Det här verket har digitaliserats vid Göteborgs universitetsbibliotek.
Alla tryckta texter är OCR-tolkade till maskinläsbar text. Det betyder att du kan söka och kopiera texten från dokumentet. Vissa äldre dokument med dåligt tryck kan vara svåra att OCR-tolka korrekt vilket medför att den OCR-tolkade texten kan innehålla fel och därför bör man visuellt jämföra med verkets bilder för att avgöra vad som är riktigt.

This work has been digitised at Gothenburg University Library.
All printed texts have been OCR-processed and converted to machine readable text.
This means that you can search and copy text from the document. Some early printed books are hard to OCR-process correctly and the text may contain errors, so one should always visually compare it with the images to determine what is correct.

GÖTEBORGS UNIVERSITET

(Dr.) Lett.-hist.
14.

NORDISK TIDSKRIFT

FÖR VETENSKAP, KONST OCH INDUSTRI

UTGIVEN AV LETTERSTEDTSKA FÖRENINGEN

Ny serie
i samarbete med Föreningarna Norden

Årg. 8 1932

Särtryck

GÖTEBORGS STADSBIBLIOTEK

Essim Ahrenberg
av prokandidaten i
Stockholm hösten 1932

*Su.51/187

GERHART HAUPTMANN OCH DET NORDISKA DRAMAT

av

CARL DAVID MARCUS

Gerhart Hauptmann kastade sig efter en rad experiment in i litteraturen med geniala dramer. Han har haft en tydlig utveckling från naturalism till romantisk art, men han hör ej till de skalder, vilka förmå att förnya sin produktion ut över mannaåren. Snart nog stannar hans utveckling, och man märker alltför tydligt, hur han bemödar sig att finna nya sfärer och ämnen för att hetsa upp den sinande ingivelsen. Vad denna poetiska begåvning av första ordningen saknar är den rent andliga överlägsenheten, som tydligen även är nödvändig för att forma det konstnärliga geniet, och som var en Goethes och en Schillers arvedel. Det har upprepade gånger hänt, att Hauptmann yttrat sig i dagens frågor, och under de sista kulturnihilistiska tiderna har han vänt sig till »sitt folk» även i tal, men blott för att röja sin bristande kontakt med denna visserligen mycket invecklade folksjäl! Man måste därför inrangera Hauptmann i gruppen naiva skalder, den grupp, vars odödliga representant är Adam Oehlenschläger. Vem vet för övrigt, om inte just denna hans läggning förlänar honom den nordiska prägel, som man med förkärlek söker efter inom vissa litteraturhistoriska kretsar i Tyskland och som Hauptmann utan tvivel har? Hans schlesiska härkomst har gett honom ett arv, naturmystiken, som uppträder hos den gamle schlesiske filosofen Jakob Böhme, en gång berömd i romantikernas krets, hos den store noble epikern Hermann Stehr och allra renast hos lyrikern Eichendorff. Men den omständigheten, att han råkar mogna under naturalismens gråvädershimmel, hindrar

mystiken att bryta ut i ungdomsverken, på samma gång som den fördjupar och komplicerar hela hans diktartyp. Han får på detta vis denna dubbla botten att stå på, som med fog anses vara en nordisk egenskap och upprepade gånger präglat särskilt danska och norska skalder och skriftställare.

Allt detta förtjänar att nämnas även för att förklara, hur just Gerhart Hauptmann på ett kanske mera osökt sätt än mången annan samtida var förberedd att ta emot intryck av den samtida stora nordiska dramatiken. I det ögonblick Hauptmann har hunnit så långt att hans inspiration kan utlösas på ett personligt sätt, spelade denna nordiska dramatik, anförd av Ibsen, en rent av dominerande roll för den tyska scenen, och ingen kunde undgå att ta hänsyn till densamma. På sätt och vis har Ibsen samma funktion för den tyska naturalismen under denna period som en gång i världen Rousseau hade för Sturm und Drang. Och återigen visar det sig, att lärjungarna överträffa läromästaren i extrema teorier och ansatser. Den tyska naturalismens ytterlighetsman, Arno Holz, har mycket rätt, när han inte är nöjd med Ibsens naturalism och förklarar, att inte ens han har »talat naturens språk». Tack vare hela sin andliga hållning efter *Brand* och *Peer Gynt* kunde Ibsen icke bli en konsekvent naturalist utan blott en stiliserad och tillknäppt sådan. Han var dock en alltför stor konstnär för att kunna förväxla dikt med verklighet, konst med natur, han hängde samman icke blott med den franska naturalismen utan även med det franska tesdramat. Och — väl att märka — även Ibsen är i hög grad en blandprodukt av romantik och naturalism, utan tvivel en av de skickligaste »blandare» litteraturen har att uppvisa på detta område. Det är för övrigt mycket betecknande, att den franska dramatiken i grund och botten icke rätt visste, vad den skulle ta sig till med de stränga naturalistiska teorierna, som i främsta rummet uppställdes av Zola men icke löstes. På ett eller annat vis var den romantiska traditionen i Europa alltför stark för att kunna brytas helt och hållet. Den franska scenens dramatiker med naturalistisk etikett heta Ibsen, Tolstoy, Strindberg.

Hauptmann, som hade en annan läggning än fransmännen, följde Holz' teorier och hans och Johannes Schlafs praktiska exempel.

Hans förstlingsdrama *Vor Sonnenaufgang* (1889) förblir ett det naturalistiska dramats mönster för alla tider. Redan de synnerligen utförliga (men icke utförbara!) scenanvisningarna visa en helt annan fysionomi än hos den även här vida mer behärskade Ibsen och torde egentligen tillhöra de episka rester, vilka så gärna uppträda i naturalistiska dramer. Ju mera romantisk Hauptmann blir, desto mer avlägsnar han sig från dessa novellistiska miljöskildringar — man kunde med hjälp av samtliga tyska dramers scenanvisningar från denna epok rent av skriva ett slags stilhistoria. Även dialogen närmar sig i hög grad de två dioskurernas ideal och avlägsnar sig således från Ibsen, som visserligen verkar mycket naturtrogen från scenen, men som aldrig begagnat sig av en dylik reproduktion av den alldagliga dialogen i livet så som Hauptmann och inte heller av dialekten. Arno Holz' en gång debatterade, i dag bortglömda drama *Familie Selicke* är egentligen intet annat än en dialogiserad miljöskildring med den minsta möjliga handling, medan Schlafs bidrag till genren, *Meister Oelze* (1892), är mera betydande och på ett mycket skickligt sätt utnyttjar Ibsens kompositionsmetod, återblicken på förflutna handlingar. Men *Familie Selicke* förblir ett litteraturhistoriskt experiment av första ordningen och icke dikt i ordets egentliga mening. Även hos Hauptmann stannar mångt och mycket på experimentets tröskel, men han förfogar över sin stora poetiska och dramatiska begåvning, som blott behövde lära känna Ibsen för att utveckla sig efter egna inre lagar.

Ibsen blev den stora förebilden tack vare sitt oförskräckta sätt att kritisera samhället och inte tack vare sina stora skapelser *Brand* och *Peer Gynt*, vilka först senare studerades i översättningar av den bildade publiken. I Ibsens ögon voro lögnaktighet och hyckleri samhällets arvsynder; han har i högre grad än någon annan, Nietzsche undantagen, uppfostrat det europeiska samhället till ett sundare, mera fördomsfritt bedömande av sedlighetens frågor. Han liksom Björnson är en sanningens fanatiker, och om hans horisont synes oss en smula trång, så beror det på det samhälles litenhet, där han vuxit upp. Men just därför förfogar han över moralistens närsynthet, som ser detaljen så mycket skarpare. Om hans kritik icke hade uppvisat verkliga sanningar för oss alla, vore det oförklarligt,

att hans verkan i åtskilliga storstäder varit av förlösande art. Han var från 1890 till 1910 folkens store lärare. I sina angrepp var han mycket skarpare och djupare än fransmännen och verkade i Tyskland och Österrike mycket starkare, därför att hans totaluppfattning av äktenskapets moral, av kärleken, av personligheten var vida mer germansk än romansk. Han har aldrig tvivlat på det sanna äktenskapets etos, har alltid trott på äktenskapet som en nödvändig grundval för samhällsordningen. Han stod på konservativ och romantisk grund, men hans krav på personligheten och äktenskapet voro radikala och influerade av naturalistisk livsåskådning. Då han emellertid i högre grad var en dogmatiker än en impulsmänniska, underskattade han ögonblickets och driftlivets betydelse i och för sig och dess inflytande på det rent andliga elementet. Den storartade skapelse, som bär Brands namn, är visserligen en den mest radikala fordran på personligheten att vara sann ända till sista blodsdroppen, men — i ett lufttomt rum, i en iskyrka. Ibsen har aldrig helt och hållet övervunnit denna dogmatik, men förmår variera den med hjälp av sin mästerliga fäktkonst. Hela hans produktion koncentrerar sig kring ett tema: varje människas uppgift, mission, kall, som kan vara både rent individuellt och socialt, för att i sin *Epilog* hamna i den uppskakande bekännelsen, att han för detta kravs skull blott försummat en enda sak: att leva.

Man kan säga mångt och mycket mot naturalismen — och man har inte heller generat sig — men den var ett utomordentligt allvarligt fenomen. Det var en litteratur med en utpräglad världsåskådning och den sista enhetliga vi varit med om, ett syntetiskt försök att förena liv och vetenskap och konst. Den var, om ock buren av en feberhet individualism, ytterst inspirerad av medkänslan med de undre skiktens bittra nöd. Och framför allt: man trodde på den tiden ännu, att man med hjälp av ordet och således med andens vapen skulle kunna bättra och förbättra människan och hennes yttre förhållanden. Naturalismen är således, hur mycket man än beskärmade sig över den, en etisk och pedagogisk strömning av stora mått, och just längs denna front kommer Ibsen den till mötes.

Den unge Hauptmann, som torde haft ganska mycket av den gamla goda tyska idealismen i blodet, omfattade med sitt lynnes li-

delsefullhet den nya läran och torde tidigt nog fattat beslutet att tävla med Ibsen om priset. Jag vill dock bekänna, att jag inte är fullt övertygad om att denna tävlan på det hela taget blott varit till hans fördel! Det är troligt, att han snarare på det formella området än på innehållets hjälptes till mognad av den store norske byggmästaren. Ty Hauptmann var till hela sin läggning alls inte en nordisk missionär, han bara försöker vara det. Och därför misslyckas i *Vor Sonnenaufgang* huvudfiguren, som skall sätta allt i gång, socialisten och nykteristen Loth, som med sitt »krav» vill hjälpa de andra för att i det avgörande ögonblicket svika sig själv på det mest naiva sätt. Det visar sig redan i detta sammanhang, att den schlesiske skalden är mycket vekare och mera drömmande än den norske förkunnaren, och ändock betyder Hauptmanns drama tack vare det manliga greppet just vad det utsäger: det nytyska dramats morgongryning. Men om världsförbättraren lider ett konstnärligt och mänskligt skeppsbrott, har dramat dessutom Ibsendramats ingredienser till övermått: arvteorien uppträder med benhård dogmatik och har från könssjukdomen överförts till alkoholism, som härjar i den ena generationen efter den andra, den enskilde bär ansvaret för samhällets ruttenhet, som utmålas på det mest fruktansvärda sätt. Det är steget ut över Ibsen och ner i de djupa lagren. Det enda symboliska i dramat, titeln, låter oss återigen dunkelt ana en ny tid, det Ibsenska tredje riket, denna gång troligen i socialismens tecken.

Men på det mest geniala sätt har Hauptmann överfört sitt Ibsenstudium på sitt andra drama, *Das Friedensfest* (1890). Det har blivit naturalismens egentliga tragedi, i det dess livsåskådning här stiger över alla bräddar. Här har Hauptmann använt upprullandet av det förgångna såsom aldrig förr eller senare. Här triumferar lögnaktigheten, de sociala skiktens kontraster, arvsanlagen över de enskildes krampartade bemödanden att värja sig mot övermakten. Det hela blev ett virrvarr av lidelser, neuroser, psykoser, som Strindberg blott åstadkommer i sina starkaste verk, allt inhöljt i en dov undergångsstämning. Dessa människors himmel är åskvädrets, deras känslor urladda sig blixtlikt, men atmosfären blir aldrig rensad. Vars och ens viljefrihet är bunden av miljö och arv, och därför är

nästan hela kampen från första stunden förgäves. Hauptmann har med ett ord uppvisat, hur människor, som på detta vis slåss med spöken, inte längre förmå existera, och den närmaste konsekvensen vore den, att man inte kan skriva dramer längre, enär naturalismen dräper dem redan i moderlivet.

Som en söndersliten Ibsenideolog vandrar den ena brodern, Robert, omkring i dessa högst ogemytliga rum och försöker med hjälp av sin alltför skarpa ironi att klara upp läget. I det nästa dramat, *Einsame Menschen* (1891) heter missionären Johannes Vockerath och är vekare, mera mänsklig, i högre grad ett äkta barn av den Hauptmannska musan. Som neurasteniker kan han eljes nästan ta upp tävlan med familjen Scholz' medlemmar i *Friedensfest*, men han rider på käpphästar, som äro mycket tamare än han själv tror, och här visar sig Hauptmanns bildning vara ett hinder som i förstlingsdramat. Johannes' gränslösa tillbedjan av Darwin och Haeckel kan inte ens under 1890-talet ha vägt så tungt som Hauptmann skildrar den. Även Ibsen, som tyckes ha haft en osynlig våg, på vilken han vägde sina personer under skapelseakten, kunde inte neka sig att då och då kokettera med sitt vetande som i *Fruen fra Havet* med de dunkelt banala orden om vårt föregående liv i vattnet och »omvandlingens lag». Hauptmann följde därför helt enkelt det naturalistiska husapotekets recept, i det han blandade vetenskap och dikt huller om buller.

Att *Einsame Menschen* ärvt mångt och mycket av *Rosmersholm*, upptäcktes snart nog; men hela vävnaden är lösare och inte hållen i så mörka färger som hos Ibsen. Ja, jag vågar påstå, att dramat mycket väl hade kunnat uppstå utan Ibsen, men då hade Johannes räddats åt livet! Ty hans konflikt går ingalunda så djupt ner som hos Rosmer, som hetsad av Rebekka måste kämpa för adelsmänniskan (missionen) för att misslyckas, innan han ens börjat. Han är den förnämsta niten i Ibsens ganska stora samling av fantaster, och jag skulle vilja gå ed på att hans klassiska impotens även smittat Johannes, som ju lever lika snällt samman med sin förföriska studentska som Rosmer med sin demoniska Rebekka. För andra gången går en människa hos Hauptmann miste om sitt livs lycka, och det mest på grund av de höga teoretiska lärdomarna hos den

nordiske magiern! Första gången är det Helene i *Vor Sonnenaufgang*, som överges och tar livet av sig, därför att Loth, som säger sig älska henne, är fullproppad med arvteorier, för vilka Ibsen visserligen icke bär ansvaret ensam. Det var som sagt Ibsens egenhet att han på grund av egen torka inte kom till rätta med denna världens sinnliga makter, men det gäller alls inte för Hauptmann, snarast tvärtom. Mycket anmärkningsvärt är, att i *Einsame Menschen* mannen uppträder i konflikt med två kvinnor, ett ledmotiv hos Ibsen, som sedan varieras av Hauptmann i andra verk. Men det kommer att bero på en stor avgörande upplevelse (varom man bland annat kan läsa i den biografiska *Buch der Leidenschaft)*, medan det i *Einsame Menschen* tycks vara läsefrukt.

Hur Ibsen nådde fram till denna principiella konflikt, framgår icke tydligt ur hans liv, om man undantager sammanträffandet med den unga dam, som blev Hilde Wangels modell i *Bygmester Solness;* sällsamt nog var denna gestalt koncipierad i *Fruen fra Havet*, innan han träffat den unga österrikiskan. Eljes antar man ju, att Ibsen levde lyckligt nog med sin hustru, eller skulle de brev, som enligt notiser i pressen existera i familjens ägo, bevisa något annat? Då Ibsen hörde till de diktare, vilka behöva förbluffande få yttre upplevelser för att kunna skalda, är det ju möjligt, att hans tidiga upplevelse, då han fick en korg, utövat en sådan verkan på hans fantasi, att han inbillade sig, att det kunde inträffa igen.

Då emellertid som sagt Hauptmann ställde helt andra fordringar på livet, bör man inte förundra sig över att passionshistorien i *Einsame Menschen* slutar i höstens tecken. Medan Rosmer verkligen strider med spöken, går Johannes under på grund av sin omgivnings borgerlighet. Men det hade behövts en djupare motivering, ty Johannes är ju egentligen borgare och passar mycket bättre till sin lilla söta dumma Käthe och sin son Philippchen och till steken med surkål än han själv och Hauptmann ana.

Eljes är denna diktnings starkaste element dess lyrik, som oemotståndligt tränger sig fram bakom replikerna, medan Ibsen ansträngde sig att undertrycka sin lyrik av alla krafter för att låta den klinga för sista gången i *Epilogen* — som ett skri.

Detta skri komprimerat på det mest geniala sätt återfinnes i Haupt-

manns nästa drama, *Die Weber* (1892), en ensam förtvivlad själs utbrott »es hat jedes seine Sehnsucht!» I detta mästerdrama samlas alla nordiska, ryska, franska strömningar, men helt och hållet smälta och organiska. Här är Hauptmann sig själv och ingen annan. Här har han både känt och på det mest uttrycksfulla sätt gestaltat en kamp, som uppträder i hela den naturalistiska litteraturen, nämligen kampen mellan gathus och gårdshus, det övre och det undre skiktet. Här har han avslöjat vårt samhälles kräftskada, och det på ett i hög grad personligt sätt, då det ju är fråga om hembygdsdiktning i djupaste bemärkelse. Hur träffsäkert och även poetiskt vackert han än skildrat miljön i de tidigare dramerna, hur fin än den markbrandenburgska naturstämningen i *Einsame Menschen* ter sig, först i de följande verken mäktar han rent intuitivt skildra människornas samhörighet med den närmaste omgivningen. Ibsen hade ställt gathus och gårdshus emot varandra i *Vildanden* men allt för avsiktligt — något som i förgrovad form återvänder hos Sudermann. Hauptmann vandrar här som i *Hanneles Himmelfahrt* sin väg så säker som en drömmare. Hos nästan alla tidens diktare från Zola till Ibsen, Björnson och Tolstoy uppträder den sociala medkänslan som något tillägnat, som teori. Det låter mycket vackert, när Ibsen, aristokrat av Guds nåde, i början av 1880-talet håller ett tal om att arbetaren skall bli den nya adliga människan — men är det mycket djupt känt eller riktigt sant? Men i det ögonblick som Hauptmann blir sig själv och således övervinner teorierna är hans sociala patos starkt och äkta.

Jag har icke för avsikt att i denna uppsats påvisa blott yttre likheter, en metod, som blivit urvattnad och bevisar synnerligen litet. Vad det gäller är Hauptmanns inre släktskap med det nordiska dramat. Betraktad från denna horisont är *Hanneles Himmelfahrt* (1893) utomordentligt intressant. Här bryter den lyriska eller romantiska strömmen fram, som var djupt förankrad i Hauptmanns väsen; han är underligt nog en senfödd son av naturalismen, som, när han började, redan sett sina bästa dagar i de andra litteraturerna. Kring 1890 sprider sig romantiken runt hela Europa. Och Ibsens symbolism är ju blott en form för hela den romantiska vågen, troligen i högre grad form än innehåll. Men det är tydligt att den

konsekventa tyska naturalismen till att börja med inte fick ögonen öppna för detta inslag.

Redan formellt sett går Hanneledramat utöver Ibsen, varvid det förblir en öppen fråga, om inte Wedekinds originella variation av det Büchnerska dramat i *Frühlingserwachen* (1891) även inspirerat honom (Hauptmanns och Wedekinds förhållande till varandra var på det hela taget fientligt). Växlingen mellan rent naturalistiska och högromantiska scener hos Hauptmann är synnerligen djärv och originell, och han har bevisat, hur de två själar, som bodde i generationens bröst, kunde gestaltas i ett och samma konstverk. De två världarna äro skilda åt för åskådaren men ej för Hannele. I det arma barnets fantasi tar drömmen mycket konkretare former än den eländiga verkligheten. Om någonsin den romantiska flykten ur verkligheten är realt motiverad, så är det i dramat om det plågade proletärbarnet Hannele; blott i sina sista ögonblick lever hon en människovärdig tillvaro, på gränsen till döden. Det hela är en oerhört bitter anklagelse riktad mot hela det moderna samhället. Här en enstaka varelses öde, i Vävardramat en hel grupp av människor.

Även Hedvig i *Vildanden* går under för sina fäders och sin omgivnings synders skull, men hennes öde har inte Hauptmanns vidgade sociala horisont, är mera ett resultat av tillfälliga orsaker. I grund och botten erinrar Hannele snarast om gestalter hos den senare Strindberg, som höll på att utveckla sig för att nå sin höjdpunkt med *Drömspelet*. Om dessa två skalders förhållande till varandra har det sagts mycket litet, troligen därför att man ständigt tänkt blott på Hauptmann och Ibsen. Utan tvivel är Strindbergs betydelse för Hauptmann mycket mindre; när denne lärde känna den svenske diktaren, hade han redan hunnit finna sig själv. I begynnelsen av 1890-talet firades Strindberg i Berlin, sedan man spelat honom, men sedan försvinner han som ett norrsken. Han firades som naturalist. Det dröjde länge nog, innan man förstod hans betydelse som romantisk syntetisk skald och personlighet, men då blev värderingen i Tyskland så mycket grundligare — och så mycket viktigare för dramat under och straxt efter kriget.

Vad Strindberg själv upptagit i sig av den tyska litteraturen under sin oroliga bohêmeperiod i Berlin, det vet man inte mycket om.

Han blev allt mer och mer en enstöring, som med hjälp av sina äktenskap försökte bryta ringen kring sig utan att lyckas. Men jag misstänker starkt, att han inte undgått att bli berörd av den unge Hauptmanns dramatik. Den svenska teatern har haft påfallande föga intresse för Hauptmann. Men det är möjligt, att Strindbergs bekantskap med Hauptmann förberett honom för hans mycket ingående kärleksfulla studium av Maeterlinck. I sitt *Drömspel* har han stegrat kompositionsprincipen i Hannele till det högsta möjliga, i det han uteslutande gestaltar drömmens flyktiga impressioner och ändock förmår inom denna ram att blanda naturalistiska och romantiska element. Denna blandning är handhavd med samma genialitet som hos Hauptmann, vilken för övrigt några år senare i sin originella, delvis oklara *Pippa tanzt* skapade ett »gotiskt drama» utan någon som helst tanke på klassiska formtraditioner. *Drömspelet* bäres som hos Hauptmann av en starkt kollektivistisk åskådning, som formuleras med det ryktbara ledmotivet »det är synd om människorna», och som får ett annat uttryck i kroppsarbetarnes häftiga utfall mot samhället.

Hauptmann torde återigen ha spårat det nya och våldsamma i Strindbergs kärleks- och hatdramer; själva det djärva naturalistiska greppet måste ha varit en bekräftelse att han själv vandrade på rätt väg. Om vi blivit uttrötta på Strindbergs äktenskapsgräl, så få vi dock akta oss för att underskatta dess oerhörda verkan på europeisk publik! Det blev en klassisk angelägenhet, i livet och litteraturen. Och djävulskvinnan i *Fuhrmann Henschel* kan betraktas som en bondesyster till Strindbergskvinnan. Ännu närmare kommer Hauptmann denna ryktbara typ i sitt senare drama *Gabriel Schillings Flucht*. Här uppträder Hanna Elias som en destruktiv och demonisk kvinna. Hon har förlett den veke, neurasteniske konstnären Gabriel Schilling till otrohet i hans äktenskap med en visserligen ganska ledsam dam, och det hjälper föga att han med en flykt försöker befria sig undan hennes klor; hon förföljer honom och ställer till ett uppträde, som i sin häftighet och hänsynslöshet är värdigt mästaren, Strindberg. Det är med andra ord manslukerskan, sådan hon mest kallblodig uppträder i *Fordringsägare*, ett drama som spelades tidigt nog och med stor framgång på tyska scener.

Å andra sidan löpa trådar från Hauptmanns stora och sköna och mycket misskända historiedrama *Florian Geyer* till Strindbergs *Gustav Adolf*, som skrevs något år senare utan att man behöver anta någon som helst inverkan. Hauptmann går betecknande nog den motsatta vägen mot Ibsen, Björnson, Strindberg, vilka alla under intryck av en nationalromantik i Oehlenschlægers tecken började med historiska dramer. Att Hauptmann 1896 skriver sitt stora historiedrama kan också hänga samman med hans romantiska genombrott, ty på ett eller annat sätt måste man ha en romantisk inställning till historien för att kunna skapa ett historiedrama. Hur ofantligt starkt — i förbigående sagt — Ibsens *Kongsemnene* och *Kejser og Galileer* inverkat på denna generation, det visa Sudermanns dramer *Drei Reiherfeder* och *Lobgesänge des Claudius*.

Men Hauptmann är i alla fall ännu så mycket naturalist, att miljöskildringen tar nästan lika stor plats i hans *Florian Geyer* som i *Wallensteins Lager;* det är tydligt, att Hauptmann ville skriva något nytt, ett naturalistiskt historiedrama. *Florian Geyer* pressas mot väggen av detta människovimmel, och till slut förlorar han lusten att göra sig hörd. Ja, i en gripande scen hemsökes han, som vill vara ledare i ett upprivet tyskt land, av ett svårt anfall av missmod och melankoli, som lamslår hans handlingskraft.

Även *Gustav Adolf*, som ju utspelas på tysk mark, har mycken plats för miljön, även den svenske kungen låter driva sig av händelserna, även han förklarar att han inte längre förstår vad som egentligen händer. Han förs dithän, dit han icke vill gå. Även hos Strindberg saknas tyvärr som hos Hauptmann de stora motspelarna, så att aldrig verkliga uppgörelsescener komma till stånd. Vad betyder denna rätt passiva hållning hos de olika ledarne? Betyder den ett lyriskt elements genombrott?

Denna passivitet återfinnes hos en hel rad av Hauptmanns och Strindbergs hjältar, för att inte tala om Schnitzler och Hofmannsthal. Samtida kritiker uppfattade den som en brist och förebrådde diktarna, att de förvanskat hjältens roll, i det de begärde större yttre handling. Det torde vara oriktigt. För oss ter sig saken annorlunda. Det är uppenbart, att den nya dramatikens hjälteideal har omdanats, en nödvändig process, emedan vi uppfatta hjälten, ledaren, på ett

annat sätt än förr. Mer eller mindre medvetet har den nye dramatikern modellerat sin hjälte efter sitt eget beläte. Vi veta i dag, att viljegeniet icke blott förfogar över den bepansrade handen utan ock över de finaste nerver, att geniet icke blott representerar den högsta sundheten utan även den djupaste sjukdomen fram till personlighetens sammanbrott. Denna geniuppfattning går över i hjälteskildringen. Men den hindrar inte, att den nye hjälten är lika mycket hjälte som hos Sophokles eller Corneille.

Hos Ibsen torde ännu en omständighet tillkommit, i de historiska och sedan i de moderna dramerna. Passiviteten behandlas med en förfinad, nästan sjuklig uppfattning av skuldbegreppet. Samvetet uppträder som högste åklagare. Det ser ut, som om Ibsens hjältar icke blott bure ett lik på ryggen utan så småningom hela det döende århundradets skuld- och ångestkänsla. Hos Strindberg blir skuldbegreppet allt mer och mer dramats medelpunkt och i Hauptmanns *Friedensfest* blir skuldfrågan av pinsam art. Att hela denna fråga har ett starkt kristet inslag är säkert. Strindberg finner en gång, i *Drömspelet*, den radikala lösningen, att icke människorna utan förvaltningen bär skulden!

Det stora dramat om det tyska ödet rönte det tyska ödet att falla igenom, vilket tvingade Hauptmann till ett självförsvar och en anklagan: *Die versunkene Glocke* (1896). Att detta drama så gott som försvunnit från den tyska spelplanen efter sitt storartade segertåg, att det på de flesta håll behandlas med en axelryckning, har naturligtvis intet att skaffa med dess alltjämt bestående verkliga värde. I övrigt hänger det själiskt och motiviskt nära samman med det Ibsenska dramat.

Det poetiskt oförgängliga i *Die versunkene Glocke* är sagoelementets uppträdande i den Hauptmannska världen. Det behöver väl inte erinras om hur Ibsen begagnat sagan i ett par ungdomsverk och i *Peer Gynt*.

Vad det andliga och symboliska innehållet i *Die versunkene Glocke* angår, så har världslitteraturen här sammanträffat i ett rendez-vous som eljes blott i den schlesiske skaldens sista stora epos *Till Eulenspiegel:* Goethe, Shakespeare, Ibsen, Nietzsche. Hjälten, Heinrich, klockgjutaren som vill tyda världens gåta, är Hauptmanns mest oklara gestalt, en over-evnefigur, med en dunkel aning om storhet,

skapad utan verklig gestaltningskraft, omgiven av många vackra ord och verser. Han står mellan två kvinnor och påminner livligt om byggmästar Solness. Sedan hans kyrkklocka av onda andar störtats ner i avgrunden, blir han byggmästare och lider skeppsbrott, enär han icke förmår att i verkligheten omsätta sin fantasis höga flykt — Hauptmanns egen tragedi när han skrev verket! Rautendelein, som betjänar Heinrich, men med hjälp av sin primitiva naturkraft även behärskar honom, har i sin blommande vildhet åtskilligt som erinrar om Ibsens vackraste flickgestalt Hilde Wangel. Och hans borgerligt plikttrogna, en smula tunga hustru nere i byn erinrar om byggmästarens olyckliga sjuka Allide. När Heinrich på det häftigaste uppträder mot pastorn, som vill hindra honom att bygga templet i fjällvärlden, så tänker man på Brands kamp med kyrkliga personer. Det är inte utan att den halvförryckta, men djupt och genialt skildrade Gerd i *Brand* spelar en roll motsvarande Rautendelein. Även Brand offrar ju sin jordiska lycka för att förmå mänskligheten att tillbedja Gud, först i den nya stora kyrkan och sedan i naturen. Det är bara det att Brand svingar sig upp till det högsta etiska och religiösa stadiet, att han slutar med en asketisk fordran av första rangen, medan den vida vekare och mindre heroiske Heinrich visserligen även vill skapa en religiös symbol men nog snarast av hednisk art. Och hans uppfattning av världens ting är vida mer världslig än hos Brand, fylld av ett personligt lyckokrav och alls icke asketisk.

Men hela den dramatiska dikten är skriven alltför snabbt och utan självkritik, och det är betecknande att det lär existera ett helt annat icke publicerat men klarare slut! Det är en dikt, som vill nå ut över varje borgerlig och social begränsning, det är en personlig bikt, och gripande är hjältens längtan efter frihet och sol. Man må jämföra appellen till solen i *Buch der Leidenschaft* från år 1895 med refrängen »Sonne, Du klagende Flamme!»

Här mötas de två skalderna, Ibsen och Hauptmann. Den som förmår lyssna, hör ur Ibsens verk, kanske mest gripande i *Brand*, den frusne nordiske pessimistens djupa längtan efter solens ljus och värme. Två germanska skalders längtan efter det förlorade paradiset.

6000318500
Göteborgs Universitet

STOCKHOLM 1932
IVAR HÆGGSTRÖMS BOKTRYCKERI A. B.