. Detta är tvärtemot Dockhemsreceptet. Mannen borde i stället som i Anne Charlotte Lefflers novell ha tvingat hustrun till sysslolöshet, sedan hon be-

gått några små fauter vid matlagningen. Marianne däremot är ej alls missnöjd med att bli skonad; liksom hustrun i Lies *Et samliv* visar hon sig endast svartsjuk på mannens arbete och känner sig "ensam och oförstådd".

I *Et dukkehjem* hade Nora till slut brutit tystnaden med sin stora replik, som enligt Strindberg skulle citeras i tjugufem år: "I otte samfulde år, — ja, længere, — lige fra vort første bekendtskab, har vi aldrig vekslet et alvorligt ord om alvorlige ting." I *Fru Marianne* blir det nu i stället m a n n e n, som efter barnets födelse inte längre kan ge sig till tåls, utan kommer och vill tala allvar med hustrun: "På ett sätt är jag visst så tokig med dig, att jag icke vet vart jag vill hän, men på den andra sidan är det som om jag kände dig lika litet som den dag vi råkades först." Och Marianne är å sin sida lika svarslös som Helmer inför Nora: "Jag har den lätthet att föra ett samtal, som man får genom en uppfostran sådan som min, men — ser du — man vänjer sig vid att tala vad andra vilja ha. Tankar har man inga. Var skulle man få dem ifrån!" (S. 286.)

Om tidens kvinnliga uppfostran ha sålunda Ibsen och Ernst Ahlgren samma mening, men inom äktenskapet låter den senare dockan själv bära största ansvaret på grund av hennes indolens, medan Ibsen endast framställt henne som förtryckt av mannen. Enligt Ernst Ahlgrens ofta uttalade mening var det kvinnorna själva, som ivrigast höllo fast vid konventionalismens onatur. Medan hon i *Pengar* nära anslutit sig till Ibsens, Björnsons och feminismens förhärligande av kvinnan och kritik av mannen, framträder i *Fru Marianne* hennes skarpa blick för genomsnittskvinnliga svagheter. Börje slipper väl lindrigt undan för det lättsinniga sätt, varpå han obestridligen grundat sin äktenskapliga lycka. Han behöver endast inse sitt feltag och återvända till sin rätta natur, som det blir helt och hållet Mariannes sak att rätta sig efter. Av henne kräves däremot en sträng botgöring för hennes flirt med Pål, medan Ibsen i Dockhemmet synes ha velat ursäkta Noras kurtis med doktor Rank med att hennes natur blivit så missriktad under Helmers förmynderskap.

Fru Marianne bär alltså uppenbara spår av en viss reaktion mot Ibsens skickliga plaidoyer för kvinnan och är i så måtto en parallell till Dockhemskritiken i Strindbergs Giftasförord. Men Ernst Ahlgren är ändå å sin sida mera måttfull än Ibsen varit,

i det hon till slut även ger den anklagade tillfälle till upprättelse. Börje sättes visserligen till domare över Marianne liksom Nora över Helmer. Men när Marianne sedan visat sig mäktig att på egen hand uppfostra sig själv till hans jämlike och ändå trots all undergivenhet och alla ansträngningar icke lyckas besegra Börjes misstro och återvinna hans aktning, är det hon som har rätt och han som har orätt. Marianne måste till slut för att övervinna hans envisa oförsonlighet med sitt återupprättade självmedvetande resa sig till protest mot den: "Det är att nu har jag gjort bot mer än tillräckligt. Det är att jag visat dig att jag inte är en tanklös prydnadsvara. Det är att jag hållit av dig så, att jag kunnat gå genom eld och vatten för dig, och att du ändå, ändå aldrig känt det som om jag vore värd att stå i bredd med dig själv!" (S. 355.) Först dessa ord framkalla ett omslag hos Börje och återställa den jämlikhet, som blir den varaktiga grunden för deras framtida lycka.

Det kan anmärkas att denna sista konflikt är densamma, kring vilken Lie byggt sin tidigaste äktenskapsroman, den redan 1874 utgivna *Lodsen og hans hustru,* vars huvudämne är lotshustruns kamp för att besegra mannens sega och grundlösa misstro, som hon väckt genom att en gång låta sig uppvaktas av en löjtnant. Så länge hon blott faller undan och ger efter, skänker hon endast ny näring åt mannens misstankar. Först när hon frimodigt kräver hans tillit och sin rätta plats vid hans sida, låter Lie henne vinna seger. Det är samma strävan till allsidig rättvisa och psykologisk förståelse, som även här framträder hos Lie och Ernst Ahlgren. Liksom Lie i *Et samliv* ger till slut Ernst Ahlgren i *Fru Marianne* Dockhemskonflikten en harmonisk lösning i den ömsesidiga förståelsens och jämlikhetens tecken:

"— Marianne, han sade det efter en lång paus, det är som du vore en annan och jag vore en annan, än när vi råkades först.

— Ja, för du var så dum, Börje, och jag var mycket dummare än du, svarade hon med älskvärd uppriktighet." (S. 356.)

3.

Den eftertryckliga kritik av kvinnorna, varmed Ernst Ahlgren i sin roman sökt skipa rättvisa efter indignationslitteraturens alla utfall mot mannen, är därför ej heller lagd i munnen på Börje,

utan Pål i uppgörelsen m. M-avskedet.
Angrepp på 9:s fegheter som
kallas mora!

utan det är kuriöst nog Pål, som blivit hennes språkrör i hans stora uppgörelsescen med Marianne. Vi kunna erinra oss, med vilket flammande patos även Ernst Ahlgrens egen hjältinna i *Pengar* efter mönstret av Björnsons Svava brutit ut mot männens omoral: "Det är ni som vilja kallas de starka, — — och ni äga icke den ringaste makt över eder själva! När var det en skam för er att ge vika för en frestelse och när föll icke skymfen över oss?" o. s. v. I ruptyrscenen i *Fru Marianne* återkastas kvinnolitteraturens anklagelser på kvinnorna själva. "Vi ha alldeles för länge hört talas om kvinnornas moraliska företräden", förklarar Pål, "och det kan vara på tiden att underkasta de där företrädena en granskning."

"Ni drar en slöja över. Ni tvår edra händer. Ni sopar för er dörr. Det var jag — råa, manliga natur — som förgick mig. Det är ju så det skall vara? Och genom att kasta mig bort fritager ni er själv. Ni upprättar er — det är ju så det heter? Ni ställer er på piedestal. Ni tillbeder er...
— — — — — — — — — — — — — — —
Man lastar sina samvetsagg på en syndabock, jagar honom bort och är själv den renaste guds ängel. — — — — — — — — — — —
Eller gör ni kanske inte vad som står i er förmåga, för att hos oss uppväcka allt vad ni själva låtsa er sväva i den hjärterenaste okunnighet om? Ni kvinnor kittla oss om munnen med grässtrån och skrika över vår råhet, om det rycker i våra mungipor. Eller vad är koketteri? Vad är baltoaletter?
— — — — — — — — — — — — — — —
Om I voren bättre än vi! Om I voren bättre!" (S. 257 ff.)

Han slutar med ett angrepp på den feghet, av kvinnorna hedrad med namnet moral, som ligger bakom det moderliga uppsiktssystemet och "det passandes" bekväma försvarsverk. Detta tema känner man igen från Ernst Ahlgrens novellistik och hennes Stora bok. Men raseriet och bitterheten i Påls utfall erinra mera om Strindbergs kvinnohat. Då Strindbergs person, som vi längre fram skola se, på ett par andra punkter utövat inflytande på teckningen av Pål, förefaller det möjligt att Ernst Ahlgren även vid skildringen av dennes utbrott mot kvinnorna haft en tanke på Strindbergs efter Giftasprocessen frambrytande kvinnohat.

Som redan detta ställe i *Fru Marianne* visar, var Ernst Ahlgren själv ingalunda främmande för vissa av Strindbergs synpunkter. Om hans räfst med Nora i Giftasförordet yttrar hon i ett brev till Lundegård, att den ej stött henne så farligt för huvudet.

Genom *Tjänstekvinnans son,* som hon läste under början av arbetet på *Fru Marianne,* hade hon också fått en helt ny uppfattning av Strindbergs person, mot vilken hon dittills hyst en ganska stark antipati. Hans självbiografi framkallade en lidelsefull avbön för tidigare misskännanden: "Jag har slutat 'Tjänstekvinnans son'," skriver hon den 8 juni 1886 till Lundegård. "Läste slut på den i går. Jag är stormgalen i den, alldeles vildförtjust. Jag har aldrig förstått Strindberg förr. Nu håller jag av honom — om han så sparkade mig. Ty en sådan mänsklig, söndersliten, sympatisk människa kan man förlåta sådant, som skulle komma en att hata en småsjäl för hela livet." (Biogr. II: 108.) Detta för Ernst Ahlgrens naturell så typiska ögonblicksutbrott har tydligtvis framkallats av att hon genom Strindbergs bekännelsebok fått syn på frändskapen dem emellan i fråga om temperament och livserfarenheter. Ernst Ahlgrens självbiografi, visserligen sammanställd av annan hand, är det svenska åttitalets kvinnliga motsvarighet till Strindbergs. Dennes lättrörliga och obalanserade temperament var icke utan beröringspunkter med en sida av hennes eget. Hans nervösa "känslighet för tryck" ägde hon alla förutsättningar att förstå. Hon var själv "en ovälkommen" liksom självbiografiens Strindberg, och dennes mörka skildring av en sollös och kärlekslös barndom, som alstrade skygghet, självplågeri och lögnaktighet, överensstämde fullkomligt med hennes egen erfarenhet.

Med den så vunna psykologiska insikten bedömde hon senare även Strindbergs kvinnohat. Vad Victoria Benedictsson själv stötte sig på hos sin tids genomsnittskvinna var just konventionalismen, bristen på lidelsefullhet, kyligheten och den kloka försiktigheten. "Den som kan vara kall och hård tycks alltid vara den starkaste; — den villfarelsen är det som fött Strindbergs kvinnohat", skriver hon i ett brev till Lundegård den $^{29}/_{4}$ 1888. Detta argument mot kvinnorna använder redan Pål i *Fru Marianne:* "Bestämda yttringar äro kvinnor försiktiga med. Och ni som andra. Ty ni har för kallt blod . . ." (S. 260 f.) Om Påls hysteriska ursinne säger författarinnan till slut att "det var icke styrkans vrede, utan svaghetens enerverande lidelse, som uttömde sig själv", och så snart anfallet är över, låter hon honom själv utbrista: "Om du bara kunde fatta ett lynne sådant som mitt! Hur jag kan släpa i sanden vad jag håller kärast på jorden. Om du visste vilken olycklig stackare jag är!" (S. 261 ff.) Som psykologisk

karakteristik av en Strindbergsnatur gör denna teckning all heder åt Ernst Ahlgrens lika klara som skarpa omdöme. "Strindberg begår samma fel som emancipationskvinnorna", skriver hon till Karl af Geijerstam efter läsningen av *Giftas II*, "han ställer upp mannen och kvinnan i två fientliga led, som tvenne mot varandra stridande makter. Och han söker på allt sätt underblåsa en sådan uppfattning. Därav kan aldrig komma något gott. Och sådan är förvisso aldrig naturens mening. Tvärtom, vad som brister är just förstående könen emellan. Det är onatur att de kämpa mot varandra, det är natur att de sträva sida om sida i gemensamt arbete, kompletterande varandra." (Geijerstam, s. 64.) Detta blir också hennes sista ord i *Fru Marianne*.

4.

Släktskapen mellan *Fru Marianne* och *Giftas* har ju länge varit uppmärksammad,[1] tidigast av Ernst Ahlgren själv, som, då hon kort före fullbordandet av sin roman fick i sin hand Strindbergs andra, även av Det unga Sverige förkastade Giftasbok, anmärkte att dess grunduppfattning var riktig och överensstämde med hennes egen. Den stora åtalsstriden, som 1884 upprörde sinnena efter första delen av *Giftas*, följde hon, som anteckningarna visa, med livligt intresse; "varhelst jag ser någonting likt förföljelse, där kan jag icke hålla mig lugn", skrev hon på tal härom till Lundegård. Författarens person ingav henne dock vid denna tid övervägande antipati. Ehuru hon beundrar hans energi, misstänker hon honom för att vara i första rummet popularitetsjägare, och hon underkastar boken en mycket omild kritik i sin korrespondens med Lundegård (biogr. I: 239—254). Denna går i synnerhet ut över grovheterna och den Zola-imiterande råheten i stilen, vad hon kallar hans "klunsar". Hon såg däri huvudsakligen ett frieri till publikens lägre instinkter: "Det hela är en tämligen låg popularitetsjakt och varken reformiver eller sanningskärlek." Bokens åtgång i hennes egen Hörbyboklåda bestyrkte denna förmodan: "Sluskar och bondknölar komma in i bokhandeln och fråga efter

[1] K. Warburg, *Ill. svensk litteraturhistoria IV: 2*, Sthlm 1916, s. 539; J. Mortensen, a. a., s. 229; F. Böök, *Sveriges moderna litteratur*, s. 142; A. Werin, *Fru Marianne och Giftas*, Sv. Dagbl. 3/2 1924; dens., *"Kulturens offerväsen"*, i Festskrift till Hans Larsson, Sthlm 1927; I. af Schultén, a. a., s. 305.

'Giftas'. Strindberg skola de aldrig lära sig förstå, men de vilja gotta sig med råheterna." (Stora boken.)

Ernst Ahlgren förfäktade ju själv som svuren realist konstnärens rätt att återge det fula, när helst sanningen så krävde, i enlighet med det kända strindbergska programmet: "Det sanna är fult så länge sken är det sköna. Det fula är sanning!" I sina egna folklivsberättelser väjde hon ingalunda för ett drastiskt uttryck, och en av dem, den i Geijerstams revy *1886* införda skissen *Om en hökass,* väckte t. o. m. av denna orsak förargelse hos en del av kritiken. I det försvar för det fula, vartill denna episod föranledde henne (biogr. II: 384 ff.), påpekar Ernst Ahlgren att de klandrade uttryckens valör helt och hållet beror på i vems mun de äro lagda. För bonden äro samma ord naturliga och genuina, som hos den bildade förefalla råa och ohyfsade. Strindbergs okynnigheter i *Giftas* voro henne just exempel på "den affekterade, oblyga råheten". "Jag älskar naturen så över allt annat", skrev hon till Lundegård, "bara den är frisk — naturen själv är icke smutsig — det är bara kultiverad råhet, som gör den till det, och jag kan tycka rätt bra om att se urtypen sticka fram sitt 'lurviga ansikte' som du säger, det ger intryck av ursprunglighet, rycker upp en ur den civiliserade försoffningen; men kommer detta ansikte med gaminens spetsfundiga grimaser, då skingras illusionen, då är det icke längre urtypen; det är bara den fördärvade naturen." Ernst Ahlgren brukade själv säga att hon hade en smula av stallpojke i sin natur, men gatpojken hos Strindberg stötte henne bort.

Detta hindrade inte att hon uppskattade andra sidor av boken. Hon säger på ett annat ställe, att hon "tycker illa om en del, men det mesta är jag alldeles förtjust i" (brev till Lundegård $^{18}/_{11}$ 84). Om hon än kunde förklara att hon vred sig under slagen av Strindbergs råbarkade knölpåk, andas hennes uttalanden om *Giftas* icke samma slags motvilja som hon kände gentemot den danska dekadentskolan. Hennes mening var väl ungefär densamma som Robinson uttalade i sin Giftasanmälan, att han var mindre rädd för en rånare på öppen landsväg med en knölpåk i handen än för en giftblandare. Slutligen är det tydligt, att hennes Giftaskritik i breven till Axel Lundegård framför allt är förestavad av hennes fruktan för att denne skulle ta intryck av Strindbergs skrivsätt. Hennes brevuttalanden om själva innehållet i *Giftas I*

äro därför betydligt mera knapphändiga. Hon kallar Strindbergs teckningar sanna och säger sig i fråga om åsikter i flera fall vara ense med honom. Företalet har på det hela stämt henne till hans fördel. Vi skola i det följande söka att komma hennes intryck av första Giftassamlingen något närmare på spåren.

Beträffande *Giftas II*, där Strindbergs äktenskapskritik slagit över i kvinnohat, äga vi däremot, som redan nämnts, ett utförligt uttalande av Ernst Ahlgren om dess tendens i ett brev till Lundegård av den $^1/_{11}$ 1886:

"Det sades mig, att den var värre än den åtalade Giftas, G. af G.[eijerstam] har skrivit en kritik av den och (sägs det) kallat den usel, emedan den angriper hela kvinnosläktet, och jag som varken läst boken eller kritiken, jag kände mig riktigt tacksam emot G. af G., ty jag är tacksam emot var man, som vill förfäkta, att jag kan få dömas som en människa, efter mina egna handlingar och icke efter mitt kön. — — — Det stod så mycket fult om kvinnorna i företalet, men det grep mig inte, jag kände ingen harm. En del var sant, en del inte. Och så läste jag vidare. Jag har inte läst mer än halva boken. Man skulle kanske stena mig om — — — nej, jag är inte lugn ännu, jag kan inte tala ordentligt, och ändå vill jag tala nu i den första stämningen. Det finns något i Dygdens lön, som skorrar mig i öronen som en falsk eller ostämd ton. Men så är det inte i dessa utfall mot mitt kön. Ty det är sanning, detta han säger oss. Han kan vara ensidig, jag nekar inte det, men det är en stor, sund sanning, han säger. Jag känner mig liksom hederligare och bättre efter att ha läst; ja, du skall skratta, men jag känner det icke som förebråelser, allt detta, jag känner det som ett på en gång trumpet och hjärtligt ord. Han är söndersliten och nervös, därför ser han fiender överallt, därför får man inte räkna så noga, om ett hugg faller där det inte skulle, eller om han måttar galet. Men grunduppfattningen är riktig: det är mot den fint uppfostrade kvinnans lättja, det borde dragas i härnad. Det ä r mot mannen äktenskapet blir orättvist i sådana medelklassäktenskap, där kvinnan är för fin att arbeta, han ä r en slav. Jag har sett det långt innan Strindberg började tala om det. Själva grundåskådningen i boken sammanfaller således med min, — — — jag håller av grundtanken i dessa kvinnonoveller, trots det som borde stöta mig — jag menar något vårdslöst rent konstnärligt sett, samt hans sätt att skära halva mänskligheten över en kam, vilket måste bli orättvist mot individerna." (Biogr. II: 205 f.)

Vad Ernst Ahlgren här i främsta rummet accepterar av Strindbergs åsikter i *Giftas II* är sålunda det ekonomiskt betonade ledmotivet om "familjeförsörjarens" slavarbete. "Ni tror kanske icke, hur mycket våra sedlighetsbegrepp skulle förändras, om kvinnorna bleve hänvisade till att försörja sig själva, i stället för att låta sig underhållas!" skriver hon vid ett senare tillfälle i full en-

lighet med Strindbergs program (biogr. II: 281). I viss mån har hon ju också, som man påpekat, anlagt en strindbergsk synpunkt i berättelsen om hur fru Marianne förvandlas från en lat och onyttig överklassfru, som "går omkring som en inackordering i sin mans hem", till en enkel och arbetsam bondhustru. Denna lösning av problemet överensstämmer fullkomligt med Strindbergs i *Giftas I*, där han i företalet framhåller bondeäktenskapet med dess jämlikhet i bildning och intressen och dess naturliga fördelning av arbetet mellan man och kvinna som en idealisk förebild för överklassen:

"Bonden och hans hustru hava enahanda uppfostran. Kan den ena skriva, så kan den andra räkna. De hava delat arbetet, (utan att gå så långt i detalj som kulturmänniskan), så att de tagit var sin del naturen anvisat, och den ena behärskar icke ett ämne som den andra icke förstår. De äro sålunda i ett tämligen rätt andligt äktenskap. Bondens hustru kan icke avundas honom hans fria ställning, ty det är icke ärofullare att röra i dynghögen än röra i grytan, icke ärofullare att tämja stutar än uppfostra barn.

— — — — — — — — — — — — — — —

Kulturkvinnan är däremot fördärvad precis som mannen. Kulturkärleken är en mycket komplicerad sak. — — — — — — — När en man sökte en maka, måste han dölja sina intressen att bli befryndad med en god släkt, vinna gods och så vidare, under galanteriet. Därav uppstod den vidriga hycklande kvinnodyrkan. När masken efter äktenskapet föll, ansåg sig kvinnan bedragen, och därav uppstodo så många olyckliga äktenskap." (Saml. skr.: *Giftas*, s. 10 f.)

Den uppskattning av bondeäktenskapets företräden, som Strindberg här tillägnat sig, gick hos Ernst Ahlgren direkt tillbaka på hennes egna iakttagelser från uppväxtåren bland den skånska allmogen. Redan året före Strindberg hade hon i sin i Fyris tryckta uppsats *Skånska strövtåg* uttalat samma mening i nästan samma ordalag som i Giftasprogrammet. Hon beskriver där ett skånskt bondeäktenskap:

"— — — de två voro ständiga lekkamrater som barn, 'läste sig fram' samtidigt, samt voro sedan ofta tillhopa både i arbete och dans. Med ett ord, de lärde att känna och hålla av varann under det alldagliga livets triviala sysselsättningar, och kanske utgjorde just detta den säkraste garantien för deras husliga sämja. En sådan tillgivenhet blir orubblig och så oändligt mycket mera värd än ett 'tycke' eller s. k. 'kärlek', som växer upp i balsalonger och under lustpartier, lik en exotisk blomma, vilken saknar härdighet och vissnar, så snart det verkliga livets omilda

vind blåser därpå. En sådan hustru som Elna Pers' medför inga illusioner i boet och behöver därför icke klaga, att de svikas; däremot äger hon en rik fond av praktisk duglighet och plikttrogen uthållighet, vilken hindrar henne från att bli modfälld i motgången eller lida för mycket av lyckans växlingar. Och dessutom känner hon sig alldeles likställig med mannen, vars arbeten, bildningsgrad och vanor stämma fullkomligt överens med hennes egna. Där blir en jämvikt i alla de husliga förhållandena, vilken verkar välgörande på barnen och lär dem att värdera hemmet samt betrakta äktenskapet med aktning." (S. S. VII: 17 f.)

Det är till iakttagelser av dylika bondeäktenskap, Ernst Ahlgrens teckning i slutet av *Fru Marianne* återgår. Givetvis måste hon även ha gillat Strindbergs framskjutande av denna synpunkt i Giftasförordet, liksom denne å sin sida, efter vad Lundegård berättat i sina Strindbergsminnen, fann *Fru Marianne* vara en överraskande förnuftig kvinnoroman.

Det typiska för Strindbergs framställning av familjeförsörjarmotivet fr. o. m. *Giftas II* är ju emellertid, att han anklagar kvinnan för att avsiktligt exploatera mannen. Detta är ingalunda fallet i *Fru Marianne*. Marianne behöver blott väckas ur sin omedvetenhet för att ställa sig vid mannens sida. Hennes dockhustrutendenser äro den naturliga följden av hennes klass' lättsinniga uppfattning av äktenskap, ekonomi och kvinnlig uppfostran. Om Ernst Ahlgren än ej delar Ibsens tro på kvinnonaturen som en oförstörbar naturkraft, så är hon heller icke som Strindberg övertygad om dess radikala fördärv. Hon finner liksom Strindberg överklassuppfattningen av hustruns ställning skev, men vill tillika visa att kvinnan äger både vilja och möjlighet att under nya förhållanden genom självuppfostran råda bot på vad hemmets uppfostran förfelat. Resultatet av den senare visar sig lika bedrövligt i fråga om en manlig ungdom som Mariannes bror Karl som i fråga om henne själv. Med andra ord: den lättjefulla hustrun angripes i *Fru Marianne* huvudsakligen som representant för sin samhällsklass i motsats till bondeklassen, i *Giftas II* som representant för sitt kön; däri ligger den väsentliga skillnaden.

Emellertid stod även Strindberg från början på denna basis — i *Giftas I*. Man får noga hålla isär hans olika positioner i de två Giftasböckerna. Han har redan själv blandat dem samman i berättelsen om tillkomsten av *Giftas* i *Författaren*, där det bl. a. heter om första delen, att "när han fått sina tolv äktenskap skildrade, och gick igenom de väl sextio han hade upptecknat, fann han icke

ett, där ej mannen varit nertrakasserad, kuvad och slagen." (Saml. skr.: *Tjänstekvinnans son II*, s. 221 f.) Denna synpunkt är i varje fall ej framhållen i *Giftas I*. Motivet familjeförsörjarenslaven upptas blott i en av de tolv novellerna, *För att bli gift*, och även där urskuldas hustrun i viss mån i slutorden på grund av "de nuvarande förhållandena". Där eljes den ekonomiska synpunkten träder i förgrunden i första delen *(Kärlek och spannmål)*, framställes mannen såsom minst lika skyldig till lättsinnet som hustrun, med andra ord udden riktas ej mot kvinnan utan mot själva kulturäktenskapet — "livet knäcker icke alla nötter som vuxit på kulturens hasselbuskar". Strindberg inställde från början sin äktenskapskritik blott som ett led i sin kampanj mot överklass och överkultur. Ernst Ahlgrens lösning av problemet om kvinnans ställning i *Fru Marianne* överensstämmer alltså närmast med Strindbergs teorier i den f ö r s t a Giftasboken.

5.

Tendensen i *Giftas I* var emellertid även riktad mot ett par speciella punkter. I dess företal (s. 34) framhåller Strindberg såsom en av de satser, han redan i *Herr Bengts hustru* framfört, "en apologi för kärleken såsom naturkraft, vilken överlever alla griller och kuvar den fria viljan", ett program som påtagligen i ännu högre grad gäller för själva den bok, i vilken orden stå att läsa. I 1909 års förord till *Författaren* resumerar han innehållet i första delen av *Giftas* som "ett försvar för och förhärligande av Äktenskapet med hem, moder och barn". Tillsammans ge dessa båda satser uttryck åt en väsentlig sida av det första Giftas-inläggets tendens.

Det var ju i synnerhet den första av dessa punkter, hävdandet av kärlekens natursida, som gjorde väsen av sig och fick de påtagligaste litterära verkningarna. Dittills hade den livliga litteraturdiskussionen om kärlek och äktenskap efter de stora norska diktarnas mönster hållits på ett strängt idealistiskt plan. Den naturliga erotiska känslan tillåtes aldrig att förrycka logiken i Noras eller hennes medsystrars utredningar och ställes oftast av Ibsen i en låg och föraktlig dager. Björnson kämpar likaledes i sina tidiga åttitalsverk för en sträng erotisk puritanism. "Det er sjelden å treffe på en literatur hvor instinkt- og driftslivet spiller en så

liten rolle i forhold til idéene som i 70-årenes norske literatur", yttrar Sigurd Höst i sin Ibsenbok.[1] Förhållandet är så mycket märkligare, som tendensen i den franska naturalismen, med vilken den ifrågavarande norska diktningen i konstnärligt-realistiskt avseende står i kontakt, är den rakt motsatta. Det är också närmast den fransknaturalistiska strömfåran, som den emigrerade Strindberg genom *Giftas* leder in i den skandinaviska åttitalsdiktningen, delvis i dess krassaste form och i direkt opposition mot norrmännen.

I Giftasnovellen *Ett dockhem* gycklar han, ännu tämligen godmodigt, med Ibsens berömda Noradrama, som sätter griller i huvudet på kapten Palls lilla fru och fördärvar deras dittills så lyckliga äktenskap. Strindberg låter till slut sin kapten genom en list göra sin fru svartsjuk, varpå hennes nyupptända kärlek till mannen utan vidare förjagar alla spekulationer över högre etiska problem ur hennes huvud, och det goda förhållandet återställes.

Novellens sunda kärna ligger i protesten mot det floskulösa teoretiserande och det hjärtnupna pryderi, vari Noralitteraturen hotade att urarta. Men i sin Giftasopposition slår Strindberg över i den motsatta, naturalistiska ytterligheten genom att uteslutande fästa vikt vid äktenskapets natursida och genom att förfäkta den naturliga råhetens berättigande. Mot Björnsons i *En handske* uppställda absoluta sedliga renhetskrav ställde Strindberg vidare i *Dygdens lön* ett lika absolut krav på naturdriftens rätt.[2]

Ernst Ahlgren hade, som vi tidigare sett, icke varit helt oberörd av den spiritualistiska romantiken i Ibsens *Kærlighedens komedie*. Men hennes vid denna tid allt starkare framträdande verklighetssinne har uppenbarligen kommit henne att även sentera Strindbergs protest mot den överhandtagande spiritualismen och teorifebern. I sina brevuttalanden framställer hon sig som en fiende till all ensidighet och alla lösa teorier i denna sak som i andra. Sin tro på "en sund, måttfull sinnlighet" uttalar hon vid flera tillfällen. "Varför lär man oss då icke från början, att sinnlighet är berättigad hos sinnliga varelser! Varför predikar man om förkvävande, där man borde tala om begränsning." (Biogr. I: 300.) Det konventionella pryderiet betraktade hon som en av sina arvfiender: "En sak, som jag är säker på och som jag är beredd

[1] S. Höst, *Ibsens diktning og Ibsen selv*, Oslo 1927, s. 220.

[2] "Björnson fick min handske mot sin hycklande handske som luktade mysk." (Strindberg till Lie, cit. efter K. Warburg, a. a., s. 483.)

att slå ett slag för när som helst, det är att vi böra slå ihjäl sippheten och pryderiet varhelst de anträffas." (Biogr. II: 59.) Hon talar också om en inom kvinnolägret antagen "orubblig trosartikel, som jag skulle vilja kalla kvinnans könlöshet. De flesta kulturkvinnor hindras dessutom av sin feghet från att erkänna, att det även finns en natursida hos dem." (Biogr. I: 385.)

Mot denna tidstypiska kvinnliga konventionalism riktar sig bl. a. hennes novell *Tvist,* författad 1886, och denna röjer i tankegång och uppställning ett tydligt inflytande från Strindbergs dockhemshistoria. Novellen börjar med den typiska strindbergska idyllstämningen: den unge äkta mannen kommer hem från sin första längre resa. "Nu var det ju alldeles som att vara nyförlovade igen; de hade tusen små barnsliga påhitt, tusen små hemliga trollkonster för att riktigt raffinera sin förälskelse. — — Och 'lillen' var skickad hem till mormor; han skulle icke få komma hem förrän efter middagen." Idyllen övergår omedelbart till det lika strindbergska grälet. Orsaken är, att h o n icke vill erkänna, att hon varit så kär i honom, att hon själv skulle ha kunnat fria, om h a n ej gjort det. "Det du där säger, är ju att nedsätta hela vårt kön." Slutet blir likväl, att hennes beundran för hans "robusta manlighet" avgår med segern över hennes månhet om den förmenta kvinnliga värdigheten, och novellen slutar på samma sätt som Strindbergs dockhemshumoresk.

Om man härav kan se, att Ernst Ahlgren uppskattat den sunda humorn i historien om kapten Palls äktenskap, och att hon gillat Strindbergs mening, att kärleken "överlever alla griller", så har hon å andra sidan i breven till Lundegård tagit avstånd från hans naturalistiska åskådning, att den "kuvar den fria viljan", liksom hon där protesterat mot råheten i hans stil. Ernst Ahlgren framhåller här som alltid sin tro på viljans och behärskningens makt över naturinstinkten: "Man kan också mycket väl anse sinnligheten som någonting berättigat, ja, som någonting sunt, friskt och naturligt — således vackert — utan att därför, glömsk av all klokhetshänsyn, hänge sig åt den." (Biogr. II: 59.)[1] I motsats till

[1] Om hennes ståndpunkt i den reella tvistefrågan om dubbelmoralen gäller hennes uttalande, att hon "i sådana ting inte aktar katederteorier eller kammarfilosofi mer än en pris snus". Detta är kontentan av det otryckta lustspelet *Teorier,* det enda skönlitterära arbete, vari hon ventilerat en dylik "fråga". Det tillkom under sedlighetsfejden 1887 och betecknades av henne själv som ett skämt med "Strindbergs kvinnohat och kvinnornas teorier om männens upptuktelse" (biogr. II: 303). I stycket

Strindbergs fullständiga ignorerande av äktenskapets ideella sida, den personliga och intellektuella gemenskapen, fasthåller hon vid de norska diktarnas personlighetskrav:

"En Ibsens stränga fordran på livsgemenskap leder till helt annat än Strindbergs krav på naturdriftens enda berättigande. Omöjligt att följa båda vägarna. Här måste man välja. Vid 13—14 års ålder famlar man i lyckligaste fall efter sitt livsinnehåll, ja, de allra flesta ha då icke börjat söka det ens. Personligheten har ännu ej antagit fast form, hur skall det då kunna vara tal om personlig kärlek? Och kan du subtrahera det personliga från kärleken och få något annat än blott drift som rest? Och det är det Strindbergska idealet. — — — Jag tror icke ens, att han menat just detta, fast han sagt det. Han är het, därför skjuter han över målet." (Biogr. I: 252.)

De Strindbergslärjungar, som fullständigt drogo ut konsekvenserna av naturalismen i *Giftas,* blevo de norska bohemförfattarna, vilka i motsats till Strindberg även angrepo äktenskapet och förde den fria kärlekens talan. Ernst Ahlgrens sympatier kunde bland dem ännu följa en personlighet som Arne Garborg med hans folkligt robusta humor. Det var säkerligen denna, som främst slog an på henne i hans delvis mycket burschikosa novelletter i *Forteljingar og Sogur* (1884), bland vilka särskilt historien *Ungdom* innehöll en drift à la Strindbergs dockhemsnovell med Björnsons *En handske.* "Jag är förtjust i Garborg", skriver Ernst Ahlgren efter läsningen av denna bok till Nordensvan. "Vilka praktbitar 'Stordaad', 'Mannen med sekken', 'Ein Ungkar' och 'Ungdom'!" (Biogr. I: 399.) Det finns i dessa historier någonting oförfalskat bondskt, som kommer ganska nära Ernst Ahlgrens egen folklivsdiktning. Hon sände också ett exemplar av *Fru Marianne* till Garborg, vilken satte värde på romanen som kvinnoskildring, i vilket

förekomma å ena sidan en skara damer, som bilda en "likhetskravsförening", å andra sidan en gammal kvinnohatare. "Han tror på Strindberg och hon tror på kvinnan. Det ser ut till att ha blivit en ny religion här i landet!" Naturligtvis komma båda parterna lika mycket till korta, när det gäller att tillämpa teorierna i praktiken. Sista ordet behålles av styckets unga par. Han älskar "lantbruk och tröskmaskiner och hästar och kor", hon är skapad till "en matgumma och ärkemamma, en mormor och en farmor". Ingen av dem bekymrar sig om teorierna, och båda äro de fulla av levnadsmod och kärlekslycka. Alltså ett par som räknar nära släkt med Börje och Marianne vid romanens slut. Till yttermera visso upplyses, att de "nästan" skulle kunna ingå i likhetskravsföreningen. Stycket skämtar alltså med sedlighetsteoretiserandet på alldeles samma sätt som A. Ch. Lefflers något senare lustspel *Den kärleken!* (A. Ch. Leffler, *Tre komedier,* Sthlm 1891.)

avseende han fann den vara "et Arbeid i den rigtige Retning".[1]

En bohemförfattare som Hans Jæger med hans krasst naturalistiska njutningsfilosofi väckte däremot, som vi sett, Ernst Ahlgrens livligaste avsky.

6.

Det "försvar för och förhärligande av Äktenskapet med hem, moder och barn", som jämväl ingår i Strindbergs *Giftas I*, drunknade för samtiden till största delen i striden om dess naturalistiska tendens. En nutida läsare har lättare att se, att om ena hälften av den beryktade boken utgöres av anklagelser och hetsig polemik, så är den andra självsvåldig, rosenröd idyll. Om Strindberg i fortsättningen alltmer utvecklade sig till en äktenskapsinfernots specielle diktare, så har han även i början av sin diktarbana varit upptäckaren av en helt ny art av äktenskapspoesi i svensk litteratur. Man behöver bara erinra om slutkapitlet till *Röda rummet*, som "författaren ej lät trycka, emedan det var för vackert", om vissa partier i det Svenska Ödet *Högre ändamål* eller cykeln *Högsommar* i Dikter. Denna linje fortsätter också in i den första Giftassamlingens idylliska partier.

Ibsen hade i *Kærlighedens komedie* vältaligt skildrat, hur kärlekens idealitet och poesi dräpes av äktenskapets och huslighetens prosa. Strindberg kan också i en Giftasnovell berätta, hur kärlekens friluftsplanta vissnar, när den kommit inom fyra väggar, hur samtalsämnena tryta, och hur man tröttnar på att sjunga Rosen i Nordanskog. Men så kommer barnet, och därmed tar hans berättelse en ny vändning. Medan Ibsen i *Et dukkehjem* lämnade alldeles utan hänsyn den möjligheten, att makarna för barnens skull och i omsorgen om dem skulle kunna finna varandra igen, tror Strindberg i *Giftas* på barnets ofelbara förmåga att genom sin blotta tillvaro ställa allting till rätta. Barnet kommer i hans novell poesien att leva upp igen, en ny poesi som man förut "anat men aldrig förstått". Historien heter också *Ersättning*.

Det är själva temperamentsskillnaden mellan de båda diktarna, som här träder i dagen. Ibsens skarpa blick för det oestetiska elementet i familjeliv och äktenskap förråder den innerst romantiske, verklighetsfientlige idealisten. Strindberg har däremot med

[1] Brev från Garborg till E. A. 15/10 87 (i Ernst Ahlgrens-arkivet).

sin robusta verklighetsaptit sinne för en realistisk äktenskapspoesi med "hem, moder och barn", som är Ibsen helt främmande.

Det råder intet tvivel om att Ernst Ahlgren, när hon skrev *Fru Marianne,* kände sig närmast släkt med verklighetsmänniskan Strindberg, trots det att hon tidigare, i *Pengar* och i novellen *Falaska,* kunnat ta intryck av den verklighetsförnekande idealismen i *Kærlighedens komedie.* Giftasnovellernas realism har däremot nu utan tvivel hjälpt till att bana vägen för vardagspoesien i *Fru Marianne.* Tar man bort de naturalistiska okynnigheterna ur en del Giftasidyller, komma de i stämningen ganska nära motsvarande ställen i *Fru Marianne,* t. ex. bröllopsmorgonen och skildringen av Mariannes moderslycka.

I Giftasförordet har Strindberg även hasarderat ett teoretiskt försvar för äktenskapet såsom den under "De Nuvarande Förhållandena" lämpligaste formen, trots det att det är grundat på en orimlighet, då det bortser från möjligheten av parternas olika utveckling. Det blir då för honom barnet, som skänker det dess egentliga raison d'être. När kapten Pall får höra av sin Norabitna fru att deras kärlek var sinnlig, söker han att inpränta i henne att den "varit sinnlig — också! Men den har icke bara varit sinnlig!" Nora hade gentemot Helmer hävdat plikten mot sig själv som människa såsom heligare än plikterna som hustru och mor. Strindberg vänder återigen om saken, då han låter kapten Pall förklara, att "vi ha haft de högsta intressen man kan ha; ty vi ha givit liv åt det blivande släktet, vi ha släpat och stretat ganska tappert, och du icke minst för de små som skola bli stora." Nora säges däremot i företalet sträva efter "personlig egoistisk njutningsfull Ibsenisk frihet". Under inflytande från Rousseau och från socialismens och Zolas framhållande av individens plikt att leva för släktet har Strindberg kommit till en ur ibsensk synpunkt avgjort reaktionär och anti-individualistisk uppfattning av äktenskapsproblemet. Med en naturalistisk argumentering närmar han sig åter den konservativa äktenskapsuppfattningen med anor från reformationstiden. I den zolaska naturalismens fruktbarhetskult kom det gamla pliktbudet "föröken eder och uppfyllen jorden" åter till heders.

I själva verket är dock åsiktsläget i *Giftas I* ganska labilt, och "den stora bottenlösa frågan" om individen har att uppge sin individualitet för släktets skull lämnas i sista hand öppen. Strind-

berg själv var ju personligen en minst lika ömtålig individualist som Ibsen och spelade, som Lamm spetsigt anmärkt, själv Noras roll i sina äktenskap. Alltifrån hans tidigaste arbeten återljuder ständigt i hans diktning Ibsens protest mot familjetyranniet. Förordet till *Giftas I* innehåller också jämsides med försvaret för äktenskapet en ironisk karakteristik av det besjungna hemmet i Norden, som mycket tydligt förebådar *Tjänstekvinnans son,* där Strindberg ett par år senare skulle göra tabula rasa även med allt som i *Giftas I* skapar hemmets harmoni. Röda rums-epilogen slutade med att Arvid Falk framhärdar i sin äktenskapliga lycka trots det att hånaren Borg, "den token", förklarar äktenskapet för en naturvetenskaplig omöjlighet. Det var Borg, som med tiden skulle få övertaget inom Strindberg. Men ännu i *Giftas I* trotsar honom Falk. Novellernas idyllton visar en faktisk övervikt för den hos Strindberg djupt rotade kärleken till hem och familj gentemot kravet på individuell frihet. Och detta ej blott som en reaktion mot kvinnliga emancipationstendenser; i en av novellerna *(Måste)* tvingas även en gammal ungkarl att gå och gifta sig.

Ernst Ahlgren har säkert varit en av dem, som denna sida av Strindbergs Giftasförkunnelse icke gått spårlöst förbi. Vi ha redan iakttagit den omvälvning, som vid åttitalets mitt under intrycket av hennes ändrade levnadsställning försiggick inom henne, och som banade väg för den ådra av familjekärlek och äktenskapsidyll i hennes författarskap, som fått sitt tidigaste uttryck i *Herr Tobiasson* och sitt förnämsta i *Fru Marianne.* Novellen *Herr Tobiasson* är, som ovan påpekats, en omklädnad av hennes egen kris, men själva motivet har hon hämtat från Strindbergs lika förträffliga och lika humoristiska ungkarlsnovell *Måste* i *Giftas I* om magisterns midsommardag. Strindbergs kräftätande magister tycks från början ha större förutsättningar än herr Tobiasson att gå upp i ostörd egoistisk njutning. Men midsommardagen, då han får gå omkring ensam och förtretad utan middag och se alla andra människor nöjda och belåtna idka familjeliv, vänder upp och ner på hans välordnade ungkarlstillvaro lika grundligt som julaftonen förintar herr Tobiassons kloka föresatser. Liksom denne lär sig magistern inse, "att all omtänksamhet, allt förutseende, all klok beräkning icke var människan nog". Och så går han och gifter sig.

Då Strindbergs magister står och tittar på arbetarfamiljen, som firar midsommar i gröngräset, konstaterar han motvilligt, "att egoismen var en underlig sak, som kunde taga an så mänskliga former, så fördelas ut, att det syntes som om alla gåvo och togo precis lika mycket, ty att det var egoism, det var klart!" (Saml. skr.: *Giftas,* s. 120.) När herr Tobiasson sitter i brorsonens länstol — liksom Ernst Ahlgren hos Geijerstams — med hans lilla pys på knät, gör han alldeles samma reflexion som magistern: "Här fanns det inga slitningar mellan ensidig egoism och ensidig självförglömmelse, här fanns regulatorn: familjen. Det som för herr Tobiasson varit så oförenligt — egen fördel och välviljan mot andra, det sammansmälte här så naturligt, det begränsades så välgörande. Han undrade över att han aldrig sett äktenskapet från samma sida som nu." (S. S., I, s. 369.)

Det problem, som de båda ungkarlarna brottas med, är i grund och botten detsamma som Nora så elegant löser, då hon lämnar hem och barn för att tillvarataga de moraliska plikterna mot sig själv. Visserligen ha de säkert aldrig grubblat över individens plikt att utveckla sin personlighet. Men det är ändå problemet om individen och samhället, representerat av familjen, fastän det är reducerat till sin enklaste och simplaste form. I motsats till Ibsen i Noradramat se Strindberg och Ernst Ahlgren i sina noveller familjelivet som den enda form, i vilken konflikten kan få en harmonisk lösning.

Hur lång vägen var för genombrottets individualister till en dylik syn på familjens uppgift, förstår man bäst om man erinrar sig en beryktad passus i Georg Brandes' tidigaste föreläsningar:

"Hjemmet holder f. Ex. Familien sammen, følgelig priser den Nation, som har 'Hjem', Familielivet fremfor Alt, og laster Sydboerne, fordi Familielivet hos dem ikke spiller samme Rolle. Ett Ord som 'Arnen' faaer en Ærværdighed, som det aldrig kunde faae under Troperne, Ordet 'huslig' kommer til at betegne Kvindens høieste Dyd og strengeste Pligt, og denne Race vil mindst af Alt lade sig sige, at alle disse dens store Idealer, Hjemmet, Hyggeligheden, Husligheden, Familielivet, lade sig udlede af en eneste, grumme simpel, grumme lav climatisk Nødvendighed, Nødvendigheden af kunstig Varme." (*Hovedstrømn. I,* s. 150 f.)

Strindberg har tydligen känt på sig, att han med sina familjeteorier i *Giftas* avvikit från den utstakade stråkvägen. Hans nyssnämnda, i förordet inskjutna reservation mot det nordiska hem-

mets fängelseluft visar, att han påmint sig Brandes' klimatteori: "Hemmet i Norden är mycket besjunget. Hemmen i södern äro mindre kvava. Det är en klimatfråga. Det nordiska hemmet med innanfönster, som fördärva luften, kakelugnar (den husliga härden!), den långa vintern och hösten och våren, som pina människor ihop, gör i mina ögon det hemmet oskönt." (Saml. skr.: *Giftas*, s. 26.)

Trots all vacklan betecknar dock *Giftas* med dess betonande av familjens betydelse en den ibsen-brandesska individualismens strömkantring i det svenska åttitalet. *Herr Tobiassons* beroende av Strindbergs ungkarlsnovell visar också, att dennes Giftas-opposition haft betydelse för den del av Ernst Ahlgrens alstring, där hon själv bryter med den rigorösa individualismen, främst då i *Fru Marianne*.[1]

På sätt och vis är det ju även i *Fru Marianne* barnet, som kommer och ställer allt till rätta, alldeles som det brukar gå till i *Giftas*. Moderskapet väcker Marianne till besinning, ger hennes liv allvar och innehåll och för till slut makarna samman. Men Ernst Ahlgren tar ändå inte saken så lättvindigt som Strindberg. Med Ibsen kräver hon allt fortfarande också deras moraliska själv-uppfostran till självständiga och ansvarskännande individer. Det slutliga förhållandet mellan Börje och Marianne tillfredsställer både Ibsens krav på andlig och Strindbergs på praktisk gemenskap. I *Fru Marianne* är både den idealistiska och den naturalistiska ensidigheten övervunnen.

[1] Bland samtida kritiker framhöll en anonym norsk anmälare *Fru Mariannes* motsättning mot Ibsen och hans efterföljare med deras till spetsen drivna individualism. (Aftenposten, Kra d. $^{28}/_{7}$ 87.)

III.

Kvinnouppfattning: anti-individualism och anti-intellektualism.

1. Ernst Ahlgren och förhärligandet av moderligheten i *Giftas*. Brytning med den individualistiska kvinnoskildringen i *Final*. — 2. Ernst Ahlgrens uppskattning av allmogens primitiva släktinstinkt. Det bondska i *Fru Mariannes* äktenskapsskildring. — 3. Reaktion i *Fru Marianne* mot den efter-ibsenska "aandsaristokratismen". Stella Kleves *Vid Beau-Rivage* och Elna Tenows recension. — 4. Vardagssynpunkten i *Giftas* och i Ernst Ahlgrens *Fru Marianne* och folklivsskildringar. Ibsens egen kritik av sin hyperidealism. *Vildanden* och *Giftas*. Ernst Ahlgren om Ibsens Gina. Den anti-intellektualistiska kvinnoskildringen i *Fru Marianne*. Ernst Ahlgrens och Ellen Keys reaktion mot åttitalsfeminismen.

1.

Även i fråga om kvinnouppfattningen framträder Strindbergs första Giftasbok närmast som en opposition mot den ibsenska kvinnolitteraturen, där kvinnans rätt till själslig och intellektuell uppodling gick före alla andra hänsyn. Kvinnouppfattningen i *Giftas I* är häremot avgjort reaktionär, både anti-individualistisk och anti-intellektualistisk. Kvinnan visas eftertryckligt tillbaka till verksamheten inom familjen och för barnen såsom viktigare än Noras moraliska självuppfostran. Om något kvinnohat kan man däremot här ännu ej tala; Giftasförfattaren bringar kvinnan som maka och särskilt som moder sin hyllning. Liksom Zola (jfr ovan, s. 134 ff.) beundrar han hennes moderlighet, hennes obegränsade förmåga av hängivenhet och uppoffring. "Hon är modren, och därför är hon världens härskarinna." (Saml. skr.: *Giftas*, s. 36.) Den första Giftassamlingen slutar med novellen *Fågel Fenix*, som Strindberg i *Författaren* kallar "en vacker apologi för den av de moderna amazonerna försmådda modren" (Saml. skr.: *Tjänstekvinnans son II*, s. 226). I den döende änklingens minne behåller

bilden av den fula och utslitna hustrun försteget framför både hennes egen ungdoms, deras dotters och hans andra hustrus skönhet: "— — 'gamla mamma', som var snäll mot honom och hans barn, som aldrig grälade, som var ful, som stod i köket, som lagade gossarnes skinnbyxor och flickornas kjolar; och när hans segerrus var över och hans öga såg klart, så undrade han, om icke 'gamla mamma' ändock var den rätta Fågel Fenix, som steg så vacker och så lugn ur den fjortonåriga guldfågelns aska, sedan hon lagt sina ägg och plockat dunet ur bröstet åt ungarne och närt dem med sitt blod, tills hon dog!" (*Giftas*, s. 217.)

Till jämförelse kan man framdraga Falks av estetisk motvilja dikterade beskrivning i *Kærlighedens komedie* av pastorskan Stråmand, den lyckliga modern till tolv barn:

"— fruentimret med det slunkne skørt,
med skæve sko, som klasker under hælene,
hun er den vingemø, som skulde ført
ham ind til samfundsliv med skønhedssjælene.
Hvad er igen af flammen? Neppe røgen!
Sic transit gloria amoris, frøken!"
(*Saml. Digterv.* I: 301.)

Fru Mariannes författarinna har utan tvivel haft mera förståelse för Strindbergs teckning, vilken andas en "kärlek till det fula" av alldeles samma art som hennes egen. Den moderslängtan, som vid denna tid spirat upp ur hennes ensamhetskänsla, måste också ha gjort henne känslig för Strindbergs hyllning av moderligheten. Att så varit fallet kan man se av den beundran, hon ägnade en liten skiss i *Giftas II* med titeln *Det räcker inte*. Den handlar om en gammal mor, som uppoffrat sig och arbetat ut sig för sina barn utan att lönas med annat än otack. Trots detta kan hon icke mera finna någon glädje i att leva ensam, när siste sonen lämnat henne: "Det räcker inte. Jag kan inte leva ensam, jag måste ha någon, måste ha någon." Strindberg har här mitt i boken om kvinnokönets parasiterande på mannen inskjutit en hyllningsdikt till kvinnlighetens kärleks- och uppoffringsförmåga. I själva verket är det en spillra från *Giftas I*, ett sidostycke till förhärligandet av den gamla modern i *Fågel Fenix*, vilken räddats över i andra samlingen, i vars företal författaren eljes säger sig ha övervunnit även vördnaden för modern som en vidskepelse. Men detta försenade uttryck för en redan uppgiven ståndpunkt i Strindbergs

uppfattning av kvinnonaturen träffade 1886 själva den ömmande nerven i Victoria Benedictssons själsliv, hennes otillfredsställda behov av kvinnlig och moderlig hängivelse. "Jag är så kär i den", skriver hon till Lundegård, "att tårarna stå mig i ögonen och så, att jag skulle vilja sova med den under huvudkudden för att stryka med min gamla magra hand över den det första jag vaknar." Hon kallar den "ett stycke av den lyrik, som har livskraft mer än all världens teorier, därför att teorierna växla, men det djupast mänskliga alltid blir ett." (Biogr. II: 206.)

Som Werin (anf. upps. *Fru Marianne och Giftas*) anmärkt, hade hon själv givit ett motstycke till denna Strindbergsskiss redan 1884 i novellen *Cedergren gör sexa i kväll* om medikofilaren, som inte drar sig för att festa upp de pengar, som hans fattiga mor skulle ha haft till en ny kappa, men som hon i stället givit åt sonen. Som man kan se av en anteckning i Stora boken (1882) om det verklighetsfrö, ur vilket historien spirat upp, är det här dock kanske snarast författarinnans indignation över unge Cedergrens egoism, som i första hand verkat inspirerande. Men när hon fem år senare behandlar ett liknande motiv i större skala i *Modern,* koncentrerar sig hennes intresse utan gensägelse på moderns känsloliv, fru Zimmermans allt behärskande begär att helt gå upp i sonens existens, liksom hon förut gjort i mannens. Likaså ha skildringarna i *Fru Marianne* av Mariannes moderslycka och av kärleken mellan Börje och hans mor en helt ny subjektiv känsloton. Moderskapet väcker hos Marianne den rätta kärleken till livet och låter henne drömma sig in i barnets framtid: "Det var så underligt att tänka på honom, som låg där i sin lilla säng. Han, som var hennes son. Det var som om livet fått en annan betydelse, det var större än förr, mera harmoniskt, men också mera ansvarsfullt. Det lönade sig nu att bliva stark och god — för hans skull. Och vägen låg så klar. — — — — Ja, hon var lycklig, så lycklig. Det var ett människoliv, som slumrade där, ett helt stort människoliv. Hur förunderligt!..." (S. 306.) Börjes mor, den enkla bondkvinnan, tar del i sonens alla strävanden och förstår med den finaste instinkt varje hans känsla. Till och med för modern i Mariannes föräldrahem har författarinnan sympati till övers. Hos dem alla träder den hela och fulla hängivelsen i dagen som deras naturs djupaste behov. Ernst Ahlgrens sista diktning bildar en ännu vackrare apoteos än *Giftas*

av den av Ibsen och emancipationslitteraturen ringaktade moderligheten.

Man kan också tydligast följa Ernst Ahlgrens utveckling bort från Ibsens och åttitalets rigorösa individualism i hennes kvinnoskildring. Hos Francesca Cervani framträder den ibsenska valkyrjehjältinnans självhävdelse oinskränkt. Även Selma i *Pengar* är framför allt en indignationshjältinna liksom Nora, men redan hos henne ha vi observerat en lätt antydan i riktning mot Zolas och Strindbergs moderliga kvinnoideal.

I det kort efter *Pengar* tillkomna skådespelet *Final*[1] kan man enligt min mening iakttaga själva brytningen mellan de två kvinnoidealen, som här av Ernst Ahlgren medvetet ställts emot varandra i styckets kvinnliga huvudpersoner. Ingrid af Schultén har vid sin analys av *Final* med rätta framhållit svårigheten att få något konsekvent grepp på karaktärerna i dramat, troligen emedan detta är produkten av ett samarbete mellan Ernst Ahlgren och Axel Lundegård. Jag tror dock att man vinner åtskilligt, om man fattar den ovan antydda motsättningen som en av Ernst Ahlgrens grundtankar vid konceptionen.

Fru Bruhn är en kvinna med både kraft, hjärta och intelligens. Men all hennes styrka har koncentrerat sig i kärleken till mannen. Trots det att han är henne i allt olik, strävar hon blott att helt gå upp i hans existens och forma sig efter hans önskningar. För att bevara hans flyktiga känslor underkastar hon sig t. o. m. den förnedrande rollen av åldrande kokett. Kärleken gränsar för henne till självuppgivelse, den ger "förmågan att bli en bråkdel av en annans tillvaro, böja oss in i hans tankegång, stramas upp av hans vilja och eldas av hans böjelser" (s. 60).

Hennes man, direktör Bruhn, gör anspråk på att vara en konstnärsnatur, en skönhets- och frihetsdyrkare, huvudet högre än kälkborgarna. Han har något gemensamt med Pål Sandell i *Fru Marianne:*

"Jag är som en fången konung — kan ni tänka er det? Han har sin hovstat — ett vackert palats, lyx och överflöd. Vad begär han mer! — — — — — Men om han så av en slump kom upp på slottets översta tinne — ensam — och stannade där och såg. (Drömmande, med en gest som utåt över ett stort landskap.) — — — — — Det spirar och skiftar så skärt och fint, och solskenet gjuter sig varmt över denna yppiga, bedårande prakt. Det är vår... (sakta) och våren är skön i södern. — — — — — Tror

[1] *Final* citeras här efter originalupplagan, Sthlm 1885.

ni inte att han kunde gripas av en förunderlig längtan och ett obändigt frihetsbegär, medan han ser ut över detta härliga land, som kunde varit hans, om han varit fri? — — — Jo och då sliter han sina band." (S. 29 f.)

Bruhn har därför också en annan uppfattning än hans hustru av kärleken som "en lidelse utan gräns, en vanvettig passion, som icke känner skrankor eller förbud" (s. 27), något som kan "egga till en hjältedat eller ett skurkstreck. Det betager oss varje hänsyn och ger oss kraft att slita alla band." (S. 60.) Den är "laglös som stormen" (s. 97). Hos sin hustru finner han icke den rätta resonansen för denna känsla; hon förefaller honom alltför kälkborgerligt lugn: "Du som är så kall och lugn, att du kan gå som efter ett streck; du, som smeker och jollrar, men aldrig känner på djupet; du, som aldrig slits emellan... ah!... emellan det som är uselt och det som är ädelt, mellan det som är stort och det som är lågt! Det skall du säga, som står i ro och gör upp med all ting!... Vad känner du om de människor, som, när de handla lumpet, ändå äro ett huvud högre än de som döma dem." (S. 126.)

En besläktad själ har han däremot funnit i fru Bruhns rival Saima Rönne. Denna är okonventionell, djärv och passionerad som Hjördis eller Francesca Cervani. Hon vämjes vid "denna fadda hyllning, denna försiktiga halvhet — jag avskyr den. Och jag är inte den som böjer mig och gör offer; jag begär." (S. 97.) Även för henne är kärleken "någonting stort och fritt och laglöst som stormen. Med makt att skrämma och med makt att rycka en med." (S. 96.) Vad hon begär, är "en motsvarighet till mig själv. En människa för vilken det icke givs dessa småhänsyn och småskrupler och smådygder. En djärv natur, som icke ger delat, utan helt; en brutal kraft, som kan slita alla band; en hänsynslös egoism, som icke frågar efter vem som trampas ned, utan blott att han älskar och måste äga. Ty kärleken är egoistisk; den söker icke andras, utan sitt eget." (S. 98.)

I de här kursiverade orden känna vi ordagrant igen Ernst Ahlgrens egna bekännelser i dagboken om sitt aldrig uppgivna sökande efter en manlig motsvarighet, förkroppsligande den laglöshet, till vilken hon oemotståndligt drogs. Inom henne själv slumrade både skönhetsbegäret, frihetslidelsen och den stora passionen. Men också fru Bruhns självlösa kvinnokärlek och trofasthet. Och vilken av de två, Saima eller fru Bruhn, har hon skänkt sina sympatier i

Final? Utgången visar, att helheten finns hos fru Bruhn, icke hos Saima och mannen, i självuppgivelsen men ej i den hänsynslösa självhävdelsen. Då direktören i slutakten avslöjats som förskingrare och alldeles förlorar fattningen, framstår fru Bruhn som den starka och storslagna personligheten. Hon gör upp en plan att rädda mannen och är t. o. m. villig att träda tillbaka för sin rival, för att denna skall kunna skapa honom en ny lycka. Saima visar sig däremot vid detta tillbud trots sina stora ord försiktig och nyktert beräknande, utan vilja att våga något för sin kärlek, då faran kommit med i spelet. Ernst Ahlgren har med andra ord i henne tecknat en representant för den egoistiska halvhet, som alltför lätt smög sig in under den helhetsdyrkande individualismens täckmantel, medan hon å andra sidan hos fru Bruhn visat, att den verkliga helheten kan finnas i den skenbara självuppgivelsen.

Även *Final* kretsar sålunda kring det ibsenska individualismproblemet, gränsen mellan "være sig selv nok" och "være sig selv = sig selv at døde". Ernst Ahlgren har i Saima underkastat valkyrjehjältinnan samma stränga rannsakan, som Ibsen själv gjort i sina senare dramer, där Rebekka Wests laglösa passion måste adlas av Rosmers samvetsömhet och Ellida Wangels tygellösa frihetslidelse av ansvaret, och där stammen slutligen skjuter sitt sista vattenskott i Hedda Gabler med hennes ofruktbara esteticism. Ernst Ahlgrens sympatier ha redan i *Final* förflyttats från valkyrjehjältinnans laglöshet till den kvinnliga kärlek, som icke söker sitt, och som efter fru Bruhn får så många andra representanter i hennes diktning.

Därmed är visserligen icke sagt, att det laglösa i Ernst Ahlgrens egen natur var förintat. Det var lika djupt rotat som hennes förmåga av hängivelse och trofasthet. Hennes sista kärlek visar detta. Hon sökte och tjusades liksom Saima oemotståndligt av just laglösheten, av "en hänsynslös egoism, som icke frågar efter vem som trampas ned, utan blott att han älskar och måste äga". Hos alla de män, hon dragits till, har hon framhållit ett drag av laglöshet eller opposition. Detta låg under hennes dyrkan av fadern, hennes tidigaste svärmerier för Feuk och Quillfeldt, hennes vänskap med Axel Lundegård och, fullt utvecklat, i hennes sista stora passion för Georg Brandes. Men till sin egen natur

visade sig hennes kärlek till sist stå närmare den självuppgivelse, som hon skildrat hos fru Bruhn.

Det vore dock säkerligen orätt att antaga, att Ernst Ahlgren nu velat uppställa en dylik till självuppgivelse gränsande kvinnokärlek som ett ideal. Hon visar sig tvärtom redan nu väl medveten om den fara, som den innebär. Åt fru Bruhn bringar den ingen lycka. "Jag var så rädd att förlora dig, att jag miste mig själv. Min kärlek var så blind att den ledde mot undergång", lyder hennes sista replik. Men Ernst Ahlgrens skildring av denna kärlek var en självskrutinering; fru Bruhns gestalt varslar redan om Ernst Ahlgrens alter ego Louise i *Den bergtagna.*[1] En harmonisk kvinnokärlek, i vilken hängivelsen ej är detsamma som självuppgivelse, har Ernst Ahlgren väl kunnat teckna i *Fru Marianne,* men för hennes egen natur funnos blott ytterligheter.

2.

Ernst Ahlgrens närmaste förebild vid kvinnoskildringarna i hennes sista arbeten har icke varit av litterär art utan själva den skånska bondkvinnan som hustru och moder, sådan hon själv sett henne alltifrån barndomen. Det är hon som till slut intar de ibsenska valkyrjehjältinnornas plats i Ernst Ahlgrens diktning. Hennes styrka ligger i hängivenheten och självförglömmelsen, icke av svaghet, men av kärlek.

Börjes mor i *Fru Marianne,* vilken uppställes som ett mönster för den borgerliga balhjältinnan, är ett praktexemplar av en skånsk bondemor. Hon lever helt och hållet med i sonens liv utan att vålla honom det minsta intrång. Men det berättas också, att hon haft kraft att ta tyglarna från sin man, då denne förfallit till dryckenskap. Den förbehållslösa kärleken mellan Börje och hans mor är skildrad direkt efter de iakttagelser, Ernst Ahlgren gjort av den skånske lantbrukare, som skänkt henne de yttre dragen till Börje-figuren. Det heter härom i förstudierna:

"Han håller mycket av sin mor och kan icke tala om henne utan rörelse, hans ögon bli glänsande fuktiga, rösten blir lugn, med djupare varma

[1] Det kan anmärkas, att Georg Brandes visat en skarpare blick än andra för kvinnopsykologien i *Final.* Vid sitt första sammanträffande med Ernst Ahlgren sade han sig tydligt ha kunnat spåra henne i hennes och Lundegårds drama (biogr. II: 179), och i sin recension av *Folkliv och småberättelser* (Politiken $^{19}/_{12}$ 87) omnämnde han de två kvinnorna i *Final* såsom utförda med "fuldendt Skarphed og Kraft".

tonfall. Jag känner flera bondsöner, vilka med denna innerliga, vördnadsfulla tillgivenhet äro bundna vid modern. Det är vackert. Det framspringer så naturligt ur den enkla uppfattningen av sitt kall, som är egen för den gifta allmogekvinnan; kommer härtill ett medfött förstånd och ett ärligt sinne, med kärlek till barnen, så kan jag förstå att det måste framkalla dessa känslor, som jag mer än en gång iakttagit och som inom mig själv icke ha någon motsvarighet när det rör min egen mor, hur högt jag än må ställa henne i vissa avseenden.

— — — — — — — — — — — — — — —

För mig blev det storslaget, detta den kraftfulla gamla kvinnans uppgående i den unges strävan. 'Jag har alltid ratt.' Han sade det med beundran, icke med en skymt av löje. Här var det icke osjälvständigheten, som böjer sig blott av brist på motståndskraft; här är det moderskärleken, som liksom smälter om hela varelsen, formar den på nytt. Detta kallar jag att leva i släktet. Det är sunt." (S. S. VII: 184.)

I denna starka släktinstinkt hos allmogen har Ernst Ahlgren funnit motvikten mot Ibsens och emancipationens abstrakta självhävdelsekrav. Teckningen av den varma kärleken mellan bondsonen och hans mor står i den skarpaste kontrast till hennes skildring i *Modern* av det förflackande av den naturliga känslan, som blev följden av åttitalets alltför rationalistiska syn på blodsbandet.

Samma elementära känslostyrka som hos allmogekvinnan såsom mor återfinner Ernst Ahlgren även hos bondhustrun, och hon har skildrat den i flera av sina bästa folklivsberättelser. I *Vid sotsängen* (1887), hennes mest fördjupade folklivsstudie, får den gamla barnamörderskan och frillan något av storhet över sig genom ett helt livs tysta och tålsamma uppoffring för mannen och styvbarnen och genom den omedvetna finheten i hennes känsla under den grova ytan. Den lilla *Historien om en näsduk* (1885) ger en bild av en bondes och riksdagsmans hustru, som endast är mannens "förkroppsligade vilja", och vars hela liv går upp i att tjäna honom med "frivilligt, träget arbete". Ernst Ahlgren kan icke avhålla sig från att beundra detta i de högre klasserna otidsenliga sätt att uppfylla en hustrus kall, vilket i tysthet befrämjat mannens hela utveckling och karriär. Denna bondhustrus känsla för mannen måste ha en styrka, i jämförelse med vilken mycket som kallas kärlek ter sig som "pjoller och romantik".

Mor Bolla har dock sin lön i mannens tysta uppskattning och obrottsliga trohet. Men Ernst Ahlgren har givit sig in på att skildra ett ändå mer paradoxalt fall i folklivsnovellen *En äktenskaps-*

roman.[1] Mor Lundgrens man är intet duktigt riksdagsmansämne som mor Bollas; han är lat, okänslig som en trästock, gnatig och snål. Och framför allt är han henne uppenbart otrogen. Men ändå håller hon fast vid honom, föder honom med sitt eget arbete och sörjer ännu vid hans frånfälle över sin förlorade äktenskapslycka. Denna paradoxala kvinnliga tillgivenhet skildrar Ernst Ahlgren med strålande humor, men också med full förståelse. Det kan synas egendomligt att denna novell tillkom omedelbart efter *Förbrytarblod,* men ett visst samband kan där ändå finnas. I *Förbrytarblod* gjorde Ernst Ahlgren en bonddräng till bärare av sina våldsammaste känslor, sin obetvingliga passion för en människa, för vilken hon visste sig i grund och botten endast vara en leksak. Men även mor Lundgrens känsla är lika djup och outrotlig som drängens i *Förbrytarblod,* fastän dess föremål kastar över den ett obestridligt skimmer av komik. Både i dess tragiska och dess komiska yttringar har Ernst Ahlgren i det primitiva folklynnet återfunnit den rent elementära intensitet och det djup i känslan, som outplånligt skilde hennes egen karaktär från de erotiska dagsländenaturer, som hon mötte i de bildade klasserna, både bland intelligens och salongsmänniskor. Hon har dragits till allmogens konservativa uppfattning av äktenskapet och kvinnans uppgift just därför att den till sist synts henne bevisa en större helhet och styrka i känslan än laglöshetens kraft på gott och ont, av samma skäl alltså, som hon upphöjt fru Bruhn över Saima Rönne i *Final.* Konservatismen hos *Fru Mariannes* författarinna har ingenting av partikompromiss, avslappning och tröghet; den utgår från alldeles samma rot som hennes revolutionära frihetspatos: från ett känsloliv av en rent primitiv styrka.

Ett större avstånd än mellan den intellektuella feminismens hjältinnor och dessa bondkvinnor kan emellertid inte gärna tänkas. Det enkla, vardagliga äktenskap, som tecknas i *Fru Marianne,* har också, som särskilt Böök[2] med styrka framhållit, rönt starkt inflytande från de allmogeäktenskap, av vilka Ernst Ahlgren skildrat ett i *Historien om en näsduk.* Börjes och Mariannes äktenskap, där hustrun känner som sin största lycka "att vara hans;

[1] Novellen, som tyvärr förbisetts av utgivaren av Ernst Ahlgrens efterlämnade arbeten, men framdragits av Erik Kihlman, återfinnes i kalendern Nornan för 1888, Sthlm 1887.

[2] F. Böök, *Från åttiotalet,* Sthlm 1926, s. 233 ff.

hans i glädjens solljus eller mörka stunder, hans i stort och smått — alltid", men där man, väl att märka, också är "två om allting — två att se och uppfatta och döma och läsa, två att hjälpa varandra i allt", ligger i själva verket någonstans på förbindelselinjen mellan allmogens patriarkaliska och Ibsens individualistiska uppfattning av äktenskapet.

3.

Vad som gjorde det så svårt för åttitalskritiken att upptäcka, att Börjes och Mariannes äktenskap även uppfyllde Ibsens "ideala krav" på själslig förståelse och gemenskap mellan makarna, var att denna gemenskap här hade så föga av intellektuell natur, och att den var i första hand riktad på något så praktiskt som hem och familj. Den ibsenska äktenskapslitteraturen fick från början en ensidigt intellektualistisk betoning. Bemödandet att framhäva den själsliga gemenskap, som ensam gav ideell sanktion åt ett äktenskap, lämnade intet intresse övrigt för hem och familj. Denna praktiska gemenskap hänfördes ej till de högre enande intressena; äktenskapets ändamål blev som i Robinsons Dockhemsdefinition uteslutande "den mänskliga personlighetens frigörelse". Upprinnelsen till denna romantiska idealism mitt i realismens tidsålder ligger redan i *Kærlighedens komedie,* vars hyperidealistiska fruktan för äktenskapets prosa och hyllande av en rent andlig förening finns kvar under ytan hos "framstegs-" och "kulturmänniskorna" även i Ibsens realistiska problemdramer. Vi ha sett att Ernst Ahlgren i *Pengar* och *Falaska* ett ögonblick kunnat ryckas med av denna hyperidealism, för vilken kärleken endast blev till "någonting fint och flyktigt, liksom när en vindfläkt för med sig en doft", någonting helt annat än att "släpa sig genom livet i gemensam fattigdom, äta varandras bröd och tynga varandra med sina bekymmer" *(Falaska).*

Hos eftersägarna blev Ibsens idealism naturligt nog skäligen urvattnad. I själva verket var det för dem blott ett steg från den religiöst högstämda försakelsepoesien i Falks och Svanhilds avsked till den missromantiska "flirtations"-esteticismen. Sommaren 1886 hade Stella Kleve i Framåt (n:r 15) publicerat en liten novell med titeln *Vid Beau-Rivage.* Huvudpersonen Ainée är "en överkulturens kvinna" med parisiska anor. Hon sammanträffar vid Lac Léman med en amerikan, en handlingens man, son av

en selfmade man, kraftig och smidig, med nerver och muskler som stål. Sedan han en afton kysst henne, har hon givit sig hän i förhållandet, glad som ett barn, som kastar sig in i en lek. Men då tanken på framtiden reser sig, kan han ej besluta sig för att taga henne med till den värld, som är hans. Han har en motvillig rädsla för att se henne i vardagslivets omgivningar. Hon tål blott att ses i den dager, som hittills omgivit henne. "En kärlek, hur stor och innerlig som helst, täcker dock ej över olikheterna i vanor, uppfostran och åskådningssätt. Det var det främmande, det olikartade, som drog honom till henne, men — det var också det, som skilde dem åt." Hon inser att han har rätt, och de skiljas.

Novellen är, som synes, ett ohjälpligt konglomerat av *Kærlighedens komedie* och exotisk missroman. Då Ernst Ahlgren läst den, blev hon alldeles utom sig:

"Först hade jag läst Stella Kleves 'Vid Beau Rivage', denna blodlösa dikt om silkesstrumpor och toalettfärger — den kvinnliga fåfängan tagen i akvarell med glänsande, maniererad virtuositet. Och det fanns kött och blod nog inom min benrangelsskepnad för att kunna uppresa sig mot denna dådlöshetens uppfattning av mänskligt liv. — — — — — Jag hatar den flirtationsdrift som man endast förmår hålla varm genom att bädda ned den lik en kaffeflaska i sin korg. Jag avskyr den slapphet, som tager till att dyrka klutarna därför, att den icke har förmågan att älska människan, som finns inunder. Jag hatar den diktkonst, som gjort till sin hela uppgift att förhärliga manufakturvaror och modistpynt. Jag avskyr den överretade sinnlighet, som till intet är nyttig i livet och som lever på flärd och tomma ord. Jag föraktar den feghet, som icke vågar älska det fula och som måste ljuga bort alla brister hos sig själv och andra. Mig är den vidrig, denna fantasiens lek med kastrerade känslor." (Biogr. II: 141 f.)

I *Fru Marianne* har Ernst Ahlgren givit sin uppfattning av den romantiska situationen i Stella Kleves novell. Även där tvekar mannen att draga ned den han älskar i sin plebejiska miljö: "Marianne som husmor ute på Tomtö, han hade svårt att tänka sig det. Han tyckte nästan att han begick ett våld emot henne därmed; det var att omflytta henne till en jordmån, dit hon alls icke hörde." (S. 58.) Men författarinnan själv har icke hyst några betänkligheter mot att ta i med hårdhandskarna, när det gällt att omplantera den ömtåliga krukväxten under öppen himmel och få den att trivas.

Hennes framställning uppfattades också därefter av den "idealistiska" äktenskapsteoriens anhängare. Elna Tenows tidigare om-

nämnda recension är även i detta avseende ytterst lärorik. Den inre, andliga gemenskap, som Ibsen krävt för ett rätt äktenskap, finner hon i *Fru Marianne* existera mellan Marianne och Pål i deras ömsesidiga förståelse i missromantikens och flirtens tecken. När däremot Börje och Marianne till slut finna varandra i arbetet, föräldraglädjen och hemomsorgerna, kan hon däri med bästa vilja icke upptäcka annat än "tvenne kroppars dragning till varandra". *Fru Marianne* ter sig därför i hennes ögon som "ett blodigt offer åt äktenskapsinstitutionens — själva den märglösa, människogjorda institutionens — Molok". Hon talar t. o. m. om, hur romanen borde ha slutat: med Mariannes förkrosselse inför Pål över att ha givit sig åt Börje, medan hennes själ tillhörde den förstnämnde.

Den intelligensaristokratism av skäligen tvivelaktig halt, som Ernst Ahlgren angripit i teckningen av Pål, är sålunda i viss mån en tydlig följdföreteelse av Ibsens verklighetsflyende romantiska idealism, vars dragningskraft hon själv tidigare erfarit. Att man kunde låta dupera sig av Pål-figuren så helt som Elna Tenow, visar bäst att teckningen på denna punkt varit träffande, även om den numera förefaller oss något naivt chargerad. Vad Ernst Ahlgren i *Fru Marianne,* särskilt genom Börje-gestalten, sätter upp emot denna urartade själsaristokratism, är de enkla, sunda, dugliga vardagsmänniskorna, som höllos i förakt av Ibsen-litteraturens intellektuella adelsmänniskor.

4.

En mera klarsynt Ibsen-dyrkare som Feilitzen-Robinson mötte emellertid *Fru Marianne* med full förståelse även för dess reaktion mot den överdrivna och urartade intellektualismen. Han tog i Framåt romanen i försvar gentemot Elna Tenow[1] och var i själva verket dess mest entusiastiske beundrare bland åttitalskritikerna. Robinson hade f. ö. erkänt det berättigade i denna reaktion, redan när den först framträdde i Strindbergs *Giftas.* I sin gedigna, sakliga och stränga granskning av *Giftas I* — i stort sett utan tvivel det mest klarsynta bedömande, som kom den omstridda boken till del — finner han detta moment i Strindbergs inlägg vara värdefullt, ehuru han som individualist förklarar sig som motståndare till

[1] [U. v. Feilitzen-]Robinson, *Om hufvudpersonerna i Fru Marianne.* Framåt, dec. 1887.

bokens socialistiska tendenser och starkt påtalar de naturalistiska överdrifterna. Han medger att Ibsens ideella fordringar ännu blott kunna gälla ett fåtal framstegs- och "kulturmänniskor", men tillämpade på massan av vardagsmänniskor måste bli orättvisa:

"Författaren har alldeles rätt i, att litteraturens nyligen återvaknade iver för kärleken (eller det ädlaste sättet att se förhållandena mellan man och kvinna, att se dem som ett alltjämt fortgående utvecklingstillstånd, en personligheternas frigörelse), att detta naturnödvändigt kommit att skjuta det stora flertalet något åt sidan, att obilliga yttranden om dessa vanligare människor, och om det som de pläga kalla 'kärlek', alltemellanåt förekommit inom den nyare litteraturen; — — — Det var ju då bra, att författaren till Giftas — så här straxt ovanpå — förde oss in i några verkliga vardagsförhållanden av olika slag, särdeles att han i somliga av berättelserna gjorde det med oemotståndlig humor; så att vi fingo ett intryck av godmodighet från dessa människor (såsom framför allt genom Ett Dockhem och Måste, men även i åtskilliga av de andra berättelserna)." [1]

Strindberg hade också själv i Giftas-förordet framhävt sin syftning till bred allmängiltighet och sitt uppsåt att föra vardagsmänniskornas talan, i det han sade sig vilja skildra "vanliga fall", icke "fyra undantagsfall som fru Edgren eller ett vidunders fall som Ibsen, vilka sedan tagas såsom norm för alla fall" (Saml. skr.: *Giftas*, s. 8). Ernst Ahlgren underströk på samma sätt i sitt ovan (s. 225) anförda försvarsbrev för *Fru Marianne* till Nordensvan, att de två, hon skildrat, äro "vardagsmänniskor". Synpunkten i *Giftas* och *Fru Marianne* överensstämmer sålunda även här, men Ernst Ahlgrens anti-intellektualism är bättre balanserad än Strindbergs, och det vardagliga får därför icke hos henne som i *Giftas* en bismak av råhet och okultur.

Sitt klaraste uttryck har Ernst Ahlgrens folkliga vardagsideal fått i hennes allmogeskildringar. I ett brev till Esselde 1885 säger hon sig i sitt hjärta ställa en simpel ryktare, som inte lever för annat än sin ladugård, högre än en onyttig salongsdam (Esselde, s. 25). Denne ryktare blev också något år senare hjälte i hennes kanske bästa folklivsberättelse *Kamrater*. De dygder, som Ernst Ahlgren beundrar hos sina skånska "Helden des Alltagslebens", och som hon redan i *Gamle-Ola* i Från Skåne sammanfattat i orden "resignation, självförgätenhet och trohet", synas ju vara raka motsatsen till den ibsenska individualis-

[1] [U. v. Feilitzen-]Robinson, *Realister och idealister, I*, Ups. 1885, s. 66.

mens ideal. Här inställer sig då frågan, om hennes upphöjande av dessa folkets enkla, omedvetna och självuppoffrande hjältar och hjältinnor innebär ett avsvärjande av Ibsens individualistiska kallelselära, av kravet på att framför allting annat vara sig själv? Man kan svara att det här är fråga om ett fördjupande, icke ett uppgivande av det individualistiska begreppet "være sig selv", och att redan Ibsen själv antytt detta fördjupande genom vissa av sina diktgestalter.

Ibsens styrka som dramatisk idédiktare ligger kanske framför allt däri, att han aldrig är helt entydig. Hans romantiska temperament drager honom mot ytterligheten, det absoluta, den abstrakta idealismen. Men samtidigt vänder sig alltid hans tankes klara, kyliga kritik mot hans egna ideal och underkastar dem sin prövning. Hans dramer innefatta därför problemen i hela deras räckvidd och skärpa, även om de ej ge någon definitiv lösning av dem. Sålunda gestaltar sig ju hela hans senare diktning fr. o. m. *Vildanden* till en tvivelsjuk och smärtsam prövning av hans egen sannings- och frihetslära, och samma dubbla synsätt kan man iakttaga inom de flesta enskilda dramerna. Brand är i första rummet en tragisk hjälte, som går under på sin idealitet. Men de Ibsentolkare ha utan tvivel rätt, som i hans tragiska undergång även se en dom från skaldens sida över bristen på mänsklighet, på caritas, i hans mannaviljas mest offervilliga idealism.[1] På samma sätt rubbar diktaren i *Kærlighedens komedie* själv grunden under sitt angrepp på den äktenskapliga vardagsprosan.[2] Det råder intet tvivel om att Ibsens hjärta är med Falk och Svanhild i deras avsägelse av den jordiska kärleken, liksom det är med Brand i hans undergång. Men han låter också Guldstad försvara sina praktiska vardagssynpunkter med både värme och idealitet, och själva

[1] Jfr slutets:

"Svar mig, Gud, i dødens slug; —
gælder ej et frelsens fnug
mandeviljens qvantum satis —?
[Svar:] Han er deus caritatis!"

med doktorns ord till Brand i andra akten:

"Ja, mandeviljens qvantum satis
står bogført som din rigdoms rad; —
men, prest, dit conto caritatis
er bogens hvide jomfrublad!"
(*Saml. Digterv.* II: 169.)

Jfr även H. Koht, a. a., I: 335 ff.

[2] Jfr S. Höst, a. a., s. 96 f. och 104 ff.

den grymt förlöjligade äkta mannen pastor Stråmand får vid ett tillfälle bemöta Falks esteticism med ett svar, som gör den föraktade prosan till poesi:

"Mit hjem — herr Falk! Ja, ved De hvad et hjem er?
— — — — — — — — — — — — —
Et hjem er der, hvor dejligt rum for fem er,
skønt der blandt fiender tykkes trangt for to.
Et hjem er der, hvor alle dine tanker
kan lege frit, som børn på faders fang,
hvor ej din røst på hjertedøren banker,
før svaret lyder i beslægtet sang.
Et hjem er der, hvor dine hår kan gråne,
og ingen mærker, at du ældes dog,
hvor kære minder dæmrer for at blåne,
som åsens rygning blåner bagom skog."

(*Saml. Digterv.* I: 341.)

Denna Ibsens allsidiga blick på problemen har också givit fördjupning åt hans tolkning av helhetskravet och den individualistiska parollen "være sig selv". Detta belyses klart av den kända episoden i *Peer Gynt* om bonden, som hugger av sig ett finger för att slippa ifrån krigstjänsten. Denne var ursprungligen avsedd att i *Brand* gisslas som ett exempel på folkets idélöshet, feghet och ynkedom. Men när han slutligen trädde fram i *Peer Gynt*, hade Ibsen lärt känna honom närmare. Självstymparen, föremålet för andras och eget förakt, hade under hela sitt följande liv kämpat en outtröttlig kamp för de sina högt uppe i fjällen mot snöskred och vårflod och fostrat upp tre söner. Därför frikänner honom Ibsen i ett gravtal, vilket väckte en Björnsons patriotiska indignation:[1]

"Han var en kortsynt mand. Udover ringen
af dem, ham nærmest stod, han intet så.
For ham lød meningsløst, som bjelders klingen,
de ord, der malmfuldt skulde hjerter nå.
Folk, fædreland, det lysende, det høje,
stod stedse slørt af tåger for hans øje.
— — — — — — — — — — — —
Slet borger var han. Og for stat som kirke
et gagnløst træ. Men hist på hejens hvælv,
i slægtens snevring, hvor han så sit virke,
der var han stor, fordi han var sig selv.

[1] Jfr S. Höst, a. a., s. 147 ff.

Den klang, han skabtes med, den blev sig lig.
Hans færd var langspil under spånens dæmper.
Og derfor fred med dig, du stille kæmper,
som stred og faldt i bondens lille krig."

(*Saml. Digterv.* II: 393.)

Denne bonde har i motsats till Peer Gynt uppfyllt helhetskravet i sin självuppoffring för de sina. Han har, fastän helt omedvetet, troget dyrkat sitt kall. Idealiteten ligger i gärningens helhet, ej i dess glans. Han är också så nära släkt som möjligt med Ernst Ahlgrens bondehjältar och -hjältinnor. Dessas storhet ligger även för henne just i den helhet, de visa i sin "resignation, självförgätenhet och trohet". De äro sig själva, därför att de liksom bonden i *Peer Gynt* offra sig helt för sitt kall, hur oansenligt detta än kan synas. I själva verket betraktar Ernst Ahlgren även dem med Ibsens ögon. Hennes nyssnämnda ord om ryktaren Truls Jonasson i *Kamrater* lyda på följande sätt: "Intet arbete syns mig obetydligt. I varje verksamhet, som kan taga alla en människas krafter i anspråk, ligger för mig någonting stort. Jag beundrar en ryktare, som anser att hans ladugård är universums medelpunkt; man kan till och med se på hans hund, att denne anser sig ha en uppgift att fylla. Denne ryktare och denne hund ha en livsgärning." Truls Jonasson äger rent instinktivt en uppfattning av sitt kall, som är lika paradoxal som någonsin Brands. Ett människoliv betyder för honom ingenting, när det gäller hans egentliga uppgift. Medan han under eldsvådan håller på att rädda korna, når honom ropet att ett barn brinner inne: "Meningen slöt i en skrikande gråt, som kunnat skära genom märg och ben. Men ryktaren såg blott åt sidan, frånvarande, som om han icke förstått, eller likgiltigt, som om det gällt en råttas pip, och med sitt utsträckta pekfinger fortsatte han att räkna: — Trettioen, trettiotvå, trettiotre..." (S. S. I: 271.) Han är tydligtvis, så underligt det kan låta, en hjälte av äkta ibsenskt skrot och korn.

Den blick för den rent praktiska, omedvetna och jordbundna idealismens värde, som Ibsen yppar i Stråmands hemreplik och i bondeepisoden i *Peer Gynt,* framträder än tydligare i *Vildanden.* Skådespelet, som utkom samma år som Strindbergs *Giftas,* bar vittne om en kris och en brytning i diktarens tankeliv. På visst sätt har Ibsen här kommit sin kritiker i *Giftas* till mötes genom att själv yppa tvivel på det berättigade i att använda Brands

absoluta måttstock på den skröpliga relativitetens värld. I själva verket framställer Ibsens tragedi detsamma som Strindbergs Dockhemshumoresk; de ideella kraven i Gregers Werles person åstadkomma endast förvirring och olycka i fotograf Ekdals vardagsäktenskap, liksom de vålla oreda i kapten Palls. Skillnaden kan sägas vara den, att Strindberg utan betänkligheter kastar alla ideal över bord för de enkla människornas skull, medan Ibsen synes böjd att förkasta människorna för idealens: de duga enligt Rellings mening endast till att leva på "livslögnen".

Dramats konklusion är djupt pessimistisk. Men man måste dock ge de kritiker rätt, som vägrat att däri se ett uttryck för en absolut nihilism. Rellings praktiska cynism får i grunden ej mera rätt än Gregers idealistiska svärmeri. Jämviktsläget är labilt, diktaren villrådig. Mer än om något annat av Ibsens verk gäller det om *Vildanden* att det är ett spörsmål utan svar. Jonas Lie såg genast, att stycket även talar "— uden at give ideelle Fordringer op — Virkelighedens Sag, gir Medlidenhedens Ret til Fattigfolk i Aanden (: og lidt af det er vi allesammen!) imod de opstyltede theoretiske Krav, hvormed u m o d n e Idealister sprænger baade Personer og Forhold med forstore Fordringer."[1] Därför faller också över de skröpliga vardagsmänniskorna i Hjalmar Ekdals fotografiateljé en dubbel belysning av pessimistisk satir och humoristisk medkänsla — den senare en sällsynt företeelse i Ibsens diktning.[2] Robinson framhöll i sin kritik av *Vildanden,* att denna interiör trots allt bildar en ljuspunkt i det dystra skådespelet genom att göra "i all sin svaghet och oförbehållsamma framställning genom vanan ett hjärtligt intryck, ett slags intryck av h e m." (*Realister och idealister* I: 34.) Den motsvarar pastor Strråmands hemreplik i *Kærlighedens komedie.* I misströstan om sina ideals förverkligande har Ibsen i *Vildanden* gått så långt som att experimentvis och halvt ironiskt ge rätt även åt den oidealistiska, praktiska vardagssynpunkt på äktenskapet, som Strindberg i *Giftas* utan all tvekan proklamerar.

[1] *Breve fra Jonas Lie* i Edda XXIII, 1925, s. 334.

[2] Jfr Ibsens eget uttalande i brev till hans förläggare om *Vildanden:* "Samtidig med dette brev sender jeg Dem manuskriptet til mit nye skuespil 'Vildanden', der i de fire sidste måneder daglig har beskæftiget mig, og som jeg ikke uden et visst savn nu må skille mig ved. Menneskene i dette stykke er, trods deres mangehånde skrøbeligheder, dog ved denne langvarige daglige omgang med dem blevne mig kære..." (*Breve* II: 137.)

Den som i *Vildanden* förkroppsligar själva den vardagliga hematmosfären är den vulgära, obildade Gina. Med sina oupprédda mellanhavanden i det förflutna med grosshandlare Werle står hon sig slätt inför Gregers ideella sanningskrav. Men när Ibsen låter henne förtrytsamt avvisa hela "den intrikate fordring" som ett onyttigt ting, snuddar han förbluffande nära vid den förlösande humorn i Strindbergs *Ett dockhem*. Det gäller om Gina i Ibsens teckning ungefär detsamma som om Lotta Svärd, att "något tålte hon skrattas åt, men mera hedras ändå". På hennes förtjänstkonto kommer nämligen, som Robinson i sin nyssnämnda anmälan betonade, den praktiska duglighet, arbetsamhet och omtanke, varmed hon ensam håller hemmet vid makt, och som lämnar henne föga tid övrig för männens högre etiska spekulationer. Hon är av samma släkte som bonden i *Peer Gynt*. Familjens vardagsintressen äro för henne liksom för kapten Pall "de högsta intressen man kan ha", alldeles tvärtemot vad Nora menade. Ibsen har uppenbart bemödat sig att trots all hennes tarvlighet och vulgaritet se hennes hushållsbekymmer och prisvärda tålamod i att "fotografere" och "retusere" i något av samma dager, som i Strindbergs *Fågel Fenix* omger den fula "gamla mamma" vid köksspisen och stoppkorgen.

Det slår icke heller fel, att Gina är den person som framför allt väckt Ernst Ahlgrens uppmärksamhet i *Vildanden*. I ett brev till Lundegård den $^3/_2$ 1885 skriver hon efter läsningen av *Vildanden:*

"Vildanden, ja. Jag undrar hur de spela den. Bra. Ja det vet jag. Men jag undrar vad de gjort av Gina. Vad Ibsen tecknat henne förträffligt! Men det är bestämt inte så lätt att återge henne, just därför att hon är så utan fraser och så alldagligt sann, sådan som hundratals obildade kvinnor, som draga sitt lass utan grubbel och knot och som se på livet så enkelt och sunt, att livslögnen och allt det där bara blir ett tomt sludder för dem. Jag håller av Gina, jag."

Ibsens humoristiska teckning av Gina står också mycket nära Ernst Ahlgrens skildringar av de skånska bondkvinnorna. I *Fru Marianne* har Gina en motsvarighet i Börjes hushållerska, "jungfrun", som unga frun till en början knappt vårdar sig om att hälsa på. Men när Mariannes lille son kommit till världen, visar det sig, att också jungfrun haft en pojke, och därmed är slagen "en bro av hjärtlighet mellan arbetsträlen och den bortskämda

damen". Marianne glömmer alldeles "det oberättigade i att jungfrun haft en liten" och får alltmer respekt för "denna raska, arbetsduktiga kvinna, som tycktes äga en outtömlig viljeseghet i sin sammantorkade lilla lekamen, och som alltid var lika färdig att göra nytta. Hon tycktes aldrig ha en tanke på att det fanns annat i världen än arbete." (S. 296 f.).

En dylik rustik uppskattning av den fullkomligt oideella kvinnliga huslighetens värde måste ha varit ett svårt crux i ögonen på åttitalsemancipationen. Strindberg noterade med förtjusning, att *Vildanden* föranlett en litterär dam till utropet: "Han tror inte på kvinnan längre." (Saml. skr.: *Giftas*, s. 393, *Efterslåtter*, s. 260.) Beträffande *Fru Marianne* yttrade sig icke Ernst Ahlgrens kritiker om denna sida av saken, men den inbegreps givetvis i den allmänna beskyllningen för reaktionära tendenser.

Fru Marianne formar sig i själva verket till ett mycket energiskt försvar för "det simpelt vardagliga åskådningssätt, i vars uppfattning av äktenskapet det finns plats för det strävsamma arbetet, ja, till och med för barnuppfostran" (s. 96). Författarinnan utpekar Börjes mor, den duktiga bondgumman, som ett efterföljansvärt exempel för en överklasshustru. Även Mariannes mor slår an både på Börje och på författarinnan genom att hon är huslig (s. 33). Marianne själv får slutligen umgälla sin okänslighet för de lärdomar, hon av modern kunnat inhämta, genom den hårda och grundliga skola, hon måste genomgå vid berättelsens slut efter barnets födelse. Där äro inte bara omsorgerna om den lille, som hon — inklusive amningen! — själv får ta på sig. För att återvinna Börjes aktning måste hon i stället för romanläsningen efter vartannat lära sig matlagning, vävning, trädgårdsarbete och hönsskötsel — ett helt kvinnoprogram i rousseausk anda — och snart blir också denna sysselsättning natur för henne. "Saker, som hon gått och sett på dag ut och dag in med ringaktande likgiltighet, fingo nu med ens ett slags intresse. Verkligheten med dess tusen småting trängde sig fram: hon hade aldrig haft utrymme för den förut. Och mot hennes vilja växte den där underliga livslusten. Det kom nya tankar och nya känslor av rakt ingenting, och de hade en helt annan styrka än de som väckts av böckernas utgjutelser." (S. 298.)

Detta måste ha verkat likt ett avfall av den författarinna, som i *Pengar* i eget mål krävt rätten för en flicka att få utveckla sina

konstnärsanlag, som — t. ex. i novellen *Den gamla Sèvres-gruppen* — protesterat mot förkvävandet av kvinnornas kunskaps- och studiebegär, och som ofta klagat över de hinder, som bristen på intellektuell uppodling ställde för ett fritt meningsutbyte med männen. *Fru Marianne* verkar i detta hänseende lika inkonsekvent som fru Lenngrens i mer än hundra år omdebatterade *Ord till min kära dotter,* men här finns icke ens utvägen att tolka framställningen som ironisk.

Man får då först och främst hålla fast vid Ernst Ahlgrens uttryckliga betonande av att romanen är skriven om och för vardagsmänniskor. Mariannes intellektuella begåvning är icke mera utpräglad, än att den för henne in på missromantikens allfarväg, och från den anser sig författarinnan ha rätt att leda henne tillbaka till det praktiska arbetet. Den med *Fru Marianne* samtidiga humoristiska novellen *En grobian* predikar samma lärdomar med tydlig udd mot det i emancipationens spår uppblomstrande blåstrumpeväsendet. Den nervösa sjuttonåringen, som vill göra nytta i litteraturen och för detta ändamål önskar lektioner i svenska av lektorn-grobianen, hänvisas av denne med farbroderlig välvilja till att sticka strumpor åt fattiga barn.

Fru Marianne hör tydligt in under den reaktion mot åttitalsfeminismens överdrifter, som inletts med Strindbergs angrepp på emancipationen i *Giftas,* och som fick sin främsta tolk i Ellen Key.[1] Den varma sympati, som utvecklades mellan Ernst Ahlgren och Ellen Key mot slutet av den förstnämndas levnad — "jag tror egentligen aldrig att jag träffat någon kvinna, som jag känt mig så personligt dragen till", skriver Ernst Ahlgren 1886 i Stora boken — sträckte sig även till deras åsikter i kvinnofrågan. Ingen av dem delade emancipationens böjelse att utplåna skillnaden mellan mannens och kvinnans psykiska natur, och båda ansågo verksamheten inom hem och familj som den för kvinnan i allmänhet naturligaste, rikaste och lyckligaste. Ellen Keys avgörande angrepp på emancipationen kom ju först 1895 med det bekanta föredraget *Missbrukad kvinnokraft.* Men det var då redan länge förberett, och detta icke blott i tysthet. Redan i Det unga Sveriges revy *1886* ingår en uppsats av Ellen Key *Om reaktionen mot kvinnofrågan,* där hon tydligt uttalar sig emot den feministiska "'likställighets'-iverns sorgliga följder": upphöjandet av det

[1] Jfr M. Lamm, *Strindbergs dramer* I: 222.

kvinnliga ogifta ståndet över det gifta och av kvinnans offentliga arbete över hemarbetet.[1] Uppsatsen ådrog sig också ett ogillande omdöme av Esselde, vilken betecknade den som "ett gåtolikt opus".[2] Vid sidan av detta Ellen Keys första reaktionära inlägg ter sig obestridligen även *Fru Marianne* som en äreräddning av kvinnans verksamhet inom hemmet.

Under denna hemmets och huslighetens apoteos dölja sig hos Ernst Ahlgren rent subjektiva stämningar. I ett brev till sin danska översättarinna kallar hon slutet av *Fru Marianne* för "något av det käraste arbete jag haft".[3] Och vi ha här redan tillräckligt iakttagit, att denna vardagsskildring är en flykt undan hennes egen intellektuella trötthet och den osäkra författarexistensens uppslitande tankearbete. Den är ett uttryck för hennes egen längtan till vardagsmänniskornas enkla, sunda, trygga värld, omöjlig att tillfredsställa, därför att hon själv icke hörde dit av naturen. Vardagsverkligheten är i *Fru Marianne* lika allenahärskande som konstnärsromantiken varit i *Francesca Cervani*. "Hennes liv skulle se ut som andra människors: icke romantiskt och sagolikt, utan nyktert och alldagligt", heter det om Marianne i romanens slutord med ett stänk av hemlig avund i tonen. Det är samma stämning, som utlöst sig i *Den bergtagna*, när Louise i sitt sista samtal blickar ut över sina unga vänners framtidslycka:

"LOUISE. — — — (Ler.) Du är ju förlovad nu? Riktigt förlovad och skall gifta dig?

VIGGO. Ja.

LOUISE (glatt). Och du skall bli tidningsredaktör i en landsortsstad och sätta bo och få familj och alltid leva samman med Lilly?

VIGGO (betraktar henne; orolig). Ja.

LOUISE. Är du inte glad? Och Lilly sen!

VIGGO. Åh jag är så lycklig och känner en sådan sinnesro.

LOUISE. Och Lilly skall heta fru Pihl? Det skall hon ju?

VIGGO. Ja, naturligtvis.

LOUISE. Och gå med vita köksförkläden och ordna allt för dig och alltid tänka på dig?

VIGGO. Det är jag säker om. Hon skall bli en präktig liten hustru.

LOUISE (nickar). Ja, det är riktigt. — — —"[4]

Även i det anti-intellektualistiska kvinnoprogrammet i *Fru Marianne* spåra vi sålunda "kvinnonaturens" reaktion mot konstnärs-

[1] *1886*, revy utg. av G. af Geijerstam, s. 74 ff.
[2] Jfr S. Leijonhufvud, *Sophie Adlersparre*, II: 191.
[3] S. Horten, *Ernst Ahlgren*. Framåt 1888 s. 173.
[4] Cit. efter E. A:s manuskript; jfr S. S. VI: 361 f.

naturen hos Ernst Ahlgren. Blanck har utan tvivel rätt, då han också ur fru Lenngrens ultra-borgerliga kvinnodikt trots dess spefullhet uttolkar ett allvarligt menat rousseauskt återvändande till naturen.[1] Vi stå nog i båda dessa fall inför en mycket mänsklig och kanske ännu mera kvinnlig inkonsekvens, om man nu skall behöva använda detta ord.

[1] A. Blanck, *Anna Maria Lenngren,* Sthlm 1922, s. 76 ff.

IV.

Fru Marianne som bonderoman. Kulturproblemet.

1. Ernst Ahlgrens särställning bland åttitalets folklivsskildrare. Börje som folklig idealgestalt. Ernst Ahlgren och Börje-figuren. — 2. Ernst Ahlgren och Strindbergs rousseauism. — 3. Pål-figuren och Strindbergs självbiografi. Strindbergs darwinistiskt-rousseauanska kulturkritik. Pål Sandell och Sten Ulvfot i Strindbergs *Odlad frukt*. Strindbergs och Ernst Ahlgrens darwinistiska apoteos av bonden.

I.

För Ernst Ahlgren gäller återvändandet till naturen i *Fru Marianne* lika mycket bondenaturen som kvinnonaturen. *Fru Marianne* kan med fullkomligt lika stor rätt hänföras till bonderomanens kategori som till kvinno- och äktenskapsromanens. Böök ställer Börje-gestalten vid sidan av Geijers Odalbonde, och Werin fastslår, att "det finns i svensk litteratur ingen apoteos av bonden som har mer must och realitet än den i Fru Marianne".[1] Vid sidan av kvinnans arbete för hus och hem prisar romanen även mannens kroppsarbete. Det kan tyckas, som om den i detta fall helt skulle passa in i åttitalets demokratiska och utilistiska program. Kroppsarbetaren var ju jämte kvinnan det främsta föremålet för dess upprättelsesträvan. För bonden hade dessutom ett särskilt starkt intresse väckts genom inflytandet från den nya norska litteraturen, vilken alltifrån Björnson till Garborg bar en sällsport genuin prägel av bondelitteratur.[2] Den svenska åttitalslitteraturens goda vilja att träda i beröring med kroppsarbetaren som människa fick sitt motto i de bekanta raderna i Snoilskys *Den tjänande brodern:*

[1] Anf. upps. *Ernst Ahlgren i Stockholm och Köpenhamn.*
[2] Jfr A. Lidén, a. a. passim.

"Hans hand med det grova skinnet
har knappast ens rört vid din.
— — — — — — — — —
Tryck själv den valkiga handen,
ej blott en penning i den!"

Men denna önskan stötte icke desto mindre för de flesta på oöverkomliga svårigheter. Gustaf af Geijerstam, Det unga Sveriges flitigaste allmogeskildrare, erkände 1885 i en uppsats omöjligheten för en i annan miljö uppväxt författare att förstå och tränga in i den kroppsarbetande klassens själsliv. Misstron kom bonden och arbetaren att dra sig som snigeln in i sitt skal vid varje försök till närmande. Åttitalets folklivsdiktning blev därför, även den, till uppfattning och synsätt övervägande en överklasslitteratur. "Vi, som äro bildade, humana, folkliga, människoälskande", säger Geijerstam, "vi, som tala och skriva om folket och de arbetande klasserna, vi, som ivra för deras höjande både i moraliskt och intellektuellt hänseende, vi känna icke deras liv, vi förstå icke deras tankar, deras känslor och deras önskningar."[1] För att få bärande motiv i folklivsskildringarna tillgrep särskilt Geijerstam i en oproportionerlig grad grella erotiskt-kriminella effekter. "Samma vilda natur levde obruten och förstörande kvar trots kyrkklockor, psalmsång och folkskolor, och i de ensliga röda stugorna, som så pittoreskt och fridfullt lyste fram mellan granar och björkar, utkämpades månget sorgespel, lika blodigt, som när på teatern ridån går upp, och åskådaren ser en hänsoven tid gå fram över scenens tiljor. — Hunger och kärlek — det var hela historien."[2] Denna "naturalistiska" skildring av det primitiva folklivet har icke så litet kvar av romantisk exotism.

Men även på andra kännetecken märker man, att åttitalslitteraturen i det hela ser på folket utifrån. Hade föregående tiders folklivsskildringar ända ner till Björnson haft för mycket av det ytligt idylliska, så blevo åttitalets i gengäld ofta för ytligt sentimentala.[3] Den sociala medkänslan gjorde intrång på skildringens sanningshalt. Även när man ej direkt beskrev den proletära nöden, ryste man med kultur- och bokmänniskans förfinade och försvagade nervsystem tillbaka bara för det sunda, hårda kroppsarbetet. Axel

[1] G. af Geijerstam, *En kulturbrist*. I *1885*, revy, s. 196.
[2] Novellen Förbrytare i *Fattigt folk* [första saml.], Sthlm 1884, s. 97.
[3] Nittitalets folklivsromantik betecknade nog återigen ofta (Selma Lagerlöf, Pelle Molin, Per Hallström, Karlfeldt) ett återvändande till Björnson. Jfr G. Attorps, *Pelle Molin*, Sthlm 1930, passim.

Lundegård satte sedan i sin uppgörelse med åttitalet i *Röde prinsen* fingret på den svaga punkten: "Det var otvivelaktigt att medkänslan för arbetaren i trasiga dräkten var äkta; men det var sitt eget stämningsliv författaren placerade under den simpla blusen. Av denna förening uppstod den bastardtyp, som sedan blev hela litteraturperiodens tragiske hjälte: mannen med det grova, råa yttre och det ömtåliga inre, Werther i trasor och träskor." (*Röde prinsen,* s. 101.) Vid sidan av de tragiskt sentimentala folklivsberättelserna stodo sedan tämligen oförmedlat de lika litet fördjupade humoristiska. I Strindbergs skärgårdsberättelser är det kostligt pittoreska draget förhärskande, i den bondeson-wranérska landsmålsdiktningen den genuina komiken.[1] Föreningen, den intima förståelsen och den sant humoristiska fördjupningen, är däremot sällsynt.

Bland åttitalsdiktarna befann sig även en bondson, skåningen Ola Hansson. Men det är egendomligt hur nära hans åttitalistiska folklivsdikter på vers och prosa (i första samlingen *Dikter* 1884 och *Slättbyhistorier,* posth. utg. 1927) ansluta sig till den rent litterärt utbildade, sentimentalt-tendentiösa traditionen. Ola Hansson var nämligen trots sin folkliga härkomst personligen en aristokratisk, modernt sensibel natur. Den jordbrukare, han i diktsamlingen beskriver under den åttitals-ironiska rubriken *Idyller,* verkar också, som Böök (*Från åttiotalet,* s. 46) påvisat, som "en underlig blandning av arbetare och dekadanspoet", alltså samma rent litterära hybridform som i Lundegårds analys.

Åttitalets folklivsskildring visar därför visserligen åtskilliga prov på äkta teoretisk demokratism, men har mycket litet av omedelbar folklighet. Därutöver tillkom som någonting oundvikligt också en del halväkta och oäkta salongsdemokratism och frasradikalism. "Den stackars arbetaren" blev till ett tacksamt diskussions- och deklamationsnummer även där han i realiteten betraktades med ganska illa dolt förakt.

Ernst Ahlgren hade liksom Ola Hansson vuxit upp bland allmogen på Söderslätt, men hon var ej liksom denne av bondesläkt. Hennes föräldrar synas ha betraktat sig som i viss mån deklasserade genom faderns lantbrukarstånd, och hennes eget förhållande till bondemiljön har därigenom tydligen från

[1] Man observere Ola Hanssons indignation över Wranérs sätt att skildra folket. Se E. Ekelund, a. a., s. 28!

början blivit ganska komplicerat. Den lilla självbiografiska skissen *En omvändelsehistoria* i debutboken ger några antydningar därom. Fadern — prästsonen och militärämnet som blivit lantbrukare halvt malgré lui — satte sin stolthet i att vara bondehatare och smädade ständigt bönderna på deras rygg. Men han förstod på samma gång ypperligt att "ta" dem och ägde ett utpräglat sinne för deras egenheter och komiska sidor. I dotterns ögon tedde sig senare hans bondehat helt enkelt som malkontentens förklädda kärlek. Själv kom hon alltifrån späda år i närmaste kontakt med folket och dess barn, och härigenom grundlades i hennes sinne en fullständig förtrogenhet och en outrotlig sympati med den skånska allmogens egenart. Men på samma gång skärpte fadern hennes blick för dess svaga sidor. Hon "hade på samma gång blivit förtrolig med folkets liv och lärt sig att blygas för de sympatier, vilka i ett friskt sinne så lätt spira upp för alla dem man lär känna i grund, till och med om de äro fulla av fel" (S. S. I:46).

Genom giftermålet flyttades hon sedan ur den genuina bondemiljön till en omgivning av en större landsbys ordinära bildningsgrad, där hon vantrivdes. Även hennes man ägde livliga lantbrukarintressen, men hennes egna tankar voro nu helt och hållet vända åt konst och litteratur. Troligt är väl också, att hon genomlevat sin period av bondeförakt. Åtminstone talar hon i sina första brev till de tidningsredaktörer, som till en början utgjorde hennes enda förbindelselänk med litteraturen, med oförtäckt ringaktning om "ladugårdskonversationen" i sin omgivning. Detta tillhör dock hennes förlitterära skede, och trots allt har under askan hennes barndoms kärlek till folket levat kvar. Det behövdes blott den första flyktiga sammanstötning med intelligensen i Edvard Bäckströms gestalt, som hon skildrat i *En omvändelsehistoria,* för att denna kärlek skulle slå upp i full låga. Hon kände, att hon "var ett med sin hembygd och dess befolkning", och markerade det i själva titeln på sin debutbok. Och som vi sett, växte sedan hennes folkliga patos i samma mån som den litterära världen bragte henne besvikelser.

Med en viss rätt kunde sålunda även Ernst Ahlgren klaga över att hela sitt liv ha slitits mellan de obildade och de bildade klasserna, att ha stötts bort av de förras "råhet" liksom av de senares "förfining". Emellertid voro hennes förutsättningar olika de flesta

andra åttitalisternas så till vida, som hon från barndomen var verkligt förtrogen med själva folket och förstod att tolka dess själsliv. Tack vare denna barndom kunde hon ej heller känna kulturmänniskornas instinktiva motvilja mot det i egentlig mening rustika, deras rent fysiska obehag inför den grova, oslipade yttersidan av folklivet. När hon säger sig "vämjas vid råheten hos dem som stå under mig", tänker hon säkerligen på obildningens och kanske än mer halvbildningens själsliga råhet, men icke på det naturligt primitiva hos allmogen. Detta förstod hon och älskade mer än någon annan, och ingenting retade henne så som yttringar av nervös ömtålighet gentemot det. Trots allt hade hon i sin egen kraftiga naturell bevarat mer av det folkliga och bondska elementet än Ola Hansson, vilken även i kulturmänniskornas krets framstod som sensitivan. Ernst Ahlgren kände sig däremot i Stockholm gentemot de mondäna författarinnorna Edgren, Agrell och Roos som "ett skånskt pilträd emot fina drivhusväxter" (biogr. II: 146).

Utan ringaste dragning till folklivets råa, sedeslösa eller osmakliga sidor — något som t. ex. *Hemsöbornas* författare icke går fri för — målar hon i sina folklivsberättelser den skrovliga och drastiska ytan hos allmogen med en mera oförskräckt detaljrealism än åttitalet i gemen uppnådde. Böök har (*Från åttiotalet,* s. 124) om Snoilsky anfört en anekdot, som har ett visst symboliskt värde, och detta icke blott för Snoilskys räkning, om hur denne en gång i realiteten icke kunde förmå sig till att själv följa sin vackra maning att trycka arbetarens valkiga hand. Det är troligt att Ernst Ahlgren alldeles skulle ha saknat sinne för det rent tragiska i ett dylikt dilemma. Hon har på sitt sätt illustrerat Snoilskys sentens i en episod i *Fru Marianne,* där hon låter Marianne väcka Börjes missaktning genom att ej våga ta i drängarnas grova, vårtiga händer. I *Från Skåne* förekommer en besläktad scen i skissen *En studie* om den finhyade och klemige teoretiske folkvännen, som får kväljningar, då han ser en jordarbetare fiska upp en död råtta ur sin mjölkkruka. Ernst Ahlgren är alltför härdad mot dylika intermesson sedan sin barndom i "folkstugan" för att inte betrakta motsatsen mellan teoretisk och praktisk folklighet hos den unge mannen med en viss skadeglädje.[1]

[1] Jag delar således fullständigt Ingrid af Schulténs uppfattning i hennes polemik (a. a., s. 158, noten) mot Kihlman, vilken (*Victoria Benedictsson,* Edda XIV, 1920, s. 21 f.) uppfattat dessa skildringar som tecken på Ernst Ahlgrens egen spontana vämjelse inför det grova. Att författarinnan

Men denna motsats kunde också hos henne framkalla en indignation utan förskoning mot fras- och salongsradikalen, "han med sina djärva teorier om jämlikhet, han som ryser för en arbetares snusiga, smutsiga, vämjeliga, vårtiga näve" (Stora boken 1885; biogr. I: 311). Man märker, med vilken verklig njutning Ernst Ahlgren i dylika fall hopar de drastiskt målande adjektiven. Sympatien med naturalismens upphöjande av "det fula" i konsten framspringer hos henne ur själva folkligheten, den tidiga härdningen i bondemiljön. Eljest hade detta försvar för det fula oftast karaktären av en trumpetfanfar mot kälkborgarna, en brandröd litterär frihetsprotest, så både hos Zola och Strindberg. I Ernst Ahlgrens mun verkar det mindre demonstrativt, men också mer inbitet naturligt: "'Å så fult!' kan jag skrika med en ansats av slug skadeglädje, och i hemlighet kan jag vara alldeles borta i förtjusning över, att få behålla det för mig själv — det fula, som är fängslande, lockande, originellt och om vars skönhet jag skulle kunna vara svartsjuk, ty den skulle ju vara för mig ensam, för mig, mig, mig!" (Biogr. I: 326.) Som hon förklarar i brevet till Wirsén, utmålade hon det fula så realistiskt och drastiskt blott för att sedan få visa dem, som ej kunna se längre än till den grova ytan, det fina och vackra, som trots allt gömmes under den, för att "lära människorna älska det lilla grand av skönhet, som finns i det fula" (Biogr. II: 395).

Detta är hennes ständiga tillvägagångssätt i folklivsnovellerna. Framställningen är oftast kärv och knapp som allmogens eget uttryckssätt, men låter ändå framskymta glimtar av det själsliv,

delar Börjes förakt för Mariannes klemighet synes mig lika omisskännligt, som att hon är ironisk mot notarien i *En studie*. Hennes lilla skiss *Hednatur* (S. S. II: 125), vilken av Kihlman anföres som ett tredje exempel, är hennes enda skildring i åttitalsstil av verkligt proletärt elände. Detta betecknar hon visserligen som "motbjudande", "obehagligt", "otäckt", men slutar ändå t. o. m. här med en typisk Ernst Ahlgrensk vädjan: "Tro mig, sanningen är ändå det vackraste i livet — vore den än aldrig så ful." Skissen bör sammanställas med en scen, som jag ovan (sid. 138) framdragit ur *Pengar:* Selmas förtjusning som barn över att mata och kamma en skara smutsiga och motbjudande torparungar. Denna återger säkerligen arten av Victoria Benedictssons tidigaste relationer till folket, och en på detta sätt grundlagd förtrolighet kan knappast sedan ha lämnat rum för en rent motsatt estetisk sensibilitet. Slutligen ser Kihlman i hennes understrykande av "matens och ätandets centrala betydelse i folkets själsliv" i skissen *I folkstugan* (S. S. II: 138) ett bevis på förf:s "förundran inför tecken på ett främmande själsliv". Man behöver blott vid sidan av denna skildring läsa det ställe i *Fru Marianne* (s. 34), där hon jämför allmogens bordsskick med ett verkligt matvraks ur överklassen, för att få Ernst Ahlgrens synpunkt klar för sig.

som författarinnan ensam på grund av sin förtrogenhet med dess yttringar förmår tolka. Tack vare denna affinitet med det skildrade ha Ernst Ahlgrens folklivsberättelser blivit både det konstnärligt mest helgjutna i hennes egen produktion och det mest äkta i genren, som åttitalet åstadkommit. I deras medkänsla med folkets villkor finns ingen onaturlig subjektivitet, inga sentimentala överdrifter, och i deras robusta komik spåras en hjärtlighet, som adlar densamma till humor. Åttitalets teoretiska demokratism förenas här på ett fullt naturligt sätt med landsmålslitteraturens folklighet.[1] Ernst Ahlgren skildrar verkligen allmogen naturalistiskt i dess övervägande jämna, alldagliga arbetsliv; endast en av novellerna, *Förbrytarblod,* sätter en röd fläck i den gråa färgskalan. Begränsningen ligger i det obetydliga formatet; mer än skisser och ögonblicksbilder blev det aldrig.[2]

Den kanal till de breda lagren, som Ernst Ahlgren ägde genom sin uppväxtmiljö och sin folkligt breda naturell, saknade som nämnt de flesta av hennes författarkolleger. Detta kom henne kanske stundom att misskänna även deras redliga strävanden till folklighet. Visst är att ingen kunde ha skarpare blick än hon för frasdemokratismen. Vi ha redan tillräckligt iakttagit detta i hennes anteckningar från Stockholmsvistelsen. I Köpenhamns litteratörkretsar återfann hon samma intelligensaristokratiska förakt för kroppsarbetet under den teoretiska radikalismen och samtalade därom med en meningsfrände, redaktören Julius Schiött:

"Han talade om överbefolkningen i intelligensarbetarnas leder. Om det olyckliga förhållandet att kroppsarbete anses som en skam. Jag blev glad. Sade att jag ärar kroppsarbetet så högt, har vuxit upp på landet omgiven av det folk som arbetar.

— Det maa de ikke sige for nogen, det maa de slet ikke sige! utbrast han häftigt.

Jag såg förvånad på honom: — Min far var lantbrukare. Jag har vuxit upp med de fattigas barn.

— Det är det de skal tie med! Det vil slet ikke ansiés comme il faut, ikke fint.

Jag bara såg på honom. Orden voro ett passionerat utbrott av något jag icke förstod och min blick begärde förklaring.

[1] Ernst Ahlgrens beroende av den sistnämnda har påpekats av Böök (*Från åttiotalet,* s. 226 ff.).

[2] Sin blick för de ovan påtalade svagheterna i åttitalets folklivsdiktning yppar Ernst Ahlgren t. ex. i en anteckning (Stora boken 1884) om Pontoppidans *Landsbybilleder,* som hon finner vara "för mycket lagd an på effekt" och framställa en bonde som om det vore fråga om "en sedefördärvad romersk kejsare".

Ja, det vore det bedrövliga i saken, fortfor han med denna smärtsamma, dämpade kraft, som tyckes vara en egendomlighet hos honom — det vore det bedrövliga att, trots allt som skrives, allt som säges om 'folket', så låder det skam och ringaktning vid det kroppsliga arbetet. Mellan det grova slitet och den fina intelligensen finns en klyfta, som ingen radikalism kan överspringa. Det är med ord man söker lägga en bro däröver, denna bro håller icke att gå på, den är endast en grannlåt, ett lekverk." (Stora boken okt. 85; S. S. VII: 139 f.)

Ernst Ahlgrens starkt beundrande men fullkomligt osentimentala teckning av arbetaren och bonden i Börjes gestalt har en udd även emot åttitalets demokratiska tendenslitteratur för så vitt denna var endast tomt teoretisk och deklamatorisk. Börje-figurens realism står i en klass för sig. Den är ett försök att på ett sannare sätt än det i denna litteratur vanliga rehabilitera kroppsarbetet. Börje har ingenting av olyckans eller fattigdomens gloria över sig. Han är en förmögen skånsk lantbrukare rätt och slätt, av det mest jämnstrukna och prosaiska slag, vars verkliga livsintresse är arbetet på den egna gården. Han är fullt civiliserad och har ingen som helst anstrykning av komisk rusticitet. Inte heller är han på minsta sätt romantisk. En enda gång framskymtar hos honom något av folksjälens "outforskade labyrinter"; det är då han berättar för Marianne om ett skeppsbrott: "Det var alldeles omedvetet han talat med något av folkets vilda, mörka patos — den, som diktat alla spökhistorier." (S. 126.) Men dessa dunkla, skrämmande passioner ha ingen makt över hans eget väsen. Författarinnan har med uppenbar avsikt gjort honom så enkel och ointressant som möjligt för att ändå — trots allt — genom honom göra litterär propaganda för hans stånd. Ty i all sin vardaglighet får han tack vare sin sundhet och sin karaktärsstyrka ett imponerande drag av folklig idealgestalt.

I skildringen av stadsfamiljen Björk angriper Ernst Ahlgren medelklassens — och som vi sett även intelligensens — bonde- och arbetarförakt. Marianne ringaktar till en början sin man för att han inga högre intressen har än provmjölkning och hästutfodring, grunddikning och konstgödning. Hennes föräldrar hysa ett illa dolt förakt för allt "bondaktigt". I Börjes förhållande till sina svågrar framträder den för tiden aktuella motsättningen mellan kroppsarbetare och studenter, en sak som t. ex. författaren till *Från Fjärdingen och Svartbäcken* tidigt varit inne på. Redan 1872 skriver Strindberg i artikeln *Perspektiver:* "Nu är det kropps-

liga arbetet fallet i förakt, vi tveka ej att utsäga det, och det överhandtagande studenteriet gör allt sitt för att göra skiljemuren större mellan de 'lastdragande' och de 'intelligenta'." (Saml. skr.: *Efterslåtter,* s. 198.)[1] Ernst Ahlgrens skildring av de båda studenterna i *Fru Marianne* illustrerar samma erfarenhet. Den ene av dem representerar den verkliga intelligensen och studiehågen. Den andre är en personifikation av den rena överklasslättjan; Börje rekommenderar åt svärfadern att i stället låta honom bli smed eller garvare. Men hos bägge bröderna framträder samma översitteri gentemot bonden och kroppsarbetet.

Börje å sin sida håller framför allt styvt på att han är bonde, men ingenting gör honom heller så rasande som när något i förklenande mening kallas bondaktigt. Sitt jordbruksarbete älskar han främst för dess egen skull. Men han har också bondens ekonomiska sinne. Även penningen visar sig i *Fru Marianne* från en helt annan sida än i *Pengar.* Ernst Ahlgren, som eljest "inte tål rikt folk", kan förlåta Börje t. o. m. hans tvåhundratusen, och gentemot Mariannes familj låter hon honom representera det arbete, som befordrar både hälsa och välstånd. Det ligger i själva hans bondenatur en halvt religiös vördnad för sparsamheten, "en led efter led nedärvd förvärvsplikt, en från föräldrar till barn inplantad skräck för att ödsla med Guds gåvor" (s. 100). Men han har ingenting av rikedomens dryghet som patronen i *Pengar,* och hans liv är enkelt och strängt. För Mariannes far, stadsbon, som med sin familj lever över sina tillgångar, är sparsamheten däremot på sin höjd "ett nödvändigt ont, när man har dåliga affärer, men under andra omständigheter någonting lågt, nästan löjligt."

Utom förmögenheten har Börje ännu en likhet med patronen i *Pengar* i sina livliga kommunala intressen. Men även för dessa visar författarinnan här den största respekt, därför att Börje trots allt avskyr alla patrontitlar och uppkomlingslater. Sitt hat mot uppkomlingarna har Ernst Ahlgren ännu i *Fru Marianne* markerat genom att införa dels Börjes bror, en parallell till patron Kristersson, dels garvardottern-friherrinnan Stjernklo, vilken för tanken till hennes satiriska noveller *Fint folk* och *När fru Svensson höll husandakt.* Börjes flärdfrihet blir vid sidan av dessa typer ännu mer framträdande.

[1] Jfr A. Lidén, a. a., s. 278.

Börje står emellertid sin skaparinna ännu närmare än vad en idealbild gör. Arne Lidén har framhållit som det nya i Björnsons bondefortællinger, att denne i motsats till äldre folklivsskildrare kände sig själv som en representant för den bondekultur och bondepsykologi, han med dem införde i en aristokratisk litteratur, och därför nått en vida starkare psykologisk realism än sina föregångare. "Hans utgångspunkt är rent inre och psykologisk. Han har icke sett bonden som folkklass utan som människa." (A. a., s. 71.) Gäller detta mera i stort sett om prästsonen från Romsdalen, så har det sin tillämpning in i detalj på Ernst Ahlgren, lantbrukardottern från Söderslätt. Börjes ingifte i de bildade klasserna avspeglar tydligt hennes eget upptagande i den litterära intelligensen. Man kan t. o. m. i teckningen av hans person avläsa själva den utvecklingsprocess, hon under intryck av Stockholmsbesöket undergått från osäkerhet till trygg självkänsla. Börje kommer in i Mariannes familj som från en främmande värld, ungefär som den skånska postmästarfrun i Stockholmssalongerna. Han plågas av samma pinsamma underlägsenhet, icke i begåvning, men i vanor och erfarenhet, som hon själv känt, och som även Ola Hansson antytt i en av sina ungdomsnoveller: "Du kan inte göra dig en föreställning om, vad det betyder att gå från stugan in i salongen. Där finns så mycket pinsamt och obehagligt i en sådan där övergång från den ena samhällsklassen till den andra."[1] Ernst Ahlgren har från sig själv överfört denna erfarenhet på Börje med hans rustika tyngd, hans brist på sällskapsvana, hans svårighet att tala ledigt och otvunget:

"Att det likgiltigaste samtal ibland kunde gömma någon tagg för honom, det rådde ingen för; man visste ej om det. Mycket av det, som var dessa människor välbekant, hade han aldrig hört talas om, och detta på de mest olikartade områden: det kunde gälla operor och främmande konstnärer, gamla mästare inom målarkonsten och fina vinsorter, kända författare och rätter med konstiga namn. Det fanns utländska ord, vilkas betydelse han kände, men som han omsorgsfullt måste kringgå, därför att han kunde uttala dem med felaktig accent. — — — Hans snabba uppfattning var alltid färdig med att säga vad som brast hos honom själv, men han hade icke klar överblick nog att se, hur mycket av det han avundades andra bestod i ett tomt sken." (S. 98 f.)

Man känner igen Ernst Ahlgrens egen alltid vakna nervösa självkritik.[2] Det var också denna autodidaktens otrygghet, som plågade

[1] O. Hansson, *Slättbyhistorier. Studentliv. Ungdom,* Sthlm 1927, s. 148.
[2] Jfr I. af Schultén, a. a., s. 320.

henne som författarinna, som undergrävde hennes konstnärliga självtillit och gjorde henne hudlös gentemot kritiken. Börjes utbrott mot svågrarnas lärdomssnobberi, den enda förödmjukelse, han är verkligt ömtålig för, har sina motsvarigheter i författarinnans egen Stora bok: "Det bröt in över mig tusen små bagateller, som överklassen tror, att jag icke märker: — ringaktning för det jag är fattig, ringaktning därför, att jag aldrig levat i societén, ringaktning därför, att varken stat eller enskild bekostat mina studier, utan jag som en hungrig hund måst gå snokande omkring och slicka upp mina smulor." (Biogr. II: 141.)

Konfrontationen med det litterära societetslivet i Stockholm hade dock å andra sidan, som vi sett, framkallat hos henne en ny självkänsla, öppnat hennes blick för fastheten i hennes egen karaktär och väckt den skånska bondestoltheten till liv inom henne. Även detta återspeglas hos hennes hjälte i *Fru Marianne*. "Jag har blygts över att icke vara annat än vad jag är, nu gör jag det icke mer", yttrar Börje mot slutet av boken (s. 363), alldeles likt Ernst Ahlgren själv efter Stockholmsbesöket. Liksom hon gjort det, lär sig Börje inse värdet och oupplösligheten av de band, som knyta honom till den ärvda bondetraditionen. "Om man också blir polerad till det finaste som finns, så har man ändå kärnveden kvar, och nere i ens eget sinne finns det alltid något av det nedärvda, någonting gott kanske, men ändå någonting olika mot er", säger han till Marianne (s. 21). I ett samtidigt brev till Karl af Geijerstam tar Ernst Ahlgren samma bekännelse i sin egen mun: "Jag [har] vuxit upp bland folket, bland råa jordarbetare och deras barn. Jag känner deras lyten, men trots det finns det band mellan deras hela klass och mig, vilka aldrig skola brista. De ha givit mig mycket; ja jag törs säga att det sundaste i min natur har sina rötter åt det hållet." (Geijerstam, s. 49 f.)

2.

I den övertygelse om bondenaturens sundhet, vilken så kraftigt understrykes av hela romanen *Fru Marianne*, ligger fröet till en kulturkritik av rousseauansk färg. Påfallande är, att kropps- och jordarbetet i *Fru Marianne* alls icke som i åttitalets flesta, av social medkänsla inspirerade folklivsskildringar framstår som något förslöande och själsmördande straffarbete. Ernst Ahlgrens

"omåttliga aktning för kroppsligt arbete" härflyter ej ur något medlidande med kroppsarbetaren som sådan; tvärtom står han för henne liksom för Rousseau i en dager av avundsvärd sundhet och arbetsglädje. Strindberg hade före sin bekantskap med Rousseau anslagit den ton, som sedan blev förhärskande i åttitalet, i Olle Montanus' anteckningar om kroppsarbetet i *Röda rummet:*

"I min barndom och ungdom var jag kroppsarbetare; ni som inte vet vad det är att arbeta mellan solens uppgång och nedgång, för att sedan falla i en djurisk dvala, ni ha undandragit er syndafallets förbannelse — ty det är en förbannelse att känna hur själen står stilla i växten under det kroppen gräver ner sig i mullen. Gå bakom oxen som drar plogen och låt ögat hänga mot den gråa jordkokan dag ut och dag in, och du skall glömma till sist att se upp åt himmeln; stå med spaden och gräv ut ett dike under en brinnande solhetta, och du skall känna hur du sjunker ner i den vattensjuka marken och hur du gräver grav åt din själ. Detta veten I icke som förlusten er hela dagen och arbeten på en ledig stund mellan frukost och middag, för att sedan vila era själar om sommaren då marken är grön — då I njuten av naturen som av ett skådespel, vilket förädlar och lyfter. För jordarbetaren finns naturen icke som så; åkern är mat, skogen är ved, sjön ett tvättfat, ängen ost och mjölk — allt är jord utan själ!" (Saml. skr.: *Röda rummet,* s. 356 f.)

Detta slags skildringar av kroppsarbetets hopplösa materialism blevo stående i åttitalets sociala diktning ända ner till Ola Hansson. Rousseauanen Strindberg hade däremot fem år senare hunnit tillägna sig en annan syn på saken. Man jämföre hur författaren till *Likt och olikt* skildrar bonden och hans arbete:

"Man talar om bondens själsmördande sysselsättning. Jag vill påstå, att det icke finns något arbete så intelligent och genom sin omväxling så litet själsdödande som bondens, och detta icke minst därför, att han har de krafter till sin hjälp, vilka skänkas med slösande hand av naturen. — — — — — — — han är oftast en sund själ i en sund kropp, lider icke av griller eller sjukliga drömmar, är en man för sig, som vet vad han vill och icke hoppas mer än han vet, med ett ord, den minst ensidiga av samhällets medlemmar, den lyckligaste och den fullkomligaste av sin art. Hans arbete är tungt, men det demoraliserar honom icke genom osundhet eller enformighet, och han glömmer icke, att han har naturens hjälp att tacka för de skördar jorden ger, ty det växer verkligen på åkern medan bonden sover, om ock det icke växer utan att han plöjer och sår. Han känner sig därför som gäldenär till naturen eller försynen vad han eljes kallar den, och sin skörd tar han in under festlig glädje, bara en gång om året visserligen, men med helt annat sinnelag än den buttre ämbetsmannen, som kvitterar sin aldrig tillräckliga lön en gång i månaden eller

den förtvivlade arbetaren en gång i veckan. Inga klockslag, ty solen är hans ur, och lediga stunder kan han ta sig utan att det hela går sönder, och vilan är hans största lyx." (Saml. skr.: *Likt och olikt I*, s. 21 ff.)

Som bondens enda verkliga "missnöje" betecknar Strindberg nu den sociala ringaktningen. Denna apoteos av bonden kröner som bekant ett i *Likt och olikt* framlagt ytterligtgående rousseauanskt anti-kulturellt program. Strindbergs rousseauism vann emellertid på det hela taget föga anklang i åttitalet. I revyn *1885* tog Det unga Sverige genom två av sina representanter avstånd från hans reaktionära idéer.[1] Inte heller Ernst Ahlgren hade med någon större hänförelse tagit del av Strindbergs reformprogram, vars boklärda, naivt schematiserande karaktär inte stod sig inför hennes nyktra kritik. Dess anarkistiska samhällshat låg inte heller för hennes röst. I *Utopier i verkligheten* kände hon genast igen N. H. Quiding, "Nils Nilsson arbetskarl", som hon själv tidigare läst. Paradoxaliteten och bristen på ursprunglighet betog i hennes ögon Strindbergs förkunnelse dess kraft. "Vid allt, som man lär av böcker och ej av livet, går något av den individuella friskheten förlorad", anmärker hon på tal därom till Nordensvan (biogr. I: 399). I Strindbergs radikala demokratism var hon åtminstone till en början böjd för att se samma slags publikfrieri som i hans naturalism: "Och vad är det han gapar om! — 'Kultur, förfining, överklass' — varför stiger han inte ned och blir kroppsarbetare, om det skulle vara det enda hederliga? Han tror inte själv på vad han säger, han vill kliva upp på de andras nackar och stå där och skräna inför all världen. Det är hela historien." (Brev till Lundegård 1884; biogr. I: 241.)

Detta hindrar inte att Ernst Ahlgrens egen bondeskildring i *Fru Marianne* ett par år senare pekar åt samma håll som Strindbergs kulturkritik. Romanens framställning av bonden och hans arbete står betydligt närmare skönmålningen i *Likt och olikt* än Olle Montanus' svartmålning i *Röda rummet*. På den själsmördande enformigheten och materialismen i jordarbetet tror Ernst Ahlgren lika litet som rousseauanen Strindberg. Den praktiske, prosaiske Börje blir nästan poet, när han skall tala om sitt arbete: "Det riktigt ligger en i kroppen, när man som jag vuxit upp vid jordbruk. Att icke så och skörda, att icke ha kor och hästar,

[1] B. Meijer, *Vänner emellan;* K. af Geijerstam, *Några ord om August Strindbergs senare litterära arbeten.* I *1885*, revy, s. 8 f. och 86 ff.

det skulle vara för mig som att icke leva." (S. 11.) Alldeles tvärtemot vad Olle Montanus menade, är det i *Fru Marianne* stadsborna och icke bonden själv, som äro så materialistiska, att de sakna sinne för jordens poesi. När Börje med hjärtat svällande av stolthet visar svärfadern kring på sina "vida fält med vasstät böljande säd", står denne helt oförstående. "Det ger pengar! sade han belåtet; det var det enda han förstod av saken." (S. 160.)

Något av det rousseauskt agitatoriska tonfallet kommer det också i Ernst Ahlgrens häftiga kritik av salongernas "överkultur" med dess "granna osanningar" i Stockholmsanteckningarna, och i *Fru Marianne* ljuder en grundton, som är nära besläktad med Rousseaus "fullkomligt religiösa vördnad för arbetet i dess enklaste, elementäraste former" (Blanck). De förtjänster Ernst Ahlgren så kraftigt framhåller hos sin moderne lantbrukare, äro alldeles identiska med de gamla rousseauanska huvuddygderna: nyttan av hans arbete, den kroppsliga och andliga hälsan, naturligheten och sanningen i sättet att tala och vara, rättrådigheten, det trygga oberoendet, som skänker honom hans lugna överlägsenhet.[1]

Vad Ernst Ahlgrens framställning saknar i motsats till Rousseaus och Strindbergs, är däremot den rena bildningsfientligheten. Dess anti-intellektualism är bättre balanserad och ter sig endast som en naturlig reaktion mot lärdoms- och konstnärsaristokratismen. Börje säger sig visserligen själv hellre vilja vara dräng än den lärdaste professor, men han är långtifrån någon ignorant eller föraktare av studier och kunskap. Det är hans hemliga sorg, att fadern hindrat honom att studera i ungdomen, han har en brinnande vetgirighet och söker på egen hand tillägna sig kunskaper, han följer med sin tid och läser Darwin, och han hyser en naiv respekt för allt som är "själsodlande".

Men framför allt är han en lantbrukarintelligens. Till och med Marianne får omsider upp ögonen för att det att sköta ett lanthushåll på sextio personer icke är något leksaksgöra. Varken Strindberg eller Ernst Ahlgren nöjer sig med att skatta jordbrukaren lycklig för hans sunda tillvaro; de försvara även vältaligt hans intelligens. "Man har bland annat vant sig", heter det i *Likt och olikt*, "att anse bonden som en ointelligent natur med låga själsförmögenheter, och man blygs icke i staden tala om hans låga ståndpunkt. Fordras då mer intelligens att sätta huvudet på

[1] Jfr A. Blanck, *Geijers götiska diktning*, Ups. 1918, s. 269 ff.

knappnålen än att veta när man skall plöja och så, vilket beror på en hel mängd noggranna iakttagelser över meteorologiska fenomen, som icke stå i Almanackan eller i några tabeller. Fordras det mindre intelligens att sköta sig själv i alla förhållanden än att som ämbetsmannen sköta en bokföring, uppbära sin lön och sedan vara så hjälplös, att man icke kan tända eld i sin kakelugn en gång." (A. a., s. 20.) I *Fru Marianne* är det kulturesteten Pål, som tar Börje i försvar emot Mariannes misstankar om hans inskränkthet, och sålunda även här spelar en roll, som erinrar om Strindbergs: "Ni vet inte alls vad han går för. Ni tar honom helt enkelt för en obetydlighet. — — — — Men det är han rakt inte! utbrast han med sjuklig häftighet, egentligen har han bättre huvud än jag. — — — — Och man sköter inte en gård på femhundra tunnland av vår gräddfeta jord såsom Börje gör det, om man inte äger vissa administrativa anlag. Tänk på alla dessa människor, som bero av honom! Och allt går ju så jämnt som ett urverk." (S. 231 f.)

3.

Den omsvängning i Ernst Ahlgrens uppfattning av Strindberg, som åstadkoms av *Tjänstekvinnans son,* har troligen även gällt äktheten av dennes underklassinstinkter. I varje fall har hon upptäckt att de båda delade den prekära situationen att stå mellan klasserna, att intellektuellt höra till överklassen, men i instinkter och sympatier till folket. Själv hade hon i sin Stora bok antecknat följande nyckelord till sin existens: "Jag hatar förfiningen hos dem som stå högre än jag och jag vämjes vid råheten hos dem som äro under mig. Därför är jag ensam." (Biogr. I: 371.) Om Strindberg-Johan läste hon i *Tjänstekvinnans son:* "Han längtar dit [till överklassen] som till ett hemland, men modrens slavblod uppreser sig däremot. Han vördar av instinkt överklassen, vördar den för mycket att våga hoppas komma dit. Och han känner att han icke hör dit. Men han hör icke till slavarne heller. Detta blir en av slitningarne i hans liv." (Saml. skr.: *Tjänstekvinnans son I,* s. 34.) I *Fru Marianne* har Ernst Ahlgren överfört denna sin egen och Strindbergs gemensamma erfarenhet på Pål, om vilken det med en tydlig anklang från Strindbergs ord heter: "Jag var en hybrid, en bastard, som ingenstädes på jorden hade fotfäste. Genom födseln tillhörde jag samhällets pariakast — vars

blotta tillvaro är en skam — genom alla mina anlag var jag stämplad till bildningsaristokrat." (S. 216.) Än vidare har Ernst Ahlgren efter mönstret av Strindbergs alter ego gjort Pål till en "tjänstekvinnans son" — han är naturlig son till en informator och en piga på en herrgård — och låtit honom med användning av de i Strindbergs självbiografi tillämpade naturalistiska ärftlighetsteorierna liksom denne härleda tvedräkten i sin natur från en fader med aristokratiska tendenser och en plebejisk moder. Hans kärlek till förfiningen är ett arv från faderns liv i den luxuösa herrgårdsmiljön; modern fortlever i hans dyrkan av allt som är härdigt och levnadsfriskt, vilken också förklarar hans beundran för Börje. "Atavism — ingenting annat!" (S. 217 ff.)

Hos Pål är dock det aristokratiska arvsanlaget det avgjort dominerande, varför han i motsättningen till Börje kommer att representera kulturen, överförfiningen, degenerationen. Med denna sammanställning av bonden och kulturaristokraten har Ernst Ahlgren, som Werin (anf. upps. *"Kulturens offerväsen"*) påpekat, lämnat sitt bidrag till åttitalets diskussion av kulturproblemet.

Denna diskussion har ju aldrig helt vilat, alltsedan Rousseau en gång för alla fäst uppmärksamheten på de faror för människans naturliga sundhet och lycka, som kulturutvecklingen medför. På åttitalet hade uppfattningen av Rousseaus problem liksom av nästan alla andra influerats av Darwins epokgörande förkunnelse. På Darwins lära om den naturliga anpassningen och de förvärvade ändamålsenligheternas ärftlighet hade den spencerska evolutionismen grundat sin optimistiska tro på att kulturutvecklingen ofelbart måste leda mot ett fullkomlighetstillstånd. Men det var trots detta svårt att blunda för, att de nackdelar, Rousseau påpekat, likafullt alltjämt ökades med de stegrade kulturbehoven. I det svenska åttitalet är det framför allt Strindberg, som representerar Rousseaus tvivel gentemot de utvecklingstroendes kulturoptimism. Redan i *Svenska öden och äventyr* exemplifierar han t. ex. den alltför långt drivna arbetsfördelningens faror för individens naturliga växt, och i *Giftas* framhåller han faran av äktenskapens försenande eller omöjliggörande på grund av de höga kulturanspråken. I *Likt och olikt* 1884 och *Utopier i verkligheten* 1885 framlägger han slutligen sina rousseauistiska förslag till botemedel.

Strindberg var emellertid lika övertygad darwinist som rousseauan. Hans kritik vänder sig därför ej mot darwinismen, utan endast mot evolutionsfilosofiens tillämpning av densamma på kulturproblemet. I sin egen teori lyckas han förena darwinism och rousseauism på ett annat sätt. Oändamålsenligheter kunna, påpekar Strindberg, enligt Darwin nedärvas likaväl som ändamålsenligheter; en utveckling kan alltså även vara liktydig med en urartning. Som ett dylikt avsteg från den rätta utvecklingen, som en sjuklighet och ett misstag vill nu Strindberg se den moderna överkulturen. Kulturmänniskan, som alltmer avlägsnar sig från naturen genom ökad differentiering och specialisering, är en avart, som utvecklas mot död och undergång. Enda räddningen ligger därför i en återgång.[1]

På detta sätt lyckas det Strindberg att även i darwinismen vinna stöd för sin rousseauanska kult av den naturliga människan.[2] Bonden är i själva verket den bäst anpassade, den sundaste, livskraftigaste arten; kulturmänniskan däremot är en avart, degenererad, svag och livsoduglig. "Om jag skulle ta Darwin till hjälp", heter det i bondeapoteosen i *Likt och olikt,* "skulle jag få alla dennes anhängare att erkänna det bonden är det fullkomligaste species av släktet människa, för så vitt som han äger alla kroppsliga och andliga egenskaper, som fordras att hålla ett kraftigt släkte vid liv." (A. a., s. 20.)

Fru Marianne visar, att Ernst Ahlgren kommit till en uppfattning, som närmar sig Strindbergs. Sekelslutets raffinerade och sjukliga dekadansesteter föreföllo henne som varnande exempel på det överkultiverades livsoduglighet. "Deras hela tillvaro påminner mig om ett elegant parfymkort: — över ljuset med det! — det är som gåve det åt luften omkring sig en själ, en doft, en obeskrivlig fin och bedårande skönhet; men förslappande, — och hur går det med det eleganta parfymkortet själv?" skriver hon till Lundegård den $^{16}/_{10}$ 1885 på tal om Gustav Esmann, den levande yttre modellen till Pål Sandell. Den Hans Jægerska bohemdiktningen stod för henne som ett exempel på samma fara som Strindberg pekat på i *Giftas*: "kulturens förbannelse: sena äktenskap och sjukliga lidelser" (Stora boken juli 86). Själv hade hon arbetat sig upp ur en bondsk till en intellektuell miljö

[1] Förordet till *Utopier i verkligheten.*

[2] Jfr F. Böök, *Tre noveller ur Strindbergs Svenska öden och äventyr,* Sthlm 1915, s. 16 ff.

och i form av det nervslitande och otrygga författararbetet även hunnit smaka kulturarbetets mödor. Hennes iakttagelser ha till slut lett henne till en övertygelse besläktad med Strindbergs: det lyckligaste för kulturmänniskorna vore att få "färre, enklare behov, lagom med arbete och friska nerver" (brev till K. af Geijerstam 1886; Geijerstam, s. 43). Och hon är inte alldeles fri från att dela Rousseaus naturoptimism: "Jag går visst inte in på att jorden är usel, — — — ty det är den icke så länge den har så mycken livsvärme som den ännu har. Det är vi människor som göra den eländig, genom våra dumheter, vilka äro legio. Gör människorna sanna, enkla och rättskaffens goda, då ansvarar jag att jorden skall bli som ett paradis." (Brev till Lundegård 1886; biogr. II: 53.)

Pål Sandell är livsoduglig från födelsen, ett av kulturens aristokratiska och degenererade offer, en "odlad frukt", för att använda Strindbergs beteckning i novellen i *Svenska öden*. Redan som barn framstår han i Börjes berättelse (kap. 4) som intelligensaristokraten, sjukligt fin och vek bland bondpojkarna, skyende deras stojande lekar och röjande sin egen konstnärsnatur i förfärdigandet av små sinnrika leksaker. Men socialt är han den ringaste och fattigaste av dem alla. Genom denna motsägelse påminner han direkt om Sten Ulvfot i *Odlad frukt*, den diktfigur varmed Strindberg tidigast exemplifierat sin darwinistiskt-rousseauanska kulturkritik.[1] Konflikten uppkommer för dem båda därigenom, att de hamnat i en lägre social ställning, för vilken de sakna livsduglighet, Sten som deklasserad, Pål redan från födseln som bastard. Strindberg framhäver starkt aristokratens kroppsliga förfining, som i den plebejiska miljön framstår som degeneration. "Ja, se det är då så olika på människor och människor", säger baderskan i Stockholm, som tar hand om junkern, "det är inte samma slag, se! En sådan fot som en flicka; ser man inte rent av hur bloden går i ådrorna! Jag är då så säker på att inte de här fina folken ha likadant blod som vi. Och sådana händer!" (Saml. skr.: *Svenska öden och äventyr I*, s. 29.) Pål sticker på samma sätt av redan från kamraterna på skolgården: "Pål såg inte ut som en bondpojke. Han hade ett utseende som en förklädd flicka. De andra pojkarna brukade alltid håna honom med att fråga om hans ansikte suttit i klämma mellan två bräder." (S. 44.)

[1] Jfr F. Böök, anf. arb. *Tre noveller etc.*, kap. II.

Lustigt nog är den yttre symbolen på den aristokratiska undantagsnaturen i bägge fallen densamma: en sammetsjacka. Hos Sten är den det sista minnet av adelsborgens härligheter; Pål har fått sin från herrgården, från vilken han på sätt och vis härstammar, och den är hans första erfarenhet av förfiningen: "Jag kunde rysa av lycka när min kind rörde vid det mjuka tyget; jag kysste det i smyg..." (S. 219.) Sammetsjackan ger åt dem båda ett sken av förnämhet, som mycket illa motsvaras av verkligheten. "Jag skall tala om för dig, att jag icke är någon junker, fastän jag har sammetsjacka", måste Sten Ulvfot bekänna för smeden (a. a., s. 20). Men även den lille Påls sammetsjacka gör honom i Börjes ögon till en förklädd prins. "Jag tyckte han såg ut som en prins", säger denne, "jag tyckte att han var mycket förnämare än jag, och jag inbillade mig alltid att någon skulle komma och hämta honom, så att han en dag skulle komma till stor härlighet." (S. 45.) Till sist bli de ömtåliga symboliska plaggen i samma mån som sina bärare illa tilltygade i den grova verkligheten. Först i sitt sista stadium ger Sten Ulvfots jacka en trogen bild av den deklasserade aristokratens verkliga situation: "överspilld av vin, fläckig av landsvägens damm, brun under armhålorna av svett, såg den riktigt eländig ut" (a. a., s. 43). Börje har också bevarat en lika tydlig minnesbild av den lille Påls sammetsblus i ett liknande tillstånd, "sliten till sist så att det visade sig runda små fläckar på den gråaktiga bomullsvävnaden — och alldeles blank i kanterna vid händerna och under armbågarna" (s. 45).

Det lär icke kunna fastställas, hur denna rätt kuriösa detalj uppkommit i *Fru Marianne,* om den ej är en verklig reminiscens från Strindbergs novell. Pål finner i motsats till Sten Ulvfot ett modus vivendi genom ett penninggiftermål, men går till slut liksom denne en frivillig död till mötes, betecknande sig som ett offer för kulturen och degenerationen. "Vi människor äro mal endast; och kulturen är den låga som skall avsveda våra vingar", yttrar han med hänsyftning på sig själv (s. 222). Och då Börje uppmanar honom att gifta sig och få barn, svarar han missmodigt: "För att se dem bli likadana som jag? Tror du m i n a barn kunde glädja sig åt livet!" (S. 275.)

Börje själv däremot är den enkle, sunde och livskraftige jordarbetaren, vilken i Ernst Ahlgrens tankar liksom i Strindbergs ställde sig emot de förslappade mänskliga kulturprodukterna av

Påls art. Hans livslycka är "icke en lycka som skulle slå ut för en minut och så vissna bort, utan det var en lycka för hela livet, en lycka att blomstra, utvecklas och tillväxa, en lycka att slå rot och skott för dagar som skulle komma — det var hans egen sunda naturs stora livskraftiga lycka." (S. 120.) Det är sundheten, som mer än något annat ger honom hans övertag över Pål; han äger liksom Strindbergs bonde alla de egenskaper, som garantera ett livskraftigt släkte. "Du är sund och stark; du skall leva", skriver Pål till honom i sitt avskedsbrev (s. 349), och en annan gång kallar han honom "en riktig urtyp för en naturenlig uppfostran. Vore jag siare skulle jag säga att framtiden tillhör dig och dina gelikar." (S. 182.)

Romanens utgång illustrerar, skulle man kunna säga, den darwinska satsen om "the survival of the fittest", och den för kampen för tillvaron bäst anpassade är i Ernst Ahlgrens ögon liksom i Strindbergs bonden.

V.

Ärftlighets- och viljeproblemen i Fru Marianne.

1. Taines naturalistiska filosofi och psykologi. Determinismens utbredning i den franska, den danska, den norska och den svenska litteraturen. — 2. Ernst Ahlgrens själssjukdom. Hennes uppfattning av ärftlighets- och viljeproblemen och deras belysning i *Fru Marianne*. — 3. Den deterministiska färgningen i Ernst Ahlgrens sista arbeten. Jämförelse med Lie.

1.

Darwins descendenslära lämnade ett kraftigt stöd åt naturalismens ungefär samtidigt — omkring 1860 — av Taine formulerade deterministiska filosofi. Darwins inordnande av människan i den stora naturliga utvecklingens obrutna sammanhang gav en ny framstöt åt positivismen. Hos Taine är det positivistiska betraktelsesättet drivet till sin spets. Han bygger sin filosofi på psykologien och denna i sin tur på fysiologien. Alla idéer och sensationer betingas enligt Taine av fysiologiska processer.[1] Liksom Darwin pekar på egenskapernas nedärvning och den naturliga anpassningen efter miljön, framställer Taine kulturer och individer som produkter av rasen (= "ces dispositions innées et héréditaires que l'homme apporte avec lui à la lumière"), miljön och momentet. Den sistnämnda faktorn sammanfaller i själva verket, som redan Georg Brandes anmärkte, med den närmast föregående, och i den praktiska tillämpningen i skönlitteraturen ledde också Taines teori till studiet av individens beroende av ärftlighet och miljö. Slutordet i Taines och naturalismens filosofi blir den absoluta determinismen; Taine hävdar orsakslagens tillämpning även på det moraliska området i den beryktade satsen: "Le vice et la vertu sont des produits comme le vitriol et le sucre."[2] Determinismen får genom Taine i den franska naturalismen en abstrakt logisk och mekanisk tillämpning.

[1] H. Taine, *De l'Intelligence*, 1870.
[2] H. Taine, *Histoire de la littérature anglaise*, 1863, introduction.

Ärftlighetens och viljefrihetens problem kom efter Taine att under lång tid behärska litteraturen, vars samtida riktningar och skolor kunna på ett karakteristiskt sätt grupperas efter deras hållning till detta brännande spörsmål. Även Ernst Ahlgren har i *Fru Marianne* öppet tagit ställning till de teorier om ärftlighet och ansvar, som mötte henne överallt i den omgivande litteraturen. Vi måste därför här först taga en översikt av determinismens utbredning i tidens franska och nordiska diktning.

Redan före Taines huvudverk framkom i Frankrike den första stora naturalistiska romanen, Flauberts *Madame Bovary* (1857). Samma tankegångar som hos Taine äro här omsatta i dikt. En kvinna av mycket medelmåttig själslig utrustning men med ett frö till något fint och storslåget i sin natur kringspinnes av en kälkborgerlig miljös banalitet, vilseledes av sin missriktade romantik, depraveras genom sina sinnen och föres säkert och obevekligt mot undergången. Hennes bedragne och kvarlevande man, den hopplöst intetsägande Charles Bovary, ger oss på bokens sista sida dess sens moral i orden: "C'est la faute de la fatalité!" och Flaubert träder själv fram ur sin eljest osvikligt skyddande objektivitet för att förklara detta vara "un grand mot, le seul qu'il ait jamais dit."

Redan *Madame Bovary* visar, hur starkt den deterministiske diktaren drages emot tragiken och pessimismen; ödets nedbrytande makt har ju alltifrån antiken vida mer än dess uppbyggande påtvingat sig människans medvetande. Den övervägande stämningen i Flauberts roman är bitter ironi och misantropi.

Med den nästa betydande naturalistiska romanen, bröderna Goncourts *Germinie Lacerteux* (1865), föras vi ännu ett steg i samma riktning och hamna i det utpräglat abnorma och sjukliga, i neurosen. Tjänsteflickan Germinie Lacerteux undergår samma gradvisa moraliska desorganisation som Flauberts doktorsfru, men allt i större skala. Hon är en fullt utbildad hysterica, och beskrivningen av hennes liv är, för att nyttja författarnas eget uttryck i förordet, "la clinique de l'Amour". Romanens grundsyn är liksom *Madame Bovarys* deterministisk: "la Fatalité l'écrasait." Dock har Flauberts beska misantropi hos bröderna Goncourt med deras vekare temperament förbytts i medlidande med de under ödet slavande människorna och med de lägre klassernas hårda villkor. I företalet till *Germinie Lacerteux* uppställa de en fordran, "que le Roman ait

cette religion que le siècle passé appelait de ce large et vaste nom: Humanité." Genom att ställa sin naturalistiska analyseringskonst i humanitetens tjänst ha de givetvis avvunnit det deterministiska betraktelsesättet ett positivt praktiskt värde.

Två år senare utger Zola sin första naturalistiska roman *Thérèse Raquin,* en studie över temat drift, mord och samvetskval, där allting, ända till samvetet, är reducerat till rent fysiologiska företeelser, "un simple désordre organique". I företalet påpekas att romanen innehåller icke karaktärer, utan temperament eller, än tydligare uttryckt, "des brutes humaines", och som motto bär den Taines ord om dygden och lasten. Determinismen är naturligtvis kraftigt understruken: "J'ai choisi des personnages souverainement dominés par leur nerfs et leur sang, dépourvus de libre arbitre, entraînés à chaque acte de leur vie par les fatalités de leur chair."

Inom kort påbörjar sedan Zola sin väldiga studie av en familjs degeneration i de tjugu romaner (1871—1893), som bilda *Les Rougon-Macquart,* samtidigt som han lancerar benämningen "naturalism" på den nya vetenskapliga diktningen. Ämnet för Zolas romanserie är liksom för *Madame Bovary* och *Germinie Lacerteux* förfallet, orsakat genom neuros och alkoholism. Men Zola har här företagit sig att beskriva en hel släkts undergång i stället för en individs och får därigenom tillfälle att studera ärftlighetens inflytande lika utförligt som miljöns. Ärftlighetslagarna tedde sig på denna tid — före Mendel — ännu som någonting föga invecklat, och till på köpet var Zolas egen uppfattning och tillämpning av Taines och naturvetenskapens teorier ytterst grov och dilettantisk, så att hela den "vetenskapliga" grundvalen för hans naturalistiska roman kom att bli en ren parodi.

Determinismen och pessimismen i *Les Rougon-Macquart* är också, närmare besett, helt ytlig och formalistisk. Zola är i grund och botten, för att använda Brandes' ord om Ibsen, endast en indignationspessimist, som trots sin kritik av det närvarande tror på reform och utveckling. Hans naturliga optimism och livstro spränger till sist hela ramen för den naturalistiska degenerationsskildringen. I dess sista del, *Le docteur Pascal,* är hjälten en tydlig avbild av Zola själv. Han är läkare och ärftlighetsforskare, men i trots av alla sina degenerationsteorier en oomkullrunkelig optimist. När den stora Rougon-släkten, som han tillhör, är färdig

att dö ut, låter Zola honom få ett barn med sin brorsdotter, och vid detta "enfant inconnu" knytas på trots mot dess ursprung och mot hela degenerationslagen nya obegränsade förhoppningar. Denna överraskande avslutning av Rougonernas stamträd blottar Zolas hela onaturalistiska temperament, och det förefaller oss mer symboliskt än författaren egentligen avsett, när efter doktor Pascals död alla dennes mödosamt hopsamlade ärftlighetsdokument gå upp i rök, och brorsdottern i stället fyller det skåp, där de förvarats, med — barnkläder.

Som vi i föregående kapitel anmärkt, föregripes denna optimistiska utgång av *Les Rougon-Macquart* redan i vissa av de tidigare delarnas kvinnogestalter, i främsta rummet Pauline Quenu i *La joie de vivre* 1884, vars innehåll här redan (ovan s. 135) refererats. Pauline bjuder degenerationslagen trots. Hon har från "någon stamfader på mödernet" ärvt en disposition för häftiga raserianfall, men hon kuvar dem och utvecklar sig till en god, stark och levnadsfrisk människa. Hon är av naturen girig liksom sina avlidna föräldrar, men förmår sig till att offra allt vad hon äger på de otacksamma släktingarna. Hon hyser en stark passion för sin kusin Lazare, men resignerar i sin kärlek och motstår ståndaktigt alla frestelser. Till sist tar hon hand om Lazares och Louises svaga och sjukliga barn, som hon utfäster sig att uppfostra till en livsduglig människa:

"Lazare se mit à rire, embarrassé.

— Bah! murmura-t-il, il aura la goutte comme papa et ses nerfs seront plus détraqués que les miens... Regarde donc comme il est faible! C'est la loi des dégénérescences.

— Veux-tu te taire! s'écria Pauline. Je l'élèverai, et tu verras si j'en fais un homme!" [1]

Man kan säga att den naturalistiska traditionen från Taine och Flaubert i det franska åttitalet långt mera konsekvent representeras av novellisten Maupassant än av Zola med hela hans apparat.

Hos den följande författargenerationen — Bourgets och Huysmans' — inträffar naturalismens slutliga sammanbrott. Huysmans debuterar med ett par ärkenaturalistiska romaner för att kort därefter kasta sig i mystikens armar. Bourget bryter redan från början med naturalismens estetiska doktriner; han återinför den analyserande romanstilen i stället för Flauberts objektiva och

[1] E. Zola, *La joie de vivre*, éd. Charpentier, Paris 1921, II: 202.

hämtar sina ämnen ur societetslivet. Men han står i sina romaner från 1880-talet, *Cruelle énigme, Un crime d'amour* m. fl. ännu på naturalismens deterministiska och fysiologiska grund. Bourget var personlig lärjunge till Taine, och en av dessa hans förstlingsromaner är tillägnad mästaren.[1]

Cruelle énigme (1885) handlar om en kvinna, som i ett ögonblicks sinnesrus hänger sig åt en annan man, än den hon i sitt hjärta älskar, utan att själv kunna förklara, hur det varit möjligt. I *Un crime d'amour* (1886) är det en man, som utan skrupler förför hustrun till sin barndomsvän, teoretiskt övertygad, som han är, om sin fullkomliga oansvarighet:

"'— — — Pour que ce remords fût justifié, il faudrait que je fusse coupable, c'est-à-dire responsable et libre. Est-ce que la liberté n'est pas un vain mot, et par suite le bien et le mal, la vertu et le vice?...' Il avait dans sa jeunesse beaucoup pensé à ces questions et admis comme exacts les arguments modernes contre le libre arbitre. Il s'étudiait à détruire, en s'appliquant ces arguments à lui-même, le malaise moral dont il était atteint: 'Que suis-je?' reprenait-il: 'le produit d'une certaine hérédité, placé dans de certains milieux. Les circonstances une fois données, je devais sentir comme j'ai senti, penser comme j'ai pensé, vouloir comme j'ai voulu...' Et il décomposait sa propre personne en ses éléments..."

— — — — — — — — — — — — — — —

"La vie et la mort de l'âme? Des mots! des mots!... Une légère altération cérébrale, et l'âme est changée... Au microscope, on découvrirait la petite disposition de cellules qui veut que je n'aie jamais aimé..."[2]

Men i grund och botten omfattas den deterministiska oansvarighetsdogmen varken av Bourget själv eller hans hjältar med en Taines vetenskapliga kallblodighet. Hjältinnan i *Cruelle énigme* stannar lamslagen inför sitt väsens "grymma gåta", och hjälten i *Un crime d'amour* slutar med att vid åsynen av de faktiska lidanden, han tillfogat andra, trots allt böja sig för de bud, som medlidandet, "la religion de la souffrance humaine", pålägger oss. Bourget själv har väl kunnat tillägna sig Taines positivistiska livsåskådning, men i sitt innersta känsloliv har han förblivit spiritualist och religiös. "Nous portons dans notre arrière-fond de cœur un germe spiritualiste qui se trahit sans cesse et à notre insu", yttrar han på ett ställe i sina *Essais de psychologie contemporaine* (1883—85, a. a. II: 41). Man kan därför hos honom iakttaga, hur

[1] Se dedikationen till *André Cornélis* 1887!
[2] P. Bourget, *Un crime d'amour*, éd. défin., Paris u. å., s. 275, 282.

den naturvetenskapliga determinismen omärkligt glider över i en religiös fatalism och mystik.

Romanen *Le disciple* (1889) bringar Bourgets slutuppgörelse med naturalismens filosofi och utgör ett direkt angrepp på Taines determinism. Berättelsen visar som bekant, hur en ung man, lärjunge till en filosof, vars positivistiska och deterministiska läror äro en kopia av Taines, av ren teoretisk experimentlust och ansvarslöshet drives till ett ödesdigert brott, och i företalet söker Bourget uttryckligen att inskärpa ohållbarheten och faran av den naturalistiska filosofiens amoralism. Samtiden hade, enligt Bourgets i *Essais* uttalade mening, att välja mellan den absoluta pessimismen och tron på det övernaturliga. Själv valde han inom kort den senare vägen och återvände i kyrkans armar. Samma år som *Le disciple* utkom även Bergsons första arbete, och därmed kan den deterministiska linjen sägas vara bruten i den franska litteraturen.

I de skandinaviska litteraturerna hade determinismen långt svårare att vinna insteg. Den stötte här särskilt på motstånd i den nordiska utpräglade individualismen. Detta motstånd yppade sig redan hos genombrottets dansk-judiske teoretiker Georg Brandes. När Brandes griper sig an med att bana väg för en modern positivistisk litteratur i Norden, anknyter han till Taine, vars kritik och filosofi är föremål för hans doktorsavhandling *Den franske Æsthetik i vore Dage, En Afhandling om H. Taine*, 1870. Men skiljaktigheten i temperament hos mästare och lärjunge framträder också tydligt i den ingående kritik, som Brandes här underkastar vissa av Taines huvudsatser. Den gäller bl. a. Taines determinism och hans därmed sammanhängande uppfattning av geniet såsom endast en resumé av tidsandan. Brandes' böjelse för en konträrt motsatt synpunkt skulle som bekant längre fram öppet framträda som en förkunnelse av "det store Menneske, Kulturens Kilde", och redan i doktorsavhandlingen inlägger han en protest mot ensidigheten i Taines geniuppfattning. Det spontana och aktiva i hans natur, hans "individuelle Lidenskabelighed" och hans framstegstro, hindra honom att godtaga Taines absoluta determinism. Den synes honom "fornegte den oprindelige Kraft i Individet og lægge al Aktivitet over paa Omgivelserne."[1] I ett ovan

[1] G. Brandes, *Den franske Æsthetik i vore Dage*, Khvn 1870, s. 103. Jfr H. Rue, a. a., s. 11.

(s. 67) anfört citat ur självbiografien talar ju Brandes även om, att "den filosofiske Determinisme nogen Tid havde dulgt mig selv den lidenskabelige Individualisme, der slumrede i min Sjæl", men att brevväxlingen med Heyse genast framkallat en reaktion.

Genombrottslitteraturens kontakt med fransk-naturalismen är därför på denna punkt redan från början upphävd. Brandes förmedlar den positivistiska grundåskådningen och den realistiska estetiken, men i stället för naturalismens determinism och resignerade pessimism vill han ge den nya litteraturen i faddergåva "den eneste levendegjørende Tanke, Menneskeslægtens store Friheds- og Fremskridtstanke" (*Hovedstrømn. I*, s. 232). Den nordiska litteraturen blir i enlighet med Brandes' maning att "sätta problem under debatt" samhällsreformerande och tendentiös. Dess främsta filosofer bli icke Taine utan Mill och Spencer.

Vill man ha ett tydligt intryck av stämningsskiljaktigheten mellan denna individualistiska och utvecklingsoptimistiska nordiska litteratur och den deterministiska och pessimistiska fransknaturalismen, kan man vid sidan av en indignationsroman som Ernst Ahlgrens *Pengar* lägga Maupassants kvinnoroman *Une vie* (1883). Även där visas, på ett liknande sätt, hur en ung, oskyldig kvinna kastas in i ett äktenskap, där hennes liv blir förkvävt och brutaliserat. Men i stället för i en reformatorisk tendens mynnar den naturalistiske författarens roman ut i resignation och ett trist konstaterande, att livet, "ça n'est jamais si bon ni si mauvais qu'on croit."

Först så småningom sippra den naturalistiska determinismen och pessimismen genom olika sidokanaler in även i den nordiska litteraturen. Bland "det moderne Gjennembruds Mænd" befann sig till att börja med J. P. Jacobsen. Denne framträdde visserligen under den brandesska radikalismens fana, men som vetenskaplig naturforskare och darwinist var han en naturalist på egen grund. Han står djupare sett alldeles främmande för problemdiktningen i Brandes' mening; hans "problem" äro psykologiska och allmänmänskliga, icke aktuellt sociala.[1] Jacobsens psykologi är utpräglat naturalistisk. Den bottnar alltid i det fysiologiska, och med förkärlek studerar han de instinktiva, av medvetande och vilja oberoende själsrörelserna (Marie Grubbes mordförsök, mordskildringen i novellen *Et Skud i Taagen*). Genom det starka

[1] Jfr G. Christensen, *J. P. Jacobsen*, Khvn 1910, s. 73 ff.

inflytandet från Jacobsen kommer stundom ett naturalistisktpsykologiskt inslag till synes i problemlitteraturens eljest mycket litet fördjupade människoskildring; vi ha redan sett exempel därpå i Ernst Ahlgrens problemroman *Pengar*. Den deterministiska och pessimistiska färgningen i Jacobsens tvenne romaner *Fru Marie Grubbe* och *Niels Lyhne* (1876 och 1880) är också omisskännlig, ehuru han är alltför mycket konstnär för att låta sin naturalism framträda som tes. Marie Grubbe genomlöper eljest samma utveckling som madame Bovary och Germinie Lacerteux; hon drages långsamt och oemotståndligt nedåt av miljöns råhet och sin egen sinnlighet. Hos Niels Lyhne är det drömmarlynne, som kommer h o n o m att förfela sitt liv, ett arv från modern. Brandesianismens frihets- och framstegstanke skymtar i själva verket hos Jacobsen knappast mer än i de ständigt citerade raderna: "For alle gode Tanker de kan slet ikke dø, / før endnu bedre Tanker er spired af deres Frø." Men Jacobsen var genombrottets starkaste konstnärliga tillgång, och hans ateism lät sig dessutom brukas i agitatoriskt syfte. Sammanhållningen mellan honom och bröderna Brandes var därför fullständig och obruten.

Däremot vägrade Georg Brandes med full rätt att bland sina "genombrottsmän" upptaga de yngre dekadenta åttitalspessimisterna, vilkas utgångspunkt snarast var fransknaturalismens och Jacobsens determinism.[1] Riktningen inleddes av Herman Bang redan 1880 med hans första stora roman *Haabløse Slægter*, vars titel är ett koncentrat i två ord av hela den naturalistiska åskådningen. Hos Bang var emellertid denna ej blott en övertagen teori. Han var själv liksom sin hjälte William Høg det sista skottet på en gammal stam; hans far slutade liksom dennes som vansinnig, och själv bar Bang på ett degenerationens brännmärke. Hans andra roman *Fædra* (1883) är en ny degenerationsstudie med en kvinnlig huvudfigur, ett motstycke till *Madame Bovary, Germinie Lacerteux* och *Fru Marie Grubbe*. Den deterministiska driftpsykologien behärskar Bangs hela diktning: "Ti inde i os — der hersker vor eneste Herre: vor Drift. Driften, der er skaanselsløs og uudgrundelig og forfærdelig . . ." Det alltid något spända förhållandet mellan Bang och det brandesska kotteriet betingades ytterst av motsättningen mellan det naturalistiska och det individualistiska temperamentet. En av Bangs tidigaste noveller inne-

[1] Jfr A. Ipsen, a. a., II: 74.

håller också ett förstucket försvar för den psykologiska problemdiktningen gentemot den sociala.[1] Den med Bang jämnårige Karl Gjellerup gav 1881 en vetenskaplig framställning av determinismen i avhandlingen *Arvelighed og Moral.*

I Norge stå "de stora diktarna" likaväl som Brandes i Danmark utanför den deterministiska naturalismens råmärken. Ibsens tidigare uppfattning av viljeproblemet i idédramerna ha vi i det föregående (ovan s. 86) betecknat som en metafysisk fatalism, vilken är fullt förenlig med en Brands moraliska viljepatos.[2] Den vanliga uppfattningen är ju emellertid att Ibsen på åttitalet anslutit sig till den naturalistiska determinismen med *Gengangere* (1881), vars själva titel är en symbol för ärftlighetens fenomen. Syna vi detta drama mera ingående i sömmarna, skola vi dock finna att denna mening icke håller streck. Fallet Osvald är visserligen en ärftlighetstragedi, men Ibsen har fullständigt gått "udenom" själva viljeproblemet genom att välja ett rent fysiskt, medicinskt fall av ärftlighet.[3] När fru Alving märker att Osvald kurtiserar Regine, tycker hon sig visserligen ett ögonblick se fadern gå igen i sonen, men i stort sett bås Osvald i psykiskt och moraliskt hänseende ingalunda på kammarherre Alving; han fritages tvärtom uttryckligen från att likt denne genom sitt eget levnadssätt ha bidragit till sin olycka. I denna riktning skulle ju däremot en äktnaturalistisk författare ha utnyttjat motivet.

Osvalds ärftlighetstragedi är dessutom ej heller, som Henning Kehler i sin studie över Ibsens dramatik[4] redan anmärkt, Genganger-dramats huvudhandling; den utspelas endast så att säga framme vid rampen för att kasta sin hemska naturalistiska belysning över det egentliga dramat, vars huvudperson är modern, fru Alving. Och detta drama är ingen deterministisk ärftlighetstragedi utan, som Kehler påpekat, en moralisk Nemesistragedi. Den gengångare, av vilken fru Alving hemsökes, är icke något släktarv, utan straffet för hennes undfallenhet för konventiona-

[1] Jfr P. A. Rosenberg, *Herman Bang,* Khvn 1912, s. 47.

[2] Jfr även följande replikskifte ur *Hærmændene:*

"SIGURD. Mangt værk mægter mænds vilje at fremme; men de store gerninger styres af skæbnen, — så er det gået med os to.

HJØRDIS. Vel sandt; onde norner råder over verden; men deres magt er ringe, ifald de ikke finder hjælpere i vort eget bryst."

(*Saml. Digterv.* I: 254.)

[3] Likaså i *Vildanden:* Hedvigs ögonsjukdom.

[4] H. Kehler, *Studier i det Ibsenske Drama,* Edda IV, 1915, s. 215 ff. och V, 1916, s. 79 f.

lismen, då hon låtit binda sig i ett ovärdigt äktenskap. Här få vi också den verkliga, från Ibsens övriga diktning välkända innebörden av gengångarsymbolen: "Det er ikke bare det, vi har arvet fra far og mor, som går igen i os. Det er alleslags gamle afdøde meninger og alskens gammel afdød tro og sligt noget. Det er ikke levende i os; men det sidder i alligevel og vi kan ikke bli' det kvit. Bare jeg tar en avis og læser i, er det ligesom jeg så gengangere smyge imellem linjerne. Der må leve gengangere hele landet udover." (*Saml. Digterv.* IV: 228.) T. o. m. salig kammarherren frikännes i sista hand, därför att dessa gengångare hämmat hans livsglädje och tvingat den att söka sig orätt utlopp. Även i *Gengangere* är Ibsen alltså endast indignationspessimist, fastän han genom en genial motivkombination lyckats kasta ett sken av naturalistisk tragik över indignationsdramat.

Icke heller i *Rosmersholm* (1886) är Ibsen viljeförnekare. Rosmers strävan att skapa adelsmänniskor går liksom Brands ut på att "luttre viljerne", och i ett med dramat samtidigt uttalande utlägger Ibsen ytterligare detta adelsbegrepp i följande ord: "Jeg tænker naturligvis ikke på fødselens og heller ikke på pengenes, ikke på kundskabens adel, og ikke på evnernes eller begavelsens. Men jeg tænker på karakterens adel, på viljens og på sindets adel."[1] Först i *Fruen fra havet* (1888) kan Ibsen sägas ha behandlat en konflikt inom individen mellan viljan och det undermedvetnas krafter på ett sätt, som gör frågan om viljans frihet aktuell. I förantecknigarna till detta drama har han också ställt för sig detta spörsmål i följande ord: "Havet råder over en stemningernes magt, der virker som en vilje. Havet kan hypnotisere. Naturen overhovedet kan det. Den store hemmelighed er menneskeviljens afhængighed af 'det viljeløse'." (*Efterladte Skrifter* III: 143.) Men när Ibsen i *Fruen fra havet* skall ge sin lösning av problemet, går denna, som vi redan (ovan s. 63) sett, i indeterministisk riktning. Härmed torde vara klarlagt, vilket starkt instinktivt motstånd moralisten hos Ibsen trots all hans pessimism satte upp emot naturalismens blinda naturnödvändighet.[2]

[1] Jfr G. Gran, *Henrik Ibsen* II: 26.

[2] Enligt J. Paulsens uppgift (a. a., II: 43) har Ibsen även uttalat sitt ogillande av Taines teorier. "Han, der holdt saa meget paa individets selvbestemmelsesret, kunde umulig indrømme milieuet en slig indgribende betydning."

Hos Björnson är det väl närmast optimisten, som går till öppet anfall på samma lära i uppfostringsromanen *Det flager* (1884). Tomas Rendalen är av Kurtarnas urartade släkt, vars vildsinthet och vanvett hållit den lilla staden i skräck under flera generationer. Hans far har dött en ond, bråd död redan innan Tomas kommit till världen, och dennes uppfostran ligger helt och hållet i händerna på hans sunda och kraftfulla mor, vilken framgångsrikt kämpar för att undertrycka gossens dåliga fädernearv, ända tills han själv kan taga vid med en energisk självuppfostran. Trots sina ärvda anlag för våldsamhet och oregerlighet lyckas Tomas bli en disciplinerad och dugande människa.

Självtukt och krafttämjande var ju ett grundmotiv i Björnsons diktning alltifrån bondenovellerna, och i *Det flager* hävdar han även gentemot åttitalets ärftlighetspessimism uppfostrans och självkännedomens makt samt bemöter de naturalistiska arvsteorierna på deras egen mark genom påpekandet att goda arvsanlag nästan alltid finnas, som kunna ge stöd emot de dåliga. "Arv er ingen bestemmelse, bare betingelse", lyder hans tes. *Det flager* bildar sålunda i detta hänseende närmast en parallell till Zolas samma år utgivna *La joie de vivre*.

Efter "de stora diktarna" bryter emellertid med bohemlitteraturen en utpräglat deterministisk naturalism in även i det norska åttitalet.[1] Garborg är visserligen i sina naturalistiska böcker *Mannfolk* o. a. alltför upptagen av praktiska spörsmål för att hinna med något filosoferande, men hans karaktärsteckning är krasst naturalistisk. Och Hans Jæger, vilken besynnerligt nog debuterat med en avhandling om Kant, beledsagar sin roman *Fra Kristiania-Bohêmen* 1885 med ett företal, där han utvecklar en mycket konsekvent naturalistisk filosofi:

"Naturalismen er — kort defineret — deterministisk digtning. Og determinismen gaar ud fra, at menneskene under de faktisk forhaandenværende omstændigheder umulig kan handle anderledes, end de virkelig handler. Den gaar med andre ord ud fra, at hvis et menneske drages til ansvar for sine handlinger, saa drages han til ansvar for noget, hvori han ingensomhelst 'skyld' har, hvori han altsaa er ganske og aldeles 'uskyldig'. Men at drage et menneske til ansvar for det hvori han er ganske og aldeles 'uskyldig', det kan man ikke gjøre med nogen moralsk ret. Determinismen gaar altsaa ud fra, at man aldrig med nogen moralsk

[1] Jfr Kr. Elster d. y., *Ill. norsk litt.-hist., II,* Kra 1924, kap. "Ottiaarene".

ret kan drage et menneske til ansvar for hans handlinger. — Den praxis det moderne samfund befølger, svarer ikke ganske til denne determinismens opfatning..."[1]

Jæger kräver därför religionens, moralens och rättsbegreppets avskaffande.

Den svenska åttitalslitteraturen är ju övervägande en ren epigonlitteratur av den dansk-norska. Det unga Sveriges författare äro omväxlande revolutionärer med Brandes och moralister med Ibsen, liksom de vid behov kunna åberopa sig på den naturalistiska oansvarighetsteorien. Endast Strindberg och Ola Hansson kunna här sägas ha tillägnat sig en konsekvent naturalistisk åskådning.

Redan *Röda rummets* doktor Borg visar sig, som Lindblad (a. a., s. 136 f.) anmärkt, omfatta deterministiska teorier, vilka starkt erinra om Taines. I Strindbergs böcker under landsflykten blir den fransk-naturalistiska färgningen ytterst påtaglig. I *Giftas* framställes ju kärleken enligt företalet såsom en naturmakt, vilken "kuvar den fria viljan", och den naturalistiska driftpsykologien i *Dygdens lön* tar stöd i en darwinistisk parallellisering av människovärld med djur- och växtvärld. Strindbergs 1886 författade självbiografi är likaledes uppbyggd i full enlighet med Taines deterministiska ärftlighets- och miljöteori. I dess avslutningsdel *Författaren* redogör Strindberg i följande ordalag för sitt tillvägagångssätt: "För att kunna fortsätta sin jordiska bana på ett mera rationellt sätt, än han förut befarit den, beslutar han göra upp bokslut med det gamla, genomgå sitt livs händelser från början till dato, undersöka sin själs uppkomst- och utvecklingshistoria, sådan densamma uppstått under alla samverkande orsaker av ärftlighet, uppfostran, naturell, temperament, under tryck och inverkan av den givna historiska epokens yttre händelser och andliga rörelser." (Saml. skr.: *Tjänstekvinnans son II*, s. 277.) Undersökningens deterministiska facit framlägges sammastädes (s. 189) i orden: "Hans bana var med nödvändighet utstakad i blodsarv, temperament, samhällsställning: kort och gott: det var ingen dygd, det var en naturnödvändighet."

Dessa principiella deklarationer kommo visserligen ej att se dagen på åttitalet, då de nedskrivits, enär *Författaren* trycktes först 1909, men även i de omedelbart publicerade banden av *Tjänstekvinnans son* var ju den underliggande teorien lätt att

[1] H. Jæger, *Fra Kristiania-Bohêmen*, Kra 1885, I s. I.

skönja, särskilt i första delen med redogörelsen för Strindberg-Johans släkt, föräldrar och barndom.[1] Denna del avslutas också med en resumé, betitlad "Karaktären och ödet", där det förklaras, att "jaget är icke något ett självt; det är en mångfald av reflexer, ett komplex av drifter, begär, somliga undertryckta då, andra lössläppta då!" (Saml. skr.: *Tjänstekvinnans son I*, s. 218.) Efter Taines metod sönderlägger Strindberg här sitt jag i dess olika "komplex" och "reflexer" samt bestämmer slutligen dess "grunddrag" — med Taines terminologi "faculté maîtresse" — som "tvivel och känslighet för tryck".

Någon förvandling av det svenska åttitalets problemdiktning till naturalism åstadkom Strindberg emellertid icke och bekymrade sig knappast heller därom. Det blev därför i stället Ola Hansson, som kort därpå kom att rikta det första angreppet mot problemlitteraturen från naturalistisk ståndpunkt.[2] Som diktare har Ola Hansson uppenbarligen redan i sina första böcker känt sig starkare dragen till de naturalistiska psykologerna Jacobsen och Bang än till brandesianismens sociala skildrare och tendensförfattare. Även Strindbergs naturpredikan hyllar han i en under Giftas-åtalet tillkommen dikt i *Notturno*. I en senare redogörelse för sin tidigaste litterära utveckling[3] har Ola Hansson också bekänt att den samtida kritik, som gjorde det starkaste intrycket på honom, ej var Brandes' utan Taines, Bourgets och Bangs. Särskilt synes det vara det intima studiet av Bourgets diktning och kritik, som hos honom utkristalliserat en deterministisk åskådning. I sin 1886 i Framåt publicerade essay om Bourget utvecklar han utförligt dennes taineska determinism:

"[Människans] tanke- och känsloliv behärskas av samma stränga, orubbliga naturlagar som hennes kroppsliga organ. Alla hennes förmögenheter vila på fysiska substrat — — — — — Hon är med nödvändighet sådan hon är, hon handlar med nödvändighet just så som hon handlar. — — — — — Man kan endast relativt tala om dygd och last, ty vad man åsyftar med dessa benämningar är produkter, bildningar alldeles analoga med socker och vitriol. Man kan icke tala om 'sunt' och 'osunt', varken på det fysiska eller moraliska området, utan endast om fysiologiska och psyko-

[1] I den undertryckta "interwiewen" till denna del uttalar Strindberg dock ännu någon tvekan med avseende på determinismen: "Jag börjar (observera att jag säger börjar) tro att mänskan är oansvarig, emedan hon synes sakna fri vilja." (Saml. skr.: *Tjänstekvinnans son I*, s. 452.)

[2] Jfr E. Ekelund, a. a., s. 114 ff.

[3] O. Hansson, anf. upps. *"Sensitiva amorosa"*.

logiska tillstånd, vilka i ena fallet äro välgörande, i det andra fördärvbringande, men i båda framträdande i överensstämmelse med orubbliga naturlagar, alltså normala. Allt är 'naturligt'." (*Saml. skrifter* II: 166 f.)

Framför allt var det för skildringen av de irrationella, undermedvetna själsrörelserna, som Ola Hansson i Bourget fann sin mästare:

"Det är de små dragen i själslivet, som han omsorgsfullt avtecknar, de omärkligaste känslorörelserna och de subtilaste tankeoperationerna, allt som ligger invid eller under det omedvetnas tröskel. Det är det dunkla i människan, det som behärskar henne och bestämmer hela hennes liv, men som hon själv endast känner såsom svävande stämningar eller vaga behov. Det är de oförklarliga motsägelserna i människonaturen, passionernas sofisterier, psykologiska monstruositeter och anomalier; 'dessa besynnerligheter som utgå från de omätbara djupen i vårt väsen', en sjukligt överutvecklad tankes obetydligaste vindningar, raffinerat utsökta stämningars lättaste avskuggningar, det skiftande spelet av bådaderas ljus och skugga." (Ib., s. 183 f.)

Detta är ju ingenting annat än programmet för Ola Hanssons egen följande år utgivna *Sensitiva amorosa*. "Ser du", yttrar han till läsaren i dess inledningskapitel, "människan är icke någonting fast och oföränderligt som man griper tag i och säger att det är så eller så; där försiggå i hennes väsen oupphörligen hemliga processer, vilka metamorfosera hennes kropp och hennes själ minut efter minut, processer hos dig och hos dem som du hållit av i livet och dragit intill dig i ömhet, vilka varken du eller de känna vari de bestå." (*Saml. skr.* III: 9.) Och liksom Ola Hansson understryker att för Bourget "den psykologiska gåtan alltid ligger på könslivets mest fördolda djup, i förhållandet mellan man och kvinna", tillämpar han här själv den "psyko-fysiologiska mystiken" — som han med sin egen älsklingsterm kallar den — vid en examination av de skilda varieteterna av den sällsamma örten Sensitiva amorosa.[1]

Genom odlandet av denna psyko-fysiologiska mystik framställde sig Ola Hansson senare gärna — speciellt i den 1891 skrivna broschyren *Materialismen i skönlitteraturen* — som en övervinnare av naturalismen. Emellertid är att märka att hans mystik alltjämt

[1] I förbigående kan nämnas att motivet till den av Levertin beundrade omramningen till den första Sensitiva-novellen — samtalet under en vårafton promenad i droska — är lånat från den första novellen i Bourgets *Profils perdus*, ett dekadent kvinnogalleri, vartill Ola Hansson senare givit ett motstycke i *Tidens kvinnor*. Jfr vidare E. Ekelund, a. a., kap. "Sensitiva amorosa".

är av positivistisk och fysiologisk, ej av transcendent art. Ola Hansson tar i detta avseende uttryckligen avstånd från de spiritualistiskt-religiösa tendenserna i Bourgets mysticism. Han tillbakavisar dessa med en hänvisning till "den moderna vetenskapens sista uppslag", varmed han åsyftar en tysk vetenskapsmans förklaring av de gåtfulla undermedvetna själsyttringarna som symptom på en inom människan pågående utbildning av en övermänsklig existensform i den darwinska utvecklingskedjan med finare differentierade organ (*Saml. skr.* II: 169 f.). Ola Hanssons "moderna, vetenskapliga mystik", som alltjämt står på fysiologisk och deterministisk grund, kan följaktligen knappast kallas ett övervinnande av naturalismen, möjligen en fördjupning därav. Även i *Sensitiva amorosa* framställes kärlekslivets mystik såsom varande av rent fysiologisk natur: "den är väl icke annat än en naturnödvändigt framkallad omformning i min fysiska kärl- och cellsubstans, en disposition som är en ovillkorlig verkan av en given orsak, vilken icke kan ses och icke beskrivas och som intet skulle kunnat förekomma." (*Saml. skr.* III: 34.) Det är, som man ser, alltjämt oförfalskad tainesk naturalism.[1] Med sin deterministiska "psyko-fysiologi" torde *Sensitiva amorosa* vara vårt åttitals i viss mån mest naturalistiska bok, trots det att den alldeles saknar naturalismens yttre verklighetsdokumentering och trots det att själva stilens mjuka akvarellförtoningar äro helt olika de franska naturalisternas brutala färgverkningar och vittna om att Ola Hansson i stället doppat sin pensel hos Turgenjev, Topsöe och Jacobsen.

Sensitiva amorosas tvillingbok *Parias* — utgiven på tyska 1890, men enligt uppgift av den person som renskrivit manuskriptet, författad "flera år tidigare"[2] — framställer i deterministisk anda förfalskaren, barnamörderskan, mordbrännaren o. s. v. som offer för tvångstankar, självsuggestion eller samhällsvåld. "Men var ligger den gräns, där ansvarigheten slutar och otillräkneligheten tager vid? Är det icke med denna på samma sätt som med linjen mellan tvenne fält av olika sädesslag? Man tycker nog att den är

[1] Jfr även F. Vetterlund, *Ola Hansson* i *Skissblad om poeter,* Sthlm 1914, s. 212. Ekelund synes mig däremot i sin analys av *Sensitiva amorosa* och *Parias* icke tillräckligt ha observerat denna distinktion beträffande Ola Hanssons mystik, som han (a. a., s. 136 f.) alltför mycket vill närma till Maeterlincks avgjort transcendenta ödesmystik.

[2] Alfr. B. Nilsson, *När Ola Hansson verkade som tidningsman i Malmö.* Sydsv. Dagbl. 14/3 1926. Jfr vidare E. Ekelund, a. a., kap. "Parias".

dragen skarp och rak, men ser man närmare efter, finner man att de båda sädesslagen växa in bland varandra." (*Saml. skr.* III: 114.) Även här förklaras, rent naturalistiskt, att "i cellernas hemlighetsfulla struktur ligger den djupaste förklaringen" (ib., s. 135).

Gentemot den brandesska sociala tendenslitteraturen, som moraliserade över så ytliga praktiska problem som "svärfars nej och Svavas handske", kände sig Ola Hansson snart manad att proklamera sin egen deterministiska naturalism. Detta var den egentliga avsikten med hans artikelserie *Det unga Frankrike* i Framåt om de franska sen-naturalisterna och dekadenterna Bourget, Huysmans, Maupassant och Richepin. I en not till Bourget-uppsatsen i oktober 1886 uttalade författaren sin protest mot vad man i Skandinavien blivit van att kalla "problem"-litteratur:

"Det är problemlitteraturen, den stillösa, jargonartade, urvattnade, dött hopkonstruerade problemlitteraturen, med smak av salong och tévatten, som nu dominerar. Diktarne måste vara moralister, om det skall vara något bevänt med dem, få icke vara något annat, det är det enda som duger. Det är ett enda oändligt moraliserande, i böckerna och pressen, ett hopande av Per- och Pål-resonemang och tantmässiga moralkakor. Att skriva en bok från rent psykologiskt konstnärlig ståndpunkt har ännu icke gällande kurs här hemma. Man f å r icke se på livet och människorna med psykologens och konstnärens ögon. Men förr än denna dogm spränges, få vi ingen verklig ny vitterhet i Sverige. I detta hänseende är studiet av det nya Frankrikes böcker så lärorikt för oss, och det är till stor del av denna anledning, som jag företagit mig att skriva dessa uppsatser." (*Saml. skr.* II: 177.)

Redan ett par nummer tidigare hade Ola Hanssons väninna Stella Kleve haft sin vanvördiga och dräpande artikel *Om efterklangs- och indignationslitteraturen i Sverige* införd i Framåt. Till denna fogade hon strax därpå (n:r 20, 1886) även ett prov på sina egna författarprinciper genom en liten novell med titeln *Pyrrhussegrar,* vilken gjorde henne till tidskriftens förklarade enfant terrible. Den kan närmast karakteriseras som ett slags kvinnlig pendang till Strindbergs *Dygdens lön.* Den unga hjältinnan dör i en tack vare "ärftlig disposition", "hetsigt blod" och otillfredsställda "erotiska fantasier" ådragen bröstsjukdom. Efter denna naturalistiska kvinnonovell blåste det upp till storm både inom och utom spalterna av den lilla tidskriften, som t. o. m. lär ha dukat under på kuppen. Stella Kleve försvarade sig tappert mot de många indignerade insändarna och undsattes av Ola Hans-

son med utredningar om "psykologisk eller moralisk diktning" (n:r 8, 1887). Själv förklarade hon sin novell vara ett försök "att så psyko- och fysiologiskt sanningsenligt, så objektivt noga som möjligt skildra en ung kvinnas livskamp" samt åberopade sig bl. a. på vad Paul Bourget, "det unga Frankrikes bästa kritiker" haft att säga om denna litteraturart (n:r 23, 1886).

När åttitalets problemdiktning något år senare slutligen gav upp andan, var det emellertid ej för att avlösas av en naturalistisk dekadanslitteratur utan av nittitalets fria fantasikonst. Ola Hanssons och Stella Kleves svenska sen-naturalism blev ej mer än ett kort intermezzo.

2.

Redan vid behandlingen av *Francesca Cervani* har anledning givits att understryka den allvarliga personliga betydelse, som frågorna om ärftligheten och viljans makt över densamma ägde för Victoria Benedictsson. Tydligen hade redan den vid den yngre dotterns födelse och död 1876 utståndna själskrisen och den i samband därmed företagna läkarkonsultationen bragt henne på det klara med att hon hade att kämpa mot ett psykiskt sjukdomsarv. Liksom hon hos sin hjältinna Francesca Cervani framställde detta sjukdomsanlag som ett fädernearv, har hon alltid satt dess olika yttringar hos sig själv i samband med faderns natur, vilken hon mindes som "rask och hurtig — —, tungsint och blödig — —; lätt att fladdra upp i överretad munterhet, snar att sjunka ned i modlös förtvivlan" och i mörka stunder anfäktad av självmordsfantasier *(Ur mörkret)*. Denna överretning av och brist på jämvikt i känslolivet hade hon själv känning av i vad hon kallade sin zigenarnatur, sin "upproriska" och "otyglade" romantik, sin "laglösa" frihetspassion. Men även den känslo- och stämningsintensitet, som tog sig utlopp i det konstnärliga skapandet, hade för henne något av samma karaktär av ohejdbar och förstörande naturkraft. 1884 skriver hon till författarkamraten Axel Lundegård:

"Du säger i ditt brev: 'Vi diktare kunna jaga livet av oss efter en stämning.' Jag vill däremot säga att jag formligen hetsas till döds av mina stämningar. De giva mig ibland ingen ro till arbete, de trängas med varandra, den ena skuffar undan den andra utan rast och ro; det hjälper ej att jag slår ifrån mig med båda händerna, de jaga mig lika skoningslöst, om jag är än så uppgiven av trötthet. Så har det varit

alltid, det är därför jag hunnit få så stor erfarenhet: jag har levat med en otrolig intensitet. Men ett sådant själsliv står icke ens en jättes kropp ut med i längden." (Biogr. I: 295.)

Själva diktandet erfor hon i viss mån som ett psykiskt underminering sarbete. "Mina diktade personer suga sig fast vid mig som vampyrer", skriver hon i Stora boken i september 1886, "de lämna mig knappt en bloddroppe kvar, ty det är av mig, — av mig de skola leva".

Men även i umgänget med levande människor gjorde henne den starka sensibiliteten hudlös och sårbar. Hon brukade klaga över att hon över hjärtat, där andra människor ha hud och revben, endast hade en tunn hinna. "Sådana människor som jag borde dödas vid födseln, ty livet blir en enda lång tortyr för dem." Denna hyperkänslighet tog sig även uttryck i en nervös underlägsenhetskänsla och bristande självtillit, en i avgörande ögonblick framträdande ödmjukhet, som synts hennes vän Axel Lundegård rent "onaturlig", och som hon själv i *Ur mörkret* kallat "min karaktärs brännmärke och obotliga lyte".

Med de exalterade stämningskasten växlade alltsedan barndomen även tillstånd av dov leda, trötthet och melankoli, som hon beskriver i ett brev till Lundegård från 1885:

"Varifrån har jag då själv fått min periodiska modlöshet, spleen, mjältsjuka eller livsleda, vad man vill kalla det! Jo — det är sant — min har jag ärvt på fullt laglig väg av den 'glade' Thure Bruzelius. — — — Jag våndades tidtals därav till den grad, att jag tyckte, jag alldeles kunde dö därav. Då kunde den långrangliga ungen stå vid ett fönster och bara stirra ut på landskapet, utan att se något, utan att kunna få luft med ett enda ord eller en enda tår; men i bröstet vred det obarmhärtigt som om man velat slita sönder någonting där med tortyrinstrument, någonting segare och starkare än själva livet..." (Biogr. I: 324 f.)

Med tiden antogo dessa anfall allt tydligare karaktären av självmordsbegär. "Livsledan är i och genom själva födelsen hemlighetsfullt mängd med min natur", har hon yttrat till Ellen Key. "Jag kom omotiverat till världen; därför kan livet ej få tag i mig. Tråden, som binder mig vid tillvaron, är skörare än den som binder andra." (Key, s. 7.) Under sina sista år kämpade hon en alltmera ojämn kamp med denna destruktiva kraft inom henne själv, vilken hon gav den hemskt drastiska benämningen "svarta fan" och karakteriserade som "en underlig blandning av längtan efter ro och av skräck för dödens fysiska smärtor" (Geijerstam, s. 111).

Ernst Ahlgren har sålunda otvivelaktigt tack vare sin fäderneärvda nervösa belastning ägt en rent personlig erfarenhet av den individens naturbestämdhet genom det psykiska arvet, som var ett av den naturalistiska litteraturens främsta motiv. "Man utvecklas och förändras nog, men i grunden går aldrig ett karaktärsdrag förlorat. Allaredan barnet har i sitt grundlynne allt, som skall bliva den fullvuxnes öde", skriver hon i ett brev (biogr. II: 266). Men trots detta reagerade hon starkt mot naturalismens amoraliska determinism, när hon frampå åttitalet mötte den i litteraturen. Hon var själv även en stark viljenatur med förmåga av järnhård behärskning och outtröttlig energi. "Starka karaktärer äga verklig vilja, och starka karaktärer ha starka lidelser", heter det med tydlig självkännedom i ett brev till Lundegård ($^{9}/_{2}$ 85). Hela hennes litterära utveckling var en frukt av koncentrerad viljeansträngning och självuppfostran. "Jag har varit den fegaste, vankelmodigaste varelse", skriver hon kort efter sitt genombrott som författare, "och nu finns det ändå inte många människor, som jag skulle vilja byta viljekraft med. Sådant kan förvärvas. Man uppfostrar sig själv. Det är den bästa uppfostran jag känner." (Biogr. I: 384.) Ibsens viljepatos i *Brand* har hon gjort till sitt eget. Lundegård har bevarat följande uttryck för hennes rent religiösa viljedyrkan: "Viljan är det övermänskliga, det övernaturliga, det heliga. — — — — — Gud! — om du finns, så bor du i viljan, i allt som vill, som har kraft att kuva, att böja sig själv! — Jag tror på dig." (Biogr. II: 438.)

Den naturalistiska litteratur, i vilken den filosofiska determinismen togs till intäkt för sedlig slapphet och immoralism, bjöd henne därför från första stund emot. "Människor äro så ömkliga med sin 'ärftlighet'", skriver hon på tal om detta till Lundegård ($^{3}/_{2}$ 85). "Det är att skylla allting på. — — — — Skulle man få gå och slappa till för det man ärvt en del dålighet? nej, nej, nej! Det har jag inte lust till, åtminstone; viljan är min egen. Åt skogen så med arvet! Det är inte värt att lamentera över." Redan hennes skildring i debutboken av *En realist* tar sikte på denna sjuka punkt hos de unga samhällsförbättrarna: "Det är någonting sjukt och osunt i det hela, och det onda ligger i själva viljan, just i det som skulle hålla hela varelsen frisk." (S. S. I: 43.) Som tidigare (ovan s. 125) visats, opponerade hon sig även i ett med *Pengar* samtidigt utkast med titeln *Kvinnotyper* mot den natura-

listiskt-deterministiska kvinnoskildringen i Flauberts *Madame Bovary,* bröderna Goncourts *Germinie Lacerteux,* Jacobsens *Fru Marie Grubbe* och Bangs *Fædra.* Den slutliga vidräkningen med naturalismens deterministiska teorier verkställde hon dock först i *Fru Marianne.* En anledning härtill har hon utan tvivel fått genom den omedelbart före och under arbetet på romanen stiftade bekantskapen med ännu några av de här nyss uppräknade programmatiskt deterministiska litteraturalstren. Bourgets samvetslösa flanörtyper ha utövat ett uppenbart inflytande på hennes teckning av Pål Sandell i *Fru Marianne*; ur Jægers *Fra Kristiania-Bohêmen* har hon bland sina excerpter bl. a. avskrivit det ovan citerade försvaret för "deterministisk litteratur" ur företalet; slutligen gå Strindbergs ärftlighetsteorier i *Tjänstekvinnans son* tydligt igen i Påls likartade utläggningar i *Fru Marianne.*

Men även rent personligen var problemet vid denna tid mer aktuellt för henne än någonsin. Hennes viljas brottning med själssjukdomen blev, som vi sett, under arbetet på *Fru Marianne* mer sönderslitande än någon gång förr. När hon, innan ännu romanen avslutats, mötte sitt öde i Georg Brandes' person, greps hon genast av aningen att det var den avgörande kampen, som förestod:

"Min fars natur (som gång på gång reser sig inom mig med nästan obetvinglig makt och i växlande former) skrämmer mig nästan. Den skrämmer mig därför, att den på samma gång förefaller mig som någonting främmande, den strider mot det nyktra, kalla förstånd, jag ärvt av [min] mor. Har jag icke kämpat mot dem, alla dessa naturmakter, som ligga mig i blodet — kämpat och förlorat, kämpat och vunnit — men aldrig ro, aldrig stillestånd! Jag är dödstrött, jag tycker jag vill sjunka tillhopa som en trasa — och ändå samma osynliga, förbittrade kamp! Har jag icke känt deras klor om min strupe, från den svartvingade morddjävulens till och med denna lumpna lilla sat-krymplings. Men ännu tror jag på viljan och förnuftet, ännu vill jag bita tänderna samman och slåss med det som finns utom och inom mig." (*Elsa Finne II,* s. 8.)

Böök har först anlagt den verkligt fruktbara synpunkten på *Fru Marianne,* då han påpekat att Ernst Ahlgren i Påls och Börjes gestalter personifierat den sjuka och den friska sidan av sitt eget väsen, den destruktiva "romantiska" naturmakten och det praktiska, livsbejakande verklighetssinnet:

"[Pål är] allt det som drog henne bort från jämvikt och fred. Han är tröttheten, förlamningskänslan, den maktlösa tomheten; ja, han är den förintelselängtan, det självmordsbegär, som Ernst Ahlgren så länge brottats

med. Hans död för egen hand i romanen är ett varsel om Ernst Ahlgrens eget slut. Han är, om man vill finna en enda formel, allt det som för Ernst Ahlgren utgjorde det demoniska, det irrationella, det oemotståndligt lockande och dock skoningslöst fientliga i tillvaron."

— — — — — — — — — — — — — — —

"[Börje] är allt det sunda, livsdugliga i tillvaron. Han är det klara nyktra förståndet, en systematisk fiende till allt ofrivilligt, omedvetet i själslivet." (*Från åttiotalet*, s. 221 f.)

Ser man ytterligare efter, finner man att Pål även företräder den litterära teoretiska determinismen liksom Börje Ernst Ahlgrens egen viljetro.[1] Man skulle också kunna säga att det i stort sett är fransknaturalismens determinism och den nordiska litteraturens indeterminism, som konfronteras med varandra i hennes roman.

Pål är, som redan nämnts, efter mönstret av Strindbergs alter ego i självbiografien en "tjänstekvinnans son", sliten mellan aristokrater och slavar på grund av sin härstamning från en aristo-

[1] Albert Nilsson har i en uppsats om *Ernst Ahlgrens roman Fru Marianne* i Festskrift till Hans Larsson 1927 givit en specialundersökning av viljeproblemets belysning i *Fru Marianne*. Dennas huvudresultat — att den naturalistiska determinismen avspeglas hos Pål, medan Börje-figuren utgör en apoteos av den fria viljan — finns emellertid angivet redan i min Edda-uppsats (Edda XXIV, 1926, s. 270 f.).

Bland romanens samtida recensenter är det, såvitt jag kunnat finna, endast det danska Morgenbladets anonyme anmälare (Borchsenius?, den 17/7 87), som uppmärksammat denna dess filosofiska sida. Efter att ha framhållit att Börjes karaktär är av lika stort intresse som Mariannes egen, skriver han bl. a.: "Det er i sig selv sjeldent i vor moderne Literatur at møde en Skildring af, hvorledes et Menneske udvikles til en Karakter, til i Villiekraft at faa Magt over sig selv til Fremarbeidelse af sine gode Muligheder. Den overveiende Del af Nutidens Forfattere ved blot at fortælle om Villiens Afmagt ligeoverfor Drifternes og Lidenskabernes Styrke. Det er derfor en sand Vederkvægelse en Gang at møde en talentfuld Forfatter, som i nogen Grad har taget sig for at efterforske, hvad den menneskelige Villiekraft formaar, og det er dobbelt interessant, naar Forf. er saa hjemme i sit Emne og har taget sin Opgave saa grundigt, som her er Tilfældet. — — — Derved har Bogen ikke alene faaet en ethisk Gehalt, som savnes i saa mange af Tidens Bøger, og som næppe kan vurderes for høit i vor villieslappe Tid, men vi tror at nogen hver vil maatte erkjende, at Bogen derved er tilført en poetisk Rigdom, som aldrig vilde kunne udbringes af en Skildring, der fremstiller Mennesket som udelukkende sammensat af Sanser og Lidenskaber. Og tør nogen sige, at det Villieliv, som Forf. her fremstiller, ikke er fuldt saa virkeligt, som det Sanseliv, hvoraf Nutidens Literatur er saa overveiende optaget? Det er ganske vist ikke blot fuldt saa virkeligt som det andet, men det er en høiere, interessantere Del af Virkeligheden og derfor ubetinget et mere frugtbringende Stof for poetisk Behandling, ligesom det er selvsagt, at Forfattere, der efter sin Personlighed ikke have Kjendskab til denne Del af Virkeligheden, maa levere forholdsvis misvisende og fattige Billeder af den."

kratisk fader och en plebejisk moder. Han examinerar sin egen natur liksom en planta inför Marianne enligt naturalismens kvasivetenskapliga ärftlighets- och miljöteorier:

"Å, fru Marianne, vad det är underligt att se tillbaka på sitt liv, se ned på det som om man stode högt uppe och hade en vidsträckt synkrets runtomkring — utåt, utåt... bort över det hela, så att det icke längre synes några luckor mellan orsak och verkan, utan allting är klart och planmässigt, konsekvent, sammanlänkat av den högsta vishet: av händelsernas omutliga logik! Vad det är underligt att stå utom sig själv, peka på alla dessa fragment, passa dem tillhopa och säga: detta är jag." (S. 216 f.)

Det är Strindbergs position vid uppgörandet av självbiografiens bokslut. Slutresumén i *Tjänstekvinnans son* heter "Karaktären och ödet"; även Pål konstaterar till slut: "mitt temperament var mitt öde". Liksom Strindberg finner allt i sitt liv ha utvecklats med naturnödvändighet utan hans egen förtjänst eller ansvar, förklarar Pål i sitt avskedsbrev, att "det finns ingenting jag ångrar, ingenting jag beklagar; jag är en produkt av omständigheterna; den drivkraft de givit är slut." (S. 348.) Liksom Hans Jæger eller hjälten i Bourgets *Un crime d'amour* drar Pål inför Marianne även ut de moraliska konsekvenserna av sin åskådning: "Man talar om frihet, ansvarighet. Hå, barnkammarmoral!" (S. 217.) Med denna övertygelse är han också liksom Bourgets hjälte alldeles fri från samvetsbetänkligheter, när det gäller att förföra hustrun till en barndomsvän.

Inkonsekvent nog får Pål emellertid själv samtidigt uttala sin beundran för Börje, emedan denne förmår "behärska allt genom sin vilja, genom sitt förstånd", emedan han "genom sin medvetenhet är herre över sina anlag" (s. 230). Ty även Börje har ett stridigt arv att bära på. Hans mor är en alltigenom sund och kraftfull bondkvinna, men hans avlidne far säges ha varit en rå drinkare och en odugling. Börje har från honom ärvt en frestelse att med glasets tillhjälp övervinna den svårighet för att tala, som Ernst Ahlgren låtit honom dela med henne själv. Faderns brutalitet säges även gå igen hos Börje i form av en oförsonlig långsinthet, ett drag som heller icke var främmande för Victoria Benedictssons karaktär. Men Börje tyglar allt detta med sin vilja, så att det t. o. m. fullständigt undgår Marianne.[1]

[1] Jag hänvisar till Nilssons citatsammanställningar ur romanen i anf. uppsats.

Vidare erfar han en stark dragning till förfiningen och lyxen, som han beundrar både i Mariannes och Påls personer. Trots sin förmögenhet kuvar han dock dessa böjelser och håller fast vid bondens enkla och fordringslösa levnadssätt för att icke ge sina underlydande ett dåligt exempel. "Genom att omge sig med överflöd befäster man dem i deras tro, att ingen människa kan försaka något av fri vilja", förklarar han för Marianne. "Och det, att människor inte lita det minsta på sin fria vilja, det är just det fördärvliga." Men försakelsen är honom ingalunda lätt. "Om han bara kunnat säga Marianne hur svag han i själva verket var, hur han lockades och drogs emot allt detta, som han ville avsäga sig! Om hon visste hur hårt han måste strida emot det! Han hade nästan väntat att hon skulle vara starkare än han och hjälpa honom att leva som han ville, icke som han ibland kände frestelse till." (S. 76 f.)

Liksom Påls skönhetstörst, nomadinstinkter och livströtthet erfarits av Ernst Ahlgren själv, är också Börjes konflikt en projektion ur hennes eget inre. Till Ellen Key har hon yttrat att njutningslystnaden och slöseriet syntes henne vara den unga generationens olycka, att hon i sina arbeten ville förfölja denna svaghet hos de unga, men att hon icke heller för egen del var fri ifrån den. Hon talade om den inkonsekvens, som kom henne att hata det siden, hon hörde frasa på sin egen kropp, men likväl bära det. (Key, s. 13.) Det var, som nämnts, framför allt vid hennes kontakt med stora världen i Stockholm, som denna inkonsekvens blev henne medveten. I brevet till Hellen Lindgren efter hemkomsten skriver hon därom:

"Jag är inte fri från njutningshunger själv. Jag är tokig med allt, som är vackert, jag tycker om konst och lyx. När jag har pengar, måste jag kämpa mot glödande frestelser, som svida och bränna: jag kan strida mot dem så, att jag är andlös och utmattad; det gäller brysselmattor och mjuka plyschdukar, på vilka händerna vila så varmt, så varmt; det gäller vackra band på mina böcker, kuddar för mitt trötta huvud och svarta, medeltidsaktiga dräkter för min spöklika figur. Och jag måste skrika i mina egna öron: 'lev som du lär'. Jag kan ha feber ibland så, att huvudet går runt. Jag är två människor, och den ena strider emot den andra. Det är mig så förhatligt att knussla och så förhatligt att slösa. Jag är född av en girig mor och en slösande far. Därför slits jag alltid, alltid — väger än åt den ena, än åt den andra. Men det skall bli jämvikt, jag säger er att det skall bli det, ty jag vet vad jag vill." (Biogr. II: 148 f.)[1]

[1] Spärrningen gjord här.

Å andra sidan känna vi hos Börje igen Ernst Ahlgrens hela viljeaktivitet, hennes outtröttliga bildnings- och arbetsiver, hennes outrotliga begär att vara nyttig, att förvalta sitt pund. Det är hennes egen röst, vi höra i Börjes ord vid bokens slut, då Marianne beskyllt honom för att vara ärelysten:

"Jag har alltid trott att jag var ödmjuk. Jag har alltid varit färdig att erkänna andras överlägsenhet; men jag har rest mig emot den, sade han eftertänksamt. Du påstod härom kvällen att jag lär vara ärelysten; jag har gått och tänkt på det sen. Jag vet inte om det är sant. Men ett vet jag, och det är att jag vill ha insikter och att jag också vill ha — ja, jag vill inte säga makt, ty att synas bryr jag mig inte om — men jag vill ha det där, som gör att man tycker man liksom kan sträcka ut sin hand och känna att man håller i tyglar. Inflytande kallas det kanske. Jag känner det bara så, som om jag ville denna min hand skulle vara så stark — stadig och stark. Jag vill känna, att jag inte kommit till världen utan att uträtta något. Jag vill helt fylla den plats, där jag blivit ställd, men jag eftertraktar ingen annan. Kallar du det ärelystnad, då är jag ärelysten." (S. 363.)

I dessa ord kommer all den flärdfria och ihärdiga duktighet fram, som var Ernst Ahlgrens bästa vapen i kampen för tillvaron, och som uppehöll hennes arbetsförmåga. I *Elsa Finne* gör "Ivar Mörcke" alldeles samma anmärkning, som Marianne fäller till Börje:

"Ni drives fram av en alldeles häpnadsväckande ärelystnad! Era ögon tindra ju formligen, när ni säger: mitt arbete!

Åh, som han kunde säga detta kära ord: mitt arbete! Det blev till musik; som en svällande tonvåg fyllde det mitt hjärta. Ja, ja, ja! Han har rätt i att jag älskar det. Är detta äregirighet? Ja, då är jag äregirig. Det jublade inom mig bara vid att höra det ordet från hans läppar: mitt arbete! Mitt, mitt, mitt! Det enda livet unnat mig som mitt, men helt mitt." (*Elsa Finne II*, s. 101 f.)

Ernst Ahlgrens Börje är genom sin medvetna viljekraft en lika tydligt anti-naturalistisk figur som Björnsons Tomas Rendalen eller Zolas Pauline Quenu. Som Albert Nilsson (a. a., s. 315) framhållit, är det utan tvivel "Björnsons auktoritativa exempel" i *Det flager*, som skänkt Ernst Ahlgren mod till denna otidsenliga framställning. Man kan möjligen även tillägga Zolas i *La joie de vivre*.

Om Pål representerar viljesvagheten och Börje viljestyrkan, så visar Marianne själva utvecklingen genom självuppfostran från passivitet till aktivitet, från njutning till arbete. I miss-

romanerna har Marianne insupit samma slags moral som Pål hyllar: "Skuld, fel, ansvar; handlingar och handlingars följder — det fanns icke där! Ödet var det, som det alltid är, när det gäller en fläckfri hjältinna och en tragisk upplösning." (S. 173.) Men hon har icke låtit sig lockas långt ut på det sluttande planet av Pål, förrän hennes samvete vaknar:

"Yttre tillfälligheter hade räddat henne från att bli vad världen kallar äktenskapsbryterska... Yttre? — Det var däri förödmjukelsen låg. — Yttre omständigheter, det ville med andra ord säga slumpen. Ingenting i hennes vilja, utan endast slumpen hade fått avgöra att barnet skulle bära hennes mans drag. Men inom henne fanns det något som icke dömde efter det yttre, icke efter slumpen. Och till ingen kunde hon vädja från denna dom." (S. 282.)

Och Marianne slutar med att bli en strängt självdisciplinerad människa liksom Börje.

Emellertid synes oss Marianne som bokens hjältinna alltför obetydlig, och hennes omvändelsehistoria har av författarinnan knappast blivit tillräckligt psykologiskt klarlagd. Det är därför snarast Ernst Ahlgren själv, som för oss blir den egentliga hjältinnan i den roman, där hon i Börje och Pål objektiverat de stridiga makterna i sitt eget inre. En liten detalj kan tjäna till att visa, hur nära boken återspeglar hennes egen kamp. I Stora boken finner man följande dagboksanteckning från våren 1886:

"Stormen går omkring knutarna och knarrar som ett stort hungrigt vidunder. Mot sin vilja känner man sig rädd. Det är liksom mörkret ville krypa in till en genom alla fönster och som om stormen fått väderkorn på en. Det är som om starka ramar skulle fatta i huset och rycka det omkull. Jag känner mig så underligt ensam, liksom om jag bodde mitt ute på en vid hed, långt från alla människor. Det är stormen som gör det. Den går så obehindrat omkring och flåsar ända in på rutorna, och det närmar sig natten, den långa svarta natten — då alla människor sova. Då man får draga täcket över öronen och ändå ligga och höra på det där. Och så kommer stormen rytande, tjuter till och trycker sig alldeles flat emot rutorna. Man darrar för att de skola brista. Det känns så underligt omkring hjärtat." (Biogr. II: 52.)

Det är en stormmålning av det slag, som vi finna talrika exempel på i den skånske slättbon Ola Hanssons diktning. Ola Hansson har oftast utnyttjat dylika naturintryck som ett ackompanjemang till sin tankes stämningar av metafysisk livsfasa, såsom i följande dikt ur första samlingen 1884:

Mar-ritt.

Då strömmande senhöstskurar
vasst emot rutan slå,
kring huvudkudden det lurar,
trevande tyst på tå.

Då stormen i ilska tjuter,
och natten är svart som bläck,
fast öga och öra jag sluter,
jag grips av en namnlös skräck.

Då vått det om strupen klämmer
och hjärtat med ens står still,
jag ville ropa i jämmer
min fasa att vara till.

(*Saml. skr.* I: 79.)

Ola Hansson har i dylika dikter uppodlat sina nervösa skräckstämningar till suggestiv pessimistisk lyrik. Ernst Ahlgren har på rakt motsatt sätt konstnärligt tillgodogjort sig sina i sin optimistiska och livsbejakande skildring i *Fru Marianne*. Hennes marrittstämning i dagboken går nästan oförändrad igen i slutet av romanens kort därefter författade trettonde kapitel, där Marianne gripen av ångest genomvakar en stormnatt. Följande dag beklagar hon sig för Börje över sin "medfödda" mörkrädsla. "Sådant skall man övervinna", svarar han torrt. "Tror du inte att det finns karlar som ha en sådan där medfödd rädsla? Men de strida emot den tills den går bort — — — — En viljestark människa slänger undan sådant där." Marianne blygs och kämpar därefter tappert mot "den vidskepelse, som tycktes ha mängt sig i själva hennes blod, fast hon var fri därifrån i sitt förstånd". Och så småningom får hon även makt över sina upproriska nerver.

3.

Fru Marianne blev dock ej Ernst Ahlgrens sista ord. Den upplevelse, som fyllde hennes sista levnadsår, synes ha givit henne en i viss mån ny syn även på ifrågavarande problem. Hon skulle få erfara att även den starkaste och medvetnaste vilja stundom kan stå fullständigt vanmäktig inför de dunkla ödesmakterna inom och utom människan. I de arbeten som återspegla denna verklig-

hetsupplevelse framträder en deterministisk betoning av ärftlighetsproblemet, som ställer dem närmare tidens naturalistiska diktning än *Fru Marianne.*[1]

Medan Ernst Ahlgren ännu höll på att nedskriva berättelsen om Mariannes strid mot frestelsen och seger över den, hade hon själv känslan av att alltmera snärjas i band, som hon ej förmådde bryta. "Ville jag det?" frågar sig "Elsa Finne". "Kanske icke. Det är väl kanske just däri det onda ligger. Jag vill icke. Jag kunde resa min väg i morgon, och allt skulle där hemma, under trycket av min självbehärskning, återfalla i sina gamla spår. Men jag vill icke." (*Elsa Finne II,* s. 16.) Och i utkastet till *Den bergtagna* förekommer följande replikskifte:

"ALLAND. Det kan ju inte vara din mening, att du älskat mig på fullt allvar? Såsom en kvinna älskar för första gången.

[LOUISE]. Hur älskar hon första gången?

ALLAND. Så att hon går helt upp i den känslan, så att den fyller hennes varelse, så att hennes vilja är ofri, och så att hon är bunden av en annans.

[LOUISE]. Har du inte förstått att det är just s å jag älskar?"

(S. S. VI: 481.)

Natten till den 30 juni 1887 stod Victoria Benedictsson närmare randen av självmordet än hon någon gång förr gjort. Hon hade då nyss mottagit den brandesska kritiken av *Fru Marianne,* och i hennes inre uppstego tankar både på att döda och att själv dö. Någon dag senare skriver hon till styvdottern att hon undsluppit "den främmande viljans makt", ehuru med hela sitt inre "som en enda blödande, skälvande massa" (biogr. II: 251 f.). Det var denna natts kvava och ångestfyllda stämningar som sökte sig utlopp i novellen *Förbrytarblod.* Det beskrives där hur mordtanken under den tryckande sommarnattens vaka oemotståndligt växer fram i bonddrängens bröst, någonting "pösande stort lik en oformlig svamp". "— Det är u t s e t t, sade han tyst. Det fanns två viljor inom honom, och den som var starkast var inte hans." (S. S., I, s. 222, 220.)

Förbrytarblod har alldeles samma naturalistiskt-deterministiska karaktär som Jacobsens mordnovell *Et Skud i Taagen* eller Ola Hanssons *Parias.* I själva titeln understrykes det naturalistiska ärftlighetsmomentet. Drängens far har varit fästningsfånge, "den

[1] Jfr I. af Schultén, a. a., s. 386 ff.

gamle med det vaxgula fängelseluftansiktet och de skygga ögonen, som tycktes kunna se genom märg och ben. Skulle han själv gå samma väg? Var det på det sättet man råkade i olycka, kom på fästning och blev ohederlig för livstid? För far hade det nog varit annorledes; han hade gjort sitt i överilning, kanske i fyllan. Men man kunde i alla fall inte komma ifrån det, om man hade det i blodet; han såg det nu."

Det är ett långt steg från Börje i *Fru Marianne* till drängen i *Förbrytarblod*. Wirsén spårade genast i novellen en påverkan av de moderna oansvarighetsteorierna och opponerade sig både i sin anmälan av *Folkliv och småberättelser*[1] och i sitt privatbrev till författarinnan av den $^{14}/_{4}$ 1888.[2] I sitt aldrig avsända svar på det sistnämnda genmäler Ernst Ahlgren:

"Jag är icke determinist, fast det förefaller så i 'Förbrytarblod'. Men jag har iakttagit, huru det stundom synes som om allt förenade sig att föra en människa ett tragiskt öde till mötes. Det är ett sådant fenomen jag velat framställa i 'Förbrytarblod' eller rättare: denna berättelse trängde sig fram oemotståndligt och utan att jag kunde ändra. Jag har stått så nära de handlande personerna. Jag ville blott visa hur det kan gå till — jag måste göra det. Ni ser nog annars överallt min tro på viljans och de egna ansträngningarnas makt skymta fram." (Biogr. II: 395.)

Det är tydligt att Ernst Ahlgren genom vad hon upplevat kommit till övertygelsen om det stundom oundvikligt naturbestämda i den enskilda handlingen, kanske även i ett enskilt livsöde som hennes eget. Hennes uttalanden om sig själv präglades, som Ellen Key omtalar, efter denna tid av den djupa känslan av något ödesbestämt. I ett på danska skrivet brev till Brandes den 11 nov. 1887 bebådar hon sin död för egen hand: "Der findes Mennesker, der gjör slige Ting, og jeg er prædestineret dertil. — — — — Jeg troede mig en Gang saa viljestærk. Men hvad magter min Vilje imod dette? Intet. Mindre end intet." (Biogr. II: 295 f.) Denna fatalistiska stämning framträder även i de diktverk, i vilka hon direkt föregripit sitt eget slut, novellen *Livsleda* och framför allt de dramatiska och berättande utkasten till *Den bergtagna*. I båda dessa ingår den stora apostrofen till Ödet. I prosaversionen har den följande lydelse:

"Ödet! — — —
Jag höjde min blick och såg i den obevekliga gudomens drag. Ja, sådant

[1] Vårt land $^{17}/_{12}$ 87.
[2] Tryckt i biogr. 1:a uppl., s. 300 ff.

är det. För ödet är ett människoliv intet, det går hän däröver som vore det blott strandens gräs och rotlösa tång, stirrande fram mot ett mål, som våra ögon icke kunna uppfatta. Dragen voro en människas, men uttrycket var mer än mänskligt, det var den styrka, den lagbundenhet, den orubblighet, för vilket allt i vår värld böjer sig eller måste krossas. Det var livets stora, olösta gåta: det oundvikliga, det som måste ske." (S. S. VII: 299.)

Icke heller i *Den bergtagna* saknas den naturalistiska ärftlighetsmotiveringen. Det uppges, att hjältinnan har en syster, som är sinnessjuk (se hennes replik S. S. VI, s. 243 samt prosaversionen VII, s. 250!). Detta var fallet även med Victoria Benedictsson själv,[1] och i dramat har hon givetvis infört detta drag för att markera ett patologiskt inslag i hjältinnans känsloliv.

I prosautkastet till *Den bergtagna* säger sig Ernst Ahlgren blicka tillbaka på sitt liv "med ett lugnt fatalistiskt medlidande". Det är tydligt att hon denna sista tid drivits av ett starkt behov av att ge en förklaring av hela sin livsutveckling, sådan den då tedde sig för hennes egna ögon, i självbiografiska arbeten, i utkast och brev, i de anteckningar som ligga till grund för *Elsa Finne* och i samtal med Axel Lundegård.[2] Framför allt skulle väl hennes "stora roman" *Lady Macbeth* ha blivit en sådan förklaring. Av hennes litterärt självbiografiska skildring blev nu endast det fragment utformat, som vi läsa i novellen *Ur mörkret*. Men redan vad vi av de sex à sju år tidigare *Francesca Cervani*-utkasten känna om planen till *Lady Macbeth* gör troligt, att Ernst Ahlgrens "stora roman" skulle kommit att stå naturalismen närmare än hennes tvenne typiska åttitalsromaner. Utan tvivel skulle i den liknande stämningar som i *Förbrytarblod* och *Den bergtagna* ha funnit uttryck. De självbiografiska anteckningar, som Ernst Ahlgren 1888 nedskrivit i brev till Brandes' mor, inledas också med följande sats: "Jag tillhör en familj, vilken tycks vara dömd till undergång och redan innan jag kom till världen hade förstörelsearbetet börjat." (Biogr. I: 23.) Man skulle kunna säga att livet självt desavouerat *Fru Mariannes* författarinna.

Även Ernst Ahlgrens författarskap får sålunda under åttitalets sista år en färgning av deterministisk mystik, liksom fallet är i hela den nordiska litteraturen efter det socialt-tendentiösa genom-

[1] Enligt inhämtad uppgift. Jfr även Esseldes uttalande om Ernst Ahlgrens död: "Något ligger dock helt visst i släktlynnet. Hon hade en syster, som är sinnessjuk." (Esselde, s. 98.)

[2] "Axel gick och vaktade mig nästan som om jag vore ett sjukt djur. Jag berättade honom hela mitt liv. Allt! Allt! (Ann.-alm. 14/12 87.)

brottets kulmen. Därmed är dock givetvis icke sagt att Ernst Ahlgren skulle ha anslutit sig till den doktrinära naturalismens rent mekanistiska själsuppfattning och det upphävande av alla moraliska värdesynpunkter, som hon förut bekämpat. Ernst Ahlgrens determinism var ingen filosofisk teori utan en rent subjektiv stämning, framsprungen direkt ur levande erfarenhet. Trots allt förblev hon säkerligen sin viljedyrkan trogen. *Moderns* högvuxna och sunda gestalt, skapad under hennes sista månader, visar hur mycket av obruten kraft som alltjämt fanns inom henne. Ännu i ett av de sista breven till Lundegård förklarar hon: "Jag respekterar endast en natur, som i viss mån är adlad genom viljan." Vad hennes sista arbeten uppenbara är att hennes psykologiska blick genom den upplevda krisen skärpts, att hon nätt en djupare insikt i själslivets problematik, en större känslighet för instinkternas och det undermedvetnas inflytande på viljelivet. Redan de få fragment, i vilka denna nya uppfattning kommer till synes, vittna om att hennes psykologiska skildringskonst genom den berikats med nya uttrycksmöjligheter. De förefalla som inledningen till ett nytt konstnärligt utvecklingsskede, vilket dock strax avbröts genom döden.

Hur detta i annat fall skulle kunnat gestalta sig, torde man få en föreställning om genom framdragandet av ett parallellfall, Jonas Lies senare diktning. Den överensstämmelse som Ernst Ahlgren själv påpekat mellan Lies författartemperament och sitt eget, uppenbarar sig icke blott i deras likartade syn på äktenskapsproblemet i *Et samliv* och *Fru Marianne*. Lie kan överhuvudtaget sägas representera måttfullheten, den sansade jämvikten i det norska åttitalet på samma sätt som Ernst Ahlgren i det svenska. I sådana typiska åttitalsverk som *Livsslaven* eller *Kommandørens Døttre* går Lie i bräschen för skedets individualistiska och antikonventionalistiska idéer, men han gör det liksom Ernst Ahlgren med en varmhjärtad optimism och med mera humor än satir. Mitt i den ibsenska "indignationspessimismens" tid fick Lie namn av "forstaaelsens digter". Liksom Ernst Ahlgren har Lie en mycket nykter blick för praktiska realiteter, icke minst penningens — Lie reparerade liksom Walter Scott en ekonomisk krasch med sin romandiktning — och han visar samma höga uppskattning som hon av den vardagliga, borgerliga dugligheten.

Den intima familje- och hemlivsstämningen i *Fru Marianne* står allra närmast den i Lies romaner.

Som Garborg (*Jonas Lie,* s. 232) med full rätt hävdar, framstod också Lies optimistiska "Tro paa Livet" såsom oförenlig med "den naturalistiske Over-Tro paa Omgivelsernes Magt". Lika litet som hos Ernst Ahlgren berodde hos Lie denna avvärjande hållning gentemot naturalismens determinism på bristande sinne för själslivets irrationella betingelser. Även Lie var i grund och botten en natur med starka motsättningar, som innerst inne dolde en stark åder av romantik. Vad Ernst Ahlgren kallar sitt zigenarblod motsvarades hos Lie av lappblodet. Garborg skildrar i sin initierade Liebiografi, hur Nordlandsmystiken helt överskyggat Lies uppväxt, och hur ännu i senare år en plötsligt uppflammande vildhet kunde bryta fram genom hans omtalade godsinthet.

Det var också romantikern Lie, som först framträdde som diktare i den framgångsrika debutboken *Den fremsynte* (1870), full av Nordlandets och havets mystik. Det heter där, att nordlänningens tungsinne lätt slår över i sinnesförvirring och självmord, och i själva berättelsen upptagas alldeles som i Ernst Ahlgrens *Francesca Cervani*-fragment motiv om ärftlighet och själssjukdom till behandling, innan ännu författaren gjort bekantskap med naturalismens diskussion av dessa ämnen. I Lies följande åttitalsrealistiska romandiktning har man emellertid alldeles som i Ernst Ahlgrens känslan av ett medvetet undertryckande av all romantik; endast i någon enstaka Nordlands-skiss kan havsmystiken glimta fram mitt i vardagsstämningen och hemtrevnaden. Man kommer ofrånkomligt att tänka på *Den fremsyntes* författare vid den episod i *Fru Marianne,* där den orubbligt trygge Börje berättar om gårdens vällingklocka, som en gång tjänat som skeppsklocka och varit med om en strandning i natt och mörker. "Det var alldeles omedvetet han talat med något av folkets vilda, mörka patos — den, som diktat alla spökhistorier", heter det (s. 126). För detta saknade varken Jonas Lie eller Ernst Ahlgren förståelse; snarare ha de bägge avsiktligt ansträngt sig för att genom en behärskad och saklig realism hålla sig romantiken från livet.

Under åttitalets avslutningsår undergår emellertid även Lies författarskap en förvandling, som låter den undertryckta romantiken ta ut sin rätt, och som efter vad redan Garborg (a. a., s. 277) påpekat, mer än förr närmar honom till naturalismens "nyere

Retninger i Frankrig". I berättelsesamlingen *Trold* (1891—92) dyker Nordlandsmystiken från *Den fremsynte* upp igen, men i symbolistisk form. "At der er Trold i Mennesker, véd enhver, som har lidt Øie for den Slags", heter det i inledningen. "De ligger inde i Personligheden og binder den som urørligt Fjeldstykke, lunefuldt Hav og ustyrligt Veir, — store og smaa Ubeister, — fra det enkelte vældige Bjerg- eller Havtrold, der kan lægge sig med sin Villie ind i Livsstrømmen, til Nøkken, Alven, Tomtegubben eller Nissen, der huserer og sætter sine lunefulde Indfald, Pudser og Krumspring ind i Folk." [1]

Även Lie måste vid denna tidpunkt ha genomgått en inre kris, ehuru vi känna föga om dess orsaker.[2] "Jeg har egentlig aldrig troet paa det onde, men i de senere Aar har jeg lært det ogsaa", har han enligt Garborg (a. a., s. 277) förklarat. I Lies följande romaner fr. o. m. *Onde magter* (1890) äro också trollen, de onda makterna, det irrationella, undermedvetna, viljefrämmande i själslivet det centrala i skildringen. Men denna är ändock icke mekanistiskt deterministisk som naturalisternas. Vad Lie skildrar är alltjämt viljans, hjärtats och livskraftens kamp mot urlivets "trold", ehuru han vet att det är en kamp med både nederlag och segrar. Detta sista skede av Lies alstring har otvivelaktigt erbjudit de största möjligheterna för hans berättarkynne, vars romantik och realism här ingått den slutgiltiga föreningen i psykologiens tecken.

Vid ingången till en liknande utvecklingsfas av fördjupad psykologisk konst, som av naturalismen lärt en djupare själspejling utan att förfalla till dess mekanistiskt deterministiska psykologi, stod av allt att döma även Ernst Ahlgren, då hon själv föll offer för sitt livs "onda makter".

[1] J. Lie, *Samlede Værker*, Khvn 1914, VII: 315.

[2] Erik Lie synes i sin bok om fadern vilja ge den av olika ståndpunkter i sedlighetsdiskussionen orsakade brytningen med den mångårige vännen Björnson en stor andel däri (E. Lie, *Jonas Lies Oplevelser*, Kra 1908, s. 278).

VI.

Sekelslutspessimism och dekadansesteticism.

1. Sekelslutets överreflekterade Hamlet-typ. Turgenjevs "överflödiga" män och deras avläggare i genombrottslitteraturen. Ernst Ahlgren och självreflexionen. Pål Sandell som överreflekterad typ. — 2. Pål och den fransk-danska dekadansen. Den bourgetska dekadenttypen. Huysmans' Des Esseintes. — 3. Den överreflekterade typen i 1830- och 40-talens danska esteticism. Inflytande från Kierkegaards estetiker i genombrottslitteraturen och hos Pål Sandell. Ernst Ahlgren och Schacks *Phantasterne*. — 4. Marianne och de kvinnliga dekadanstyperna.

1.

Fastän Ernst Ahlgren hos Pål Sandell ingjutit drag ur sitt eget känsloliv, representerar dock hans person på det hela taget en henne övervägande antipatisk tidsriktning, den sekelslutspessimism och dekadansesteticism, som hon mött både i litteraturen och verkligheten. Ernst Ahlgren har i honom velat hålla upp en spegelbild för den unga efter-naturalistiska generationen. Som psykologisk typ är Pål mycket karakteristisk för tiden och äger ett utomordentligt rikt förgrenat litterärt stamträd.

Kännetecknet på den psykologiska grundtyp av människor, till vilken Pål hör, kan sägas vara eftertankens kranka blekhet, och dess litteräre stamfader är följaktligen Hamlet, speciellt sådan denne uppfattats under hela 1800-talet. Denna Hamlet-typs karakteristika äro överreflexionen med åtföljande verklighets- och handlingsskygghet, tydande på en splittring mellan psykiskt och fysiskt, vilken ofta utmärker den utpräglade kulturmänniskan och kan vara ett tecken på en lätt degeneration. I litteraturen har en dylik psykologisk typ heller aldrig varit så talrikt företrädd som under 1800-talet med dess högt uppdrivna kultur. Hamlet-sjukan grasserar i 1800-talslitteraturen nästan epidemiskt; hos den generation, som följde efter Napoleonskrigen fick den genom Mussets *Confession* namnet "la maladie du siècle"; under den efter-

naturalistiska perioden döptes samma fenomen till "fin de siècle". Århundradets skarpsinnigaste och djupaste analys av en dylik Hamlet-natur finner man nog i Amiels *Journal intime,* och det vore måhända mest berättigat att kalla 1800-talets Hamlet-variant för Amiel-typen.[1] Som i ett vetenskapligt protokoll kunna vi i Amiels dagbok studera hyperreflexionen med dess oundvikliga psykiska följdsymptom: ett slags paralysi av vilje- och känslolivet, som medför oförmåga att gripa in i livet genom en handling eller att älska med en hel och stark känsla. Däremot äro intelligens, fantasi och estetiskt sinne högt utvecklade.

Vi ha tidigare på tal om Ernst Ahlgrens Axel Möller i *Pengar* anmärkt att man i den efter 1850 inbrytande realistiska litteraturen finner en rad uppgörelser med den föregående romantiken i form av mer eller mindre satiriska teckningar av verklighetsskygga romantiker, vilka förlora sig själva i sina fantastiska drömmerier. Som de mest framstående exemplen ha nämnts Flauberts madame Bovary, Turgenjevs Rudin, Ibsens Peer Gynt o. a. (jfr ovan, s. 152 f.). Denna romantiska fantasttyp är dock ej identisk med den överreflekterade Hamlet-typen. Den liknar visserligen denna i sin negativa inställning till verkligheten, men orsaken till romantikerns handlingsoduglighet är ej som hos Hamlet en skeptisk självreflexion utan tvärtom ett naivt svärmeri ins Blaue hinein.

Som kontrast till dessa satirer av den romantiska stämningsmänniskan skulle man emellertid vänta, att realismen till sin hjälte korat den robusta, osentimentala verklighetsnaturen, den praktiska handlingsmänniskan. I viss mån håller detta även streck. I den nordiska genombrottslitteraturen finna vi sålunda ofta verklighetsmänniskan i gestalt av läkare eller ingenjör; i Ernst Ahlgrens romaner representeras hon t. ex. av Richard i *Pengar* och på sätt och vis av Börje i *Fru Marianne.* Vida övervägande förekommer dock i den realistiska och naturalistiska litteraturen en hjältetyp, som är fullkomligt lika svag och rotlös som den satiriserade romantikern. Den nyktra självkritik, varmed realisterna hos sig sökte utrota all romantisk begeistring, växte inom kort ut till en Hamlet-artad, förlamande och pessimistisk självreflexion. I stället för romantikens naive Taugenichts fick man så i stället blott en desillusionerad och blaserad skeptiker, ännu mera kraftlös än denne. Denna överreflekterade Hamlet-typ med sin självupp-

[1] Jfr A. Forsström, a. a., s. 408 f.

tagenhet och skepsis blir fullkomligt förhärskande i sekelslutets litteratur som en direkt frukt av själva den naturalistiska litteraturteorien; dennas deterministiska åskådning, för vilken människorna blevo till viljelösa automater, verkade direkt förlamande på viljelivet, liksom dess principiella psykologiska självdissektion och fruktan för sentimentaliteten ledde till känslolivets utarmande. Den naturalistiska romanens hjälte kom med naturnödvändighet att lida av vilje- och känsloparalysi. Icke minst i den nordiska litteraturen blev den svage mannen en stående romantyp.

Ett par av de unga svenska åttitalisterna ha själva försökt att teoretiskt sondera orsakerna till Hamlet-draget hos sin generation. Karl af Geijerstam framställde 1886 i en essay *Om medvetenhet och omedelbarhet*[1] självreflexionen som en omedelbarhetens fiende och förintare hos kulturmänniskan, vars enda räddning vore att söka i en ökad yttre verksamhet. Oscar Levertin hade redan ett par år tidigare i uppsatsen *Två generationer* tecknat det unga överreflekterade släktets tvivelsjuka och blodlösa Hamlet-profil:

"Den nya generationen var redan i födelsen skeptisk. Fäderna, vilka på ålderdomen blivit mer och mer konservativa, hade i sin ungdomstid förbrukat all dess entusiasm, och deras exempel drev sönerna att dubbelt så girigt leta fram alltings skuggsidor, att dubbelt så nervöst sönderplocka allt, så mycket mer som de just kommo lagom till att njuta frukterna av den moderna kritikens arbete — särskilt på det religiösa området. Och de blevo en släkt av oroliga tvivlare, av misstrogna grubblare, vilka så vant sig att ängsligt dissekera allt, att det till sist blev dem svårt att hänföras av något.

— — — — — — — — — — — — — — —

Men icke för tänkandets område ensamt är nervositeten generationens särmärke, kanske ännu mer för känslolivets. De djupa passionerna, de varmblodiga, de handlingskraftiga lidelserna, de höra icke nutiden till, men väl den sensitivartade retliga känslighet, som lik de spända, spröda strängarna på ett ömtåligt instrument, sättes i en skälvande dallring vid varje intryck, och den sinnlighet, som lyckliga perioders människor känt glöda i sina ådror som en obekymrad, frisk och lyckliggörande naturdrift, tar nu skapnad av ett ögonblicks rus, som bryter fram med ett konvulsionsanfalls alla symptomer... Vi äro gudbevars för förståndiga att ryckas med av minutens flyktiga fröjd, och samtidigt med att vi börja känna oss heta om hjärtat av hänförelse, sätter vår kritik över oss sin kylande duschstråle. — Och icke nog därmed. Vår reflexionslusta ävlas till den grad att dissekera och plocka sönder våra känslorörelser och tycken, att vi påminna om småbarnen, vilka peta sönder sina dockor för att få reda på vad som finnes inuti. Och under tiden förgår alltsammans som luftiga

[1] I revyn *1886*.

morgondimmor för vindarnas skarpa andedräkt, ty än har ingen känsla behållit sin fängslande doft, detta magiska je ne sais quoi, då man anatomiserat ut dess beståndsdelar under hyperreflexionens förstorande och förgrovande solmikroskop, och intet rus har bevarat sin bornyr, då man med filtreringsapparater, provglas och termometer undersökt varje klunk." [1]

Även Ola Hansson nedskrev vid åttitalets mitt ett "fragment av en själsanalys" med titeln *Ungdom,*[2] skildrande en studerad bondson, vilken "överreflekterad, med överspända nerver, krampaktig i sina känslor, dissekerande varje tanke, plockande i varje lidelse", förlorat förmågan att "älska på allvar och varaktigt". Eller som han i en samtidig lyrisk dikt med samma titel uttryckt det:

"Var känsla, hel och varm och skär,
vi tumma på, vi plocka sär,
tills färg och doft
är bytt i stoft."

(*Saml. skr.* I: 146.)

T. o. m. Hans Jægers Kristiania-bohemer ange överreflexionen som sin sjuka punkt:

"Den psykiske udvikling jeg har gjennemgaat har ødelagt min hjerne. Det er mig umuligt længer at bli grebet af nogenting — — — jeg føler ikke noget ved nogetsomhelst — — — andet end en vemodig længsel efter at føle noget ved det.

— — — — — — — — — — — — — —

Al den glæde, al den tilfredsstillelse som et almindeligt ureflekteret menneske henter fra sit umiddelbare følelsesliv, det forsvinder for mig uafladelig i reflexionens bundløse svælg, og jeg bare staar der og sender vemodige øjne efter det mens det forsvinder — vemodige øjne; thi ogsaa jeg har engang vidst hvad det var at leve umiddelbart.

— — — — — — — — — — — — — — —

Som om jeg kunde elske! — — — Elske? — — — en ung frejdig given og tagen imod — he; jeg havde ingenting at gi, og derfor blev jeg rørt ved at ta imod — det var det hele!

— — — — — — — — — — — — — — —

— umiddelbarhed! umiddelbarhed! det var kjærlighed, og det var salighed, og til helvede med alt det andet!

Og mine næver knytted sig af sig selv, mens jeg sad der og endnu engang, for tyve tusinde gang forbanded den livets infame fattigdom som tvinger menneskene ind paa selvreflexionens forbandede vei, — den

[1] I *Ur dagens krönika* 1884; återgiven i W. Söderhjelm, *Oscar Levertin,* Sthlm 1914—17, I: 140 f.

[2] Tryckt 1927 i *Slättbyhistorier etc.* Jfr E. Ekelund, a. a., s. 63 ff.

vej, hvor der ikke mere kan vendes om narr man først har stirret ned i det tomhedens dyb hvori det ender — — —" (A. a., II: 146 f. o. 162; I: 261 f.)[1]

Sina konstnärliga självporträtt tecknade de unga författarna i genombrottsromanernas ständigt återvändande överreflekterade och svage hjälte. En litterär förebild funno de härvid, som Tiander med eftertryck, ehuru även med någon ensidighet framhållit, i de skildringar av den "överflödiga" människan, som mötte dem i Turgenjevs under 70- och 80-talen flitigt översatta och lästa böcker. Turgenjevs Rudin och hans övriga romanhjältar av samma art måste dock sägas stå närmare den romantiska stämningsmänniskan än sekelslutets överreflekterade, skeptiska och egocentriska Hamlet-typ. De äro i all sin svaghet rent naiva idealister. Turgenjev har själv fäst uppmärksamheten på denna distinktion i ett föredrag om Hamlet och Don Quijote.[2] Emellertid är romantikerns och Hamlet-typens gemensamma yttre kännetecken, oförmågan att gripa in i livet i handling eller i kärlek, hos Turgenjevs figurer framställt med så mycken psykologisk finess och skärpa, att sekelslutets överreflekterade ungdom trots allt kunde spegla sig i dem och begagna dem som studiemodeller.

Rudin i Turgenjevs roman med samma namn (övers. 1883) är en ung idealist, som vinner allas sympatier genom sin vältalighet, men visar sig komplett oduglig att omsätta sina idéer i handling. Sin kärlek till en ung flicka, av vilken han är älskad igen, uppger han omanligt vid första hinder, som ställer sig emellan dem. Utan att lägga sina misslyckanden på hjärtat och utan att förstå deras orsak glider han oemotståndligt utför och slutar som en landsflyktig äventyrare. — Nejsdanov, hjälten i romanen *Obruten mark* (övers. 1878), påminner om våra åttitalister i det att han till sina åsikter är revolutionär och söker bemantla sin inre svaghet genom en påtagen cynism. I grund och botten är han en aristokratisk, finkänslig och ridderlig natur. Men han är alltför nervös och retbar; eftertankens kranka blekhet lämnar honom aldrig. "O Hamlet, hur skall man komma ur din skugga, danske prins?" Varken hans demokratiska sympatier eller hans kärlek till en ung revolutionär kvinna kunna inge honom tillräcklig tro på den gemensamma saken eller elda honom till handling. Oförmögen att

[1] Citerat i Ernst Ahlgrens avskriftsbok.
[2] Jfr K. Tiander, a. a., s. 38 ff.

leva, ger han sig själv döden. — Hjälten i novellen *En överflödigs dagbok*[1] lider av en nervös yttre självviakttagelse, som gör honom skygg, förlägen och stum och därigenom hindrar honom att vinna den kvinnas kärlek, som han älskar. — Den namnlöse "Hamlet i det Stschigrovska distriktet" slutligen i *Ur en jägares dagbok* (övers. 1875—79) berättar i nattlogiets mörker för sin okände rumskamrat om sitt på grund av idel svaghet och tafatthet förolyckade liv.[2]

Dessa Turgenjevs inträngande psykologiska analyser av den "överflödiga" människotypen med dess ödesdigra splittring mellan psykiskt och fysiskt ha, efter vad Tiander visat, avsatt tydliga spår hos en mängd av genombrottslitteraturens romangestalter. Ingrid af Schultén har i sin Ernst Ahlgren-bok (s. 328 f.) uppräknat en hel rad av dessa paralleller till Pål Sandell i *Fru Marianne*. Jag vill här av vissa skäl välja delvis andra exempel.

I dansk litteratur lägga vi först märke till de svaga hjältarna av turgenjevskt tycke i den utanför brandesianismen stående realisten Vilhelm Topsöes romaner *Jason med det gyldne Skind* (1875) och *Nutidsbilleder* (1878). J. P. Jacobsen tecknade därefter i Sti Hög i *Fru Marie Grubbe* en medlem av "de Melankoliskes Kompagnie", vilken liksom Turgenjevs "överflödiga" är oförmögen att gripa till i livet och kärleken. I *Niels Lyhne* gav Jacobsen det danska genombrottets väl värdefullaste studie av samma typ. Niels Lyhne lider som Turgenjevs hjältar av "en vislam Besindighed", "en instinktmæssig Ulyst til at vove". Medan viljemänniskorna förekomma honom som "Centaurer, Mand og Hest een Støbning, Tanke og Spring eet, eet eneste", är han själv "delt i Rytter og Hest, Tanke eet, Spring noget ganske andet". (*Saml. Værk.* II: 107 f.) När vännerna Niels och Erik kasta en blick tillbaka på sitt liv, se de med samma förvåning som Turgenjevs hjältar, hur detta på ett hemlighetsfullt sätt runnit ut i sanden:

[1] Översatt i *Fatalisten och andra berättelser*, Ups. 1886.

[2] Utan tvivel sammanhänger Hamlet-draget hos Turgenjevs män närmast med ett speciellt ryskt karaktärsdrag, den kvietism eller själsliga letargi, som fått sin klassiska skildring i ett annat av den samtida ryska romanens mästerverk, Gontjarovs *Oblomov* (1859). Även denna roman översattes på åttitalet till svenska. Ernst Ahlgren berättar i brev till Ellen Key 1887 (biogr. II: 288), att man i Hörby-hemmet kallar henne "Stolz" efter den energiske, arbetsamme och målmedvetne tysk-ryssen, som i Gontjarovs bok är uppställd som en kontrast till den försoffade drömmaren Oblomov.

"En hemmelig Nerve, der er gaaet itu? eller man er selv Skyld i det? Noget, man har svigtet, eller forbrudt maaske, hvem veed! — — — Jeg har ogsaa somme Tider denne Længsel efter at rejse, fordi jeg føler mig saa tom; jeg har den i en Grad, du ikke gjør dig nogen Forestilling om, men jeg tør ikke, synes jeg, for sæt nu det hjalp ikke, og at jeg var en af dem, jeg talte til dig om. Hvad saa! Tænk, om jeg kom at staa Ansigt til Ansigt med den Vished, at jeg var forbi, ikke havde det Bitterste, Ingenting, ikke kunde, tænk dig: ikke kunde; en Pjalt af et Menneske, den fordømteste Hund af en Krøbling, en sølle Kastrat." (Ib., s. 212 f.)

Sin rikaste utbildning på dansk botten fick typen slutligen i Herman Bangs författarskap med dess många nervsvaga, livsodugliga och hemlösa hjältar.

I Norge står redan Ibsens *Peer Gynt* mycket nära Rudin, ehuru Ibsen knappast så tidigt känt till Turgenjevs roman, vars första danska översättning utkom först fem år senare. Peer Gynts fantiserande, hans orerande och projektmakeri, hans lättsinniga sätt att sätta sig över motgångarna och hans brist på kraft och beslutsamhet inför kärleken är eljes Rudin upp i dagen. Hans stora självuppgörelsemonolog i femte akten:

"Så usigelig fattig kan en sjæl da gå
tilbage til intet i det tågede grå.
Du dejlige jord, vær ikke vred,
at jeg tramped dit græs til ingen nytte" etc.

verkar som en omskrivning av den turgenjevske hjältens klagan, "at jeg har været et overflødigt Menneske paa denne Guds grønne Jord, en overflødig Skabning."[1] I varje fall bekände sig Ibsen senare enligt Brandes (*Det moderne Gjennembruds Mænd*, s. 93) som Turgenjev-beundrare. Hans Rosmer erinrar i mycket om Turgenjevs ridderlige och svage revolutionär Nesjdanov.

Kielland har ett par tydliga Turgenjev-figurer i Delphin (*Garman & Worse, Arbeidsfolk*)[2] samt Ferdinand, hjälten i det lilla proverbet *Det hele er ingenting*. Ferdinands förmåga att handla och att älska har likt Turgenjev-naturernas gått upp i idel stämningar och ansatser:

"Jeg mener, at saa længe har du nu gaaet og experimenteret, tvivlet om alt, rokket ved alt, tumlet i Stemninger og plukket dig selv i smaa, smaa Stykker, indtil du ikke længer evner at rumme en stærk, sammenhængende

[1] Cit. efter K. Tiander, a. a., s. 31.
[2] Jfr J. Bing, *Alexander Kielland* i *Hovedtræk af nordisk Digtning i Nytiden*, udg. af E. Skovrup, Khvn 1921, II: 466.

Livstanke. Du slaar med Vingerne — og du har havt prægtige Vinger — Ferdinand! men de formaa ikke at bære dig langt; — du er ikke længer hel; du er gaaet istykker mellem dine egne Fingre; du kan ikke elske!" [1]

Slutligen finna vi Turgenjev-inflytandet påtagligt hos den norske Turgenjev-översättaren Kristian Elster, särskilt i bilden av den viljesvage idealisten och festtalaren Erik Gran i romanen *Tora Trondal* (1879).[2]

I svensk litteratur framträda drag av den turgenjevske hjälten, såsom Werin[3] påvisat, redan hos Strindbergs Falk i *Röda rummet*. Här bör vidare nämnas att Ola Hansson enligt egen utsago[4] tidigast via Herman Bang mottagit avgörande intryck från Turgenjev. Dessa torde även ha kommit hans analys av vilje- och känsloförlamningen i den nyssnämnda skissen *Ungdom* till godo.[5]

Denna riktning i den unga litteraturen är det som Ernst Ahlgren framför allt tagit fasta på i sin teckning av Pål Sandell. Själv var hon ju långtifrån främmande för tidens självreflexions- och analyseringsbegär. Hon hade själv vanan att dagligdags gripa till Stora boken, vare sig det gällde att "gå på jakt efter sina egna hemligaste bevekelsegrunder" för att kunna vara sann och vara sig själv, eller det gällde att för litterärt bruk "analysera upp sin stämning". Redan i *Pengar* hade hon i överensstämmelse med sin egen erfarenhet skildrat den sentimentalitetsskräck och känslofientlighet, som blev följden av det alltför medvetna sanningssträvandet.

Hon har givetvis icke kunnat fullständigt undgå den intellektuella tidssjukdomens sviter. Redan i det yttre led hon under samma nervösa symptom, som Turgenjev analyserat i *En överflödigs dagbok,* den av den yttre självviakttagelsen framkallade osäkerheten i sällskapslivet och svårigheten att tala otvunget. "Jag är så medveten", skriver hon vid ett tillfälle, "att jag icke allenast ser på mig själv med en annans kritiska blick så skarpt, att jag själv blir generad därav, utan till på köpet så, att jag liksom tänker en annans tankar och våndas under en annans skygghet — plus min egen." (Biogr. I: 263.) Likaså erfor hon åtminstone periodiskt stämningarna av maktlöshet och tomhet. "Ena stunden väger det upp i himmelshöjd, den nästa far det ned i avgrundens

[1] A. Kielland, *Samlede Værker,* Khvn 1903 f., IV: 108.
[2] Jfr K. Tiander, a. a., s. 54 f.
[3] Anf. upps. *Karaktärer i Röda rummet.*
[4] *När vi började,* s. 162, 167 f.
[5] Jfr Emy Ek i inledningen till *Slättbyhistorier,* s. 10.

djup, och så till sist hångrinar det åt alltihop och säger: 'det Hele er ingenting' ", beskriver hon det med ett citat från en av Kiellands Turgenjev-figurer (biogr. I: 246 f.). Då det om *Herr Tobiasson* i brorsonens familj heter att "det fanns något hos dessa unga människor och i deras sunda vardagslycka, som verkade helande på hans sönderreflekterade sinne och som gav honom något av den sinnesro, han så länge längtat efter", är detta snarare ett uttryck för författarinnan Victoria Benedictssons egen belägenhet än för herr Tobiassons. Och när Ernst Ahlgren slutligen i en av sina sista noveller gav en bikt av hela sitt förolyckade liv, använde hon samma fina tekniska konstgrepp som Turgenjev i *En Hamlet i Stschigrovska distriktet* att låta den talande förnimmas endast som en namnlös stämma "ur mörkret".

Men även om Ernst Ahlgren väl kände till reflexionssjukdomens svaghetstillstånd, underkastade hon sig den aldrig på samma passiva och resignerade sätt som många hennes samtida. Trots allt fick den för hennes egen natur icke samma djupgående verkningar, som hon iakttog hos de unga omkring sig; den motvägdes av den omedelbara styrkan och spontaneiteten i hennes känsloliv. Själva den psykologiska introspektionen förefaller att hos henne icke märkbart ha försvagat känsloyttringarna eller stämningsintensiteten; det är framför allt denna psykiska anomali, om man så vill kalla det, som ger Ernst Ahlgrens självanalyser i Stora boken och Elsa Finne-anteckningarna en så egendomlig karaktär.

Det sunda, varmblodiga, impulsiva i hennes natur reagerade också alltmera mot hypermedvetenheten. "I det ängsliga försänkandet i och begrundandet av sig själv ligger något sjukligt; det blir en kretsgång, en andlig S:t Veits-dans", konstaterar hon i ett brev från 1885 (biogr. I: 326). Under de sista åren kände hon sig i detta avseende komma i allt starkare motsättning till den yngre generationen. Hos dem av tidens intellektuella och litterära ungdomar, som kommo att stå henne mer eller mindre nära, sökte hon motarbeta "den hyperfilosofiska medvetenheten, som vår tid fått för sina synders skull". Till den unge kritikern Hellen Lindgren, vars bekantskap hon gjort i Stockholm, skriver hon under arbetet på *Fru Marianne:*

"Ni är en skeptiker, ni bara filosoferar för alltihop. Jag ville kunna skaka er så grundligt, att all skepticism flög ur er och ni bleve som en ny människa. Ack, om ni varit född på landet, och jag kunnat tala till er

om allt vad jag håller av och ni icke varit så rik på vetande och så tom på omedelbarhet — — — — — jag är ett gammalt barn — också när jag är medveten, skeptisk, nästan cynisk, sitter barnet innerst in i en hjärtevrå och leker. Så är det att vara född på landet. Jag är så olik alla er andra. Jag känner mig främmande för er. Mot er alla är jag för omedelbar, nästan naiv..." (Biogr. II: 145.)

Åt Karl af Geijerstam, sin blivande svärson och upphovsmannen till essayen *Om medvetenhet och omedelbarhet,* ger hon samma råd — "reflektera icke, dissekera icke; låt känslan vara fri och omedelbar, leva sitt eget liv och dö om den inte kan leva" — och uppmanar honom att hos sig uppodla "den omedelbarhetens kraft, som din karaktär behöver för att väga riktigt jämnt. Du behövde just detta, för att icke förfalla till reflexionssjuka." (Geijerstam, s. 56 o. 63.) Även Axel Lundegård var smittad av sjukdomen. "Det är underligt för resten med sådana sönderdissekerade varelser som du", skriver Ernst Ahlgren i ett brev till honom. "Ni kunna aldrig gripas helt av något, edra känslor bli icke till handlingar, det är att varken vara kall eller varm, det är att aldrig våga begå en dumhet bara för att få följa sin natur, det är att aldrig vara helt ut sig själv." (Biogr. II: 265.) Det är själva hennes ibsenska kraft- och helhetsdyrkan, som reser sig mot all denna halvhet och förkrympthet hos sekelslutsgenerationen. Ibsen själv bryter i ett brev ut i nästan exakt samma ordalag mot "hin lunkne middeltemperatur i blodet, der gør det umuligt for de skikkelige sjæle at begå en dårskab i stor stil" (*Breve* I: 103). Både i *Fru Marianne* och i *Modern* har Ernst Ahlgren klätt denna sin protest mot den yngre generationen i litterär form.

Pål Sandell är ett av tidssjukdomens beklagansvärda offer. Han klagar över kulturmänniskans "nervösa trötthet" och "fördömda självkontemplation", som han ej kan bli fri ifrån, och han avundas Börje dennes själsjämvikt, där ingenting är "förfuskat av medvetenheten". Han är liksom Turgenjev-naturerna en hemlös och överflödig främling i tillvaron. I sitt avskedsbrev till Marianne och Börje skriver han: "Det är icke ett förfelat liv jag slutar; endast ett tomt. Jag var aldrig hel, aldrig omedelbar, hade aldrig ett arbete att samla mina krafter till." Han kan liksom Rudin tala sig varm, men han är oförmögen att vilja och handla liksom att älska eller överhuvud erfara en stark känsla. När han någon tid varit skild från Marianne, anförtror han henne som "någon-

ting så jublande härligt" att han kunnat l ä n g t a ännu. Men till slut drunknar allt i bottenlös tomhet och livsleda: "Det är förfärligt — detta — att vara absolut utan intressen, utan strävan. Jag önskar ibland att det kunde komma en riktig olycka över mig, men var skulle den komma ifrån. Allting är ingenting." (S. 274.)

2.

Emellertid lägga vi hos Pål märke till åtskilliga drag, som peka utöver den turgenjevska Rudin-typen: det estetiska raffinemanget, den erotiska libertinismen och "flirtations"-filosoferandet. Genom dem passar figuren närmast in i den köpenhamnska litteraturriktning, vars främste företrädare var Herman Bang, och som även Ola Hansson stod mycket nära. Redan Påls yttre är ju lånat från en medlem av denna skola, Gustav Esmann. Mot Bang själv hade Ernst Ahlgren från första stund hyst motvilja; hans affektation och sensualism tyckas för henne t. o. m. ha fullständigt bortskymt hans förtjänster som "den tragiske Idyls" mästare.

Esteticismen och dandyismen ha dessa Köpenhamnsförfattare icke kunnat lära av Turgenjev, vad dennes psykologiska och stilistiska konst än eljes betytt för dem. Hos deras romanfigurer är i allmänhet rouédraget starkt utpräglat. Felet hos Turgenjevs hjältar är tvärtom just det, att de aldrig levat. De dyrka i sitt hjärta idealet och kvinnan, och deras fantasiliv har en avgjort juvenil prägel. Den raffinerade erotiken är dem helt främmande.

Som sin mästare i fråga om den erotiska stämningskonsten hyllade däremot både Bang och Ola Hansson den något äldre Vilhelm Topsöe. "Danmark är erotikens land par préférence, och Topsöe är den danska erotikens diktare", deklarerar Ola Hansson i en essay över denne (*Saml. skr.* X: 177). Det är framför allt i Topsöes roman *Jason,* som man finner en berömd skildring av den lätta, ogripbara erotiska lekens "Skyrige, vævet af ufødt Begjær, af ikke tilbleven Længsel, af Muligheder uden Virkelighedsbetingelser".[1] Ingrid af Schultén antar också (a. a., s. 334), att Ernst Ahlgren från denna av de unga fin de siècle-författarna livligt beundrade roman kan ha hämtat direkta uppslag för sina flirtationsscener i *Fru Marianne.* Dock är att märka att *Jasons* författare trots den starka erotiska sensibiliteten icke har något

[1] V. Topsöe, *Udvalgte Skrifter,* Khvn 1923, II: 59.

av den egentliga dekadenta och morbida anstrykningen hos de yngre lärjungarna; i sista hand har den bangska skolan hämtat sina mönster direkt från den franska dekadansen, Baudelaire, bröderna Goncourt, Bourget, Huysmans m. fl. Detta visar sig även hos den litterära spegelbilden Pål Sandell i Ernst Ahlgrens roman.

Den lektyr som Pål sätter i händerna på Marianne, består av franska naturalister och dekadenter, Baudelaire, Flaubert, Maupassant och Bourget (s. 205), alltså ungefär samma ensemble som Ola Hansson vid samma tid utkorade till sina idoler. Liksom Ola Hansson inledde sin tidskriftsrevy av det unga Frankrike med Paul Bourget, har Ernst Ahlgren i denne författare sett huvudmannen för den sekelslutspessimism, mot vilken hon själv reagerade. När hon mottagit Ola Hanssons nedgörande brevkritik av *Fru Marianne,* avfärdade hon den med en axelryckning: "Bourgetister. — — — — Små pessimister, som är det därför, att världen inte är madrasserad och belagd med brysselmattor." (Biogr. II: 344.) Allvarligare tog hon ej den pessimism, som Bourget i sina *Essais de psychologie contemporaine* betecknat som det gemensamma kännetecknet på seklets största andar, och vars olika nyanser han omsorgsfullt analyserat hos Stendhal, Baudelaire, Dumas fils, Taine, Flaubert, Renan, Leconte de Lisle, Goncourt, Turgenjev och Amiel.

Bourgets första romaner framhöllos utom av Ola Hansson även av Levertin i Aftonbladet 1885 för den svenska publiken som några av tidens mest geniala och själfulla skapelser.[1] I varje fall äga de förtjänsten av en ohöljd och genomträngande analys av den franska sekelslutsmentaliteten, som också förskaffade författaren hedersnamnet "dekadentsläktets själskirurg". De deterministiska teoriernas psykologiska verkningar har Ernst Ahlgren, som ovan framhållits, med fördel kunnat studera hos de bourgetska hjältarna. Dessa dela Turgenjev-typens svaghet och uppvisa reflexionssjukans karakteristiska symptom, viljeförlamningen och känslotorkan. Likaväl som Turgenjev anknyter Bourget direkt till Hamlet-gestalten; Amiel kallas i hans essayer "un Hamlet protestant", och hans roman *André Cornélis* (1887) är helt enkelt en transplantation av Hamlet-tragedien i modern miljö.

I det företal "à un jeune homme", varmed Bourget beledsagat

[1] Jfr W. Söderhjelm, *Oscar Levertin,* I: 223.

sin omvändelseroman *Le disciple,* tillropar han den naturalistiske adepten:

"Parmi les idées qui t'assaillent, il en est qui rendent cette âme moins capable d'aimer, moins capable de vouloir. Tiens pour assuré que ces idées sont fausses par un point, si subtiles te semblent-elles, soutenues par les plus beaux noms, parées de la magie des plus beaux talents. Exalte et cultive en toi ces deux grands vertus, ces deux énergies en dehors desquelles il n'y a que flétrissure présente et qu'agonie finale: l'amour et la volonté." [1]

"Impuissance d'aimer" är överskriften både till ett avsnitt i Bourgets essayer och ett kapitel i *Un crime d'amour.* Hyperreflexionen har till den grad urholkat känslolivet hos Armand de Querne, hjälten i den sistnämnda romanen, att han blivit oförmögen att njuta ett kärleksförhållande annat än i minnet:

"Il était de ceux qui s'attendrissent sur le souvenir après être demeurés presque indifférents à la réalité, de ceux qui deviennent amoreux des femmes qu'ils abandonnent, comme ils regrettent les endroits où ils s'ennuyaient lorsqu'ils y vivaient, — race inquiète qui ne connaît du présent que ses lassitudes et pour qui le passé revêt un charme unique et attendrissant, de cela seul qu'il est le passé!" (*Un crime d'amour,* s. 251 f.)

I denna abnorma splittring mellan psykiskt och fysiskt, mellan minnesliv och reell upplevelse, ligger nyckeln till Armand de Quernes väsen. Även Ernst Ahlgrens Pål Sandell visar sig tillhöra denna ras i sin berättelse om hur han blivit förälskad i sin hustru först efter dennas död. Den estetiska polityren, det blaserade och effeminerade världsmannaväsendet ställer också Pål närmare Bourgets dekadent än Turgenjevs "överflödige". Liksom Pål är Armand de Querne en globe-trotter, "qui avait de son mieux trompé l'ennui par un vagabondage cosmopolite". Vidare äro de besläktade i sin cynism och sin kallblodiga libertinism. Armand beskrives som "un caractère affreux de sécheresse sous des dehors tendres, comme chez les hommes où le divorce est absolu entre l'imagination et le cœur" — en karakteristik, som till punkt och pricka passar in på den "på en gång för skeptiske och sentimentale" Pål Sandell.

Allt detta tillhör de speciellt dekadenta karakteristika, som skilja Pål från Turgenjev-figurerna. I sin essay om Turgenjev har Bourget själv gjort boskillnad mellan fransknaturalismens

[1] P. Bourget, *Le disciple,* éd. défin., Paris u. å., s. VIII f.

— inbegripet hans egna — hjältar och den ryske skriftställarens. Det heter där om Rudin och dennes gelikar hos Turgenjev:

"Pourtant pas un seul de ces personnages ne procure cette impression d'une vie absolument manquée qui s'exhale de *l'Education sentimentale* de Flaubert. Même quand ils ont pour toujours échoué dans les faits, une puissance intacte demeure en eux qui leur permet de sentir leur souffrance avec une étrange intensité. Ils sont vaincus. Ils ne sont pas usés. Ce sont des inachevés, ce ne sont pas des ratés." (*Essais* II: 217 f.)

Ernst Ahlgren har otvivelaktigt med sin teckning av Pål träffat allt det förtorkade och ihåliga i den av hennes samtid så beundrade bourgetska dekadenttypen. När C. D. af Wirsén[1] med en viss kontrastverkan i samma artikel anmälde *Fru Marianne* och den svenska översättningen av en Bourget-roman, *Cruelle énigme,* var det därför en tillfällig sammanställning, som i själva verket hade litteraturhistoriskt fog för sig. För Wirsén tedde sig Ernst Ahlgrens roman såsom "väsentligen ganska sund" till sitt åskådningssätt, medan han betecknade det "korrumperade vemodet" och den "maskstungna melankolien" hos Bourget som "belladonnagift i en vacker skål".

Som ett utslag av samma litteraturhistoriska logik ter det sig, att Bourget-romanens svenska översättarinna ingen annan var än Elna Tenow, *Fru Mariannes* förgrymmade kritiker. I sin polemik mot Ernst Ahlgren hade denna icke heller försummat att peka på *Cruelle énigme,* vilken en svensk anmälare benämnt "en bok för finsmakare", såsom en roman av vilken *Fru Mariannes* författarinna kunde ha åtskilligt att lära. Ernst Ahlgren h a d e i själva verket dragit nytta av Bourgets romankonst, fastän på ett annat sätt än Elna Tenow menade. Hon beundrade i den, efter vad det syns av hennes brevuttalanden (jfr nedan, sid. 382), stilens elegans och den psykologiska analysens skärpa, men i sin åsikt om den däri uppenbarade mentaliteten har hon snarast stått på Wirséns sida. Det ligger därför närmast till hands att tänka på Bourget, när hon i brevet till Wirsén efter mottagandet av akademistipendiet 1888 uttalar sin mening om ett visst slags modern litteratur: "Ingen stilens skönhet kan för mig överskyla tomheten eller h j ä r t l ö s h e t e n; jag beundrar nog stilen, men jag känner mig fattigare när jag lägger boken än när jag tog den upp." (Biogr. II: 395.) Redan hos Pål Sandell, som i mångt och mycket

[1] Post- och Inrikes Tidningar 4/6 1887.

återspeglar Bourget-typen, har hon understrukit detta drag av "håltom, ödslig hjärtlöshet" (s. 250). När hon slutligen talar om den bekantskap, hon själv i verkliga livet gjort med en i viss mån liknande natur, återvänder samma ord på hennes läppar; "ett hjärtlöshetens evangelium" är hennes namn på Georg Brandes' erotiska teorier (Esselde, s. 84).

För dekadansens av Baudelaire inledda estetiska kult av det artificiella, excentriska och morbida äro Bourgets rent psykologiska romaner mindre representativa än J. K. Huysmans'. I dennes *A rebours* (1884) når denna riktning sin höjdpunkt. Bokens hjälte Des Esseintes har redan tidigt förbrukat alla de extravaganser, det verkliga livet förmår bjuda, med det enda resultatet att hans förslappade nervliv prisgivit honom åt en obotlig spleen. Som en sista resurs skapar han åt sig en artificiell värld, ett eremitage, från vilket allt naturligt är bannlyst. Han inreder det med exotiskt raffinemang, omger sig med senromerska dekadenta konstverk och litteraturalster, anlägger ett drivhus med de mest monstruösa växter, som stå att uppbringa, och slösar sin uppfinningsrikedom på ting som en likörorgel och en juvelbesatt levande sköldpadda. Hans abnorma tillvaro i detta artificiella paradis slutar med ett neurotiskt sammanbrott. Både i avslutningen och på andra punkter i boken finner man dessutom tydliga förebud till författarens stundande omvändelse till den religiöst estetiska mystiken.

Denna extrema dekadansroman kom omedelbart att utöva en omfattande litterär suggestion. I Sverige presenterades Huysmans som nummer två i Ola Hanssons franska porträttgalleri i Framåt, och som Mortensen (a. a. I: 157) påvisat, framträdde ett par år senare en svensk Des Esseintes i Strindbergs *I havsbandet*. Men redan Ernst Ahlgrens Pål, "den sammansatta kulturmänniskan" med sin "sjukligt uppdrivna skönhetskult", företer drag som starkt erinra om Huysmans' dekadentskildring. Liksom Des Esseintes är Pål en flykting undan ett liv, som gjort honom till en mänsklig ruin. Han inreder åt sig liksom denne en "sybaritiskt inbjudande" tillflyktsort, som mest liknar "ett museum", tapetserar och möblerar den med konstnärligt raffinemang, fyller den med "romerska" konstföremål, draperier, skärmar, mattor och kuddar i "mjuka silkesfärger" samt övergjuter det hela med "ett sken av färgade lampor". Man skulle kunna kalla honom en Des Esseintes efter skånsk råd och lägenhet. Han besitter liksom den franske

dekadenten en mimosaartad sensibilitet: "Han var känslig som en gaslåga, och hans finslipade epikurism sträckte sig till det minsta som till det största." "Långa stunder kunde hon se honom sitta försjunken i en bladväxts nyanser eller i en höstbuketts djupa färger, som om han uppsugit den genom sina blanka, halvslutna ögon." Han förtäres av samma obotliga livsäckel som Des Esseintes: "Jag vämjdes vid att se hur människorna kunde uthärda att leva... Leva — när det är så till äcklighet banalt!..." Slutligen finnes även en antydan om typens estetiska katolicism: "Jag skulle ha lust att gå i munkkåpa och sandaler, om det bara fanns ett stämningsfullt gammalt kloster för mig att disponera, ett gammalt näste med madonnabilder och svala gångar, och så en trädgård med cypresser."

3.

Sedan vi följt tvenne av Pål-figurens litteraturhistoriska rötter till respektive Turgenjevs och den franska dekadansens romaner, återstår ännu en tredje, som anknyter till en äldre period av dansk litteratur. 1830- och 40-talens danska kulturliv präglas av en köpenhamnsk esteticism, som i mycket erinrar om sekelslutets. Under intrycket av en livlig estetisk spekulation och ett genom hegelianismen skapat starkt filosofiskt intresse framträder vid denna tid i den danska litteraturen en psykologisk typ, vilken liksom sekelslutets har till särmärke den systematiska, vilje- och känsloförlamande självreflexionen. Kihlman har i sin Ibsen-avhandling[1] sammanfört de mest betecknande exemplen från denna period av dansk esteticism. Man möter typen i Chr. Sibberns roman *Efterladte Breve af Gabrielis,* där hjälten är ett offer för "Huuløjet, Reflectionen". Och i Poul Möllers novell *En dansk Students Eventyr* representeras den av den estetiske licentiaten, vars självanalyserande avhandling bär namnet "Betragtninger over ulykkelig Skilsmisse mellem Sjæl og Legem". Framför allt är det dock tvenne av denna litteraturperiods skriftställare, vilkas verk utgöra bestående monument över tidens estetiska självreflexion, Sören Kierkegaard och Hans Egede Schack, *Phantasternes* författare.

Kierkegaard är ju själv som personlighet en av litteraturhistoriens egendomligaste överreflekterade Hamlet-gestalter. Den anomali i sin konstitution, vilken han kallat sin "påle i köttet" och

[1] *Ur Ibsen-dramatikens idéhistoria,* kap. II: Dansk esteticism.

definierat som ett "Misforhold i min Bygning mellem det Legemlige og det Psychiske",[1] omintetgjorde hans enda verkliga försök att genom den för hans senare skriftställarskap så betydelsefulla förlovningen gripa in i verklighetens liv, eller som det på hans eget språk heter, "realisera det allmänna". Hans medvetande om sin egen undantagsnatur har satt spår i hans författarskap, bland annat i dess psykologiska analyser av vad han kallar den estetiska människotypen.

Som bekant sönderfaller Kierkegaards litterära huvudverk *Enten-Eller* i två kontrasterande delar, vilka representera tvenne olika livs-"stadier", det estetiska och det etiska. Den förra delen, betecknad som "A:s Papirer", skildrar det estetiska stadiet i en följd aforismer och avhandlingar, kulminerande i "Forførerens Dagbog"; den senare delen, vars fingerade författare B. även namngives som assessor Wilhelm, bemöter den förra genom en framställning av det etiska stadiet i tvenne avhandlingar om äktenskapet. En upprepning av samma plan ger *Stadier paa Livets Vei,* där det estetiska stadiet representeras av symposionskildringen "In vino veritas", det etiska av ännu en äktenskapsavhandling av assessorn. Det tredje kierkegaardska stadiet, det religiösa, antydes i *Enten-Eller* av ett till etikerns del fogat "Ultimatum" och företrädes i *Stadier* av ett tredje avsnitt. Av detta kierkegaardska stadieschema, som ofta avsatt spår ännu i den tids litteratur, som är föremål för vår undersökning, fästa vi oss nu blott vid det estetiska stadiet.

Med estetiker menar Kierkegaard närmast en njutningsmänniska och speciellt en erotiker. Men den kierkegaardske estetikern är ingen omedelbar livsnjutare utan en reflekterad fantasierotiker, en rent intellektuell förförare. Detta förhållande bottnar i en abnorm själslig struktur; han lever ej i verkligheten utan i "Erindringen". Han är liksom Kierkegaard själv en överreflekterad Hamlet-natur. Men i motsats till exempelvis de turgenjevska typerna har han förstått att medvetet utbilda sin svaghet till en raffinerad levnadskonst. "Erindringens" stämningstillstånd erbjuda honom i grund och botten långt starkare eggelser än verkligheten. Hans strävan är därför att ständigt omsätta verkligheten i "Erindring". I "In vino veritas" i *Stadier* utvecklar han denna estetiska erinringskonst: "At erindre er ingenlunde identisk med

[1] Jfr G. Brandes, *Søren Kierkegaard,* s. 70, noten.

at huske. Man kan saaledes godt huske en Begivenhed til Punkt og Prikke uden derfor at erindre den." "Stemning og hvad der sorterer under Stemning er alene Erindringens Gjenstand". Erinringskonstens trollkraft består i "at fjerne, at bringe paa Afstand". Den förvandlar verklighetsstoffet i "det poetiske Fjernsyn" (*Saml. Værker* VI: 15 ff.). Därför kan estetikern i aforismsamlingen "Diapsalmata" i *Enten-Eller I* även påstå, att det "at leve i Erindringen er det fuldendteste Liv, der lader sig tænke, Erindringen mætter rigeligere end al Virkelighed, og den har en Tryghed, som ingen Virkelighed ejer". "Alt, hvad der er oplevet, dukker jeg ned i Glemsels Daab til Erindringens Evighed. Alt Endeligt og Tilfældigt er glemt og udslettet." (A. a. I: 17, 26.)

Estetikerns första livsprincip är därför den som han utvecklar i avhandlingen "Veksel-Driften" i *Enten-Eller I*, att han "ikke løber sig fast i noget enkelt Livsforhold" (ib., s. 267), aldrig låter binda sig i förhållande till någon annan. Icke minst gäller detta på det erotiska området. Även erotiken njuter Kierkegaards reflekterade förförare likaväl som Bourgets dekadent starkast i minnet. Johannes Förförarens erövrartaktik ställes såsom rent intellektuell i motsats till den "omedelbart erotiske" Don Juans. Med ett demoniskt psykologiskt skarpsinne förstår Johannes att steg för steg framlocka den slumrande lidelsen hos Cordelia. Men i det ögonblick då hon är färdig att helt hänge sig åt honom, är målet för hans egen del nått; han viker undan och lämnar henne själsligt förrådd och tillintetgjord.

Till den kierkegaardske estetikerns karakteristik hör slutligen att trots all den gnistrande intelligens och spiritualitet, han utvecklar, ligger på bottnen av hans själstillstånd liksom i sekelslutsdekadenternas en hemlig förtvivlan. I "Diapsalmata" bekänner han sig som en olycklig människa, plågad av leda och tungsinne.[1]

Givetvis har denna Kierkegaards geniala psykologiska analys av den reflekterade estetiska naturen icke varit obeaktad av det nordiska sekelslutets Hamlet-skildrare. Det är symptomatiskt att hos flera av de romangestalter i genombrottslitteraturen, vilka av vissa litteraturhistoriker betecknats som turgenjevska Rudin-typer, ha andra funnit omisskännliga spår av Kierkegaards estetiker.

[1] Se t. ex. aforismerna: "Hvad er en Digter? Et ulykkeligt Menneske..."; "Jeg gider ikke..."; "Foruden min øvrige Omgangskreds har jeg endnu een intim Fortrolig — mit Tungsind...".

Detta är fallet t. ex. hos Kiellands Delphin och Ferdinand[1] eller Elsters Erik Gran.[2] I själva verket ha många av genombrottslitteraturens män mottagit djupa intryck från bägge hållen. I allmänhet var man lika väl bevandrad hos Kierkegaard som hos Turgenjev, och hos bägge mötte man samma psykologiska grundtyp, blott under något olika aspekt.

Det kan tilläggas att "jag"-figuren i inledningen till Ola Hanssons *Sensitiva amorosa,* vars enda livsintresse säges vara att "på avstånd" "studera och njuta könet" som en "läcker konst", förefaller ytterst nära besläktad med Kierkegaards estetiker.[3] Det tycks, egendomligt nog, aldrig ha påpekats att denna introduktion med sin rent estetiska sensualism, vilken egentligen förskaffade boken dess dåliga rykte, mycket litet svarar mot de följande berättelsernas naturalistiskt-vetenskapliga grundton.

Även Ernst Ahlgrens Pål har uppenbart gått i skola hos Kierkegaards estetiker. Han har av honom lärt erinringens levnadskonst, att njuta verkligheten i minnets stämningar:

"— Vilka underliga stämningar en sådan här småsak kan väcka, sade han med sin låga, smekande röst, som hade ett lydigt instruments hela bedårande själfullhet, han I givit akt på, vilken drömlik tjusning det ligger i att ett minne stryker en förbi? — inte så att man tänker på någonting bestämt eller ser en viss scen, men så att det hela drager en förbi. Kierkegaard säger: At erindre er ingenlunde identisk med at huske. Om jag får begagna hans uttryckssätt, så skulle jag säga att jag har ett dåligt minne, men att jag har en sällsynt förmåga att genom tillfälligheter låta mig erinras om sådant som jag längesedan glömt... Men säg, ligger det inte ett förunderligt behag just i det?... Det är vanligtvis en obetydlighet som väcker en på det — ett rentav intet, men som genom sin stämning ger en tillbaka en förgången känslovärld. Bara för ett ögonblick, men förandligad — frigjord från allt grovt och tyngande. Det är endast en doft; en skugga av det som varit; jag skulle vilja säga det förgångnas själ, dess innersta mening... Han I märkt det?

Han teg, men icke för att få svar, och ingen svarade.

— För mig äro dessa erinringar kärare än det som är. När jag minst väntar dem, då komma de smygande; de glida förbi som laternamagica-

[1] Jfr V. Erichsen, a. a., s. 369 f.

[2] Jfr V. Erichsen, a. a., s. 367 f., H. Beyer, a. a., s. 228.

[3] En passus som följande skulle t. ex. fullständigt passa in i Johannes Förförarens mun: "Jag vill nu icke längre löpa risken genom att med hull och hår ge mig livet i våld, ty då vålla kvinnorna oss mera ont än gott; men som för mig könet är allt och livet därförutan skulle vara utan innehåll eller mening — och jag har aldrig kunnat förstå, hur människor annars gitta leva —, så har jag lärt mig njuta det på annat sätt och på mitt vis, så att jag kan dricka det rena vinet utan att få bärmen med."

bilder på en vägg, och jag känner någonting smekande milt. Tanke är det inte, det är snarare en sinnenas melankoli. Den är så underligt sammanvävd av det jag ägt och det jag saknar, av överflöd och av brist... Jag tror att den för mig är mera värd än en glädje. En glädje är för osammansatt: jag har ingen emottaglighet för den.

— — — — — — — — — — — — — — —

Om ett år skall jag kanske minnas denna kväll på samma sätt; jag menar med något av en stämning, som nu ligger i sin puppa, och som först när verkligheten icke mer finns till får sina vingar." (S. 195 ff.)

Även i sin på en gång kalla och lystna erotik erinrar Pål om Kierkegaards estetiker. Man kommer att tänka på Johannes Förföraren, när det heter: "Enligt hans uppfattning av kvinnonaturen skulle Marianne falla i hans armar som det mogna äpplet faller från trädet — i sinom tid. Men det berodde av honom själv att taga emot eller vika undan." (S. 243.)

I Hans Egede Schacks 1858 utgivna märkliga roman *Phantasterne* förekommer en psyko-patologisk analys av överreflexionens fenomen, som knappt ger Kierkegaards efter i brutal skärpa. Bokens huvudfigur genomlöper hela skalan av det verklighetsskygga fantasteriets utvecklingsfaser alltifrån barndomens fantasilek till vid vansinnets gräns stående orgiastiska hallucinationer, för att slutligen genom en våldsam kraftansträngning bana sig väg tillbaka till livet och omedelbarheten och av ren självbevarelsedrift utbyta fantasiens "sockerbröd" mot verklighetens "grovbröd". En av hans kumpaner hamnar däremot till slut på dårhuset.

Även denna avskräckande skildring av överreflexionens och fantasteriets faror har Ernst Ahlgren vid slutet av sitt arbete på *Fru Marianne* kommit att läsa. "Tycker inte om att läsa den. Det pinar mig med alla dessa osunda fantasier", skriver hon i sin almanacka (biogr. II: 223), och i Stora boken har hon tecknat sig till minnes den sats, varpå härovan alluderas: "Din og min Mave trænger til Grovbrød."

Bakom Pål-figuren ligger, såsom av den föregående utredningen framgått, en ytterst omsorgsfull och mångsidig inlevelse i en psykologisk typ i dess olika litterära inkarnationer. Ernst Ahlgrens teckning innehåller flera rent ypperliga detaljer, även om det med en viss rätt brukar framhållas att hon ej lyckats förena gestaltens alla disparata element till ett levande helt. Själva den modetyp, som Pål representerar, har ju f. ö. efter endast

några få decennier kommit att verka ohjälpligt förlegad. Om dess aktualitet vid den tidpunkt, då *Fru Marianne* skrevs, avlägger dock snart sagt hela den omgivande litteraturen vältaliga vittnesbörd.

4.

Skildringen av hur Marianne — enligt en redan citerad förhandsanteckning av författarinnan — blir "förstörd av romanläsning", är den nya romanens parallell till den antiromantiska teckningen i *Pengar* av den romanslukande och drömmande Axel Möller. Liksom denne når Marianne till slut in i "romanerotikens sista skede: hon var e n s a m och o f ö r s t å d d". I stil med Axel Möllers klagodikter citerar hon en strof ur Stagnelius: "Ju högre liv, dess högre (sic) kval du röner" (s. 170). Även här har Ernst Ahlgren säkerligen erinrat sig sin egen "Werner-Marlitt-period", något som också görs troligt av de tidigare påpekade reminiscenserna i *Fru Marianne* från Quillfeldt-tiden.

Men i stort sett är Marianne — före omvändelsen — Ernst Ahlgrens bidrag till belysandet av den kvinnotyp, som var henne själv mest främmande och antipatisk, och vars omtyckthet i den naturalistiska litteraturen hon påtalat i det kritiska fragmentet *Kvinnotyper*. Marianne är även, såsom ofta påpekats, en tydlig motbild till Flauberts romanförgiftade madame Bovary, med den betydelsefulla skillnaden att Ernst Ahlgren ser mera optimistiskt på sin hjältinna än Flaubert och låter henne till sist "bli människa igen".[1]

Av Ernst Ahlgrens teckning framgår att det efter hennes mening är två ting, som fördärvat hennes tids unga flickor av Mariannes slag: romanläsningen och det sysslolösa balhjältinnelivet. Den första samvetsfråga, Marianne ger sin friare att besvara, är huruvida han brukar läsa romaner. Hennes egen lektyr omfattar uteslutande följetongs- och missromaner. "Zola skulle hon icke velat ta i med en tång ens, och Strindberg var henne så okänd som om han skrivit på grekiska." (S. 138.) Missromanerna ge en vida bättre näring åt den undertryckta sensualismen: "hon bytte i själva verket om älskare lika ofta som hon bytte om bok, ty hon gjorde sig identisk med hjältinnan och sög romanernas erotik som ett barn suger sin tumme." (S. 172.) I sällskapslivet till-

[1] Jfr I. af Schultén, a. a., s. 304 f.

fredsställer hon sin behagsjuka; "sättet att kläda sig var för henne en skön konst". Hon utnyttjar livligt alla erotiska eggelser, men utan att ett ögonblick förgäta den av Ernst Ahlgren så hatade konventionalismens bud om vad som går an. Ernst Ahlgrens skildring framhäver hur tidens kvinnliga drivhusuppfostran konsekvent utvecklar den unga flickan till en dockhustru. Trots hemmets undergrävda ekonomi är det icke fråga om att Marianne skall störas i sin indolenta tillvaro. Gentemot den rättframme och handfaste Börje visar hon sig klemig och pryd, och som gift vill hon endast vara älskad "som kvinna, uteslutande som kvinna, som viljelöst, motståndslöst ting".

Med tanke på denna osjälvständiga, viljesvaga och sensuella kvinnotyp var det som Ernst Ahlgren ibland brukade kalla sig kvinnohatare. Den stod för henne som det svåraste hindret för den kvinnans individuella frigörelse, för vilken hon själv strävade, och för den hyste hon det förakt, som hon ansåg sig ha tagit i arv efter sin far. "Jag vet icke varför jag skall känna detta förakt för mitt eget kön", utbrister hon i Stora boken. "Det är som om jag själv icke alls hörde dit. Jag vämjes vid kvinnor. Jag avskyr att se dem ömsa kläder, kamma sig och dylikt." (Biogr. II: 30.) Och i ett brev från sin sista utlandsresa säger hon sig betrakta parisiskornas promenadtoaletter på en Champs-Élysées-utställning "som med en asketisk mans blick". "Vad jag menar är, att kvinnornas nästan enda individualitet ligger i kläderna. Utan att tänka därpå uppfattar hon det själv så; mannen gör så även. Hon är inte en människa, hon är bara ett husdjur, det dyrbaraste." (Biogr. II: 351.)

I den franska och fransk-inspirerade dekadanslitteraturen mötte henne de mest kärleksfullt ingående studier av den salongshjältinna, som hon själv tecknat, först med mera lätt hand i Marianne och sedan med något skarpare konturer i Alma i *Modern*. Redan 1884 utkom Edmond de Goncourts omsorgsfullt och minutiöst dokumenterade sederoman om den unga parisiskan *Chérie*, en nervös och aristokratisk drivhusblomma, som vid nitton år vissnar ner av otillfredsställd kärlekstrånad. Skildringen av Chéries balhjältinneliv, hennes toalettlyx, hennes självutslitande förmåga att fängsla utan att låta sig fängslas eller med ett steg överskrida försiktighetens gräns, av hur hon med läsningen av "les livres chastement romanesques" när sin sensualism, i det hon sätter sig själv i hjäl-

tinnans ställe etc., kan mycket väl ha influerat på Ernst Ahlgrens teckning av Marianne, vilken nog verkar en smula chargerad för en svensk småborgerlig åttitalsmiljö. I varje fall beundrades *Chérie* inom den dansk-svenska fin de siècle-skolan som en mönsterroman; dess skandinaviska celebritet trängde t. o. m. ända fram till författarens öron.[1] I Sverige uppskattades den varmt bl. a. av Levertin,[2] och Stella Kleve varierade typen efter bästa förmåga i sina tragiskt överkultiverade och anemiska flirtationshjältinnor i romanen *Berta Funcke* och Framåt-novellen *Pyrrhussegrar*. Ernst Ahlgren har nog haft Stella Kleve i tankarna under skildringen av Marianne. I sina brev till Ola Hansson under Stella-Kleve-fejden yppar hon sin syn på dennas författarskap:

"Det kittlade mig i fingrarne av lust att sända in *Ännu mer om svensk efterklangslitteratur* och påvisa, att vi ha andra efterklangsströmningar i vår litteratur än de Ibsenska och Benzonska. Även Bang har lämnat spår efter sig i vår yngsta 'skola'. Om våra fruar skaffat oss en 'indignations-', så kan det vara lika angenämt som om våra fröknar börja med vad jag skulle vilja kalla en 'bleksotslitteratur'. (I hela sin betydelse är ordet visst en smula naturalistiskt, men det är betecknande och jag håller på det. Kom ihåg att jag uppfunnit det; jag kan komma att få bruk för det.)"

— — — — — — — — — — — — — — —

"Min mening, när jag säger, att Stella Kleve icke varit sig själv är, att det enligt min övertygelse djupt nere i hennes personlighet måste ligga större tillgångar av allmänmänsklighet och av sundhet. Hon är ju så ung till åren, det måste ju dock finnas något kvar av ungdomens friskhet och levnadsduktighet. Hon har genom något slags taskspelarkonster låtit trolla bort det. — — — Jag hoppas den tid måtte komma, då hon känner sig mindre uteslutande som ung, överförfinad flicka och mera människa." (Biogr. II: 157 ff.)

I dessa ord finner man den synpunkt Ernst Ahlgren anlagt vid skildringen av sin egen hjältinna och hennes utveckling i *Fru Marianne*.

Sedd i ett större sammanhang är den ifrågavarande hjältinnetypen med sin esteticism, sin överkultur och sin erotiska sterilitet sekelslutslitteraturens kvinnliga motsvarighet till den estetiske och överreflekterade dekadanshjälten. Hos Maupassant heter den *L'inutile Beauté*, hos Ibsen *Hedda Gabler*, bägge från 1890, och av Ola Hansson dissekerades den samma år "psyko-fysiologiskt" i novellen *Gallblomma (Tidens kvinnor)* i gestalten av en ung författarinna, som förläst sig på Goncourt och Bourget.

[1] *Journal des Goncourt* 17/5 1885.
[2] Jfr W. Söderhjelm, *Oscar Levertin* II: 23.

VII.

Etiskt och estetiskt i Fru Marianne.

1. Åttitalsmoralismen och dekadansesteticismen. *Fru Marianne* och Elsters *Tora Trondal.* Ibsensk moralism i *Fru Marianne.* — 2. *Fru Marianne* och Kierkegaards etiska stadium.

1.

Vill man finna en formel för det genomförda kontrastförhållande mellan tvenne livsprinciper — personifierade i Börjes och Påls gestalter — över vilket *Fru Marianne* är uppbyggd, kan man kortast karakterisera det som motsatsen mellan e t i s k t och e s t e t i s k t. Genom det starka inflytandet från Ibsens moralism fick åttitalsdikten till sin övervägande del en strängt etisk grundton; domedagsstämningen från *Brand* med dess krav på allvar och sanning behärskade sinnena. I den moraliskt indifferenta fransk-danska dekadansen uppställdes däremot det estetiska som högsta norm. Man kan därför säga att Ernst Ahlgren i *Fru Marianne* försvarar åttitalets ursprungliga etiska traditioner emot den inbrytande dekadansens esteticism. Visserligen betecknar *Fru Marianne,* såsom ovan framhållits, ett övervinnande av tendenslitteraturens glädjelösa indignation och rent negativa kriticism, men åttitalets moraliska grundvärden äro i denna roman desto säkrare tillvaratagna. Dess skildring verkar ibland nästan direkt pedagogisk.

Ingrid af Schultén (a. a., s. 333) och jag (Edda XXIV, s. 270) ha oberoende av varandra uppmärksammat ämneslikheten mellan *Fru Marianne* och en något äldre norsk roman, Kristian Elsters 1879 utkomna *Tora Trondal.*[1] Den unga flicka, som är hjältinna i Elsters roman, är liksom Marianne ställd mellan två män, den ene en i grunden hållningslös estet, den andre en något ouppodlad, men karaktärsfast viljemänniska. Hon fängslas till en början

[1] Elster förekommer redan 1882 i en förteckning på Ernst Ahlgrens lektyr (biogr., 1 : a uppl., s. 109).

av den förre, notarien Erik Gran, vilken väcker hennes intresse för romantisk diktning, skådespel och musik. För allt detta står Grans rival, kapellanen Hans Ejd, fullkomligt främmande, men han vinner i längden mer än denne genom sitt allvar, sin handlingskraft och sin karaktärsstyrka.

De båda männen ha flera beröringspunkter med sina motsvarigheter i *Fru Marianne*. I den äldre romanen finns naturligtvis ingenting av det fransk-danska dekadentdraget hos estetikertypen, men även Erik Gran betraktar sig som ett kulturens offer i motsats till den barbariska, men sunda bondekultur, som omger honom: "Ak, vi led jo alle, vi Kulturens Børn, af Fortvilelse over os selv. Det syntes os, at Tro, Livsmod, Begeistring og Handlekraft gik under med den voksende Kultur, som dog for os var Sandheden. At Sandheden var Døden, — det var det Tankens Fund vi alle holdt paa at forbløde os over. Vi var trætte og tungsindige, og det forekom os, at blot de lavere Samfundslags Mennesker levede sundt og friskt og døde frejdigt."[1] Hans rival är liksom Ernst Ahlgrens Börje av bondesläkt, "et Viljemenneske" i besittning av en ofördärvad både fysisk och psykisk styrka. Han står liksom Börje ensam i den överkultiverade miljön:

"Nej, jeg holder det ikke ud, mit Bondeblod gjør Oprør. Jeg kan ikke glæde mig ved dette kunstige Spind. Jeg kan ikke leve med disse Mennesker, der alle kan sig selv udenad, og som før en Tanke, en Følelse endnu har faaet rigtig Liv i dem, har fanget den, analyseret og beskrevet den. De er saa kloge paa sig selv, at de synes at have tabt Evnen til at føle friskt og handle resolut. Og alle er de ogsaa mismodige og ulykkelige derover. De faar mig bare til at føle en brændende Længsel efter jevne, sunde, arbejdende Hverdagsmennesker med røde Kinder og varme Hjerter, Folk, som der ingen Gaader er ved, men som tager Livet bent frem og gjør det gode, de kan." (Ib., s. 44 f.)

Tiander har (a. a., s. 118 ff.) fört de tre huvudpersonerna och deras uppställning i *Tora Trondal* tillbaka på Turgenjevs *Elena*. Åtskilligt talar för detta antagande, och i synnerhet är den vankelmodige idealisten och festtalaren Gran tydligt släkt med Turgenjevs Rudin-typer. Liksom dessa uppdagar han till slut själv med förfäran, att "inderst inde i ham var der svigtende Grund, i hvilken ingen Følelse, ingen Beslutning ret vilde gro og blive sterk!" (Ib., s. 179.) Men vissa drag i *Tora Trondal* peka även åt annat håll. Såsom redan nämnts, framträda hos Erik Gran för-

[1] Kr. Elster, *Samlede Skrifter*, Khvn 1904, II: 81.

utom de turgenjevska reminiscenserna även tydliga drag av Kierkegaards estetiker. Vidare visar, efter vad redan Henrik Jæger[1] antytt, den omständigheten, att den bondske hjälten Hans Ejd här tillika är präst, tillbaka på Ibsens Brand. Ejd är en norsk bondepredikant, som gått i lära hos Brand. "Jeg ved ikke engang, om jeg er en troende Mand", yttrar han i enlighet med Brands: "Knapt ved jeg, om jeg er en kristen"; men han tröttnar likt denne aldrig att förmana sina åhörare att vara "tro i sin Gjerning, den være stor eller liden". I *Brand* återfinna vi ju, likaväl som i Turgenjevs roman, grundmotivet med kvinnan (Agnes), som överger den lättsinniga konstnärsnaturen (Einar) för allvarsmannen (Brand), estetikern för etikern.

Även i Ernst Ahlgrens *Fru Marianne,* som är byggd på detta samma motiv, lever själva det etiska allvaret från *Brand* oförsvagat kvar. Med samma stränghet som i *Brand* inskärpes vikten av vilja och ansvar i skildringarna av Börje-karaktären och av Mariannes självbesinning och ånger. Mariannes skoningslösa stränghet mot sig själv närmar sig till Brands moraliska rigorism: "Som reaktion mot en till kult driven sentimentalitet var den böjd för att slå över till en annan ytterlighet. Det var som om hon nu sett sin enda räddning i att förhärda sitt hjärta mot varje varmare känsla." (S. 280.) Hennes brottslighet är liksom Peer Gynts i dennes mellanhavande med "den grønklædte" endast till i "attrå og begær", men hon får vidkännas den lika bittert som han: "Vad var det för tröst att det aldrig kommit till brottslig handling, när lågheten satt inbränd i själva hennes varelse!" (S. 295.) Ett ögonblick skymtar t. o. m. Ibsens moraliska helhetsparadox fram i Mariannes tankegång: "Det fanns icke ens någonting kraftfullt och storslaget i det hon förebrådde sig, det var endast lumpet..." (s. 279). Hon har med andra ord liksom Peer Gynt kommit till insikt om, att "der kræves både kraft og alvor til en synd". Å andra sidan tycker man sig redan höra den av Ernst Ahlgren bekämpade dekadansens mentalitet föregripen i Brands straffdomar över det slappa släktet med dess "gustne blegsotsliv". "Brand, du er syg", säger Einar, men denne svarar:

"Nej, sund og frisk,
som åsens tall, som bakkens brisk;
men det er tidens syge slægt,

[1] H. Jæger, *Ill. norsk Literaturhistorie, II.* Kra 1896, s. 829.

som trænger til at vorde lægt.
I vil kun lefle, lege, le..."

Och mot den slappa humaniteten sätter Brand liksom Ernst Ahlgren det sunda viljekravet:

EINAR. Det er en letvindt ting at håne;
dog vakkrere det var at skåne —
BRAND. Kanhænde det, — men ej så sundt."
(*Saml. Digterv.* II, s. 244, 129, 130.)

2.

Antitesen etiskt-estetiskt hade ju tidigast genom Kierkegaards *Enten-Eller* vunnit hävd i den nordiska litteraturen. I sin essay om Elster påpekade Brandes även, att dennes i *Tora Trondal* "fremstilte Modsætning mellem æsthetisk og ethisk anlagte Naturer var den ved Kierkegaards og hans Tilhængeres Skrifter i Tredserne gængse i Norden".[1] Även Ibsen är ju till stor del att räkna bland de från kierkegaardska idéer utgående diktarna. Som Valborg Erichsen i sin avhandling om Kierkegaards inflytande på norsk litteratur anmärkt, motsvarar dock Brands etik alls ej vad Kierkegaard betecknat som sitt etiska stadium. Detta har nämligen likaväl som hans estetiska en alldeles bestämd särprägel. Assessor Wilhelms etik åsyftar individens inträdande i det mänskliga samfundet eller vad Kierkegaard kallar "realiserandet av det allmänna", fyllandet av vardagslivets och framför allt äktenskapets allmänmänskliga uppgifter. Med sin förkärlek för paradoxen formulerar Kierkegaard sitt etiska ideal så, att "det sande ualmindelige Menneske er det sande almindelige Menneske". Hans etiker är med andra ord den vardagliga, dugliga samhällsmänniskan, som står mitt uppe i livet med alla dess förpliktelser, den raka motsatsen till estetikern, den verklighetsfientliga stämningsmänniskan, vilken hånfullt förklarar att "af alle latterlige Ting forekommer det mig at være det allerlatterligste at have travlt i Verden, at være en Mand, der er rask til sin Mad og rask til sin Gjerning". (*Samlede Værker* I: 9.)[2]

Detta etiska stadium ligger, såsom ofta påpekats, i själva verket vida mera fjärran från Kierkegaards egen undantagsnatur med

[1] G. Brandes, *Essays, Fremmede Personligheder,* Khvn 1889, s. 7.
[2] Anmärkas bör dessutom, att Kierkegaard redan för sitt etiska stadium söker stöd i det religiösa.

dess dragning till det paradoxala än både det estetiska och det religiösa stadiet. Det är ett ideal, som han uppställt utan att själv äga egentlig del däri. Assessorns etiska avhandlingar om äktenskapet sluta även, en smula överraskande men i grunden helt naturligt, med en apologi för den undantagsmänniska, vilken det ej är givet att "realisera det allmänna".

Lika naturligt är det, att hos en verkligt själsbesläktad Kierkegaard-lärjunge som Ibsen detta etiska stadium lämnat mycket svaga spår efter sig. Brands etik är paradoxalt idealistisk och individualistisk och alldeles utan det humana, vardagliga elementet i assessor Wilhelms. Som Valborg Erichsen slutgiltigt utrett, återfinnes hos Brand det lidelsefulla krav på val och avgörelse, vilket hos Kierkegaard gäller för alla stadier, jämväl det etiska, samt därjämte ett inslag av den kierkegaardske estetikerns dyrkan av kraften och helheten på gott och ont, men däremot intet av assessorns humana vardagsetik.[1] Hustru och barn offrar ju Brand utan tvekan för den rent subjektiva kallelsens bud.

Däremot äga de åttitalsförfattare av human och social läggning, Björnson och Lie, vilka stått utanför eller reagerat mot den kierkegaardska huvudströmningens paradoxala individualism och hyperidealism (se ovan, sid. 110!) beröringspunkter med Kierkegaards etiska stadium. Hos dem är just den praktiska vardagsidealism förhärskande, vilken vi hos Ibsen kunnat observera endast som ett självkritiskt inslag och korrektiv alltifrån hemrepliken i *Kærlighedens komedie* över bondeepisoden i *Peer Gynt* till *Vildandens* hemskildring, och som hos Kierkegaard representeras av det mellan det estetiska och det religiösa inskjutna etiska stadiet.

Med ledning av denna distinktion är det även lätt att definiera, vad som trots allt oåterkalleligen skiljer Ernst Ahlgrens Börje såsom etisk karaktär från Brand. Ursprungligen hade Ernst Ahlgren själv varit starkt gripen av just det paradoxala i Brands etik; det visar hennes teckning av Francesca Cervani, där den subjektiva konstnärsidealismen får upphäva alla humant etiska bud (jfr ovan, sid. 77!). Men av denna ibsenska kallelseetik finns ingen-

[1] A. a., s. 336 ff. "Kierkegaardsk etiker er Brand ene og alene i kraft af sit lidenskabelige krav til beslutning, valg og handling. — — — men ellers er alt det centrale i Kierkegaards etiske stadium kastet overbord. Assessorens etik staar og falder med evnen til at finde den ideale fuldkommenhed indenfor livets almene og harmoniske begrænsning; — — — Brands hele liv er en lidenskabelig protest mot at idealitet er mulig indenfor denne harmoni."

ting hos Börje-gestalten i *Fru Marianne*. Dennas etiska halt är helt och hållet av samma humana, sociala, vardagligt ideella natur, som utmärker Kierkegaards etiska stadium eller Björnsons och Lies idealism. Ernst Ahlgrens natur rymde tillräckligt starka motsättningar för att beröras av båda riktningarna.

Börje är just liksom Kierkegaards etiker "en Mand, der er rask til sin Mad og rask til sin Gjerning", en man, som förmår "realisera det allmänna". Kierkegaards paradox, att "det sande ualmindelige Menneske er det sande almindelige Menneske", uttrycker på pricken Ernst Ahlgrens känslor för den karaktärsfaste skånske lantmannen. Som äkta man är Börje ej heller alltför olik assessor Wilhelm. Den trofasthet, som även på detta område är grunddraget i hans karaktär, har assessorn i *Stadier paa Livets Vei* vältaligt förhärligat under namn av "Beslutningen", vilken i äktenskapet träder upp vid förälskelsens sida:

"Forelskelsen er den uudgrundelige Grund, som er skjult i det Dunkle, men Beslutningen er Seiervinderen, der liig Orpheus henter Forelskelsen for Dagen — — —

See! i Forelskelsen ere de Elskende ligesom rykkede paradisisk udenfor Virkeligheden hen som i det fjerne Asien, ved de stille Indsøer, eller i Urskoven, hvor Tausheden boer og hvor intet Spor af Mennesker viser sig, men Beslutningen veed at finde Veien til Menneskenes Samfund og bane den sikkre Vei." (*Saml. Værker VI*, s. 113, 154.)

Dessa ord, som Ernst Ahlgren kunnat läsa inom samma pärmar där hon funnit estetikerns utläggningar av erinringskonsten, uttrycka just vad hon skildrat i Börjes och Mariannes historia. I denna äktenskapsskildring har Ernst Ahlgren på trots både mot vad hon själv lidit under det äktenskapliga pliktoket och mot de erotiska frihetsteoriernas utfästelser uttalat sitt credo eller sin paradox: att plikt och lycka kunna förenas, att två människor, så som hon redan i *En annans egendom* uttryckt det, i äktenskapet kunna vara "icke bundna av eder eller försäkringar, — endast slutande sig till varandra av inre, oemotståndligt tvång, icke blott för ungdom eller lycka, utan för alltid och oåterkalleligen". Det är, frånsett den religiösa betoningen hos Kierkegaard, samma ideala äktenskap som är föremål för assessor Wilhelms betagna förundran: "At tale om Pligt til et Par Elskende — og forstaae det og dog være forelsket, bundet til den Elskede med Umiddelbarhedens fasteste Baand! — — — At kunne fastholde

Elskovens Lyst, medens Tilværelsen samler al Alvorens Magt over ham og den Elskede!" (A. a. VI: 157 f.) Detta är grundstämningen i *Fru Mariannes* slutkapitel. Det är bejakandet av vad som förnekas i *Kærlighedens komedie.*

När Ernst Ahlgren låter den blaserade balhjältinnan som mor blomstra upp igen och återvinna sin livssundhet, kan hon sägas illustrera assessorns paradoxala tes:

"Qvinden bliver skjønnere med Aarene. Allerede som Moder er hun i mine Øine langt skjønnere end som ung Pige. — — — Som Moder tilhører hun derimod ganske Virkeligheden, og Moderkjærligheden selv er ikke som Ungdommens Længsler og Anelser, men et uudtømmeligt Væld af Inderlighed. — — — Kan man for Spøg sige, at Manden først er færdig, naar han har faaet sine Visdomstænder, saa kan man for Alvor sige, at Qvindens Udvikling først er færdig, naar hun er Moder, da først er hun til i al sin Skjønhed og i sin skjønne Virkelighed." (Ib., s. 129.)

På ett ställe klagar assessor Wilhelm över att diktarna på hans tid antingen blott beskrevo olyckliga äktenskap eller också skildrade man och hustru, som vore de endast ett förälskat par. Som man ser finns det åtskilligt som talar för att han i *Fru Marianne* skulle ha funnit en äktenskapsroman mera efter sitt sinne.

Ernst Ahlgrens roman kan sålunda sägas bygga på motivet etiskt-estetiskt i dess kierkegaardska motsättning och åtminstone för det estetiskas vidkommande med material hämtat direkt från Kierkegaard. I stort sett motsvara Pål och Börje Kierkegaards estetiker och etiker, eller som Brandes även benämnt dessa, geniet och karaktären. "Karaktär! är det lugnt men kraftigt genomklingande ropet i denna bok", skrev Robinson i en anmälan av *Fru Marianne.*[1]

[1] Framåt 1887, s. 361.

VIII.

Naturalism.

1. Symbolistisk teknik i *Fru Marianne*. Naturalistisk fruktbarhetskult och darwinistisk natursymbolik i Zolas *La faute de l'abbé Mouret* och i *Fru Marianne*. Ernst Ahlgrens barndomslandskap i *Fru Marianne*. Den skånska solskensstämningen i *En annans egendom*. Solsymboliken hos Ibsen. "Livsglädjen" i *Gengangere*, i *Fru Marianne*, hos Strindberg och Lundegård. — 2. Den optimistiska naturalismen i Zolas *La joie de vivre* och i *Fru Marianne*. — 3. Naturalistisk paradisskildring i Zolas *La faute de l'abbé Mouret*, Jacobsens *Mogens* samt *Fru Marianne*. — 4. Ernst Ahlgrens bekantskap med den ryska och engelska "naturalismen" i Tolstojs *Anna Karenin* och George Eliots *Adam Bede*.

1.

Redan Ola Hansson anmärkte i sin privatkritik av *Fru Marianne*, att romanens båda manliga huvudpersoner alltför påtagligt förkroppsligade tvenne motsatta livsåskådningar för att verka fullt individualiserade.[1] Det finns knappast heller en detalj eller en biperson i boken, som ej är ställd i relation till den antites, som uttryckes i Börjes och Påls figurer. Trots all realistisk bredd, all omsorgsfull nyansering och allt studium av levande modeller är *Fru Marianne* i sista hand en rent symbolistisk roman.

Ibland yppar sig denna symbolik på ett ganska egendomligt och invecklat sätt. Pål har sålunda på något vis blivit en symbol för lyxhungern även i Börjes väsen. Så snart denne, t. ex. på balen i berättelsens början, kommer i beröring med överklassens lyx, uppstiger för hans tanke Påls bild. Och då han i Mariannes person slutligen blivit delaktig av den främmande världens härlighet, heter det: "I den nya stämningen väcktes det åter en erinran om barndomsvännen. Börje tyckte sig ha gripit något av det han avundats Pål. Han visste icke vad det var, det var en dunkel förnimmelse av att i något ha kommit på samma plan som han. Men

[1] Brev från Ola Hansson till E. A. 8/7 87 (i Ernst Ahlgrens-arkivet).

mitt i allt detta sköt det fram en ofullbordad tanke: — en enkel gammal kvinna i mörka kläder. Han strök undan bilden som en onödig varning." (S. 121.)

Den bild som här symboliskt ställes emot Påls, är tydligen Börjes mor. I själva verket spelar denna bondkvinna, som hela tiden skymtar i bakgrunden för att först på bokens sista sidor träda fram i ljuset, helt och hållet rollen av en symbol. Börjes motvilja mot att föra samman henne och Marianne symboliserar den splittring mellan den bondska enkelheten och förfiningsbegäret i hans sinne, som blivit en följd av hans giftermål. Med det slutliga mötet mellan de båda kvinnorna är konflikten inom honom löst och Mariannes försoning med hans fädernemiljö beseglad.

Söker man en litterär motsvarighet till denna antitetiska och symbolistiska romanteknik, stannar man ovedersägligen inför Zola, som i sina naturalistiska romaner drivit den till sin spets. Den är hos honom i första hand — såsom bl. a. Fröding påpekade 1890 i sin Zola-studie *Naturalism och romantik* — ett utslag av en i grunden romantisk diktarfantasis behov av starka effekter, men även som i Ernst Ahlgrens *Fru Marianne* förestavad av pedagogiska syften. Ernst Ahlgren anmärkte själv 1884 i sin artikel om *La joie de vivre* i Fyris, att Zolas karaktärsteckning var "ett undervisande experiment, vars resultat redan på förhand är givet". Det är en anmärkning, som hennes egen roman *Fru Marianne* icke helt undgår.

Zola hör eljes icke till de författare, för vilka Ernst Ahlgren bekänt några sympatier. Så ofta hon för honom på tal, är det för att protestera mot hans obscenitet. Den obeslöjade framställningen av det sexuella hörde ju överhuvudtaget den franska naturalismen till. Man demonstrerade därigenom den nya vetenskapliga litteraturens oavhängighet av moraliska och estetiska föreskrifter, på samma gång som man tillfredsställde publikens sensationslystnad. Dock fanns det även en djupare liggande motivering. Darwins biologiska lära om människans härstamning från de lägre organismerna hade konstituerat ett alldeles nytt intimt samband mellan människo-, djur- och växtvärld. Skönlitteraturen fick härigenom en kraftig impuls till renodlandet av det animaliska i människoskildringen. Speciellt reducerade naturalisterna gärna könskärleken till blott och bar naturdrift samt parallelliserade den icke blott med djurens fortplantning utan även med växtvärldens

alstringskraft. Hos ingen är detta betraktelsesätt så genomfört som hos Zola. Hos honom sammanhänger "l'obsession de l'acte sexuel" tydligt med hans dyrkan av det begrepp, som uttryckes i titeln på ett av hans "quatre évangiles": *Fécondité*.

Bland de tidigare Rougon-Macquart-romanerna är den femte i ordningen, *La faute de l'abbé Mouret* (1875), ägnad åt en konfrontation av naturdriften med den kristna asketismen. Den sistnämnda representeras av bokens hjälte, en ung präst av ekstatisk läggning. Han faller till följd av sina späkningar i en hjärnfeber, som för honom nära döden och vid tillfrisknandet berövar honom minnet. Han befinner sig nu hos den gamle ägaren av den väldiga Paradou-parken, där han under sjukdomen vårdats av dennes nièce Albine, ett fullkomligt naturbarn, som växt upp i frihet i Paradou utan beröring med yttervärlden. Abbé Mouret befinner sig likaledes efter sin sjukdom på naturmänniskans ståndpunkt, och i dennas ostörda lycka genomlever han i Paradou sin kärleksidyll med Albine, ända till dess ett bud från yttervärlden återger honom hans minne och återför honom till hans forna liv med dess lidanden.

Mot asketismen i hjältens gestalt sättes dels det ymniga växtlivet i Paradou-parken, som förkroppsligas i den blomlika Albine, dels även djurlivet, representerat av abbéns syster Désirée, vars livsintresse är att uppföda en hop djur och se dem föröka sig, ja, som själv ingenting annat är än "une belle bête blanche" — Zola har för säkerhets skull gjort henne till imbecil.

För den populära uppfattningen har ju den naturalistiska fruktbarhetskult, som präglar *La faute de l'abbé Mouret*, blivit det för Zola utmärkande draget i långt högre grad än hans ärftlighets- och dokumentationsteorier. Men detta gäller nog även till stor del det litterära inflytande, Zola utövat. Strindberg t. ex. har uppenbarligen just från denna sida av Zolas berättarkonst mottagit de tidigaste och starkaste intrycken. Han uttrycker bl. a. en hänförd beundran för *La faute de l'abbé Mouret*, vilken avsatt tydliga spår redan i novellerna *Högre ändamål* och *Utveckling* i *Svenska öden och äventyr*.[1] När Ernst Ahlgren beskyller Strindberg för att med den naturalistiska råheten i *Giftas* "traska i Zolas förtrampade fotspår", träffar denna anklagelse likaledes utan tvivel rätt; både den blodfulla renässansstämningen och den animaliska

[1] Jfr G. Lindblad, a. a., s. 217.

primitiviteten i Strindbergs äktenskapshistorier ha smak av Zola. I *Dygdens lön* återfinna vi även den darwinistiska parallelliseringen med djur- och växtliv. Strindberg finner i bilden av de odlade växterna en välkommen illustration till sin kulturkritik: "alla kulturens härligheter: granna kläder, men inga frön", som det heter på ett ställe i *Sömngångarnätter*. Även bondsonen-naturalisten Ola Hansson upptar denna polemik mot "gallblommorna", vilka givit namn både åt ett poem i hans *Dikter* 1884 och en novell i *Tidens kvinnor*. Den zolaska fruktbarhetskulten sättes av Strindberg upp emot den ibsenska esteticismen och asketismen. Hos Ibsen användes den botaniska bilden i rakt motsatt anda t. ex. i Falks sång i *Kærlighedens komedie:*

"Hvad vil du om frugten spørge
midt i træets blomstertid?
— — — — — — — — —
j e g brød blomsten; lidt det siger,
hvem der tar den døde rest!"

I *La faute de l'abbé Mouret* har Zola för att understryka det darwinistiska utplånandet av gränsen mellan människan och naturen använt sin symbolteknik på ett sätt som ger detta naturevangelium prägeln av den gruvligaste onatur. Paradou-parken lär själv abbé Mouret och Albine att älska och applåderar deras lycka. Jorden, på vilken de vandra, sjuder av fruktbarhet, och böndernas arbete på fälten skildras i Zolas kompakta stil som "un effort ardent de fécondation". Solen återger abbén hans krafter efter sjukdomen, och han och Albine vandra i Paradou "klädda i sol; de voro solen själv". Människorna stå i ett mystiskt, intimt samband med naturen. Om Albine heter det, att hon alltid "doftar av fria luften, växtligheten, jorden". Då abbén skall försöka att gå efter sjukdomen, liknar han "ett träd, som går". Hans syster Désirée blir till en Cybele, en personifikation av jordens fruktbarhet, "ni demoiselle, ni paysanne, une fille nourrie de la terre. — — — On eût dit qu'elle tenait au terreau de sa bassecourt, qu'elle suçait la sève par ses fortes jambes."

Bilden av den skånske lantbrukaren Börje Olsson i Ernst Ahlgrens roman har faktiskt fått något av samma symboliska amplifikation och massivitet som Zolas figurer. Hans gestalt antar stundom i Mariannes ögon något av deras övermänskliga dimensioner: "H a n där var verklighet, en påtaglig realitet med breda,

fasta skuldror att slå sina armar omkring, i sund livsstark hängivenhet." (S. 309.) Han ger samma intryck som de av att stå i ett halvt mystiskt förbund med jorden och växtligheten.[1] I trettonde kapitlet förekommer en inspirerad solig morgonstämning, vilken kulminerar i ett slags symbolisk förvandling av Börjes person:

"Himlen var klar och vitblå, luften sval ännu och så underligt ren att andas, stark och liksom mättad av sommar. — — — Det låg ett strålande solsken över allting, det glänste och glittrade på varenda gren, från vartenda daggigt litet grässtrå.

— — — — — — — — — — — — — — —

— Marianne, viskade han, liksom skamsen över sin egen hänförelse, är det inte stort och rikt att leva? — att känna hur livet bultar i varenda puls, hur det står runt omkring en i hela naturen! Jag skulle vilja leva med åtta lungor och åtta ögon, jag skulle vilja arbeta med fyra par händer, sådana som mina. Jag ville kunna sträcka så vitt och orka så mycket... A, Marianne!

Han släppte efter hennes händer, och hon såg på honom. Fanns det icke i hans ansikte detsamma som hos luften och morgonen! Något som ryckte henne med utan att hon visste vad det var. Det glittrade sol ur hans ögon, det var högsommar kring dessa läppar, som logo mellan det korta, glanslösa skägget. Hans oskönhet blev vacker, vackrare än skönhet. Hon njöt av att betrakta dessa vulgära drag, med deras prägel av trygghet, hon beundrade den bredaxlade gestalten med dess runda rygg. Ty det gav intrycket av någonting helt, allt detta — av någonting oryggligt, och av en tung, trög kraft, av någonting frodigt likt sommarens alstringsförmåga." (S. 292 f.)[2]

Här är man så nära Zola som möjligt. Det ligger trots allt i Zolas sydfranska temperament med dess robusta, optimistiska livsdyrkan och kärlek till de primitiva alstrande livsmakterna någonting som räknar nära släkt med det bondska hos Ernst Ahlgren. I *Fru Mariannes* bondeskildring är det minnena och stämningarna från hennes egen barndoms bördiga skånska slätt, som kommit henne att närma sig till Zolas naturalistiska fruktbarhetskult och darwinistiska natursymbolik. Böök har (*Från åttiotalet,* s. 42 f.) påvisat, huru hos Ola Hansson själva bondetraditionen på liknande sätt predisponerat för den litterära naturalismen. Även i dennes dikter förekommer den symboliska personifieringen. Lik-

[1] Även om Marianne heter det på ett ställe, att "när våren kom, var det henne som om saven även stigit i hennes egen varelse..."
[2] Spärrningarna gjorda här.

som Ola Hansson älskar att likna kvinnan vid en växt med blomma och frukt, tar omvänt själva den skånska hembygden för hans ögon gärna gestalt av "en flicka, en yppig och sund":[1]

"Hembygd, du är
som en älskande kvinna
ren och skär
som den jag vill vinna.
Ögonen sluter jag,
huvudet lutar jag,
mot dina knän. Att leva
mig lär!"

(*Saml. skr.* I: 156, 159.)

En dylik personifikation av samma hembygd, framkallad av samma längtan och behov, är i grunden Ernst Ahlgrens Börje. Om barndomsslätten med dess vida horisont tidigare stått för henne som en symbol för den radikala, obegränsade frihet, hon törstat efter, så har hon i *Fru Marianne* i stället fördjupat sig i samma landskaps vegetativa ro. I slutet av romanen har hon infogat följande teckning av sin egen och Börjes födelsebygd:

"[Marianne] såg ut över slätten, som låg där i ångande värme, gassad av solen. Det var fult med dessa fyrkanter av nyplöjning mellan de andra fyrkanterna av ljusgröna råg- och vetefält; men det var rikedom, arbete, förhoppningar, allt detta.

Hon hade en gång hört Börje säga, att han aldrig skulle kunna trivas långt inne i landet, hur vackert där än kunde vara; han skulle alltid längta tillbaka till sin fula, flacka slätt, med dess feta marker och saftiga ängar. Han skulle längta efter närheten av havet, som han var van att se från var kulle i sin hembygd. Nu hade han flyttat längre bort därifrån, men där himmel och jord smälte samman nere vid horisonten, där glänste det en fin rand, skarp som en blinkande knivsegg. Det var havet. Marianne kunde se det, där hon stod på kullen, uppkliven på den höga gärdesgården.

Hennes lungor fylldes av vind, stark, sträv vårvind. Hon kände sig så härdig och ung; hon började förstå att man kunde lära sig att älska allt detta." (S. 327.)

Redan i det första arbete, där Ernst Ahlgrens kärlek till denna hembygd framträtt, den "skånska idyllen" *En annans egendom*, finnes en antydande skiss till *Fru Mariannes* nyss citerade morgonstämning med dess rent zolaska symbolism:

"'Vilken sommardag!' utropade han, fattande hennes hand och dragande henne från det halvfärdiga frukostbordet till ett av hörnrummets fönster, vilket vette åt söder, därifrån man kunde skåda ut över den härligaste

[1] Jfr E. Ekelund, a. a., s. 80, 84.

tavla. Först en molnfri himmel, så den välskötta trädgården där blicken kunde följa de slingrande gångarna och speja in i skuggande, mörka lövsalar; den stolta, välvda bron över den strida, jämna strömmen; åsen i fonden med sina i skogsdungar inbäddade bondhemman; och så över allt detta ett bländande skånskt solsken, vilket fritt strömmade in genom det höga fönstret, övergjutande de två med sin varma, gulaktiga färgton.

'Stadsbarn, här kan man lära att leva!' sade han, vändande sig emot henne och liksom i övermodig kraft sträckande ut båda armarna som ville han sluta henne, och allt vad livet ägde ljust, i detta enda vida famntag.

— — — — — — — — — — — — — — —

Han log vackert, och det leendet var besläktat med solskenet, tyckte Astrid. Båda stodo de där, insupande den ljumma, friska morgonluften, tysta, men lyckliga, skådande ut över landskapet. Kunde väl detta sommarens solsken, som nu tycktes fylla själ och sinne, magasineras där för kommande dagar?"[1]

Detta "skånska solsken" är det, som i *Fru Marianne* bryter in i den tynande åttitalslitteraturen, över vilken den norska fjällskuggan allt tyngre lägrat sig. Erik Kihlman har (*Ur Ibsendramatikens idéhistoria*, s. 39 ff.) uppvisat, vilken roll solsymboliken spelar i Ibsens egen diktning. De ibsenska diktgestalternas vanmäktiga längtan och strävan mot verklighetens "blanke, dirrende solskin", deras hopplösa bundenhet i en underjordisk skuggtillvaro, är ett av de starkaste uttrycken för det i grund och botten livsfrämmande och ofruktbara i diktarens idéliv.

"O, hvor inderligt jeg higer
efter lys og sol og mildhed",

utbrister Brand under sin sista själskamp i iskyrkan. "Skønne jord — skønne jordliv — O sol, sol — hvi bedrog du mig?" klagar Julianus i *Kejser og Galilæer*. Det är en djup och smärtsam självkännedom, som ligger till grund för denna symbolik. Den egna anspända, livsförsakande konstnärstillvaron stod för Ibsen alltid som *Bergmændens* rastlösa arbete i gruvans mörker, där

"ingen morgenstråle skinner;
ingen håbets sol oprinder".

"Dit liv laa helt igjennem saadan, at solen ikke fik fat deri", skrev den i detta hänseende lyckligare lottade diktarbrodern Björnson i ett brev till Ibsen. Skuggan från den sollösa barndomen ruvar över Ibsens eget livsverk liksom över Brands. "Der-

[1] Spärrningarna gjorda här.

hjemme så jeg aldrig sol", säger Brand, och Ibsen själv har i en autobiografisk uppsats givit en lika dyster bild av sitt barndomshem vid den mörka småstadsgatan — "altsammen Arkitektur; intet grønt, intet landlig frilands-landskab".[1]

Ernst Ahlgren mindes sitt barndomshem i samma sollösa dager som Brands diktare. "Vänlighet, detta solsken för ett barnahjärta, kom mig aldrig till del", skrev hon i det självbiografiska brevet till Edvard Bäckström. Men hon beskriver där även, hur hon utanför hemmets väggar strövade omkring på de vida skånska fälten och där lärde sig älska "vår Herres klara, varma solsken" (biogr. I: 98). Därför kunde hon visserligen som konstnär följa Brand på hans oframkomliga fjällstigar ända in i undergången, men även i bonderomanen *Fru Marianne* visa sina samtida tillbaka till slättens fruktbara verklighetsliv. Fru Marianne är en hymn till "arbetets ära", men icke som *Francesca Cervani* till ett övermänskligt, livsförsakande konstnärsarbete, utan till det sunda, allmänmänskliga arbete, som alstrar hälsa och liv. I avgjord motsättning till tidens böjelse för det kritiskt-pessimistiska reflexionslivet prisas i *Fru Marianne* den enkla, omedelbara livsglädjen, "livets stora, sunda fröjd över att vara till".

Det mest gripande uttrycket för Ibsens diktarlängtan mot verkligheten ger Osvald-gestalten i *Gengangere*. Osvald berättar för modern om det glada, fria livet "därute", som han ej varit skapad att leva, men till vilket hans längtan alltid stått: "Mor, har du lagt mærke til, at alt det, jeg har malet, har drejet sig om livsglæden? Altid og bestandig om livsglæden. Der er lys og solskin og søndagsluft, — og strålende fornøjede menneskeansigter." (*Saml. Digterv.* IV: 246.) Och när till sist hans vansinne bryter ut, sker det med det hjärtskärande ropet: "Mor, gi' mig solen. — Solen. Solen."

"Ljus och solsken och söndagsluft — och strålande förnöjda människoansikten" — orden kunde tillämpas på *Fru Mariannes* sista kapitel. Liksom Osvalds tavlor är denna målad av en konstnär, som bar döden i sitt eget bröst. "Vad jag väl förstår Osvalds begäran till sin mor", skriver Ernst Ahlgren i ett brev, medan hon arbetar på *Fru Marianne*. Liksom Osvald brottades hon då redan med konstnärens "arbetsångest". I sin "dramatiska epilog"

[1] Jfr G. Gran, *Henrik Ibsen* I, kap. 1.

Når vi døde vågner lät Ibsen professor Rubek i missmodig trötthet förneka det konstnärskall, som berövat honom rätten att leva:

"— hele dette her med kunstnerkald og med kunstnergerning — og sligt noget, — det begyndte at forekomme mig som noget så tomt og hult og intetsigende igrunden.

— — — — — — — — — — — — — — —

Ja er da ikke livet i solskin og skønhed noget ganske anderledes værdifuldt end det, at gå her til sine dages ende i et råt, fugtigt hul og mase sig dødsens træt med lérklumper og stenblokke?

— — — — — — — — — — — — — — —

Jeg er kunstner, Irene. Og jeg skammer mig ikke over den skrøbelighed, som kanské klæber ved mig. For jeg er f ø d t til kunstner, sér du. — Og blir så aldrig andet end kunstner alligevel." (*Saml. Digterv.* VI: 268, 278.)

I Ernst Ahlgrens sista anteckningar mister "arbetet" på samma sätt den glans, som även för henne omgivit det. "Mitt döda, tunga, kalla arbete är mig allt", skriver hon 1888 med ett ibsenskt tonfall (biogr. II: 360). Och i s i n dramatiska epilog *Den bergtagna* har hon upptagit samma symbolik som Ibsen: "Jag känner det som om jag varit instängd i en underjordisk trollvärld, där ljuset är flammor, och glädjen består i människors tortyr. — Kanske finns det räddning däruppe, där solen lyser på gröna skogar, och där vinden blåser kallt från sjön." (S. S. VI: 464.)

Samma rop på s o l och l i v s g l ä d j e, som Ibsen själv redan 1881 höjt genom Osvald, gjorde sig som bekant åter hört såsom paroll för den litterära renässans, vilken under det svenska nittitalet medförde Brands slutliga detronisering. Redan 1887, samma år som *Fru Marianne* utkom, efterlystes livsglädjen och höjdes en protest mot Ibsen-diktningens sollöshet i en av Strindberg och Axel Lundegård gemensamt skriven avslutning på den förstnämndes pjäs *Marodörer*. Dess sista repliker lydde:

"DOKTORN. — — — Så få vi sluta med försoning, fast det inte är så djupsinnigt.

BERTHA. Nej, vi ska inte vara djupsinniga.

AXEL. Hellre glada. Eller hur?

DOKTORN. Jo, ge oss glädjen tillbaka, livsglädjespredikanter. Ge oss kompromissens lilla muntra sate och skicka hem Dovregubbarna. De kommo från sina töckniga högfjäll med mardrömmar och hotellräkningar på ideella utlägg och gjorde livet mörkt och hemskt. Ge oss nu solen tillbaka, en liten smula solsken bara, så man ser, att den gamla planeten

ännu finns kvar på den gamla himmeln. Inte hela solen, men litet solsken. Bara lite grand."[1]

De sista satserna alludera som synes direkt på Osvalds slutreplik. Uppropet nådde aldrig en större allmänhet, då Strindberg slopade det vid *Marodörers* omarbetning till *Kamraterna*. Det trycktes dock på danska i en artikel av Lundegård i Politiken i november 1887, där artikelförfattaren för egen del bl. a. tillade: "Den längtan efter majluft och livsglädje, som Strindberg här gett uttryck, är tagen rakt ur hjärtat på ett släktled, över vars ungdom Dovreluften legat tryckande och tung. Nu skaka vi av den. Nu skall här rivas för att skaffa luft och ljus i Nordens litteratur. Ära vare de ursprungliga andarna, men ner med andrahandslitteraturmakarna! Ära vare Henrik Ibsen, men ner med hans eftersägare." Två år senare, då nittitalets vårsvala, Heidenstams *Vallfart och vandringsår*, redan visat sig, förnyade Lundegård uppmaningen i *Röde prinsen*, där han uppsade Brand-diktaren tro och lydnad i hela sin "förplågade och sönderslitna generations namn" och krävde "hymner om livsglädjen" och "solsken i litteratur och liv". Det är väl ej för djärvt att antaga, att förutom från Strindberg även ett inflytande från Ernst Ahlgren och hennes apoteos av den sunda, omedelbara livsglädjen i *Fru Marianne* hjälpt till att frigöra Lundegård från det ibsenska bannet, om vilket hans debutnoveller avlägga ett vältaligt vittnesbörd.

2.

Vad Strindberg beträffar, hade han redan tidigare än 1887 varit på spaning efter livsglädjen. I andra häftet av *Likt och olikt* lästes 1884 en uppsats med detta ord till rubrik (Saml. skr.: *Likt och olikt I*, s. 109). Strindberg inleder den med ett försvar för sin zolaism och ett försök att gendriva kritiken av Zola. Till bägges försvar framhåller Strindberg människans behov att efter långa tidevarv av förkonstling "få vara naturlig, att med ett ord få vara rå!" Tack vare den darwinska upptäckten, att människan är ett djur, kan hon också utan skamkänsla få vara "ett lyckligt och muntert djur". Som ett sådant har Zola framställt henne bl. a. i "den härliga La Faute de l'Abbé Mouret, ett kolossalt skaldestycke". Han har i *Les Rougon-Macquart* givit både allt vackert

[1] Cit. efter A. Lundegård, *Några Strindbergsminnen*, s. 70.

och allt fult i livet, icke blott smutsen, som motståndarna mena. Med tvivelaktig rätt fritar Strindberg Zola från naturalismens ensidiga betonande av det sexuella. "Men så kommo imitatörerna och då var olyckan framme: Herrar Guy de Maupassant och Huysman(!) m. fl. För dem synes mänskolivet verkligen bara röra sig om könens umgänge!" Strindberg anser därför, att man med orätt beskyllt Zola för att vara den som berövat ungdomen illusionerna och livsglädjen — ett nytt ord, som han konstaterar börjat spöka i alla språk. Han övergår sedan till att söka pessimismens verkliga orsaker, som han finner främst i överkulturen och de överspända lyckokraven.

De botemedel mot pessimismen, som Strindberg anger, kunna därför sammanfattas i huvudsakligen tre punkter: 1) Människan skall ostört uppgå i det animala naturlivet. 2) Vidare skall hon från början betrakta tillvaron illusionslöst, emedan den aldrig kan bli fullkomlig, och genom att sätta ner fordringarna på livet få blick för dess ljuspunkter. 3) Slutligen bör hon leva med släktets fortvaro i stället för den personliga fortvaron för ögonen.[1]

Detta recept på livsglädje är i själva verket en sammanfattning av Zolas filosofi. Lyckan i det animala naturtillståndet inpräntade denne i *La faute de l'abbé Mouret.* Strindbergs två andra botemedel, det förbehållslösa accepterandet av tillvaron med lycka och olycka samt individens uppgående i släktets liv, utgöra en sammanfattning av levnadsfilosofien i Zolas just då, liksom alla hans Rougon-Macquart-romaner först som följetong publicerade *La joie de vivre,* från vilken roman Strindberg utan tvivel hämtat både titeln och grundtankarna i sin uppsats, ehuru han där icke nämner den. Detta gör han däremot i ett senare brevuttalande till Heidenstam 1890, där han upprepar den ovannämnda distinktionen mellan Zola och den övriga naturalismen, men nu även, och med full rätt, med avseende på motsättningen optimism-pessimism: "Jag tror man noga bör skilja på Zolaism och naturalism och jag ser unga Frankrike alla vara naturalister utan att följa Zolas metod. Jag tycker däremot, att Zola i La joie de vivre och fler (Faute

[1] I Ola Hanssons vid åttitalets mitt författade novellsamling *Studentliv* förekommer en novellistisk *Dispyt* (*Slättbyhistorier etc.,* s. 167 ff.) om darwinismens förenlighet med en optimistisk "livsglæde" — ordet citeras i sin norska form från *Gengangere.* Kontentan av resonemanget blir detsamma som i Strindbergs uppsats: att livsglädjen kan bevaras genom att man betraktar livet från synpunkten av det stora helas i stället för individens bästa. Jfr E. Ekelund, a. a., s. 52 ff.

de l'abbé Mouret) visar ut på livsglädjen mer än Maupassant ofta, vars djuriska hedendom stundom förefaller mig förtvivlad och reaktionär (återgående till djupet direkt) för att sedan vända om till kristendom."[1] Det är en absolut riktig distinktion, vars litteraturhistoriska betydelse vi här redan vid flera tillfällen haft anledning att observera.

Den flaubertska naturalismen var pessimistisk, misantropisk, nihilistisk. Dess representanter gjorde gemensam sak med den århundradets pessimistiska filosofi, som skapats av Schopenhauer och som nu särskilt i Hartmanns populariserade utformning firade sina stora triumfer. Flaubert förnekar liksom Schopenhauer livets värde och finner liksom denne förlossning i den estetiska åskådningen. Och den "religion de la souffrance humaine", vari Bourgets pessimism utmynnar, är ju ingenting annat än det schopenhauerska medlidandet. Zola däremot slukade visserligen den vetenskapliga naturalismen med hull och hår, men hans andliga konstitution var alltför robust för att pessimismens gift skulle kunna genomtränga den. I sina romaner angriper han oupphörligt den filosofiska och litterära nihilismen samt förkunnar sin egen optimistiska tro på livet och utvecklingen och på möjligheten av att med glädje gå upp i naturens och släktets liv i trots av individens lidanden och död.

Den samtida nordiska litteraturen hade, som vi sett, även den börjat i utvecklingsoptimismens tecken, men denna hade icke visat sig hållbar. De unga överreflekterade och desillusionerade åttitalsförfattarna närmade sig alltmera till den franska naturalismens och dekadansens pessimism. Zolas mera primitiva och oreflekterade livstro höll däremot bättre färgen. Ännu 1896 hävdar han i en krigsförklaring *A la jeunesse* gentemot Bourgets generation sin obrutna optimism: "Optimiste, ah! de tout mon être, contre le pessimisme imbécile, la honteuse impuissance à vouloir et à aimer."[2] Det är en karakteristik av sekelslutspessimismen, som efter vad vi sett i lika hög grad träffar in på den nordiska litteraturen.

I den av Strindberg åberopade *La joie de vivre* har Zola, alldeles liksom ett par år senare Ernst Ahlgren i *Fru Marianne,* i huvudpersonerna ställt emot varandra en representant för den desillu-

[1] Cit. efter K. Warburg, a. a., s. 519.
[2] E. Zola, *Nouvelle campagne,* éd. Charpentier, Paris 1923, s. 58.

sionerade och sönderreflekterade litterära ungdomens pessimism och en inkarnation av sin egen omedelbara och optimistiska livstro.[1] Karl af Geijerstam hänvisade i sin uppsats *Om medvetenhet och omedelbarhet* på *La joie de vivre* såsom "medvetenhetens och omedelbarhetens historia i sammandrag" (*1886*, revy, s. 64).

I Zolas roman (se referatet ovan, sid. 135!) företräder Lazare det unga släktledets pessimism. Han är ett offer för den desillusion och den reflexionssjuka, som vetenskapen alstrat. Den positivistiska världsåskådningen har hos honom framkallat en allt förlamande dödsfruktan, som i Schopenhauers livsförnekande filosofi endast finner en bitter tröst. Han kan varken handla eller älska. Han kastar sig rastlöst från den ena sysselsättningen till den andra, "toujours en quête d'un bonheur qui avortait", för att slutligen förnöta sitt liv enbart i nervös leda och egoistisk självupptagenhet.

Men mot Lazares pessimism och mot allt det mänskliga elände, som hopats i romanen, ställer Zola den orubbligt lugna, glada och verksamma Pauline med sin outtömliga fond av naturlig livssundhet. Man frågar henne, hur hon trots sina missräkningar kan leva så nöjd. "— Oh! moi, répondit-elle d'un ton de plaisanterie, je tâche de m'oublier, de peur de devenir triste, et je pense aux autres, ce qui m'occupe et me fait prendre le mal en patience." För det okända känner hon ingen fruktan: "D'ailleurs, l'inconnu ne m'inquiète pas, il ne peut être que logique, le mieux est d'attendre le plus sagement possible." (*La joie de vivre* II: 16.) Hennes livstro sträcker sig i stället mot framtiden i omsorgen om Lazares barn: "— Celui-là sera peut-être d'une génération moins bête, dit-elle tout à coup. Il n'accusera pas la chimie de lui gâter la vie, et il croira qu'on peut vivre, même avec la certitude de mourir un jour." (Ib. II: 202.) Ibland lyckas hon t. o. m. få Lazare att gå med på sina argument: "Ah! tu avais raison, il n'y a que la gaieté et la bonté, le reste est un simple cauchemar. — — — Oui, toi seule étais sage. L'existence devient si facile, lorsque la maison est en belle humeur et qu'on y vit les uns pour les autres." (Ib. II: 168 f.) Ett samtal mellan Lazare och en gammal läkare ger oss slutligen Zolas egen konklusion: "— Comment vivre, demanda-t-il, lorsque à chaque heure les choses cracquent sous les pieds? — Le vielliard eut un élan de passion juvénile. — Mais

[1] Jfr P. Martino, a. a., s. 92—100.

vivez, est-ce-que vivre ne suffit pas? La joie est dans l'action." (Ib. II: 16.)

Bland samtidiga litterär-filosofiska strömningar är onekligen denna "zolaism" den som Ernst Ahlgren mest närmar sig i *Fru Marianne*. Zolas evangelium: vérité, travail, fécondité, är detsamma som förkunnas i hennes romaner. I sin apoteosering av moderligheten bryter hon med dockhemslitteraturens kvinnouppfattning och närmar sig till Zolas och Strindbergs. Zolas syn på kärleken var i grund och botten rent borgerligt konservativ och anti-individualistisk; i förordet till *L'assommoir* kallade han sig själv med stolthet "un digne bourgeois".[1] Men framför allt har Ernst Ahlgren med författaren av *La terre* och *Fécondité* gemensam sin bondska dyrkan av det sunda, växande, fruktbara livet, ett slags naturalistisk panteism, vilken utgör hörnstenen under bägges optimism.

Antitesen Pål: Börje i *Fru Marianne* inrymmer även samma motsättning mellan pessimism och optimism, som åskådliggjorts i *La joie de vivre*. Den livströtte Pål paralyseras av samma förgängelsefasa som Zolas Lazare. Vid avskedet från Börje yttrar han: "— Jag vet inte vad det är jag känner i en stund som denna. — — Det är ett begär att kunna lyfta min hand och säga: stanna! Till mina pulsar, till dammet som faller, till brännämnet som förtäres, till dagen som närmar sig . . . Det skulle stanna med ett enda trollslag. Oföränderligt för århundraden: varje den lät-

[1] Jfr P. Levin, a. a., s. 169 ff. — Georg Brandes underlät icke heller att på denna punkt taga avstånd från Zola. Vid behandlingen av George Sand i *Den romantiske Skole i Frankrig* (*Hovedstrømn. V*, Khvn 1882, s. 198 f.) tilldelar han honom i förbigående följande snärt: "Den moderne franske Naturalisme, der ofte har maattet lide under mere eller mindre grundløse Anklager for Immoralitet, har for at hævne sig over disse dreiet Beskyldningen for Usædelighed mod disse første, sværmeriske Værker af George Sand. Naarsomhelst Emile Zola vender tilbage til sine Indsigelser mod den idealistiske Roman, glemmer han aldrig at gøre opmærksom paa de Farer, som denne stadige Pegen ud over de Rammer, i hvilke Individet er stillet, denne stadigt fremstillede Trang til større sjælelig og aandelig Frihed, indeholder for Familie og Samfund. Han gjør sig til af, for sin Del aldrig at skildre den uregelbundne Elskovslidenskab i et skjønt eller tillokkende Lys, men altid at lade den plaske i Dyndet. Han kunde have tilføiet, at han og hans Efterfølgere af Balzac's Skole overhovedet aldrig have nogen høiere Moral behov end den gjængse eller aabne Udsigt til noget andet Samfund end det, som bestaaer. De have underkastet sig en voldsom Selvindskrænkning, idet de have bundet sig til Skildringen af den af dem iagttagne ydre Virkelighed, med Udelukkelse af enhversomhelst af denne Skildring uddragen Slutning. Herpaa beroer det, at ligesaa dristige som de ere i Udmalingen af Samfundsforhold og Situationer, ligesaa frygtsomme, ja intetsigende ere de som Tænkere og Moralister."

taste skugga, varenda skiftande nyans. Nu är skönheten endast ett oändligt vemod. Förgängelse, det är dess namn!" Börjes svar uttrycker en naturlig, grubbelfri underkastelse under livets lagar och en optimistisk utvecklingstro: "— Men förgängelse det är också liv, ty det är omdaning, det är behovet av förnyelse. Vad i all världen skulle man göra, om allt vore stillastående? Då hade man ju ingenting att göra; då vore det inte lönt att leva." (S. 273 f.)

Det är samma tro som Paulines, att man kan leva även med vissheten att man skall dö, samma tro som den gamle läkarens på själva livets och verksamhetens egenvärde. Det är den övertygelse, Ernst Ahlgren själv hyllade. "Du tycks icke tro på livet", skriver hon 1884 till Lundegård, "och jag tror både på det och på vår egen tid, det är min övertygelse, att den når en rikare utveckling för varje dag. Det är det som håller mig uppe, hur det än går med mig själv." (Biogr. I: 204.) Och två år senare: "Jag är icke pessimist. Jag tror aldrig att jag kan bli det. Jag kan bli så trött och förplågad, att jag griper till det, mot vilket hela min natur uppreser sig: — självmord. Men även då skall jag icke ha förlorat min tro på livet, jag menar på mänskligheten och framåtskridandet. Att jag nu ser allting i svart, det kommer endast av själviskhet — —" (Ib. II: 36.) I det samtidiga brevet till Hellen Lindgren heter det: "Kan ni inte se hur stort och sunt livet är, om än ni och jag — — — ja, om än ni och jag skola dö ifrån det. Vad gör det? Endast man uträttat något, endast man lämnat ett — om än så ringa — spår efter sig, givit sin insats till det stora framåtskridandet." (Ib. II: 148.)

Även i denna tro var hon ett typiskt barn av sin tid. Av de båda konträra livsstämningar, som under 70- och 80-talen kämpade om makten, evolutionsoptimismen och den schopenhauer-hartmannska pessimismen,[1] har Ernst Ahlgren oförbehållsamt anslutit sig till den förstnämnda.

3.

Med vetenskapens upphävande av skillnaden mellan dygd och last såg sig naturalisten teoretiskt försatt till naturmänniskans oskuldstillstånd. Darwinismen hade givit vetenskaplig bekräftelse

[1] Jfr A. Werin, anf. upps. *"Kulturens offerväsen"*.

åt Rousseaus uppfattning av den primitiva människan som en varelse på djurets fysiska och moraliska nivå, ostört njutande av själva tillvarons lycka. Det måste ha varit frestande för de naturalistiska författarna, särskilt för dem med dolda romantiska sympatier, att vandra i Rousseaus fotspår med skildringar av naturmänniskans lyckliga tillvaro. Men häremot uppreste sig naturalismens estetiska doktriner, som endast tilläto skildringen av det direkt iakttagna och dokumenterade samtidslivet. Problemets enda lösning låg i tillgripandet av allegoriska och metaforiska konststycken.

Detta tillvägagångssätt föll sig särskilt lätt för Zola. I början av *La faute de l'abbé Mouret* finns en bondeskildring — en förstudie till *La terre*. Det är en enda släkt, som uppfyller en avsides liggande by på trehundra personer. Dessa leva i fullkomligt primitiv avsaknad av alla civiliserade seder, alldeles som djur, livnärande sig av sitt arbete på marken. Denna framställning är som verklighetsskildring från andra kejsardömet lindrigt trovärdig, men Zola ger också en vink om dess rätta betydelse, då han metaforiskt kallar dem "un peuple à part, une race née du sol, une humanité de trois cents têtes qui recommençait les temps."[1] Det är i själva verket ingenting annat än Rousseaus och darwinismens primitiva människor, vi här ha att göra med.

Särskilt låg det givetvis den naturalistiske romanförfattaren om hjärtat att framställa kärleken mellan man och kvinna i dess av civilisation och uppfostran oberörda oskuld och lycka, omgiven av en natur, av vilken den själv blott är en del. Detta är ju också huvudtemat i *La faute de l'abbé Mouret*. Men detta ämne är ju å andra sidan ingenting annat än den gamla paradismyten. Zola har icke heller dolt, att hans naturalistiska roman i själva verket är ett slags modern darwinistisk "Paradise lost". Paradouparken är redan till namnet ett paradis; Albine, naturbarnet, och abbé Mouret, som efter sjukdomen långsamt återfödes till livet, äro Eva och Adam, och deras liv och kärlekslycka i den väldiga parken är de första människornas.[2]

Hur osökt den naturalistiske författarens syn på kärleken ledde honom in på en dylik paradisskildring, har man ännu ett exempel

[1] E. Zola, *La faute de l'abbé Mouret*, éd. Charpentier, Paris 1921, s. 24. Spärrningen gjord här.

[2] Jfr G. Brandes, *Emile Zola, Virkeligheden og Temperamentet* i *Essays, Fremmede Personligheder*, s. 349 ff. Om Rousseaus naturmänniska och paradismyten jfr t. ex. M. Lamm, *Upplysningstidens romantik, I*, Sthlm 1918, s. 18.

på i J. P. Jacobsens novell *Mogens*, den glänsande uvertyren till den nordiska naturalismen. Jacobsens novell är äldre än Zolas nyssnämnda roman — den trycktes redan 1872 i Nyt dansk Maanedsskrift — liksom Jacobsens litterära naturalism är självständigt fotad på hans egna naturvetenskapliga studier. Huvudtemat i *Mogens* är detsamma som i *La faute de l'abbé Mouret* — människans sammansmältning med och uppgående i naturen genom kärleken. Redan novellens oöverträffliga inledningsscen, "Mennesket" i regnvädret, som springer efter "det lille Pigeansigt", är ingenting annat än en bild ur paradislivet: "det faldt ham ikke ind, at det var en Person, han løb efter — det var k u n det lille Pigeansigt." Först i nästa scen blir Pigeansigtet justitierådets dotter och Mennesket amtmannens son. Den senare bibehåller emellertid novellen igenom en särdeles orealistisk oberördhet av den moderna civilisation, som omger honom; han är och förblir naturmänniskan. I avslutningsscenen är den kvinnliga huvudpersonen en annan — Mogens' första trolovade har omkommit genom en eldsvåda — men i grund och botten äro både han och hon desamma: människoparet i den paradisiska naturen:[1]

"De fulgtes ad ud i den friske Morgen. Sollyset jublede henover Jorden, Duggen funklede, tidligt vaagne Blomster straalte, Lærken kvidrede højt oppe under Himlen, Svalerne jog gjennem Luften. Han og hun gik bort over den grønne Toft mod Banken med den gulnende Rug, de fulgte Stien, der løb der igjennem; hun gik foran, ganske langsomt, og saae over Skulderen tilbage paa ham, og de talte og loe. Jo længere de kom ned ad Banken, jo mere kom Kornet imellem, snart kunde de ikke sees mere." (*Saml. Værk.* III: 180.)

Till denna slutvinjett i Jacobsens novell bildar den förut anförda morgonstämningen i *Fru Marianne* en typisk parallell, liksom Börje icke är utan beröringspunkter med Mogens i sin naturliga oberördhet och sin ärligt naiva förälskelse. Skillnaden mellan dem kan väsentligen uttryckas med att den mera realistiskt tecknade Börje även är en driftig skånsk lantbrukare och kommunalman, medan Mogens öppet förklarar att han är "ingenting!" — endast naturmänniska.

Lustigt nog har en karakteristisk paradisskildring i metaforisk förklädnad insmugit sig även i Börjes och Mariannes i övrigt tämligen prosaiska förlovningshistoria i andra kapitlet:

[1] Jfr V. Andersen, a. a., s. 211 f.

"Livet låg framför dem som ett vidsträckt morgonljust landskap, och det var nu de, som på allvar skulle börja sin väg. Det fanns icke en biavsikt, som den ene dolde för den andre, och öga mötte öga, klart och varmt som vore det ett solbeglänst djup, där själ kunde läsa i själ. Ännu hade de i hela världen intet annat än varandra, ännu hade intet främmande trängt sig vanhelgande emellan, ännu var det blott det enkelt naturliga: att de voro ett människopar. Ännu behövde de ej med smekningar taga fasta på lyckan, ty själva tillvaron var njutning — livets stora, sunda fröjd över att vara till, att sträcka sig mot framtiden, att fortvara." (S. 26 f.)[1]

Man blir icke förvånad över att se dem litet längre ned på samma sida benämnas Adam och Eva.[2]

Alla dessa naturalistiska paradisskildringar äro metaforiskt infällda i en realistisk ram. Först när den estetiska realismens skrankor nedbrutits, kunde de utföras i fri, lyrisk fantasiform. Det var detta Fröding gjorde i *En morgondröm*, vilken med sin blandton av naturalism och sagomyt bildar en direkt utlöpare från den naturalistiska romanens paradisskildringar.

4.

Trots den klart anti-naturalistiska karaktärsteckningen i *Fru Marianne* kommer alltså i romanens apoteosering av den skapande och livsalstrande naturen ett naturalistiskt, eller rättare med användning av Strindbergs distinktion, zolaistiskt inslag till synes.

Emellertid hade vid denna tid i Frankrike den kraftiga reaktion mot naturalismen redan inträtt, vars ledare voro Brunetière, Bourget o. a.[3] Denna kritik uppställde gärna i stället som mönster den ryska och engelska romanens mindre "vetenskapliga", men

[1] Spärrningen gjord här.

[2] Slutligen kan en dylik passus anföras även ur Ola Hanssons *Sensitiva amorosa:* "— det var tyst omkring dem och de voro ensamma, de två, han och hon; och de kände detta: det var dem som om hela världen vore utdöd och det icke funnes en enda människa kvar utom de två, han och hon, liksom Adam och Eva i paradiset; tystnaden och hettan och ljungens torra sötaktiga doft svepte sig kring dem som tjocka filtar och klämde dem tätt intill varandra; civilisationsarbetets hela komplicerade mekanism surrade svindlande kring liksom propellerhjulet i luften, medan urväsendets enkla apparat arbetade tungt och stönande nere i djupet, och där kom något upp inne i dem, någonting varmt sugande, den glupska könslystenheten hos djuret, hanen och honan, våra första förfäder som strövade kring och parade sig i urskogarna." (*Saml. skrifter* III: 49.)

[3] Jfr P. Martino, a. a., chap. XI.

mera fördjupat mänskliga "naturalism", en romankonst som i fråga om realism ej gav den franska efter, men som i motsats till denna icke förlorat sinnet för de moraliska värdena och ej var blottad på humanitet, värme och sympati i sin människouppfattning. Dessa egenskaper framhöll Brunetière framför allt hos George Eliots romaner, vilka han i sin 1883 sammanställda volym *Le roman naturaliste* behandlade under rubriken "Le naturalisme anglais". Boken innehöll även en uppsats om den ryska romanen. Denna upptogs 1886 till utförlig behandling av vicomte E.-M. de Vogüé i avhandlingen *Le roman russe,* vilken förmedlade den franska publikens bekantskap med Turgenjev, Dostojevski och Tolstoj, och därigenom kom att göra en betydelsefull insats i reaktionen mot den inhemska naturalismen.[1] I företalet till sin bok hänvisade även Vogüé på George Eliot som en engelsk motsvarighet till de stora ryska romanförfattarna. Slutligen ställde Bourget i sina *Essais* (II: 156, 226) likaledes George Eliot vid sidan av Turgenjev och Tolstoj.

Genom sin etiskt-humana karaktär står ju en roman som *Fru Marianne* närmare denna ryska och engelska "naturalism" än den franska, och Ernst Ahlgren har även mottagit starka intryck just från detta håll. Av det ryska diktartriumviratet kom Turgenjev, såsom här redan tidigare framhållits, att utöva ett genomgående tempererande inflytande på genombrottslitteraturen, vilket nog haft betydelse även för Ernst Ahlgrens berättarkonst. Men också Tolstoj nämnde Ernst Ahlgren vid sidan av Turgenjev bland de europeiska mästare, av vilka hon kände sig ha lärt mest (Key, s. 51). Hennes almanacksanteckningar bekräfta att hon gjort bekantskap med de flesta av Tolstojs under senare delen av åttitalet till svenskan överflyttade arbeten, däribland *Anna Karenin,* som hon läste hösten 1886 under arbetet på *Fru Marianne.*

Den av den anti-naturalistiska kritiken framhävda skillnaden mellan rysk och fransk naturalism framträder kanske allra tydligast, om man lägger *Anna Karenin* vid sidan av *Madame Bovary.* Även Tolstojs roman handlar om en kvinnas äktenskapsbrott och självmord. Men medan Flaubert behandlar sin hjältinna med skoningslös och obarmhärtig ironi, har Tolstoj tilldelat Anna Karenin ett rikt mått av intelligens och naturlig högsinthet samt

[1] Jfr P. Martino, a. a., s. 198.

låtit den passion, på vilken hon går under, vara av en varaktig och långtifrån enbart sensuell natur. Därför griper även hennes öde på ett annat sätt än madame Bovarys. Tolstojs dom över Anna Karenin är icke mindre sträng än Flauberts över madame Bovary, men hos Tolstoj har denna dom en speciell moralisk motivering. Den äktenskapets och familjens helgd, som Anna Karenin kränkt, är för Tolstoj ett positivt etiskt ideal. Den idylliska skildringen av Levin och hans äktenskap, som i *Anna Karenin* löper parallellt med den tragiska huvudhandlingen, vore otänkbar hos Flaubert.

Det måste sägas att Ernst Ahlgrens uppfattning av människor och problem i *Fru Marianne* är mera besläktad med Tolstojs etiskt-humana livssyn än med Flauberts nihilistiskt-misantropiska. Betecknande nog äger *Fru Marianne* de flesta beröringspunkterna med det nyssnämnda sidotemat i *Anna Karenin:* Levins och Kittys äktenskapshistoria. I denna kunde Ernst Ahlgren återfinna *Fru Mariannes* båda starkaste inspirationsflöden, familjeidyllen och den rousseauanska bonde-demokratismen. Levin och Börje visa ofta en slående likhet. Bägge äro lantmän, som med sin enkelhet, naturlighet, hederlighet, arbetsamhet och sparsamhet ställas i kontrast till stora världen med dess frivolitet och flärd. Levin gifter sig liksom Börje med en ung flicka ur denna för honom främmande värld, och dyrkar henne med ett naivt svärmeri. "Oaktat han trott sig äga de mest riktiga föreställningar om ett familjeliv, så hade han, som de flesta karlar, endast tänkt sig det som ett fortsatt kärleksnjutande, upphöjt över och ostört av alla småaktiga bekymmer och obehag. Han skulle förrätta sitt arbete och sedan vederkvicka sig i sin kärlek; hustrun skulle vara det älskade föremålet, intet vidare; att hon också måste arbeta, det glömde han helt och hållet som de fleste män."[1] Tolstojs skildring går sedan alldeles liksom Ernst Ahlgrens ut på att visa hur den obestämda kärleksdrömmen så småningom förvandlas i hemmets, barnens och det gemensamma arbetets realiteter utan att därför förlora något av sin idylliska prägel. Bägge romanernas mycket konservativa sens moral blir den som Tolstoj låter en av sina personer ironiskt sammanfatta i orden, "att en man skulle leva tillsammans med sin hustru, att en ung flicka skulle vara oskyldig, en gift kvinna ärbar och en man karaktärsfast och återhållsam, att man skulle ägna

[1] L. Tolstoj, *Anna Karenin,* 2:a uppl., Sthlm 1887, II: 109.

sig åt sina barns uppfostran, förtjäna sitt bröd, betala sina skulder och en massa andra dumheter av samma slag". (A. a. I: 142.) Och bägge skildringarna fyllas av samma egendomligt nyktra realistiska poesi.

Vill man ange en olikhet mellan Levin och Börje, så ligger den i den intellektuella oro, det grubbel över religiösa och sociala problem, som den förstnämnde delar med sin skapare, och som redan varslar om dennes kommande utveckling. Levin slutar med att fatta en något svävande formulerad föresats att "leva för sin själ". Börjes livsåskådning är däremot, som vi sett, uteslutande av praktisk art, trygg och jordvuxen. Och medan Levin anfäktas av kommunistiska idéer, tillämpar Börje en strängt patriarkalisk husbondemyndighet: "Strama tyglar, inga barmhärtighetsverk och sträng rättskänsla." (S. 325.)

Under all den poesi, varmed Tolstoj i *Anna Karenin* omgav den äktenskapliga kärleken, dolde sig dock i själva verket liksom hos Ibsen ett hat till den erotiska känslan såsom sådan, vilket senare skulle bryta fram i *Kreutzersonatens* livsfientliga asketism. Redan i hans lilla ungdomsnovell *Katja* (i en del översättningar kallad *Familjelycka*) får kärleken mellan makarna rymma fältet för en lugn, sval vänskap. Det är betecknande att Ernst Ahlgren icke accepterade denna framställning. Hon saknade i den "det starka frodiga livets friskhet" (brev till K. af Geijerstam 1886; Geijerstam, s. 51).

Samtidigt som med Tolstojs *Anna Karenin* gjorde Ernst Ahlgren även bekantskap med George Eliots *Adam Bede*. George Eliot ägde under åttitalet ett par ivriga svenska beundrare i Feilitzen-Robinson och Ellen Key, vilka båda i tidskriftsuppsatser skildrade hennes författarpersonlighet.[1] Med all sannolikhet var det Ellen Key, som under Ernst Ahlgrens Stockholmsbesök fäste dennas uppmärksamhet på den engelska romanförfattarinnan. Efter hemkomsten läste Ernst Ahlgren omedelbart både *Adam Bede* och författarinnans levnadsteckning. Ett brevomnämnande till Lundegård i maj 1886 visar att hon fattat livligt intresse för romanens mästerliga, men från Flauberts och de övriga franska naturalisternas helt skiljaktiga psykologiska skildringskonst: "Jag är förälskad i George Eliot som i ingen annan kvinna. Strax var jag

[1] Robinson, *George Sand och George Eliot*, Ny ill. tidning 1886; jfr A. Forsström, a. a., s. 240 f. — [E. Key,] *Några anteckningar om George Eliots personlighet*, Tidskrift för hemmet 1882.

lugn, tyckte nästan hon var obehaglig med sin brist på objektivitet i stilen, ett visst för oss 'gammaldags', så olika våra franska romaner; men nu har jag vant mig vid det helt olika skaplynnet. Jag måste läsa henne sakta och jag lär av henne. Jag förstår henne så väl och jag håller så av henne." (Biogr. II: 101 f.)

Det fanns i själva verket, som Ellen Key (Key, s. 51) anmärkt, åtskilligt för de båda romanförfattarinnorna gemensamt både till skaplynne, utveckling och livsvillkor; man skulle nästan kunna säga att Ernst Ahlgren var något av en svensk George Eliot. Båda voro de av enkel lantlig härkomst, men ägde av naturen en utpräglat intellektuell läggning. George Eliots barndom omgavs av en ännu mera äktpuritansk atmosfär än den svenska författarinnans, men liksom denna fördes hon av sin personliga utveckling till en friare religiös och moralisk ståndpunkt och en naturalistisk livstro. Båda satte sig över den samhälleliga konventionen; George Eliot då hon ingick sin förbindelse med den vid sin ovärdiga hustru bundne Lewes, Ernst Ahlgren då hon under sina sista år betraktade sig själv som fri trots sitt formellt bestående äktenskap. Men trots sin intellektuella frigjordhet bevarade bägge en strängt etisk livssyn och människouppfattning — George Eliot därjämte ett outrotligt religiöst intresse — liksom en under barndomen grundlagd kärlek till det enkla och folkliga. Som författare äro de framför allt skarpsinniga psykologer med en dragning åt det didaktiska, förenande en nästan manligt osentimental och fördomsfri intelligensskärpa med en utpräglat kvinnlig ömhet och humor. George Eliot satt givetvis inne med de största möjligheterna, men möttes i sin utveckling även av långt färre yttre hämningar och olyckor än Ernst Ahlgren.

I *Adam Bede* har Ernst Ahlgren framför allt mött något av sin egen kärlek till och beundran för den enkla lantbefolkningen. Ur den realistiska poetik, som George Eliot givit i andra bokens första kapitel i sin roman, har de skånska allmogebildernas författarinna tecknat sig till minnes följande, liksom ur hennes eget hjärta tagna ord:

"All honour and reverence to the divine beauty of form! Let us cultivate it to the utmost in men, women and children — in our gardens and in our houses. But let us love that other beauty too, which lies in no secret of proportion, but in the secret of deep human sympathy. Paint us an angel, if you can, with a floating violet robe, and a face paled by

the celestial light; paint us yet oftener a Madonna, turning her mild face upward and opening her arms to welcome the divine glory; but do not impose on us any æsthetic rules which shall banish from the region of Art those old women scraping carrots with their work-worn hands, those heavy clowns taking holyday in a dingy pot-house, those rounded backs and stupid weather-beaten faces that have bent over the spade and done the rough work of the world — those homes with their tin pans, their brown pitchers, their rough curs, and their clusters of onions. In this world there are so many of these common, coarse people, who have no picturesque sentimental wretchedness! It is so needful we should remember their existence, else we may happen to leave them quite out of our religion and philosophy, and frame lofty theories which only fit a world of extremes. Therefore let Art always remind us of them; therefore let us always have men ready to give the loving pains of a life to the faithful representing of commonplace things — men who see beauty in these commonplace things, and delight in showing how kindly the light of heaven falls on them. There are few prophets in the world; few sublimely beautiful women; few heroes. I can't afford to give all my love and reverence to such rarities: I want a great deal of those feelings for my every-day fellow-men, especially for the few in the foreground of the great multitude, whose faces I know, whose hands I touch, for whom I have to make way with kindly courtsey. Neither are picturesque lazzaroni or romantic criminals half so frequent as your common labourer, who gets his own bread, and eats it vulgarly but creditably with his own pocket-knife."

Denna rustika värld finns i *Adam Bede* tecknad med alldeles samma ömma förståelse och dråpliga humor som i Ernst Ahlgrens folklivsberättelser och *Fru Marianne,* med samma förmåga att under den oansenliga, fula och ofta löjliga ytan få fram allt det hederliga, tappra och moraliskt beundransvärda hos de folkliga gestalterna. Och i Adam Bede själv har George Eliots demokratiska vardagsideal tagit gestalt liksom Ernst Ahlgrens i Börje Olsson. Den enkle hantverkaren, som äger "an iron will, as well as an iron arm", som älskar sitt arbete som sitt liv, som är så omutligt samvetsgrann och rättskaffens, så djup och utan svek i sina känslor, som också ger prov på ett hårt och oförsonligt drag, när han stöter på svaghet och låghet hos andra, — det är alldeles samma moraliska karaktärsideal som Ernst Ahlgrens Börje. Man kan nog också säga, att den genomgående förträffligheten hos dessa båda realistiska romanhjältar trots frånvaron av varje romantisk idealisering förråder den kvinnliga författarhanden. Levertin, som av denna anledning inte tyckte om Ernst Ahlgrens

Börje, jämförde denne, väl ej med Adam Bede, men med Daniel Deronda, hjälten i en av George Eliots sista böcker, där den kvinnliga och engelska didaktiken tagit överhand.[1] Även vid behandlingen av den erotiska konflikten i den lilla Hetty Sorrels tragedi i *Adam Bede* färgas George Eliots humana människouppfattning liksom Ernst Ahlgrens i *Fru Marianne* av en starkt antiromantisk rigorism.

[1] W. Söderhjelm, *Oscar Levertin* I: 243.

IX.

Berättarkonst.

1. Övergivande av den objektiva och impressionistiska berättarstilen. — 2. Jämförelse med Lie och Jacobsen. Skildringar av händer hos Jacobsen och Ernst Ahlgren. Jämförelse med Ernst Josephsons porträttkonst.

1.

Det råder en betydlig stilistisk skillnad mellan Ernst Ahlgrens tvenne romaner. I *Fru Marianne* har hon sökt att tillämpa en helt annan teknik än i *Pengar*. Under utarbetandet av *Pengar* hade hon skrivit till Lundegård:

"Om man sitter och skriver en berättelse sida för sida, mening för mening, då spinner man den fram ur sig jämn som en tråd, men det kommer ej så lätt en samlad kraft, en bjärt belysning på någon enskild punkt; det hela blir lätt något frökenaktigt och grådaskigt. Får man sig däremot en enda detalj tillkastad — — — så hugger man tag i den med en alldeles ny och utvilad spänstighet; man koncentrerar hela sin förmåga endast kring den, man ser inte bara med ögonen, man ser med alla sinnena, med hela sin varelse, ty man har ej splittrat sin uppmärksamhet till en del på det som gick förut och till en del på det som kommer efter. Detta fann jag vara sant. Frågan var nu blott att för egen del skörda någon praktisk nytta av min upptäckt. Jo, den scen man i varje kapitel vill skall höja sig över de andra, den bör man ta ihop med först, teckna den raskt utan att bry sig om det föregående och det som kommer efter, blott man får den helt fristående, livslevande sann. Sedan kan man sätta sig att spinna sin tråd så jämnt och lugnt man vill, man skall göra även det med mera kraft, i medvetandet om, att man alltid vid den viktigaste scenen har en god del ursprunglig kraft liggande uppmagasinerad." (S. S. III: 255.)

Denna av lärdomar från Flaubert, Spielhagen och Lie understödda arbetsmetod är det, som skänkt hennes framställning i *Pengar* dess dramatiska liv och impressionistiska åskådlighet. Om *Fru Marianne* heter det däremot i almanackan: "Började Fru Marianne på nytt, användande för första gången det där gottköps-

sättet att berätta, som herrar kritici anse som det enda saliggörande. Få se nu hur det spelar av!" (S. S. IV: 367.)

Fru Marianne har hon tydligen "spunnit fram ur sig jämn som en tråd". Då Esselde anhöll om en provbit för sin tidskrift Dagny, avböjde Ernst Ahlgren, emedan den nya romanen bleve mindre episodartad än *Pengar,* så att det vore omöjligt att bryta ut någon scen ur den (Esselde, s. 55 f.). *Fru Mariannes* komposition är också bättre sluten och genomförd. I själva stilen har författarinnan tydligen syftat till ett mera episkt legato, men ej eftersträvat samma rent visuella tydlighet som i *Pengar.* Den strängt objektiva och impressionistiska kompositionen i tablåer är uppgiven, och dialogen upptar vida mindre plats. I stället utfylles utrymmet till stor del av direkta psykologiska beskrivningar och analyser.

Denna stilskillnad sammanhänger väl i någon mån med att själva ämnet i *Fru Marianne* är mera psykologiskt fördjupat men mindre dramatiskt och novellartat än i *Pengar.* Ernst Ahlgren hade även givit *Pengar* undertiteln n o v e l l och först på *Fru Mariannes* titelblad använt benämningen r o m a n. Men det förefaller, som om hon egentligen mindre av egen inre drift än för att tillmötesgå kritiken övergivit den dialogiserande och impressionistiska tekniken. Denna hade för henne själv fallit sig naturligast, och på hennes arbetsförmåga har det nya framställningssättet verkat direkt hämmande:

"Jag kan icke begripa varför jag ej kunnat hugga riktigt ihop med *Fru Marianne,* när jag har hela planen så alldeles klar i huvudet. Jag tror att jag har en fruktan för att bli för minutiös i fråga om obetydligheter och samtal. Meijer anmärkte, att jag har för många och för långa samtal i Pengar. En norsk tidning har anmärkt detsamma. Jag tror att det är det där som nu halvt omedvetet hänger i mig. Men det är nu en gång min natur att framställa mina personer talande och handlande. Varför skall jag anse d e t för ett fel fast Meijer säger så? Det är just samtalen i en bok, som gör den lättläst, om de äro ledigt skrivna, och jag tror, att flertalet av de författare, som vunnit popularitet, företrädesvis rört sig med dialog. Och när jag själv läser en bok, tycker jag ingenting kan gå upp emot det, att författaren låter mig se och höra sina personer. Torra förtäljanden av fakta draga ej på långt när så livligt ens intresse. Man måste vara m e d i själva handlingen, och hur kan man vara med utan att höra personerna tala? Skrivandet blir mig rentav en plåga när jag ej får skriva på detta sätt, alldeles i dialogform." (Stora boken febr. 86; biogr. II: 51.)

Emellertid hade man vid samma tid redan på flera håll börjat överge den strängt objektiva, åskådliga berättarstil, som växt upp i Flauberts fotspår, för att återvända till mera analyserande metoder. Bourget är den mest typiske representanten för denna nya omsvängning. Han betraktades som skaparen av den "psykologiska" roman, som skulle avlösa den naturalistiska.[1] Han skildrar societetslivet i stället för folklivet och slopar fullständigt den yttre miljöskildringen. Och vidare använder han en detaljerat analyserande stil, som fullständigt bryter mot den flaubertska objektivitetens regler. Författaren själv spelar i hans romaner en ännu större roll som mellanhand mellan sina personer och läsaren än i den för-realistiska romanen.

Ernst Ahlgren frapperades genast av denna nya teknik vid läsningen av *Cruelle énigme*. "Jag tycker, att jag inte känner någon modern författare", skriver hon till Lundegård, "som syns så mycket själv eller talar i eget namn, förklarande visserligen, men — — — jag säger icke detta som ett klander, ty boken är utomordentligt intressant just genom det att författaren beständigt plockar isär sina personer och säger: 'se här orsaken' eller 'se här ett faktum, vars hemliga raison d'être man ännu ej kommit på det klara med'." (Biogr. II: 63.) Samtidigt läste och beundrade Ernst Ahlgren även en roman av den gamla skolan, George Eliots *Adam Bede*, som saknade den franska objektiviteten, men vars vägande förtjänst låg just i den skarpsinniga och hårfina beskrivande analysen av personernas själsliv (jfr ovan, sid. 377).

Ernst Ahlgren hade ju tidigare med åberopande av Flaubert klandrat ifrågavarande förfaringssätt bl. a. hos fru Edgren. Hon måste dock nu ha känt, att i en boren psykologs hand den analyserande romantekniken trots allt erbjöd större uttrycksmöjligheter än den rent objektiva, och att den även vore i stånd att tillföra hennes egen roman nya värden. Trots sin naturliga böjelse för dialogformen säger hon att hon "aldrig känner kärlek till något, som jag gjort i replikväg. Det är skildringarna, det som kvalfullast pressas fram ur mitt eget jag — kramas som blod ur mitt eget förflutna — det är det, jag älskar." (Biogr. II: 199.)

Tack vare den utförligare karaktärsanalysen ger *Fru Marianne* även större psykologiskt utbyte än *Pengar*. Redan framställningen här ovan torde ge vid handen, vilket rikt idéinnehåll den på sin

[1] Jfr P. Martino, a. a., s. 205 f.

tid som en något kälkborgerlig vardagsskildring ringaktade romanen rymmer, och hur i den liksom i en brännpunkt sammanstråla de olika tendenser, vilka mot åttitalets slut gjorde sig starkast gällande. *Fru Marianne* markerar brytningen med åttitalslitteraturens rent negativa kriticism och söker att visa vägen mot en mera positiv och optimistisk verklighetsskildring. I stället för indignationslitteraturens kritik av det konventionella äktenskapet träder här förhärligandet av ett verkligt sådant. Som motvikt mot Ibsens, Brandes' och deras lärjungars abstrakta individualism framhåller *Fru Marianne* liksom Strindbergs första Giftas-bok betydelsen för individens livssundhet av "Äktenskapet med hem, moder och barn". Ernst Ahlgren uppvisar styrkan i allmogens släktinstinkt och bildar ny front mot feminismens och bohemlitteraturens äktenskapsfientlighet. I själva äktenskaps- och kvinnofrågan ställer Ernst Ahlgren med Strindberg upp bondeäktenskapet och dess jämlikhet gentemot det dåtida kulturäktenskapet med dess brister. Liksom Strindberg apoteoserar hon moderligheten emot amazonväsendet och ger en äreräddning av vardagskvinnans verksamhet inom hemmet utan att därför nedstiga till Strindbergs krasst naturalistiska ståndpunkt eller släppa det ibsenska personlighetskravet. Med Strindberg reagerar hon mot indignationslitteraturens manshat och kvinnliga självgodhet, men manar liksom Jonas Lie till ömsesidig rättvisa och förståelse mellan könen. Åttitalets ofta blott teoretiska demokratism fördjupas i *Fru Marianne* till äkta folklighet. Ernst Ahlgren tar vardaglighetens omedvetna idealism i försvar gentemot både de ibsenska "kulturmänniskornas" intellektualism och fin de siècle-litteratörernas "aandsaristokratism". Romanen har beröringspunkter med Strindbergs och Tolstojs rousseauanska kulturkritik och den förstnämndes darwinistiska apoteos av bonden. Från naturalismens mekaniska determinism tar Ernst Ahlgren i *Fru Marianne* avstånd liksom från Zolas och Strindbergs indecens, men i romanen framträder samtidigt en om Zola erinrande naturalistisk optimism och fruktbarhetskult såsom en reaktion mot den ibsenska hyperidealismen och esteticismen. Slutligen riktas i *Fru Marianne* en skarp kritik mot dekadansen med dess överreflexion, pessimism, immoralism och esteticism. Den starkt konservativa, humana vardagsetik, som Ernst Ahlgren häremot häv-

dar, visar närmast släktskap med Kierkegaards etiska stadium eller med författare som Tolstoj och George Eliot.

Men hela detta idéinnehåll är även restlöst omsatt i levande verklighetsskildring; det är så väl dolt, att först den moderna litteraturanalysen med alla dess hjälpmedel kan göra full rättvisa åt boken som idéroman.

Det tvång, som den analyserande berättarstilen pålagt Ernst Ahlgren, har nog å andra sidan den största andelen i de konstnärliga svagheter, som vidlåda *Fru Marianne*. Det nya skildringssättet har medfört en viss brist på koncentration och kommit henne att stundom verkligen falla tillbaka i den gamla "gottköpsaktiga" romanstilen. Hennes farhågor, att det med denna arbetsmetod skulle komma något "frökenaktigt" in i skildringen, ha delvis besannats i förlovningshistorien, i teckningen av Pål och i de för alla missromaner obligatoriska bal- och bröllopsscenerna. Ernst Ahlgrens ungdomslektyr gör sig stilistiskt mera påmind i *Fru Marianne* än i *Pengar* trots den här inskjutna polemiken mot denna litteraturart.

2.

Om Ernst Ahlgren i *Fru Marianne* rent tekniskt sett avlägsnat sig från Jonas Lies impressionism, påminner dock även hennes nya roman genom sin intima hemlivs- och vardagsstämning och sin allvarligt idylliska grundton allra närmast om böcker som *Familjen paa Gilje* eller *Et samliv*. Dock förfaller Ernst Ahlgren mindre än Lie till den alltför vardagliga torrhet, på vilken hon själv anmärkte då hon jämförde den sistnämnda romanen med *Fru Marianne*. Vid teckningen av Pål och av Marianne före omvändelsen bryter författarinnan dessutom stilens vardagliga karaktär. Dessa partier ha en mjukare och vekligare ton. Särskilt i Påls repliker har man en känsla av att hon sökt efterbilda Jacobsens prosalyrism utan att dock helt lyckas. De ha ofta någonting rätt tafatt över sig.

Även beskrivningarna, särskilt av Mariannes yttre, vittna om skolning hos Jacobsen. Om skildringarna av hennes toaletter — balklänningen eller morgondräkten vid frukosten dagen efter bröllopet — lika mycket påminna om damromanerna som om Jacobsen, är detta ganska naturligt; Edvard Brandes har[1] berättat om

[1] I inledningen till Jacobsens brev.

det livliga studium, denne ägnade åt engelska missromaner. En naturalistisk utvidgning av dessas resurser beteckna däremot Jacobsens skildringar av händer och armar. Ett par typiska exempel finnas i novellen *Et Skud i Taagen* och i *Fru Marie Grubbe:*

"Sollyset faldt lige paa hendes Hænder; de var store og hvide, dejligt formede. Henning blev altid betaget af disse smukke Hænder, og idag bar hun meget vide Ærmer, saa den runde Arm saaes lige op til Albuen; de var saa yppige, disse Hænder, med deres fyldige Blødhed, blændende Hvidhed og kraftige Former; og saa det fine skiftende Muskelspil, de yndefulde Bevægelser — der var saadan en nydelig, bølgende Bevægelse, naar de strøg henover hendes Haar. Hvor havde han ikke tidt havt Ondt af dem, naar de maatte springe og strække sig over de dumme Tangenter, det passede de slet ikke til, de skulde ligge stille i Skjødet af en mørk Silkekjole, smykkede med store Ringe som nøgne Haremskvinder." (*Saml. Værk.* III: 188.)

"Han fulgte Skulderens faste Rundning under den stramme Silke og den slanke Arm til den hvide, hvilende Haand. — — — Han saae, hvordan den knyttede de trinde Fingre om den brune Tømme, og hvordan Armen i dens hvide, aareløbne Former blev fast og blank, blev slap med mattet Glands i Slaget, som den slog paa Karens arme Krop." (A. a. I: 225.)

Detta naturalistiska karnationsmåleri har Ernst Ahlgren fullt ut tillägnat sig. Som sitt mästerstycke i denna genre betraktade hon själv den skildring av "Ellens hand", som hon skrev för Axel Lundegårds räkning,[1] och som denne sedermera inpassat i sin roman *Röde prinsen.* Jag citerar den här efter Ernst Ahlgrens manuskript bland "kamratkritiken":

"Det var ett riktigt litet oting till hand, så mjuk och barnslig, som om den aldrig varit till nytta, utan bara till lek, — en sådan hand, som kan taga i allt och aldrig bli grov. Vit var den ej. Det var den första ungdomens ömtåliga hull, men det höjda läget kom blodet — som i känsliga vågor lopp under huden — att sjunka tillbaka, och värmen gjorde hyn mer mjäll. Och så var det något särskilt vid den: den var så naken, tyckte han — så utan alla grannlåter och just som naturen gjort den — inte så mycket som en ring eller ett armband! Det gjorde den än mera täck, så alldeles att bli kär i! Och hans blick smög sig uppåt armen, som var bar till armbågen, den halkade över den crèmegula spetsen, som hängde så yvigt; den strök längs överarmen och stannade vid axeln, där den röda snodden skar in och tyget satt spänt av sträckningen. Det var en kraftig axel, tät och fyllig; han fick sådan lust att bita däri med vassa tänder, starka som en hästs."

Ernst Ahlgrens studie var gjord efter levande modell, men sammanställningen med Jacobsen-citaten visar var hon lärt sig

[1] Jfr anm. till *Pengar,* S. S. III: 251 ff.

tekniken. I sina egna arbeten sade hon sig ej våga "klatscha så duktigt med färgerna", men i beskrivningarna av Marianne återvända, som man lätt kan övertyga sig om, på spridda ställen fragment av "Ellens hand" i avdämpad form (se t. ex. s. 55 och 118 f.!).

Ernst Ahlgren har emellertid självständigt fullföljt det jacobsenska uppslaget, i det hon genomgående använder handen som psykologiskt karakteriseringsmedel. Hennes beskrivning av de uppträdande personernas händer är i detta hänseende ofta nästan lika betydelsefull som av deras ansikten, och hon försummar den sällan i viktigare fall. Selma i *Pengar* har "en stor, välformad hand, med smala, fasta naglar. Den såg ut att kunna ta hårt i vad det skulle vara." (S. 217.) Richard har "en stor, mager hand, där ådrorna lågo högt över den fasta benbyggnaden" (s. 151). I *Fru Marianne* omtalas Påls "smala musikhand, smidig och stark i all sin slapphet" (s. 234), när Marianne sitter och beundrar den under hans och Börjes schackparti. Över huvud äro dessa skildringar här fint infogade i ett rent psykologiskt sammanhang. En central betydelse i boken har sålunda den scen, där Marianne ryser tillbaka för att ta gårdens arbetare i hand:

"Marianne såg ned på dessa händer. Hon var dödligt förskräckt för dem. Somliga voro skrovliga som barken på träd, somliga tjocka och okänsliga som en läderputa och somliga varmt fuktiga, så att hon kunde förgås av att röra vid dem. Och hon måste dock låtsa, som om det icke alls vore någonting förskräckligt. En av drängarna hade hela handen översållad med stora vårtor, höga, grå, spruckna på ytan. Om de kunde smitta och hon skulle få sådana på sina händer!" (S. 130 f.)

En dylik beskrivning söker man fåfängt hos Jacobsen.

Marianne roar sig i början ofta med att nyfiket jämföra sin vita hand med Börjes arbetsvana, hårda och solbrända. En aning om dess kraft får hon dock först, när hon efter bekännelsen om sitt felsteg sitter med blicken envist fäst på den:

"Hon såg på handledens innersida, där ådror korsade sig och där pulsen bultade under huden, höjande och sänkande den som med små hammarslag. Denna puls var det enda som sågs hålla sig vid liv i denna stelnade orörlighet, vid den hängde sig också hennes blick med en idiots hela slöa, envisa intresse för allt som rör sig. I denna spänstiga åder tycktes all den värme, som fanns kvar, ha samlat sig, eljest ingenting annat än

kyla och död. Den var enda vittnesbördet om våldsamheten av de känslor, som höllos kuvade endast av tystnaden." (S. 317.)[1]

När Marianne slutligen intagit sin rätta plats vid Börjes sida som en duktig lantbrukarhustru, försumma icke heller hennes anhöriga att förfasa sig över att hennes händer av trädgårdsarbetet blivit lika solbrända som hennes mans.

Vill man söka en närliggande motsvarighet inom måleriet till Ernst Ahlgrens skildringar av händer, stannar man genast inför Ernst Josephsons porträttkonst, vilken, som t. ex. Klas Fåhræus[2] framhållit, visar en eljest i nordisk konst sällsynt blick för handens och åtbördens psykologiska språk och gärna förbinder "liksom med en osynlig sträng minspelet med händernas karakteristik". I viss mån intar f. ö. Ernst Ahlgren bland de litterära åttitalsrealisterna en plats som erinrar om Josephsons bland opponenterna. Hos dem båda får naturskildringen på ett påfallande sätt träda i bakgrunden för människoskildringen. Ernst Ahlgren är åttitalets främsta l i t t e r ä r a porträttmålare, liksom Josephson är det i ordets egentliga bemärkelse. Det rent måleriska sinnet för färgvalörerna i Ernst Ahlgrens beskrivningar av särskilt de folkliga gestalternas ansikten har Ingrid af Schultén framhållit i sin stilanalys (a. a., sid. 441). De där anförda exemplen kunna i sin orädda och förälskade karakteristik av det fula sammanställas med Josephsons spanska smeder och dvärgar och franska bygummor.

Som porträttmålare ge både Josephson och Ernst Ahlgren prov på en minutiöst realistisk på samma gång som kärleksfullt fördjupad detaljskildring, men äro framför allt p s y k o l o g e r och mästare i att gripa det själsuttryck, som svävar över de skildrade ansiktsdragen. Som Josephsons mästerstycke i denna förening av realistisk karakteristik och psykologisk stämningskonst brukar oftast framhållas porträttet av fru Nennie af Geijerstam från 1885.[3] Slumpen vill, att vi i Ernst Ahlgrens Stora bok äga bevarat ett porträtt i ord av samma modell från alldeles samma tillfälle. Ernst Ahlgrens beskrivning lyder på följande sätt: "— — — en öppen, intelligent blick ur ögon med mörka, uppåtböjda

[1] Modellstudien till denna skildring återfinnes, som Ingrid af Schultén påvisat, i *Elsa Finne* i den scen, där "Ivar Mörcke" fått tag i och läst "Elsa Finnes" anteckningar.

[2] *Ord och Bild* 1927, s. 301; 1928, s. 87.

[3] Jfr t. ex. K. Wåhlin, *Ernst Josephson, II,* Sthlm 1912, s. 148.

ögonhår; en fri blick, med något av ett barns naiva tillit; en orädd blick ur klara kvinnoögon, och så ett drag av livsfrisk sinnlighet kring rörliga näsvingar och mjuka läppar; och så över allt detta liksom en solrök av skälvande smärta, av en gåtfull sorg; — —" (Stora boken jan. 1886.) En jämförelse med Josephsons målning visar tydligt likheten i uppfattning hos de båda konstnärerna. Det psykologiska skarpsinnet bottnade hos dem båda i ett lidelsefullt konstnärstemperament, som, undertryckt i deras realistiska produktion, till sist kom dem att spontant gripa till romantiska motiv och symboler. Josephsons Strömkarlen och Ernst Ahlgrens Den bergtagna äro besläktade i sin egenskap av till bristningsgränsen driven själsbikt. Alldeles samtidigt inträffade också katastrofen för dem båda i juli 1888: utbrottet av Josephsons sinnessjukdom och Ernst Ahlgrens självmord.

FJÄRDE KAPITLET.

EFTER FRU MARIANNE

I.

Modern.

1. Fotografisk realism. Reaktion mot åttitalets förnekande av blodsbanden; kritik av känslolivets urartning hos den unga generationen. — 2. Jämförelse med Strindberg.

1.

Under de sista månaderna av sitt liv påbörjade Ernst Ahlgren ännu en roman eller längre novell, som hon kallade *Modern*, och som efter hennes död fullbordats av Axel Lundegård. För den litteraturhistoriska analysen erbjuder *Modern* knappast något egentligt nytt utöver *Pengar* och *Fru Marianne*, men den kompletterar på flera punkter det tids- och personhistoriska innehållet i dessa romaner.

Liksom i de samtidigt nedskrivna novellistiska och dramatiska utkasten till *Den bergtagna* frapperas man i *Modern* av den obetydliga konstnärliga omstöpning som verklighetsstoffet undergått. *Pengar* innehåller betydande autobiografiska element, men i sin helhet äro romanens personer och handling fritt gestaltade. I *Fru Marianne* råder den fria fabuleringen mer odelat än i något annat av Ernst Ahlgrens större arbeten. I *Modern* och *Den bergtagna* har hon däremot inom de nödvändigaste konstruktiva ytterlinjerna placerat in en så gott som oförändrad verklighetsepisod med nästan fotografiskt återgivna figurer samt till stor del ordagrant uppteckna samtal. Ett dylikt förfaringssätt blev mot slutet av det realistiska åttitalet allt vanligare. Strindberg förklarade 1886 realismen eller naturalismen för endast en övergångsform till självbiografien, "det enda ämne en författare kan någorlunda behärska" (Saml. skr.: *Tjänstekvinnans son I*, s. 378), och både han, Ola Hansson och andra gjorde sig skyldiga till rena nyckelromaner.[1] I Ernst Ahlgrens sista arbeten är samma fenomen

[1] Jfr F. Böök, *Sveriges moderna litteratur*, s. 182.

säkerligen till stor del ett symptom på den fria gestaltningskraftens avmattning och på att de skakande upplevelserna gjort henne likgiltig för fiktion och fabulering.

Den yttersta konsekvensen av det fotografiska verklighetskopierandet blev att realisterna till slut började skildra sitt eget författarliv. Ernst Ahlgren hade själv tidigare i Stora boken påtalat denna böjelse i åttitalsnovellistiken: "Skola vi författare alltid bråka med vår egen lilla värld, precis som om det icke funnes annat än den! Vad bryr sig hela folket om det där! Det är endast att skriva för en liten klick." I *Modern* äro emellertid alla de tre huvudpersonerna i mer eller mindre grad författare, och berättelsen innehåller hela utredningar om den litterära arbetstekniken i skildringen av moderns och sonens samarbete. Dylikt hör givetvis till de tidstypiska konstnärliga missgreppen.

Å andra sidan har dock det exakta verklighetsåtergivandet i *Modern* och *Den bergtagna* icke enbart länt dessa arbeten till förfång i konstnärligt avseende. Modellerna ha i bägge fallen varit utpräglade och intresseväckande typer, och Ernst Ahlgrens hand besatt verkligen en särskild säkerhet, när det gällde att direkt etsa in ett levande ansikte i plåten; en stor del av Stora bokens porträtt höra till det bästa, hon rent konstnärligt sett åstadkommit. Kihlmans förträffliga karakteristik av Ernst Ahlgrens berättarkonst som "en egendomligt naken psykologi, som rycker med genom brutal intensitet", passar allra bäst in på hennes sista arbeten.

Liksom *Fru Marianne,* och i ännu högre grad än denna, innehåller *Modern* Ernst Ahlgrens uppgörelse med den unga generationen, "hela detta degenererade släkte", som hon på ett ställe i Stora boken kallar den, "av vilket det släkte, som jag tror på skall födas." I *Fru Marianne* hade hon i synnerhet tagit ögonmärke på dess viljeslapphet; i *Modern* blottlägger hon framför allt känslolivets urartning, såsom redan antydes av det runebergska motto, hon fäst på sitt manuskript: "De leka med fröjd och med smärta, på lek de tåras och le."

Ernst Ahlgrens utkast till *Modern* omfattar dels berättelsens början, i stort sett motsvarande bokens första, andra, fjärde och femte kapitel, dels dess slut, till större delen lika med bokens kapitel 10—13. Det sammanbindande partiet är däremot helt och hållet författat av Axel Lundegård. Vi ha här uteslutande att sysselsätta oss med det av Ernst Ahlgren själv författade brott-

stycket i den form, vari det föreligger i hennes efterlämnade manuskript.

Ernst Ahlgrens första fragment skildrar moderns hemkomst och hennes försök att närma sig sonen. Fru Zimmerman har farit omkring ute i Europa med sin man som ägare och förevisare av ett anatomiskt museum. Sonen har lämnats ensam kvar i Sverige för sin uppfostrans skull. Vid berättelsens början återvänder fru Zimmerman som nybliven änka till Stockholm, där sonen uppehåller sig, för att slå sig ner hos honom. Hon har tidigare så helt gått upp i hans far, en sydländskt livstörstig och fordrande natur, att hon måst lämna sonen åt sig själv. Men efter faderns död intar sonen helt dennes plats i hennes lidelsefulla känsloliv, som kännetecknas just av att det måste samla sig kring och restlöst gå upp i ett enda föremål. Hon och sonen ha emellertid icke träffats på fyra år, och han har under inflytande av tidsandan utvecklats till en ung skeptiker, otillgänglig, cynisk och hänsynslös, i grund och botten kraftlös och överreflekterad, oförmögen till både arbete och kärlek. Hans åttitalistiska frihetsbehov uppreser sig mot moderns förmodade anspråk på sonliga känslor, och hennes kamp för att vinna honom och återge honom hans livsduglighet har att övervinna de svåraste hinder. Genom det på samma gång kloka och kraftfulla i sitt väsen lyckas hon dock så småningom alltmera tina upp hans sinne och inge honom arbetslust.

Såsom Ingrid af Schultén i sitt kapitel om *Modern* närmare påvisat, har Ernst Ahlgren här i dikt omsatt det verkliga förhållandet mellan sig själv och sin unge vän och medarbetare Axel Lundegård. Början av *Modern* fullföljer sålunda närmast den över deras första bekantskap byggda skildringen av Richard och Selma i *Pengar*. I William återfinna vi, endast på ett mera utvecklat stadium, samma åttitalistiska Bazarov-typ som i Richard. Han är ännu mera forcerat brysk och vresig än denne. Han hånar modern för att hon är sentimental och idealiserar. Hans syn på kärleken är desillusionerat materialistisk som Richards:

" 'Jag kan bli kär i en kvinna för fjorton dagar, en månad kanske, men så är det slut.'

'Vad menar du med att bli kär?'

'Nå men det bör du då kunna veta utan att jag definierar det! Man inbillar sig att hon är någonting, ens nedärvda romantik förkroppsligar

sig ett ögonblick i hennes person, så får man plötsligt ögonen upp och får se att hon är — ingenting!'"[1]

Men framför allt reagerar han mot blodsbandsanspråken, som han anser att modern kommit för att påtvinga honom. Hans krassa rationalism förnekar varje känsla av pietet eller vördnad:

"Det är vidrigt med sådana där band, som hela ens natur uppreser sig emot.

— — — — — — — — — — — — — — —

Jag kan inte ge dig varken vördnad eller sonliga känslor; blodsbandet har ingen makt över mig.

— — — — — — — — — — — — — — —

Om du visste hur vidrigt det är mig — detta att du jämt skall söka draga mig till dig och hålla mig fast! Vilken avsky, vilken avsmak, vilken leda jag får för dig!

— — — — — — — — — — — — — — —

Men i ditt sinne vet du, att om du inte förivrar dig, om du bara behåller kallblodigheten, så har du i själva vårt rent animala förhållande av mor och son ett hemlighetsfullt band över mig, som jag inte skall kunna vrida mig ifrån. I ditt sinne ler du överlägset åt mina försök att slita dessa band. — — — A, du känner mig! Men du känner mig inte nog."[2]

Man kan säga att själva uppslaget till *Modern* ligger redan i Richards replik i *Pengar:* "Ja, vet du vad, de som ingen mor ha, de föreställa sig alltid, att det skulle vara en sådan härlighet med det, men det är det inte alls. Det är bara inlärd — hm — romantik." I *Pengar* har Ernst Ahlgren själv ej varit alltför obenägen att dela Richards rationalistiska syn på släktbanden, men redan i *Fru Marianne* ha vi sett att hennes känsla för moderskapets och den sunda familjekänslans helgd blivit en helt annan. Genom det i *Modern* skildrade onaturliga förhållandet mellan mor och son har hon sökt att visa, vart åttitalets outrerade individualism på detta område kunde leda.

Hos William har rationalismen sönderfrätt känslolivet i långt högre grad än hos den ännu kraftfulle och energiske Richard. William har redan nått samma stadium som Pål i *Fru Marianne.* Denne är visserligen skildrad efter andra modeller, och hans utpräglat dekadansestetiska läggning skiljer honom från William. Man kan säga att Pål mera representerar den europeiska sekel-

[1] Citerat efter E. A:s manuskript; ej begagnat i den tryckta versionen.
[2] Jfr S. S., V. s. 6, 22, 64. *Modern* citeras här alltid efter originalmanuskriptet med hänvisning till motsvarande ställe i boken. Handskriftsstudierna i S. S. upptaga ej alla avvikelser.

slutsmentaliteten, William mera den nordiska. Men deras själsliv är lika sönderreflekterat och förlamat. Även William är determinist liksom Pål: "Ord som fel och plikt och ansvar och straff äro nu en gång bannlysta ur min tankegång. Var och en måste handla efter sin natur." (Jfr boken, s. 12.) Han saknar viljekraft och arbetslust, han "ämnar aldrig något". Den kritiska självreflexionen har även hos honom förintat förmågan att älska:

"Jag kan inte hålla av någon. Inte av dig och inte av någon annan. Jag har en gång haft det där sentimentala begäret, som aldrig kan fyllas, därför att en människa är och förblir ensam om hon levde i all evighet. Det är bara en illusion som alla andra — något som stannat en i blodet från föregående naivare generationer. Men nu är jag färdig med den. Jag är en alltför aktgivande natur och ser för tydligt det hemliga maskineriet i människorna. Jag är en själsanatom: jag plockar bevekelsegrunderna åtskils och undersöker deras beståndsdelar och det gör mig kall." (Jfr boken, s. 22.)

Likt Pål utbrister han: "Livet kan inte gripa tag i mig. Jag känner ingenting... ingenting." (Jfr boken, s. 28.)

Redan av Ernst Ahlgrens skildring av Richard och Selma i *Pengar* och av hennes anteckningar i Stora boken om sin och Lundegårds vänskap kan man se att hennes natur känt ett tvång under dennes konstlade kärvhet, forcerade hånfullhet och fruktan för sentimentaliteten. När det sommaren 1886 kommit till en tillfällig brytning mellan dem, skrev hon i Stora boken:

"Han har nu koketterat så länge med sin oppositionslust (omskrivning av despotlynne), sin egoism och sin hänsynslöshet, att han lyckats rubba min tro på det som i hans sinne skulle motväga dessa drag. Jag känner hur man blir sämre och mera tom av all jargong, det må nu vara att skryta med att man är dålig som att skryta med att man är god. Man blir sämre av att aldrig visa sig som en människa. — — — Jag kände mig liten och eländig i denna hångrinets atmosfär, ty jag kände att jag icke ett ögonblick var mig själv." (Biogr. II: 76.)

I det självbiografiska brevkonceptet till Brandes' mor 1888 anspelar hon på sina och Lundegårds erfarenheter av sentimentalitetsskräcken:

"Det, att vi båda veta att vi fått denna sentimentalitet i arv, sugit den in med böcker, fraser, språkbruk —

icke okritiska nog att icke varsebli den både hos oss själva och andra

Det är det som gör att Lundegård icke skriver.

Lätt drivas därhän att anse även den starkaste och naturligaste känsla som utslag av sentimentalitet."

Och i ett brev till Lundegård själv 1886 reagerar hon mot det onaturliga trycket: "Om man icke lever, kan man då skapa diktverk av kött och blod? Det är genom att småaktigt skruva ned varje känslostämning som man kommer sin produktivitet att sina ut. 'Hjertet arbejder ikke', men om det icke slår, så blir handen maktlös, vore den i sig själv än så duktig. Nej, leve friheten! att få vara sig själv." (Biogr. II: 203.)

I *Modern* har hon efter den levande modellen skildrat den andliga misär, vari självreflexionen och förkonstlingen hotade att mynna ut. Som vi vid analysen av Pål-figuren i *Fru Marianne* anmärkt, var icke heller hennes egen natur helt oberörd av reflexionssjukans och självdissekeringens faror. Men allt det samlade och hela, det omedelbara och känslostarka i sin personlighet har hon objektiverat i moderns högvuxna gestalt och ställt upp emot den grubbelsjuke sonens. Fru Zimmerman är en natur med sydländskt blod i ådrorna; hon är kraftfull, energisk, klok och behärskad. "Det låg hos henne just den jämvikt, som han alltid saknat: — jämvikten mellan vilja och kunna." (Jfr boken, s. 23.) Utan att vara i minsta mån naiv, äger hon omedelbarhetens gudagåva. "Det är något så helt och samlat i hennes själsliv", säger sonen, "något som tycks höra hemma i en annan tid än vår: hon grubblar aldrig, hon plockar aldrig sönder något, hon är aldrig osäker och villrådig." (Jfr boken, s. 25.) Medan William liksom Pål Sandell ej förmår leva i verkligheten, går hon med sin naturs hela intensitet upp i ögonblicket:

"För mig finns det aldrig annat än det närvarande; om det närvarande är dött, har jag intet — intet!

Så underligt! Det är just i det närvarande j a g inte kan leva. Jag har för mycken fantasi." (Jfr boken, s. 80.)

Framför allt framträder hennes sydländska känslointensitet i förmågan och behovet av att helt gå upp i en annan varelse med en lidelsefullhet, som på samma gång gör henne oändligt sårbar: "Sådana människor som jag borde dödas vid födseln, de passa icke in bland de andra. De äro endast lösrivna människohalvor, där andra äga hud och revben, där ha de blott en tunn hinna och deras hjärta fäster sig vid e t t — vid ett enda förhållande. Om de ryckas lösa därur, så blöda de till döds." (Jfr boken, s. 193.) Därför har fru Zimmerman även helt kunnat forma sig efter och gå upp i de två varelser, som stått henne närmast, mannen och

sonen. Men till denna våldsamt lidelsefulla natur hör också att den, en gång driven till det yttersta, stegrar sig med en stolthet och en häftighet, som gå utöver de vanliga måtten. Det är något av Francesca Cervani, som går igen hos fru Zimmerman. Sonen får på julaftonen, då han med sitt hån till slut uttömt hennes tålamod, en skymt av "denna lidelsefulla häftighet i både gott och ont, som var grunddraget i hennes lynne, och som för hans kalla, skeptiska sinne måste vara det värsta och vidrigaste av allt" (jfr boken, s. 70). Och i hennes brev i slutet av boken bryter en oförsonlig vrede ned alla fördämningar.

Man igenkänner lätt i detta odelbara och våldsamma, på samma gång härdiga och blödiga känsloliv Victoria Benedictssons eget. Hon kände sig själv som en sydlänning i motsats till den blodlösa unga åttitalsgenerationen. "En sådan där intensitet i känslan förstår jag", skriver hon i ett brev från en av sina Pariser-resor om fransmännen, "detta samlade, sammanpressade, lidelsefulla, som skriar och sliter sig i håret när nordbon sitter och biter tänder, stirrande på en knappnål på golvet." (Biogr. II: 345.) Hennes väninna Ellen Key, som visat blick även för Hjördis-sidan av hennes naturell, har kallat modern "den mest, i stort taget, helstöpta och verklighetstrogna bild framtiden kommer att äga av Ernst Ahlgren." Denna bild är i synnerhet karakteristisk för hennes sista år, då hennes själsliv fått någonting febrilt över sig i sökandet efter det "överordnade förhållande", som skulle kunna fördriva livstomheten. Som Ingrid af Schultén (a. a., sid. 409) påvisat, skymtar även hennes förhållande till Georg Brandes i *Modern* i fru Zimmermans berättelse om sin man. Under denna sista tid hade också vänskapen med Axel Lundegård, sedan de föregående missförstånden avlägsnats, antagit en varmare och hjärtligare karaktär än förr. Ernst Ahlgrens dagbok visar tydligt hur nära till hands det i själva verket legat för henne att i boken omgestalta vänskapen för den unge kamraten till en moderlig kärlek. Hon skriver i Stora boken vid ett tillfälle: "Det kan inte hjälpas vad han tror: jag är ändå en gammal kvinna; en ännu spänstig och kraftfull gammal kvinna, men jag har redan den tillbakagående ålderns kärlek till det som är ungt och det som tillväxer. O m jag hade en sådan son — född som naturen vill, i den tidiga, friska ungdomen, i varmblodig, solmognad kärlek. O m ja! Min äregirighet skulle driva honom framåt som med ånga . . ." (Biogr.

II: 133.) Även i denna form har Victoria Benedictsson alltså drömt sig tillfredsställelsen av den kvinnliga längtan att "gå upp i en annans tillvaro", som hon biktat redan i ungdomsnovellen *Sirénen*. Modern uttalar den i samma ord: "Du kan icke förstå, vad det vill säga att i hela världen icke ha mer än en varelse att hålla av — — endast denne ende att knyta alla sina tankar, sina förhoppningar och framtidsplaner omkring — — att icke längre leva sitt eget liv utan gå upp i hans — —" (Jfr boken, s. 249.) Referat av hennes samtal med Lundegård under den sista Köpenhamnstiden visa, hur mycket av moderns känslor i berättelsen, hon själv erfarit:

"Med all sin självkritik, med all sin kritik över mig kan han dock icke arbeta. Det slog sig som en hand kring min strupe. Jag har kraft att kämpa än. Men har han det? Skall han bli till intet? Å, i denna stunden av övergivenhet kände jag hur kär han varit mig. — — — Mitt barn, min son! — — — Det var med ett ohörbart skri jag sjönk tillbaka. Naturen har ju förmenat mig all rätt att älska honom.

— — — — — — — — — — — — — — —

Men så började han tala något om tomheten, och att han icke kan hålla av någon. Det var för mig som att ligga och bli rådbråkad. Å, jag led så förfärligt. Vad bryr jag mig om, att han ej kan hålla av mig, endast han kan hålla av någon annan, fäster sig riktigt vid någon. Det är så förfärligt att se en så rik människonatur förfaras, krympa tillhopa, förminskas." (Biogr. II: 172, 177.)

När Ernst Ahlgrens utkast till *Moderns* slutkapitel tar vid, har en tredje huvudperson införts i berättelsen, en ung flicka, vars bekantskap William gjort under en badortsvistelse. Hon gör intet direkt gott intryck på modern, men när denna märker den förändring som sonens väsen tack vare henne undergått, börjar hon hoppas på att här ligger vägen till hans räddning. Hon tar sig an de båda unga och bekämpar den känsla av besvikelse, som vill uppstiga inom henne själv. "Hon visste icke, om hon skulle kalla det att vinna eller att förlora, detta att en annan värmde detta unga sinne som aldrig vetat vad ungdom ville säga." Så får hon efter en kort tid mottaga de ungas bekännelse att de blivit främmande för varandra, att det ""ingenting varit". Modern finner sig bedragen; vad hon hos dem tagit för sunda, livskraftiga känslor, har endast varit halvhet och ljumhet, lek och flirt. Denna upptäckt öppnar hennes ögon för det oöverkomliga svalget mellan henne själv och den nya generationen och för omöjligheten att hos

sonen återuppväcka den omedelbara livssundheten. Med hårda ord stöter hon den unga flickan ifrån sig och återvänder ensam i landsflykten.

Alma, den unga flickan i *Modern,* är nära besläktad med balhjältinnan Marianne i Ernst Ahlgrens föregående roman, endast att hon är kallare, obetydligare och saknar Mariannes utvecklingsmöjligheter. Liksom Stella Kleves flirtationshjältinnor lider hon av bleksot. "En Marie Grubbe-natur" kallas hon i manuskriptet:

"Flirtation och samlarvurm! Så kan man gå från den enes armar i den andres — i evighet — bara man aldrig gått över gränsen. Man kan få en hel rad älskare utan att någonsin ha älskat en enda. Man har icke mer ansvar än en hundvalp, som låter stryka sig på ryggen av alla förbigående. Men med det slaget kvinnor har jag ingenting gemensamt." (Jfr boken, s. 240.)

I grund och botten lider hon av samma inre maktlöshet som William:

"'Genom att låta sig glida så handlöst vet man ju inte var man stannar. Du måste skaffa dig stadga, antingen inifrån, genom att tillkämpa dig karaktär eller genom att av yttre former få den fasthet, som behövs att hålla dig uppe.'

'Hur är det möjligt att tillkämpa sig en karaktär, när man ingen har.'

'Genom ihärdiga viljeansträngningar.'

'Men när det just är viljekraft som saknas?'

Modern satt handfallen. — — —

'Kan du inte låta bli att springa på baler och alltjämt hålla kurtis? Kan du inte samla dig kring ett arbete?'

'Nej, jag kan inte!'"[1]

Och i sin dagbok skriver Alma: "Jag ville älska, jag längtar så brännande därefter; men jag kan icke." På moderns fråga, vad hon själv känner efter den bittra uppgörelsen dem emellan, blir hennes färglösa svar: "Jag är varken ond eller ledsen, tror jag."

I scenerna mellan modern och Alma har Ernst Ahlgren fullföljt den uppgörelse med det unga släktledet, som hon påbegynt i *Fru Marianne.* "Jag förstår er ändå, I unga, märglösa stackare och jag känner medlidande med er", hade hon skrivit under arbetet på *Fru Marianne.* "Men jag förklarar krig mot er sak — krig så länge jag kan föra en penna och tänka en tanke; strid med alla mina krafter, med hela tyngden av min energi." (Biogr. II: 142.) I *Moderns* slutord är striden förd till ända:

[1] Ej begagnat i den tryckta versionen.

"Utan avsked gick hon i landsflykt; han hade haft rätt: hon hörde till den generation, som skall gå, för att lämna plats för det skeptiska, blodlösa släkte, som dock har ungdomens rätt att leva.

Kampen var slut. Men hon skulle aldrig bedja om tillgift för det hon sett sant."

2.

Modern innehåller en ännu mera direkt kritik än *Fru Marianne* av åttitalsandans rationalism och hyperindividualism, vars skarpa vindar alltmera uttorkade livskraften i den unga litteraturen. Endast hos Strindberg återfann Ernst Ahlgren — alla olikheter till trots — något av sin egen omedelbara och primitiva lidelsefullhet. Hans skildringar av den starka, sunda, självförglömmande modersinstinkten hade tidigt tilldragit sig hennes uppmärksamhet. I sin dagbok nämner hon bland annat på ett ställe "den mästerligt tecknade modern" i hans novell *Över molnen* i *Utopier i verkligheten* (biogr. II: 134). Denna är en ren andraplansfigur, som de flesta läsare knappast torde behållit i minne. Ser man efter, finner man dock att Strindberg i de få rader, han ägnat henne, tecknat hennes bild på ett nog så markant sätt. Med sitt "tigeransikte" bevakar hon sonens samtal med hans antagonist:

"Ett ögonblick senare stod hon vid sin sons sida och mätte med de grå ögonen den oväntade fienden, vilkens närvaro hon minst av allt önskat. Hon var en lång, styv gestalt med grått hår, struket tillbaka över en rak, hög panna. Aristide, som aldrig sett henne annat än genom en dörrspringa, imponerades av den väldiga figuren, och nu förstod han, vilket mäktigt bistånd den lilla klena människan haft, som under tio år kunnat trampa honom under fötterna och hålla en opinion uppe till sin förmån, men han såg också i henne modren och kvinnan, som själv icke fått göra sin vilja i egen person utan i sin sons." (Saml. skr.: *Utopier i verkligheten*, s. 164 f.)

Det är i själva verket en gestalt som ganska mycket erinrar om modern i Ernst Ahlgrens roman.

I november 1887 såg Ernst Ahlgren Strindbergs *Fadren* framföras för första gången i Köpenhamn.[1] Detta drama bildar icke blott till själva titeln en pendang till hennes egen strax därpå författade berättelse. Hos bägge huvudpersonerna alstras tragiken av den elementära och primitiva styrkan i deras sårade släktinstinkt och deras känslolivs patetiska karaktär. Ernst Ahlgren

[1] Ann.-alm. 14/11 87. Jfr A. Lundegård, *Några Strindbergsminnen*, kap. VII.

har ännu hos den monomane kvinnohataren i *Fadren* igenkänt den sönderslitna nervmänniska, som i *Tjänstekvinnans son* väckt hennes sympati. I ett brev till Lundegård 1888 skriver hon om *Fadrens* författare: "Den som kan vara kall och hård tycks alltid vara den starkaste; — den villfarelsen är det som fött Strindbergs kvinnohat."

Fru Zimmermans känsloliv tar sig stundom lika eruptiva uttryck som ryttmästarens i *Fadren*. När hon förgäves väntat ett besök av sonen, kastar hon sig på ottomanen med de knutna händerna tryckta mot pannan. "Hon snyftade icke, det var jämmerskrän, vilda rytanden av smärta, som hon kvävde i kuddarna." Och julaftonsscenen i *Modern*, där denna, driven till det yttersta av sonens klumpiga, förolämpande hån, i ett utbrott av blint raseri lyfter en stol för att slunga den mot hans huvud, kommer en att tänka på aktslutet i *Fadren*, där ryttmästaren kastar den brinnande lampan mot hustrun, som genom sina raffinerade knappnålssting sargat honom ända in i hjärterötterna.

II.

Ernst Ahlgren och nittitalet.

1. Övervinnande av åttitalets estetiska doktriner. Psykologisk fördjupning; Levertins kritik av *Fru Marianne* och hans uppskattning av Ernst Ahlgrens posthuma arbeten. Ernst Ahlgrens och nittitalets folklivsskildring. — 2. Jämförelse med Fröding. Ernst Ahlgrens och Frödings humor.

1.

När Ernst Ahlgren de sista månaderna före sin död gick och kämpade med misströstan om sin egen konstnärliga framtid, kretsade hennes tankar även kring de bekymmer, som hela den märkbart avtynande åttitalsdiktningen ingav. Hennes sista almanacksnotiser handla om detta, och bland de sista utkasten av hennes hand befinna sig fragmenten av en planerad artikelserie med titeln *Litterära funderingar* (biogr. II: 400 ff.), i vilken hon ämnat utreda förhållandets orsaker och söka dess botemedel. Av de bevarade artikelrubrikerna visar "Tendens och kritik" var hon trott sig finna en av rötterna till det onda, medan "Om glädjelösheten i vår unga litteratur" anger själva huvudbristen och antyder, i vilken riktning förnyelsen vore att söka — och även söktes. "Grått i grått är konstens värsta fara. Och dit ha vi kommit", heter det här. "Det fattas sol, luft, frihet — allt det, som gör att dikten lever." När detta skrevs, låg troligen redan i bokhandelsfönstren den bok, som bragte det efterlängtade in i litteraturen och inledde en ny epok — *Vallfart och vandringsår* av "gråvädersdiktens" blivande vedersakare Verner von Heidenstam.

Ernst Ahlgrens "litterära funderingar" utgöra det kanske tydligaste tecknet på hur väl marken var beredd för nittitalets renässans, så mycket mer som de härröra från den författarinna, vilken mest konsekvent realiserat den konstnärliga "verklighetsdiktningens" program i vårt åttital. Med "problemdebatten" och "indignationspessimismen" hade ju Ernst Ahlgren gjort upp räkningen

redan i det litterära program, hon i sina anteckningar formulerat samtidigt med *Fru Mariannes* tillkomst. Denna roman är dock ännu typiskt åttitalistisk genom sin starka vardagsrealism och sitt moraliska patos. Betecknande nog yppade Levertin i brev till Geijerstam ett starkt missnöje med bokens upphöjande av vardagligheten och dess George Eliotska moraliserande: "I synnerhet är slutet mig antipatiskt. Plågsamt terre à terre, tycker jag. Inte har allt arbete en så utvecklande beskaffenhet och av allting man kan driva avguderi med, är väl vardagligheten det minst värda. — Mig plågar denne Börje, som författaren låter spela tuktomästare; sannerligen i fråga om moralisk renhet tror jag att människorna äro något så när jämnskurna!"[1]

I de "litterära funderingarna" från 1888 visar sig emellertid även Ernst Ahlgren ha avancerat ännu ett steg i fråga om frigörelsen från de realistiska doktrinerna. Bland den litterära avmattningens orsaker upptar hon här även " 'realismens' eget tryck: vardagligheten, tyngden, grovbröds- och ölstämningen". "Sverige är ett vidsträckt land", skriver hon, "det lever där ute, på landsbygd och i småstäder, tusentals människor, som törsta efter böcker att glädja sig åt och hålla av. Det behövs bara att en författare slår an den ton, som ingen av oss ännu funnit, griper det omedvetna och ger det form." Det klingar som en föraning om Frödings, Karlfeldts och Selma Lagerlöfs folkkära diktning, och Ernst Ahlgren vågar såsom en äldre förebild t. o. m. framdraga den svenska romantikens stora dikt, Tegnérs *Frithiofs saga:* "Hur lästes den icke, hur sjöngs den icke, hur låg den icke i själva luften, så att det icke var möjligt för någon att vara obekant med den. Dess ofantliga popularitet berodde på, att den grep själva sin tids grundkynne, den sjöng just de melodier, vilka lågo och slumrade hos alla. Den har ingen tendens, men den har stämning, den har liv, färg, friskhet, ungdom, värme!"

I ett dylikt omdöme visar sig åttitalets själva realistiska och utilistiska grundåskådning övervunnen och sinnet öppnat för en ny fantasidiktning. Ur ortodox åttitalssynpunkt underkändes *Frithiofs saga* just i sin egenskap av tendenslös stämningskonst. 1887 hade Ibsen-beundraren Robinson i en essay i Nordisk tidskrift uttalat sina *Kätterska tankar efter en omläsning af Frithiofs saga,* som invecklat honom i en obehaglig fejd med C. D. af Wir-

[1] Cit. efter W. Söderhjelm, *Oscar Levertin* I: 243.

sén.[1] Robinson kritiserade Tegnérs dikt just därför att den icke innehöll några framtidsidéer, icke uppställde några nya ideal, utan endast förhärligade de hävdvunna idealtyperna av manlighet och kvinnlighet, m. a. o. därför att den icke var en idédiktning i åttitalets praktiska mening.[2] Möjligt är, att Ernst Ahlgren läst Robinsons kritik, då hon nedskrev sin egen värdering av *Frithiofs saga,* vilken som synes går i rakt motsatt riktning.

Man kan uppställa den frågan, hur Ernst Ahlgren som författarinna skulle ha funnit sig till rätta inom det litterära nittitalet, ifall hon överlevat den personliga krisen. Även om hon med tillfredsställelse skulle hälsat livsglädjens återvändande i litteraturen, förefaller det tvivelaktigt, att hon någonsin skulle kunnat förlika sig med det prisande av lättsinnet och den geniala lättjan, som i *Vallfart och vandringsår* ställde hennes egen och åttitalets etik på huvudet, eller att hon över huvud skulle kunnat lägga tillvaron under en så utpräglat estetisk aspekt, som nittitalet i allmänhet gjorde. Hennes natur var alltför tung och allvarlig för att den rätt skulle passat in i nittitalets harmoni, liksom hennes konstnärsbegåvning knappast torde ha gjort sig gällande i en epok, som satte fantasien i högsätet.

Snarast kan man tänka sig att hennes utveckling skulle ha gått vidare emot den oförmedlade och romantiskt lidelsefulla psykologiska verklighetskonst, som hennes sista noveller och fragment antyda. Victoria Benedictssons slut övertygade Levertin om att under "det där lilla kälkborgerliga, Fru Marianneska, hemvävda — — bodde hos henne något våldsamt, lidelsefullt och dristigt, som hon ej får fram i sin produktion". Och när hennes posthuma alstring kom i dagen, berömde han särskilt slutet av *Den bergtagna* och fann i *Efterskörd* "vid sidan av en övervägande del schoddy tvenne verkligen majestätiska historier, stor-

[1] Jfr A. Forsström, a. a., s. 389 ff.

[2] Karakteristiskt för åttitalets likställande av idé och tendens är ett samtidigt yttrande av A. Ch. Leffler i brev till Snoilsky den $^{21}/_{1}$ 87: "Man säger så mycket ont om indignationen nu för tiden, bland de yngsta unga förf. i både Sverige, Norge och Danmark är slagordet nu tendenslöshet, d. v. s. intet idéinnehåll i dikten, och själva Georg Brandes, som först framsatt formeln: problem under debatt, synes nu luta åt idélöshetens sida. — — — Vi få, som ännu älska en litteratur, som kämpar för ideala mål, en samhällskritiserande och reformerande litteratur, och vi som tro, att kvinnan icke är till uteslutande för att vara mannens — sultaninna — vi kallas för 'indignationsdamerna' — — —" (*Snoilsky och hans vänner, II,* Sthlm 1918, s. 165.) Under sina sista år kom ju även A. Ch. Leffler till en annan uppfattning.

stilade, med ett djup som förtrollar"[1] — det är tydligen *Livsleda* och *Ur mörkret* som avses. Ernst Ahlgrens "stora roman" *Lady Macbeth* skulle säkerligen bättre ha överensstämt med Levertins och nittitalets estetik än *Fru Marianne*.

Även på en annan punkt kan Ernst Ahlgrens diktning sägas peka fram emot nittitalet. Hennes folklivsberättelser med deras genuina skånska lokalfärg, deras humor och deras frihet från tendens äro åttitalets närmaste föregångare till det följande decenniets provinsiella Heimatkunst. Skillnaden ligger i Ernst Ahlgrens noggranna detaljrealism och i hennes kraftiga betonande av arbetet i folkets liv. I *Fru Marianne* framträder redan den kärlek till hemmet och torvan, som under nittitalet skulle göra sig så starkt gällande, men även här med en viktig nyans: i åttitalsromanen är det fråga om bondgården, i nittitalsdiktningen nästan alltid om herrgården. Mot slutet av Ernst Ahlgrens berättelse står det plötsligt klart för Marianne, att hemmet fått en för henne dittills oanad betydelse:

"Hon tänkte på den första dagen i detta hem, den dag som Börje velat göra till en högtid för alla på gården. Gården? Till att börja med hade ordet för henne endast haft betydelsen av en samling byggnader kring en stenlagd plan. Nu hade det vidgat sig. Nu ville det för henne som för Börje säga ett arbetsmaskineri av sextio förnuftiga varelser, styrt av en enda vilja — hans." (S. 328.)

Hemkänslan är här oupplösligt förknippad med tanken på arbetet och familjen; hemmet är sett ur bondesynpunkt. Stället kan eljes komma en att tänka på Heidenstams apostrof till hemmet i *Fångarna i Tobolsk:*

"— Hemma... Inte sant, du har också grubblat på det ordet... Du har gått och upprepat det stilla för dig själv... hemma, hemma! Det börjar med att barnet räknar spikarna och kvisslorna i golvet... Hemmet, ser du, det är något, som begynner med ett litet frö och slutar som ett stort träd. Det begynner med barnkammaren, så växer det och blir flera rum och ett helt hus, en hel bygd, ett helt land..."[2]

Nittitalsdiktarens hemkänsla är rent lyrisk och växer spontant ut till patriotism. Nittitalets folklivsdiktare rekryterades nästan genomgående bland herrgårdsaristokratien; Ernst Ahlgren berömde sig däremot alltid av att höra till "litteraturens underklass".

[1] W. Söderhjelm, a. a., I: 247, 290, 249.
[2] V. v. Heidenstam, *Karolinerna, II,* Sthlm 1898, s. 152.

2.

Mest obruten går linjen från Ernst Ahlgrens till Frödings folklivsskildring. Fröding förebrådde sin värmländske föregångare Fredrek på Ransätt, att denne ibland betraktade det bondska väl mycket ur en konstlad "herrgårdssynpunkt". Själv har han gjort det så föga som det är möjligt, när man är född på en herrgård. Hos *Värmländska låtars* diktare finner man samma förening av psykologiskt-realistisk träffsäkerhet och förståelsefull humor som hos författarinnan till *Från Skåne* och *Folkliv och småberättelser*. Åttitalsrealismen har icke heller på denna punkt varit utan betydelse för det följande skedet; före Frödings fritt och suveränt gestaltade folklivskonst ligga Ernst Ahlgrens samvetsgranna "studier". Det finns någonting besläktat i själva synsättet både mellan humoristiska stycken som *Giftermål på besparing* och *I valet och kvalet* och tragiska som *Förbrytarblod* och *Mordet i Vindfallsängen*. I Ernst Ahlgrens ypperliga folklivstavla *Om en hökass* utgör den skånska pågens kavata uppträdande och faderns stolthetsyttringar över honom en av glanspunkterna:

"— Lars, du kan väl se te ögen? vände han sig till pojken.

— Nä, jäderen i me, om ja d e gör! svarade pojken, icke mindre karlavulet, med sin gälla falsett.

— Jens, hörde du på paugen? sade fadern med ett leende av stolthet, tror du de blir karl au d e n med tiden.

— — — — — — — — — — — — — — —

— Ja ska nock tala om'et för mor, fortsatte pojken i samma skränande ton, hun sa ad vellen I ente veda hut denne gången, så skullen I nock sleppa å köra te stan tiare.

— Jens, upprepade Håkan och skakade på huvudet både stolt och bekymrad, näggu om ja ved, ha't de ska ble au den paugen, för han är ja min liv så kveck, så en ved ente hår han tar or'en ifrå. Du'er ente h a n te präst, så gör då ingen."

Man har här redan in nuce Frödings dråpliga *Lelle Karl-Johan:*

"Nu skall ni höra, att lelle Karl-Johan
allt blir en präst, när Karl-Johan blir stor,"
— sade och smekte sin lelle Karl-Johan
mor till Karl-Johan,
men tänk, vill ni tro, han
svor
sturigt och lett: Jag gir jäkel i mor!"

Det är exakt samma observationstalang och samma blick för komiken. Men släktskapen mellan Ernst Ahlgren och Fröding når djupare, ner till vad Höffding kallar "den store Humor", den som rymmer en hel livsåskådning. Frödings programuppsats *Om humor* från 1890 utgör som bekant en vidräkning med åttitalsandan för dess brist på humor och humanitet. Fröding prisar den försonliga, sympatetiska humorn, "som har rätt att upplösa allt disharmoniskt, vrångt och eländigt — tillvarostriden, skröpligheterna, synder och alltsammans — i ett stort, alltomfattande, alltförlåtande halvt svårmodigt men medkänsligt löje." Med adress till Ibsen och åttitalsindignationen heter det, att "sanningssträvandet i litteraturen må ha sin uppgift att fylla. Men det får icke bli enahärskande i sin ensidighet, ty livet är icke ensidigt utan oändligt mångfaldigt." Fröding framhåller att tidsandan icke förmått framföda någon stor humorist. Han medger att Ibsen äger verklig humor, men tillägger att denna hos honom "tränges i bakgrunden av moraliska syften, och får en anstrykning av Mefistofelisk ironi". Till jämförelse pekar Fröding på Shakespeares och Bellmans humoristiska gestalter: Falstaff, "den yppersta varelse som humorn någonsin avlat och framfött", och Movitz och Ulla Winblad. "Hade ni råkat i händerna på nutidsdiktare — huru skulle de icke karvat och dissekerat eder och uppvisat hur komplett ömkliga ni äro — djuriska förnedrade varelser, ej värda annat öde än 'stöbesleven'."[1]

Frödings uppsats är otvivelaktigt det bland nittitalsmanifesten, som sätter fingret på den föregående periodens ömmaste punkt. "Humor, vår skönlitteraturs dagliga och stundliga behov", hade Robinson, en av de få åttitalister som hade öga för denna brist, år 1886 satt som rubrik över en uppsats.[2] Fullt riktigt är även Frödings utpekande av Ibsens moralism som humorns starkaste fiende i åttitalet; humor och humanitet utgöra ju just den försoning mellan idealet och verkligheten, den "akkordens ånd", som Ibsen kände sig kallad att nedslå.

> "Det er humanitetens frugt
> at få med alt e n s i d i g t bugt,"

heter det hånfullt i *Brand*. I Peer Gynts självironi och i *Vildandens* hemskildring finns det visserligen ett starkt element av

[1] G. Fröding, *Samlade skrifter IX*, Sthlm 1921, s. 32 ff.
[2] Jfr A. Forsström, a. a., s. 315—325.

den stora, försonande humorn, men den kommer, som Fröding träffande anmärker, fram liksom mot diktarens vilja. "Setzen wir", säger Albert Dresdner (a. a., sid. 84 f.), "Ibsen hätte die Falstaff-figur behandelt. Du lieber Gott, was wäre das für eine feierlich-objektive, unbarmherzige, in der Salzlake eines Problems wohlkonservierte Säufer- und Lumpen-studie geworden, deren kalte und spitze Wahrhaftigkeit jeder Physiologe hätte getrost nachprüfen können. Aber der Mann, der diesem alten Bruder Liederlich so viel Geist, so viel Humor und so viel Liebenswürdigkeit gab, war der grössere Menschenkenner — und der grössere Menschenfreund."

Hos Ibsens vapenbroder Georg Brandes saknas icke blott humorn utan även Ibsens självironi och självkritik.[1] Brandes är "den individuelle Lidenskabelighed" personifierad. Hos Björnson, Lie, Garborg o. a. träder den sanna humorns ådra i dagen även under åttitalet, men en Kiellands satir är trots allt mera utmärkande för tidsandan.

Till en stor del är nog slutligen åttitalets brist på humor att tillskriva beroendet av den franska naturalismen. Dennas determinism uteslöt visserligen den moraliska indignationen. Hos enstaka författare skapade den även en humanitär livssyn; bröderna Goncourt uppställde, såsom redan nämnts, i företalet till *Germinie Lacerteux* humaniteten som den naturalistiska romanens religion, och Bourget appellerade i *Un crime d'amour* till "la religion de la souffrance humaine". Men humor i germansk mening var även dessa författare främmande, och i övervägande grad mynnade determinismen såsom hos Flaubert och Maupassant ut i leda och människoförakt.

Bland de svenska åttitalsförfattarna ägde Ernst Ahlgren den djupaste humoristiska läggningen — jämte Strindberg, kan man tillägga, men dennes robusta humor är ju nästan alltid lika färdig att slå över i satir. Ernst Ahlgrens humor kunde däremot Robinson ge på samma gång epiteten "mustig" och "moderligt öm".[2] Den är ett av själva grunddragen i hennes skaplynne och har, som Robinson anmärker, sugit näring både hos Turgenjev och hos "Englands rörligaste, finaste humorister" — närmast Dickens och George Eliot. När Ernst Ahlgren 1878 för första gången läste

[1] Jfr V. Andersen, a. a., s. 204; H. Rue, a. a., s. 2.
[2] Jfr A. Forsström, a. a., s. 384.

Shakespeare, uttryckte hon i almanackan med tredubbla utropstecken sin förtjusning över Falstaff, och i Stora boken 1886 bekänner hon på ett ställe sin kärlek till Bellmans "underliga, ömsom sorgsna, ömsom saftiga humor. — — Jag älskar i alla fall Bellman." Åttitalisterna, bland dem även Ernst Ahlgrens väninna Ellen Key, hade eljest, som Forsström framhållit, svårt att försona sig med Fredmanssångaren.

I Ernst Ahlgrens författarskap gör sig humorn först gällande i *Pengar,* men den ligger där ännu liksom i den närmaste förebilden, Skrams *Gertrude Colbjørnsen,* relativt ytligt, övervägande i själva framställningssättet. I sina brev- och dagboksresonemang från samma tid visar Ernst Ahlgren ofta prov på den för åttitalet typiska rätlinjigheten och bristen på humor och självironi. Men i hennes senare noveller såsom *Herr Tobiasson* eller folklivsskildringen *Kamrater* har humorn fördjupats och genomträngt hela människouppfattningen. Och där i hennes sista arbeten ämnets tragiska eller patetiska natur omöjliggjort varje humoristisk brytning, förnimmes dock en stark underton av humanitet och medkänsla.

Ovan har framhållits huru Ernst Ahlgrens inre utveckling under de sista åren alltmera avlägsnat henne från åttitalets indignation och moralism, och hur hennes sista kris även givit henne mera förståelse för den psykologiska determinismen. "Min syn har vidgats, och min erfarenhet är djupare", skriver hon 1888. "Mitt eget själsliv är oförändrat, men min uppfattning av yttre företeelser har blivit otroligt skärpt. Förr kände jag en helt annan osäkerhet, när jag tänkte på att skildra annat, än vad jag alldeles direkt och i detalj genomlevat, nu ser jag bättre drivfjädrarna, nu sätter jag mig bättre in i situationerna — analogvetande skulle jag vilja kalla det." (Biogr. II: 336.) Karakteristiskt nog tar sig hennes fördjupade insikt i själslivets problematik i motsats till de franska naturalisternas framför allt uttryck i sympati och humor. Hennes protester mot åttitalsmoralismen antaga under den sista tiden en nästan lidelsefull karaktär. I ett brev till Esselde från mars 1888 skriver hon bl. a.:

"Jag är så mycket konstnär och så litet moralfilosof; där moralfilosofen ser b r o t t e t som skall straffas, där ser jag icke den gradlösa, den absoluta abstraktionen, jag ser m ä n n i s k a n s o m b r ö t. Jag vill icke säga, att brottet icke är straffvärt, men m i n konst är det att visa hur den

brottslige lider, — eller kanske hur han är värre än sin egen handling. Det hemliga, det som inte ligger på ytan, och det som är rent mänskligt, det är mitt område. Jag har att avläsa min text från de fina trådarne i människors sinnen." (Esselde, s. 95.)

I brevet till Wirsén någon månad senare heter det:

"Jag älskar det fula. Jag älskar det så fanatiskt, om det blott rymmer ett solgrand av skönhet i sig, ett uns av humor, ett enda försonande drag, då vill jag måla fulheten för att få peka på detta enda drag och säga: 'se, till och med i detta låga och fula och dåliga fanns det något gott.' — — — Ja, jag älskar det sköna i fulheten, det goda hos den brottslige; jag älskar allt det, som kan vända fördömandet och hårdheten i medkänsla eller ett vänligt löje. Jag älskar allt, som helar och försonar, ty jag har lidit." (Biogr. II: 395 f.)

Och hon fortsätter med att anföra den österländska parabeln om hur Kristus, när han en gång gick förbi ett hundkadaver, som väckte alla andras avsky, pekade på dess vackra, vita tänder.

Hur nära står man icke här Frödings apologi för den försonande humorn: "den såras icke av det som är fult och stötande, den söker upp de förkomna och eländiga och visar att de äro värda intresse." Legenden om Kristus och hunden skulle, som Ruben G:son Berg en gång anmärkt,[1] ha kunnat finna en plats bland Frödings *Gralstänk*. Redan i repliken till Elna Tenow utvecklar Ernst Ahlgren ord för ord den frödingska livsfilosofien: "Jag kan nu en gång icke sortera människor ifrån varandra i två olika högar: g o d a och o n d a, som man kan skilja starkpeppar från kryddnejlikor; ty för mig ställer sig det där människosorterandet så otroligt invecklat; jag finner så mycket dåligt hos de goda och så mycket gott hos de dåliga, hur man nu vill uttrycka det." (Biogr. II: 400.)

Det bör beaktas att den humorns och medlidandets väg, på vilken Ernst Ahlgren här nått fram till uppfattningen av relativiteten i fråga om gott och ont, är rakt motsatt den som tidigare i Ibsens spår lett henne till ett förhärligande av kraften och helheten på gott och ont.[2] Det är ett mått på hur lidandet mognat en karaktär.

[1] R. G:son Berg, *Svenska skalder på nittitalet*, 3:e uppl., Sthlm 1915, s. 154.

[2] Fröding å sin sida försökte som bekant en tid att från sin ursprungliga personliga humanitetsförkunnelse i *Om humor* eller *En fattig munk från Skara* anknyta till den nietzscheska herremoralens "jenseits von Gut und Böse".

SLUTORD.

Vårt studium av Ernst Ahlgren och åttitalet är härmed avslutat. Några sammanfattande reflexioner må ännu tillåtas mig.

Vill man studera åttitalets mentalitet, torde man i själva verket icke kunna finna något känsligare reagens än Ernst Ahlgrens romaner. Sitt fulla intresse får hennes författarpersonlighet dock först genom det individuella och självständiga sätt, varpå hon med all sin mottaglighet reagerat mot de olika vinddragen i tidens litterära atmosfär, det sätt varpå hon omsatt idéerna i både liv och dikt. Hon är icke rädd för att löpa linan ut, men fruktar heller aldrig att korrigera sig själv, att taga lärdom av erfarenheten och återfinna balansen.

Som författare är hon skedets mest programtrogna och näst Strindberg mest representativa realist. Bestående konstnärligt värde äga väl blott hennes bästa folklivsskildringar och ett par av hennes sista psykologiska noveller. I hennes dagböcker och brev påträffar man mångenstädes storslaget och energiskt formade ställen med ett ofta utomordentligt bildval, som röjer den spontana konstnärsnaturen, men till en fri och suverän behärskning av berättarkonsten nådde hon icke; därtill var hon både för sent ute och blev för tidigt avbruten.

Större än som konstnär var hon som personlighet. Men hon varken var eller ville gälla som någon idealnatur. "I ont som gott var hon levande, lidelsefull, sårbar, hetsig och ärlig", säger hennes förtrogne vän och litteräre arvtagare Axel Lundegård. "Vad hon säger om sig själv och andra är sällan vägt på guldvåg, och när det svartnar för hennes ögon, slår hon i blindo. Det var farligt att stå henne nära. Hon var ingen mönsterkvinna. Hon var en människa av stora mått, högsint och sanningskär."

Hon ägde liksom den tid hon tillhörde sin *hybris* att sona. Som reaktion mot en konventionell auktoritetsmoral slog åttitalet över i en radikalt individualistisk. Med all sin verklighetsdyrkan hade

det sin övertro på det abstrakta sanningssträvandets förmåga att omskapa allt från grunden utan hänsyn till lagarna för det mänskligas organiska växt och sammanhang. Ernst Ahlgren delade dess sympati för den laglösa kraften och friheten. Hon var i sympatier som antipatier framför allt en instinktmänniska, och hennes instinkter voro av våldsam, delvis av patologisk natur. Hon kunde visa hat och oförsonlig hårdhet mot dem som med eller utan avsikt sårat henne, och i sin vänskap kunde hon utan tvivel vara fordrande. I sina omdömen och utbrott kan hon någon gång verka vulgärt obehärskad.

Själv betecknade hon klarsynt sin lidelsefullhet, vilken ständigt strävade utöver verklighetens skrankor, som "romantik", och kämpade förbittrat för att tygla den. Men hon var också klarsynt nog att i romantiken spåra hemligheten med den konstnärliga skaparkraften och den gnista av genialitet, som fanns i hennes natur.

Hennes undergång som människa kan icke främst skrivas på tidsriktningens konto. Betraktar man hennes yttre liv, kan dess kedja av ogynnsamma och olyckliga omständigheter förefalla som en tillräcklig orsak till ett dylikt öde. Först det disharmoniska barndomshemmet, föräldrarnas osämja, faderns kvinnoförakt och moderns konventionalism. Därefter ett tryckande pliktäktenskap, andlig isolering, krymplingsskap och ekonomiska bekymmer. Och under allt detta det psykiska sjukdomsanlaget med dess uppslitande kriser.

Studerar man hennes förhållande till tidsidéerna, frapperas man dock ständigt av det kloka verklighetssinne, det sunda omdöme, den strävan till rättvisa och måttfullhet, som hon lägger i dagen mitt i häftiga yttre och inre brytningar. I hennes diktning framträder i främsta rummet den kärna av sundhet, det levnadsfriska, det viljekraftiga och det kvinnligt varmhjärtade, som fanns i hennes väsen. Icke utan skäl har Böök tillerkänt henne även egenskapen *sofrosyne*. I hennes individualism finns ingen futil egoism eller opportunism, men väl en hängiven kallelsedyrkan, ambition och arbetsiver. Hon visar aldrig prov på självöverskattning eller yrkesavund, men ofta på ödmjuk beundran och högsint erkännande. I sin självbekännelse är hon, så långt det står i människomakt, förbehållslös och ärlig. Vill man taga fasta på det bästa i Ernst Ahlgrens patos, så stannar man inför hennes sannings- och rättskänsla, det i djupaste mening koncilianta i

hennes natur, som kom henne att överallt söka det värdefulla i suverän likgiltighet för dogmer och partier. Ingen realiserade i åttitalet detta individualistiska ideal bättre än hon.

Det var hennes styrka, men det hade också del i hennes svaghet. Det är icke bara på sin hybris, en människa kan gå under. Lojaliteten, ärligheten, förmågan att överallt se och erkänna det berättigade hos stridande partier och personer, blottställer individen för mindre vidsynta eller samvetsömma partigängare ur alla läger och vållar lätt splittring även inom honom själv. Med all sin kraftfullhet hörde Ernst Ahlgren på samma gång till dem, som gå under på grund av alltför stor vekhet och sårbarhet. Självkritiken gjorde henne ofta värnlös. Hennes själsstyrka visar sig i det sätt, varpå hon in i det sista förmådde att höja sig över sitt personliga öde.

LITTERATURFÖRTECKNING.

Aftenposten, Kra, 1887.

Andersen, V. (& *Petersen, S.*), Ill. dansk Litteraturhistorie. IV. Khvn, under utg.

Attorps, G., Pelle Molin. (Ak. avh.) Sthlm 1930.

Bang, H., Realisme og Realister. Khvn 1879.

— Haabløse Slægter. Khvn 1880.

— Fædra. Khvn 1883.

— Jonas Lie. (Tilskueren, Khvn, 1908.)

[*Benedictsson, V.*] *Tardif*, Sirénen. (Sydsv. Dagbl. 1876.)

— *Ernst Ahlgren*, Samlade skrifter. I—VII. Sthlm 1918—20.

— En sjelfbiografi ur bref och anteckningar samlade och utgifne af A. Lundegård. Sthlm 1890.

— Dagboksblad och brev samlade till en levnadsteckning av A. Lundegård. I—II. Sthlm 1928.

— Bref till Karl och Matti af Geijerstam utg. af M. af Geijerstam. Sthlm 1909.

— [Zolas La joie de vivre.] (Fyris, Upsala, 1884.)

— En äktenskapsroman. (Kal. Nornan för 1888, Sthlm 1887.)

— Till fru Elna Tenow. (Framåt, Gbg, 1887.)

— & *Lundegård, A.*, Final. Sthlm 1885.

Berg, R. G:son, Svenska skalder på nittitalet. 3 uppl. Sthlm 1915.

Beyer, H., Søren Kierkegaard og Norge. Kra 1924.

Bing, J., Alexander Kielland. (Hovedtræk af nordisk Digtning i Nytiden, udg. af E. Skovrup. II. Khvn 1921.)

Björnson, B., Samlede Digterverker. Standardutgave. I—IX. Kra 1919—20.

Blanck, A., Geijers götiska diktning. Ups. 1918.

— Anna Maria Lenngren. Sthlm 1922.

Bourget, P., Cruelle énigme. — Profils perdus. Éd. défin. Paris u. å.

— Essais de psychologie contemporaine. I—II. Éd. défin. Paris 1920.

— Un crime d'amour. Éd. défin. Paris u. å.

— André Cornélis. Éd. défin. Paris u. å.

— Le disciple. Éd. défin. Paris u. å.

Brandes, E., Postmästarens familj i Hörby. (Sydsv. Dagbl. 11/8 1929.)

Brandes, G., Æsthetiske Studier. Khvn 1868.

— Om Kvindernes Underkuelse af S. Mill, oversat. Khvn 1869.

— Den franske Æsthetik i vore Dage. (Ak. avh.) Khvn 1870.

— Kritiker og Portræter. Khvn 1870.

— Moral grundet paa Nytte- eller Lykkeprincipet af S. Mill, oversat og indledet. Khvn 1872.

Brandes, G., Hovedstrømninger i det nittende Aarhundredes Literatur. I—VI. Khvn 1872—87.
— Søren Kierkegaard. Khvn 1877.
— Mennesker og Værker. Khvn 1883.
— Det moderne Gjennembruds Mænd. Khvn 1883.
— Essays. Fremmede Personligheder. Khvn 1889.
— Levned. II, III. Khvn 1907—08.
Brunetière, F., Le roman naturaliste. Paris u. å.
Böök, F., Tre noveller ur Strindbergs Svenska öden och äventyr. Sthlm 1915.
— Sveriges moderna litteratur. Sthlm 1921.
— Från åttiotalet. Sthlm 1926.
— Från Victoria Benedictssons ungdom. (Sv. Dagbl. 17/6 1928.)
Christensen, G., J. P. Jacobsen. Khvn 1910.
Collet, C., Amtmandens Døtre. I—II. Khvn 1855.
Daudet, A., Sapho. Paris u. å.
Dresdner, A., Ibsen als Norweger und Europäer. Jena 1907.
Ekelund, E., Ola Hanssons ungdomsdiktning. (Ak. avh. Hfors) Lovisa 1930.
Elster, Kr., Samlede Skrifter. I—II. Khvn 1904.
Elster, Kr. d. y., Ill. norsk litteraturhistorie. II. Kra 1924.
Erichsen, V., Søren Kierkegaards betydning for norsk aandsliv. (Edda XIX, Kra 1923.)
[*Evans, M. A.*] *George Eliot*, Adam Bede. I—II. Ed. Tauchnitz. Leipzig u. å.
[*Feilitzen, U. v.*] *Robinson*, Ibsen och äktenskapsfrågan. Sthlm 1882.
— Realister och idealister. I. Ups. 1885.
— George Sand och George Eliot. (Ny ill. tidn., Sthlm, 1886.)
— Om hufvudpersonerna i Fru Marianne. (Framåt, Gbg, 1887.)
— Kätterska tankar vid en omläsning af Frithiofs saga. (Nord. tidskr., Sthlm, 1887.)
Flaubert, G., Madame Bovary. Éd. Charpentier. Paris 1919.
— Correspondance. II—IV. Éd. Charpentier. Paris 1924—27.
Forsström, A., Urban von Feilitzen. (Ak. avh.) Gbg 1924.
Framåt. Tidskrift utg. af Göteborgs kvinnoförening. Gbg 1886—88.
Fröding, G., Samlade skrifter. I—XVI. Sthlm 1917—22.
Fyris, Upsala, 1887.
Garborg, A., Skriftir i samling. I—VII. Kra 1909.
— Jonas Lie. Kra 1893.
Geijerstam, G. af, Fattigt folk [I.] Sthlm 1884.
— Erik Grane. Sthlm 1885.
— En kulturbrist. (1885, revy, Sthlm 1885.)
— Pastor Hallin. Sthlm 1887.
— Stridsfrågor för dagen. Hfors 1888.
— Nya brytningar. Hfors 1894.
— Medusas hufvud. Sthlm 1895.
— Två minnen af Henrik Ibsen. (Ord och Bild, Sthlm, 1898.)
Geijerstam, K. af, Några ord om August Strindbergs senare litterära arbeten. (1885, revy, Sthlm 1885.)

Geijerstam, K. af, Om medvetenhet och omedelbarhet. (1886, revy, Sthlm 1886.)
Gjellerup, K., Arvelighed og Moral. Khvn 1881.
Goncourt, E. de, Chérie. Éd. défin. de l'Académie Goncourt. Paris u. å.
— *E. & J. de,* Germinie Lacerteux. Éd. défin. de l'Académie Goncourt. Paris u. å.
— Journal des Goncourt. I—IX. Paris u. å.
Gontjarov, I., Oblomov. Sthlm 1887.
Gran, G., Henrik Ibsen. I—II. Kra 1918.
— Alexander L. Kielland og hans samtid. 2 opl. Stavanger 1922.
Hagelbäck, H., Min brevväxling med Victoria Benedictsson. (Skåne, Årsbok, Hälsingborg, 1925.)
Hansson, O., Samlade skrifter. I—XVII. Sthlm 1919—22.
— Minnen af Ernst Ahlgren. (Ord och Bild, Sthlm, 1901.)
— "Sensitiva amorosa". (När vi började. Sthlm 1902.)
— Slättbyhistorier. Studentliv. Ungdom. Sthlm 1927.
Heidenstam, V. v., Karolinerna. II. Sthlm 1898.
Horten, S., Ernst Ahlgren. (Framåt, Gbg, 1888.)
Huysmans, J. K., A rebours. Paris u. å.
Höst, S., Ibsens diktning og Ibsen selv. Oslo 1927.
Ibsen, H., Samlede Digterverker. Standardutgave. I—VII. Kra 1919.
— Efterladte Skrifter. I—III. Khvn 1909.
— Breve. I—II. Khvn 1904.
Ipsen, A., Georg Brandes. II. Khvn 1902.
Jacobsen, J. P., Samlede Værker. Udg. af Det danske Sprog- og Litteraturselskab. I—V. Khvn 1924—29.
— Breve til Edvard Brandes. 2 Opl. Khvn 1899.
Jæger, Hans, Fra Kristiania-Bohêmen. I—II. Kra 1885.
Jæger, Henrik, Ill. norsk Literaturhistorie. II. Kra 1896.
Kehler, H., Studier i det ibsenske Drama. (Edda IV—V, Kra 1915—16.)
[*Key, E.*] *E—N.,* Några anteckningar om George Eliots personlighet. (Tidskr. för hemmet, Sthlm, 1882.)
Key, E., Om reaktionen mot kvinnofrågan. (1886, revy, Sthlm 1886.)
— Ernst Ahlgren. Sthlm 1889.
Kielland, A., Samlede Værker. I—VI. Khvn 1903—04.
Kierkegaard, S., Samlede Værker. I—XIV. Khvn 1901—05.
Kihlman, E., Victoria Benedictsson. (Edda XIV, Kra 1920.)
— Ur Ibsen-dramatikens idéhistoria. (Ak. avh.) Hfors 1921.
Koht, H., Henrik Ibsen. I. Oslo 1928.
Krohn, H., Georg Brandes och Ernst Ahlgren. (Nya Argus, Hfors, 1927.)
[*Kruse-Malling, M.*] *Stella Kleve,* Berta Funcke. Sthlm 1885.
— Vid Beau Rivage. (Framåt, Gbg, 1886.)
— Pyrrhussegrar. (Framåt, Gbg, 1886.)
— Om efterklangs- och indignationslitteraturen. (Framåt, Gbg, 1886.)
Lamm, M., Strindbergs dramer. I. Sthlm 1924.
— Upplysningstidens romantik. I. Sthlm 1918.
Landquist, J., Ellen Key. Sthlm 1909.

Landquist, J., Essayer. Sthlm 1913.
Larsson, H., Litteraturintryck. Sthlm 1926.
Laurila, K. S., Bidrag till belysning av Henrik Ibsens estetiska åskådning. (Edda XXIII, Oslo 1925.)
Leffler-Edgren, A. Ch., Ur lifvet. I—II. Sthlm 1882—83.
— Ur lifvet IV: En sommarsaga. 1—2. Sthlm 1886.
— Tre komedier. Sthlm 1891.
— En självbiografi. Sthlm 1922.
Leijonhufvud, S., Ernst Ahlgren och Esselde. Sthlm 1910.
— Sophie Adlersparre. II. Sthlm 1923.
Levertin, O., Två generationer. (Ur dagens krönika, Sthlm, 1884.)
— Lifvets fiender. Sthlm 1891.
Levin, P., Den naturalistiske Roman. Khvn 1907.
Lidén, A., Den norska strömningen i svensk litteratur under 1800-talet. I. (Ak. avh.) Ups. 1926.
Lie, E., Jonas Lies Oplevelser. Kra 1908.
— Arne Garborg. Kra 1914.
— Victoria Benedictsson. (Aftonbl. $^{2}/_{3}$ 1924.)
Lie, J., Samlede Værker. I—X. Khvn 1914.
— Breve. (Edda XXIII, Oslo 1925.)
Lindblad, G., August Strindberg som berättare. (Ak. avh. Lund) Sthlm 1924.
Linder, G., Åttiotalets unga Sverige. (Ord och Bild, Sthlm, 1909.)
— Sällskapsliv i Stockholm på 1880- och 1890-talen. Sthlm 1918.
Linder, S., Ernst Ahlgrens romaner. (Edda XXIV, Oslo 1926.)
Lundegård, A., I gryningen. Ups. 1885.
— Om moral i litteratur och konst. (1886, revy, Sthlm 1886.)
— Röde prinsen. Sthlm 1889.
— Elsa Finne. I—II. 3 uppl. Sthlm 1913.
— Några Strindbergsminnen. Sthlm 1920.
Martino, P., Le naturalisme français. Paris 1923.
Maupassant, G. de, Une vie. Paris u. å.
— L'inutile Beauté. Paris u. å.
Meijer, B., Vänner emellan. (1885, revy, Sthlm 1885.)
Morgenbladet, Khvn, 1887.
Mortensen, J., Från Röda rummet till sekelskiftet. I. Ups. 1918.
Möhring, W., Ibsens Abkehr von Kierkegaard. (Edda XXVIII, Oslo 1928.)
Nilsson, A., Ernst Ahlgrens roman Fru Marianne. (Festskrift till Hans Larsson. Sthlm 1927.)
Nilsson, A. B., När Ola Hansson verkade som tidningsman i Malmö. (Sydsv. Dagbl. $^{14}/_{3}$ 1926.)
Nordau, M., Konventionella nutidslögner. Sthlm 1884.
Nya pressen, Hfors, 1887.
Några drag af Ernst Ahlgren. (Idun, Sthlm, 1888.)
Ord och Bild, Sthlm, 1927, 1928.
Paludan-Müller, F., Adam Homo. Khvn 1927.
Paulsen, J., Samliv med Ibsen. II. Khvn 1913.
Politiken, Khvn, 1887.

Post- och Inrikes Tidningar 1887.
1885. Revy utg. af G. af Geijerstam. Sthlm 1885.
1886. Revy utg. af G. af Geijerstam. Sthlm 1886.
Rosenberg, P. A., Herman Bang. Khvn 1912.
Rue, H., Om Inledningen til Emigrantlitteraturen. (Edda XXV, Oslo 1926.)
Schack, H. E., Phantasterne. Kvhn 1858.
Schefer, Chr., Une héroine d'Ibsen. (Revue bleue, Paris, 1897.)
Schultén, I. af, Ernst Ahlgren. Hfors 1925.
— Ernst Ahlgren och Georg Brandes. (Nya Argus, Hfors, 1927.)
Skram, A. O. E., Gertrude Colbjørnsen. Khvn 1879.
Snoilsky och hans vänner. II. Sthlm 1918.
Sprengel, D., De nya poeterna. Sthlm 1902.
Strindberg, A., Samlade skrifter. I—LV. Sthlm 1912—19.
Svenska familjejournalen, Sthlm, 1880.
Söderhjelm, W., Oscar Levertin. I—II. Sthlm 1914—17.
— Utklipp om böcker. II. Hfors 1918.
Taine, H., De l'Intelligence. I—II. Paris u. å.
— Histoire de la littérature anglaise. I. Paris u. å.
Tenow, E., Fru Marianne, några synpunkter. (Framåt, Gbg, 1887.)
— Till Ernst Ahlgren. (Framåt, Gbg, 1888.)
Thibaudet, A., Gustave Flaubert. Paris 1922.
Tiander, K., Turgenjev i dansk Aandsliv. Khvn 1913.
Tolstoj, L., Katja. Sthlm 1885.
— Anna Karenin. Sthlm 1887.
Topelius, Z., Känslor utan namn. (Literärt album, Sthlm, 1878.)
Topsöe, V., Udvalgte Skrifter. I—II. Khvn 1923.
Turgenjev, I., Fäder och söner. Sthlm 1878.
— Obruten mark. Sthlm 1878.
— Ur en jägares dagbok. Sthlm 1879.
— Rudin. Sthlm 1883.
— Elena. Sthlm 1884.
— Fatalisten och andra berättelser. Ups. 1886.
Walzel, O., Die deutsche Dichtung seit Goethes Tod. Berlin 1920.
Warburg, K., (*Schück, H. &*), Ill. svensk litteraturhistoria. IV:2. Sthlm 1916.
Werin, A., Fru Marianne och Giftas. (Sv. Dagbl. 3/2 1924.)
— Karaktärer i Röda rummet. (Sv. Dagbl. 2/11, 14/11 1924.)
— Ernst Ahlgren i Stockholm och Köpenhamn. (Kal. PAN, Sthlm, 1925.)
— "Kulturens offerväsen". (Festskrift till Hans Larsson. Sthlm 1927.)
Vetterlund, F., Skissblad om poeter. Sthlm 1914.
Wirsén, C. D. W. af, Kritiker. Sthlm 1901.
Vogüé, E.-M. de, Le roman russe. Paris u. å.
Wåhlin, K., Ernst Josephson. II. Sthlm 1912.
Vårt land, Sthlm, 1887.
Zola, E., Thérèse Raquin. Éd. Charpentier. Paris 1922.
— La faute de l'abbé Mouret. Éd. Charpentier. Paris 1921.
— Une page d'amour. Éd. Charpentier. Paris 1922.

Zola, E., Nana. I—II. Éd. Charpentier. Paris 1924.
— La joie de vivre. I—II. Éd. Charpentier. Paris 1921.
— La terre. I—II. Éd. Charpentier. Paris 1928.
— Le docteur Pascal. Éd. Charpentier. Paris 1926.
— Fécondité. I—II. Éd. Charpentier. Paris 1927.
— Nouvelle campagne. Éd. Charpentier. Paris 1923.

PERSONREGISTER.

INNEHÅLL.

Tredje kapitlet: Fru Marianne.

Fjärde kapitlet: Efter Fru Marianne.