

LUNDS UNIVERSITET
Litteraturvetenskapliga institutionen
Handledare: Rikard Schönström
2011-05-31

Göran Wennborg
LIVK10
Kandidatuppsats

Den befolkade ensamheten

En studie av författarrollen i August Strindbergs *Ensam i ljuset* av
Charles Baudelaires *Les fleurs du mal*, *Le peintre de la vie moderne*
och *Le spleen de Paris. Petits poèmes en prose*

Innehållsförteckning

Inledning.....	1
Tidigare forskning	3
Det biografiska perspektivet.....	3
Rousseau som förebild	4
Flanörmotivet i <i>Ensam</i>	5
Litterära kopplingar mellan Strindberg och Baudelaire	6
Strindberg och Baudelaire – ett flyktigt förhållande?	7
Komparativ litteraturvetenskap och intertextualitet.....	8
Flanörens uppkomst	11
Baudelaires flanörgestalt	12
Författarrollen i <i>Ensam</i> i ljuset av Baudelaires flanörpoet.....	14
Staden – att dikta från gatunivå.....	14
Massliv och ensamhet	19
Det fertila minnet	26
Sammanfattning	28
Käll- och litteraturförteckning.....	30

Inledning

18 mars

Krasch! Harriet telefonerar till advokat om skilsmässa. [...]

19 mars

Ensam! Rysligt.¹

Året är 1903 och August Strindbergs anteckningar i *Ockulta Dagboken* skvallrar om att äktenskapet med Harriet Bosse är i upplösning; på hösten senare samma år utkommer *Ensam*. Inom Strindbergforskningen brukar dessa två händelser sammanlänkas, och *Ensam* har allt som oftast betraktats som ett tankeexperiment genom vilket Strindberg mentalt förberedde sig för ett liv i ensamhet.² I *August Strindberg: Del II. Efter omvändelsen* (1942) skriver Martin Lamm följande. ”Utsikten till ensliga ålderdomsår har lockat Strindberg att med ledning av sina erfarenheter under de första Stockholmsåren och de korta perioderna av ensamhet under det tredje äktenskapet inventera de resurser han ägde att kunna uthärda ensamhetens tyngd.”³

Denna själsliga inventering utmynnar i *Ensam* i vilken vi får följa en namnlös diktare,⁴ som efter en längre tids vistelse på landsbygden återvänder till Stockholm. Inledningsvis återupptar han kontakten med sina forna vänner, men får inte ut något av umgänget och väljer att isolera sig. Samtidigt inrymmer denne anonyme diktare sin ensamhet med stadens intryck och olika människooöden. Detta blir ett för berättelsen kännetecknande motiv: på dagen vandrar han stadens gator, och de människor han passerar skildrar han i sitt arbete om kvällen. Han lever genom dem, och den till en början så plågsamma ensamheten övergår successivt till något hanterligt. Den inre uppgörelsen fullbordas och till sist är han redo att återgå till sitt arbete och sina strider.

Denna lilla roman räknas inte till en av Strindbergs största, men går ofta under benämningen ”tjusande”⁵, och enligt Olof Lagercrantz är det en av Strindbergs allra folkkäraste berättelser.⁶ Kanske beror detta på, som Gunnar Brandell skriver i *Strindberg – ett författarliv, Fjärde delen* (1989), att ”[i]ngenstans har Strindberg givit så många inblickar i

¹ Torsten Eklund, *August Strindberg. Ur ockulta dagboken*, Stockholm 1963, s. 68.

² Ola Östin, ”August Strindbergs Ensam”, *Edda*, 1958, s. 97.

³ Martin Lamm, *August Strindberg: Del II. Efter omvändelsen*, Stockholm 1942 s. 215 f.

⁴ I berättelsen kallar sig huvudpersonen vid ett tillfälle för ”komediförfattare”, men i övrigt framgår det av texten att han är en diktare och därför har jag valt att benämna honom så.

⁵ Se exempelvis Lamm, *August Strindberg: Del II. Efter omvändelsen*, s. 215, eller Östin, s. 99.

⁶ Olof Lagercrantz, *August Strindberg*, Stockholm 1979, s. 352.

sin skapande fantasi som i *Ensam*".⁷ I denna berättelse redogör Strindberg alltså för en mycket intressant författarroll och skapandeprocess, och det är denna som har fångat mitt intresse.

Det vetenskapliga arbetet kring Strindberg och dennes verk är visserligen omfattande, och det förefaller rimligt att fråga sig om en kandidatuppsats om *Ensam* egentligen kan bidra med ytterligare någon kunskap till denna redan voluminösa forskning. Dock kan man konstatera att denna forskning i huvudsak är biografiskt inriktad, och i synnerhet vad gäller *Ensam*. Inte sällan har kritiker (likt de ovan citerade Lamm och Brandell) valt att sätta likhetstecken mellan texten *Ensam* och dess upphovsman – detta är något som jag återkommer till i avsnittet "Tidigare forskning" – och därmed också lämnat fältet öppet för mer textnära läsningar.

Följaktligen avser jag att i denna uppsats frigöra *Ensam* från Strindberg och istället exponera texten mot Charles Baudelaires författarskap. På så sätt hoppas jag kunna visa hur delar av Baudelaires verk utgör viktiga intertexter till *Ensam* vad gäller den häri beskrivna författarrollen, och att Strindberg därmed, mer eller mindre medvetet, genom *Ensam* skriver in sig i en större litterär tradition – flanörlitteraturen – för vilken Baudelaire kan anses som tongivande. Således låter sig den frågeställning som har varit drivande i mitt arbete formuleras på följande vis: utgör den författarroll, och de karaktärsdrag, som den namnlöse poeten i *Ensam* uppvisar i sitt litterära skapande, aspekter av en genom Baudelaire redan etablerad flanörroll?

Mitt huvudsakliga syfte med denna uppsats är därmed att anlägga ett oprövat perspektiv på *Ensam* i förhoppning om att kunna förmedla ny kunskap och en djupare förståelse för berättelsen. I förlängningen hoppas jag att detta synsätt, där jag inordnar *Ensam* i en europeisk litteraturhistoria med hjälp av Baudelaire, även kan bidra till att stärka synen på Strindbergs författarskap som ett europeiskt och inte enbart svenskt eller självbiografiskt.

För att realisera detta syfte, och besvara min frågeställning, har jag valt att frångå det inom Strindbergforskningen dominerande biografiska perspektivet och istället tillämpa en intertextuell metod. Med stöd av denna undersöker jag de textmässiga mellanhavanden som föreligger mellan *Ensam* och delar av Baudelaires verk vad gäller författarrollen. En utförligare redogörelse för detta tillvägagångssätt framställs i den metoddiskussion som återfinns i avsnittet "Komparativ litteraturvetenskap och intertextualitet".

⁷ Gunnar Brandell, *Strindberg – ett författarliv, Fjärde delen. Hemkomsten – det nya dramat 1898-1912*, Stockholm 1989, s. 233.

Tidigare forskning

I det följande redogörs för den tidigare forskning om *Ensam* och Strindbergs kopplingar till Baudelaire som jag har tagit del av under mitt arbete.

Det biografiska perspektivet

[M]an behöver knappast söka några litterära förebilder till ett verk, som i så hög grad bär sin skapares prägel och ibland direkt är en brodering på hans dagboksbetraktelser.⁸

Den åsikt som har kommit att bli dominerande inom forskningen kring *Ensam* är att det är ett självbiografiskt verk med inslag av fiktion.⁹ Denna utveckling beror förmodligen till stor del på att Strindberg själv önskade att *Ensam*, efter hans död, skulle utges som det sista verket i hans självbiografiska svit som påbörjats med *Tjänstekvinnans son*.¹⁰ Att berättelsen också innehåller biografiska inslag står klart. Flera kopplingar står att finna mellan *Ensam* och *Ockulta dagboken* samt Strindbergs brevväxling, och Eric O. Johannesson går så långt som att kalla *Ensam* för "a perfect self-portrait".¹¹ Samtidigt har det också framkommit att Strindberg hade ett ganska flitigt umgänge med en närmare vänkrets under tillkomsten av *Ensam*.¹² Därmed förefaller det rimligt att uppfatta den ensamhet som beskrivs i *Ensam* som existentiell snarare än bokstavig. De många kopplingarna mellan verk och liv synes emellertid ha grumlat kritikernas förväntningshorisont vid läsningen av *Ensam*, så till den grad att man företrädesvis sökt förankra varje liten detalj i berättelsen i Strindbergs privatliv. Särskilt tydligt framgår denna strävan i kommentarerna till *Ensam* i nationalupplagan.¹³ Synsättet kan inte utdömas som felaktigt men är till sin karaktär reducerande.

Till denna "Ensans biografiska skola" kan man, enligt min mening, i stor utsträckning hänföra följande verk och artiklar: Martin Lamms *August Strindberg: Del II. Efter*

⁸ Lamm, *August Strindberg: Del II. Efter omvändelsen*, s. 218.

⁹ Som exempel på detta kan nämnas utgivarens kommentarer till August Strindberg, *Ensam/Sagor* (1903), i förf:s *Samlade verk*, bd. 52, red. Lars Dahlbäck, Stockholm 1994, s. 233.

¹⁰ Eric O. Johannesson, *The Novels of August Strindberg*, Los Angeles 1968, s. 210.

¹¹ *Ibid.*, s. 210.

¹² Se Brandell, s. 234, eller Östin, s. 90 ff.

¹³ Se utgivarens kommentarer, August Strindberg, *Ensam/Sagor* (1903), i förf:s *Samlade verk*, bd. 52, red. Lars Dahlbäck, Stockholm 1994, s. 227-249.

omvändelsen (1942), Gunnar Brandells *Strindberg – ett författarliv, Fjärde delen* (1989), Olof Lagercrantz *August Strindberg* (1979), Eric O. Johannessons *The Novels of August Strindberg* (1968), Walter A. Berendsohns *August Strindbergs skärgårds- och Stockholmskildringar* (1962), Sven Rinmans avsnitt ”Prosa och Lyrik vid seklets början” i artikeln ”Strindberg” i antologin *Ny illustrerad Svensk litteraturhistoria: Åttiotal och Nittiotal, IV* (1967) för vilken E. N. Tigerstedt står som redaktör samt delvis Ola Östins artikel ”August Strindbergs Ensam” från 1958 i tidskriften *Edda*. Alla dessa verk har i mitt arbete utgjort kunskapskällor att ösa ur, men också åsikter att polemisera mot.

Rousseau som förebild

Trots det biografiska perspektivets dominans i den hittillsvarande forskningen har *Ensam* ofta tillskrivits en intertext: Jean Jacques Rousseaus *Les rêveries du promeneur solitaire* (1782). Gunnar Ollén konstaterar exempelvis följande i sin doktorsavhandling *Strindbergs 1900-tals lyrik* (1941): ”[m]an behöver inte läsa länge i *Ensam* förrän man finner, att hela boken med vandringarna, drömstämningen, läsningen av klassisk litteratur, den självvalda isoleringen under människornas sårande ord etc. är upplagd alldeles som *Les rêveries du promeneur solitaire* av Jean Jacques Rousseau”.¹⁴ Detta konstaterande delar Elie Poulénard i *Strindberg et Rousseau* (1959) och går vidare med att jämföra de två författarna. ”Strindberg, comme Jean-Jacques vers la fin de sa vie, est devenu misantrophe, la présence des hommes lui est souvent pénible, il la redoute, mais il éprouve tout de même un besoin de société plus grand.”¹⁵ *Ensam* och *Les rêveries du promeneur solitaire* uppvisar alltså likheter, men medan Rousseau söker lyckan i naturen blir Strindberg kvar i storstaden. Intertextens relevans kan dock bestridas ur den synpunkten att berättarjaget i *Les rêveries du promeneur solitaire* försätts i en tillvaro av extas genom att han uppfylls av sig själv, medan poeten i *Ensam* finner detta tillstånd, som vi ska se längre fram, genom att befolka sin ensamhet med stadens yttre intryck och människooöden, för att sedan omsätta dessa till dikt.¹⁶ Vilken betydelse som *Les rêveries du promeneur solitaire* bör tillskrivas som intertext till *Ensam* kan alltså diskuteras.

¹⁴ Gunnar Ollén, *Strindbergs 1900-talslyrik*, Stockholm 1941, Lindbergs Tryckeri AB, Diss: Stockholms Högskola, s. 184.

¹⁵ Elie Poulénard, *Strindberg et Rousseau*, Paris 1959, s. 150.

¹⁶ Förordet till Jean Jacques Rousseau, *En enslig vandrares drömmier*, i översättning av David Sprengel, Stockholm 2000 (1782), s. 14 f.

Kvarstår gör det faktum att man inom Strindbergforskningen valt att öppna upp *Ensam* mot ett annat perspektiv än det självbiografiska, något som jag menar utgör ett stöd för mitt eget användande av en intertextuell metod.

Flanörmotivet i *Ensam*

Vad gäller flanörmotivet i *Ensam* har detta kommit att bli något av en elefant i det Strindbergska forskarrummet. Förvisso berör de kritiker som jag har låtit kalla för anhängare av den biografiska skolan förekomsten av många av detta motivs väsentliga aspekter i *Ensam* - stadsvandringarna, folkvimlet, avskildheten, de utförliga observationerna, den starka inlevelseförmågan, det litterära skapandet etc. – men av dessa är det bara Johannesson som nämner det explicit och detta genom en avskrivning.

In its restrained lyric-reflective tone, in its fleeting impressions of city life, in its mood of quiet resignation, *Alone* resembles the *flaneur* literature of the turn of the century, the novels of Hjalmar Söderberg and Henning Berger. But Strindberg's novel is different in several respects. It lacks the decadent features of this *fin-de-siècle* literature, and the tone of resignation is blended with the sense of openness to experience so characteristic of Strindberg.¹⁷

Att de dekadenta inslagen i *Ensam* är tämligen frånvarande är en korrekt iakttagelse (möjligen med undantag av ett kafébesök där poeten går hem ”något påstruken”).¹⁸ Dock vill jag mena att detta inte är skäl nog för att avfärda poeten som flanör. Han finner nämligen sitt rus på helt andra vägar – genom att omsätta det upplevda till dikt – och uppvisar därmed, som undersökningen senare visar, starka likheter med Baudelaires flanörgestalt.

Utförligast diskussion av flanörmotivet i *Ensam* finner man annars i Alf Kjelléns *Flanören och hans storstadsvärld* (1985). Häri dömer Kjellén emellertid ut huvudkaraktären i *Ensam* som ”ett ganska avvikande exemplar av flanörsläktet”.¹⁹ Han menar bland annat att Strindberg inte skildrar Stockholmsmiljön tillräckligt ingripande, att den anonyme poeten till skillnad från andra flanörer är för känslig och passionerad och att Strindberg, genom

¹⁷ Johannesson, s. 211.

¹⁸ August Strindberg, *Ensam/Sagor* (1903), i förf:s *Samlade verk*, bd. 52, red. Lars Dahlbäck, Stockholm 1994, s. 76. I fortsättningen sker hänvisningar till *Ensam* direkt i den löpande texten.

¹⁹ Alf Kjellén, *Flanören och hans storstadsvärld: Synpunkter på ett litterärt motiv*, Stockholm 1985, s. 180.

huvudkaraktären, förmedlar sitt egna ”aristokratiska begär att söka skapa distans till den enkla folkmassan”.²⁰ Härmed skapar Kjellén en domvilla som på ett olyckligt sätt visat sig vara i det närmaste prejudicerande för efterkommande forskare. Som exempel på detta kan nämnas Boel Westins annars mycket tänkvärda artikel ”Vandraren, drömmen och dikten: *Ensam*”, i vilken hon fullkomligt anammar Kjelléns resonemang.²¹

Litterära kopplingar mellan Strindberg och Baudelaire

Kopplingen mellan Baudelaire och andra svenska författare av flanörlitteratur finner man bland annat i Reidar Ekners *En sällsam gemenskap* (1967) där han pekar ut Baudelaire och dennes prosapoem som en av de viktigaste förebilderna för Hjalmar Söderbergs *Historietter*.²² Kopplingen mellan Strindberg och Baudelaire är däremot inte lika befast. Förvisso behandlar Ulf Olsson, som en av få forskare, denna relativt genomgripande i *Levande död: Studier i Strindbergs prosa* (1996), i vilken han söker friställa Strindbergs verk från det biografiska perspektivet och istället knyta texterna till moderniteten genom att bland annat förorda Baudelairens verk som intertexter.²³ Dock gäller detta främst *Inferno* medan *Ensam* behandlas endast marginellt. Icke desto mindre utgör Olssons arbete ett viktigt stöd för min uppfattning att *Ensam* inte enbart bör ses i ljuset av Strindbergs person.

I artikeln ”Barbaren i Paris” undersöker även Arne Melberg denna koppling. Beträffande Strindbergs intryck av Baudelairens prosapoem i skrivandet av ”Barbaren i Paris” konstaterar han följande: ”[t]eckensamlaren Strindberg, som var välbeläst i den samtida franska litteraturen, kan ha tagit litterära intryck av Balzac och Zola, som ju massivt skapade de tecken som blev det litterära Paris. Liksom av Baudelaire, som 1862 gav ut *Le spleen de Paris*, där han lanserar termen *poème en prose* för det skrivsätt som därefter kom att förknippas med just modernitetens Paris”.²⁴ Melberg för alltså fram en intressant möjlighet, men fullföljer inte undersökningen, och vågar inte heller nämna Baudelaire i samma mening som de mer befästa förebilderna Balzac och Zola.

²⁰ Kjellén, s. 178 ff.

²¹ Boel Westin, ”Vandraren, drömmen och dikten: *Ensam*”, i *Strindbergs förvandlingar*, red. Ulf Olsson, Eslöv 1999, s. 171.

²² Reidar Ekner, *En sällsam gemenskap: Baudelaire, Söderberg, Obstfelder, Rilke*, Stockholm 1967, s. 23.

²³ Se inledningen i Ulf Olssons, *Levande död: Studier i Strindbergs prosa*, Stockholm/Stehag 1996.

²⁴ Arne Melberg, ”Barbaren i Paris”, i *Strindbergs förvandlingar*, red. Ulf Olsson, Eslöv 1999, s. 78.

Beträffande relationen mellan Baudelaire's verk och *Ensam* är det mig veterligen endast Johan Dahlbäck som nosat på denna förbindelse, och då tämligen försiktigt. I artikeln ”Tystnad och modernitet. Strindbergs *Ensam*” konstaterar han följande. ”Baudelaire skriver i förtalet till *Le spleen de Paris* att det prosalyriska idealet föds hos dem som upplevt storstadens myller av korsande korrespondenser. I någon mening kan det inte finnas något tvivel om att Strindberg tog med sig något ’modernt’ från Paris till Stockholm.”²⁵ Här instämmer jag med Dahlbäck, men exakt vilken mening det är han åsyftar förblir oklart. Och sammantaget vill jag hävda – även om mina efterforskningar inte har varit mer djupgående än vad de tidsmässiga förutsättningarna för en kandidatuppsats medger – att det existerar en lucka i Strindbergforskningen. En genomförd undersökning av de textmässiga mellan-havanden som står att finna mellan *Ensam* och delar av Baudelaire's verk saknas.

Strindberg och Baudelaire – ett flyktigt förhållande?

Kände då Strindberg till Baudelaire? Det förefaller ju sannolikt att han som boende och verksam författare i Paris under åren 1894 – 1898 borde ha kommit i kontakt med Baudelaire's författarskap. Dock har man inom Strindbergforskningen endast lyckats uppbära ytterst få och tämligen svävande brottstycken som pekar på detta. I Hans Lindströms *Strindberg och böckerna I* (1977) framgår det visserligen att Baudelaire omnämns i en av Strindberg utsatt marginalkommentar.²⁶ (I vilken bok som Strindberg har noterat denna kommentar framgår inte.) Men i övrigt kan man av Lindströms mycket gedigna arbete konstatera att Strindberg varken ägde eller någonsin lånade något av Baudelaire's verk.²⁷ Utöver detta finner man ett Baudelairecitrat i ett brev, daterat 17 januari 1895, från Strindberg till hustrun Frida Uhl. ”La ’chaleur du sein maternel’ comme dit Baudelaire (je crois) est bonne, mais ce n’est pas assez.”²⁸ Att citatet åtföljs av förbehållet ”je crois” indikerar att Strindbergs vetskap om Baudelaire var ytlig. En mer implicit hänvisning till Baudelaire finner vi i Strindbergs brev till Torsten Hedlund, daterat 23 augusti 1896, i vilket han kallar *Inferno* för ett ”poem på

²⁵ Johan Dahlbäck, ”Tystnad och modernitet. Strindbergs *Ensam*”, i *Absalon. Moderna klassiker. 16 föreläsningar om texter från vår tid*, red. Birthe Sjöberg, Lund 1992, s. 72.

²⁶ Hans Lindström, *Strindberg och böckerna I. Biblioteken 1883, 1892 och 1912.*, Uppsala 1977, s. 12.

²⁷ Se Hans Lindströms, *Strindberg och böckerna. I* samt uppföljaren *Strindberg och böckerna II. Boklån och läsning*, Uppsala 1990.

²⁸ Torsten Eklund, *August Strindbergs brev 10, Februari 1894 – april 1895*, Stockholm 1968, s. 362.

prosa”²⁹ – en referens som med största sannolikhet syftar på den stil som Baudelaire skapade med *Le spleen de Paris. Petits poèmes en prose* (1869). Vidare går åsikterna isär i fråga om hur mycket av Baudelaire som Strindberg hade läst. Ulf Olsson skriver exempelvis, med stöd av Lindströms forskning, att ”någon stor Baudelaire-läsare var knappast Strindberg”.³⁰ Lamm, å sin sida, gör gällande att ”[f]ör den franska symbolismen stod han [Strindberg] icke alls så främmande som han utåt låtsades göra: Baudelaire och Villiers de l’Isle-Adam hade han läst med beundran”.³¹ Tyvärr lämnar Lamm detta uttalande utan not, och sammantaget förefaller det rimligt att anta att Strindberg kände till Baudelaire, men endast i en begränsad utsträckning.

Komparativ litteraturvetenskap och intertextualitet

Komparativ litteraturvetenskap innebär ungefär sökande efter samband, både explicita och implicita, mellan litterära texter i syfte att tillägna sig kunskap om ett verks ursprung och influenser.³² Denna metod, som är central inom litteraturvetenskapen, tillåter läsaren att likt en detektiv söka i texten efter spår av inflytande från tidigare litterära verk. Metodens största förtjänst är dess förmåga att öka förståelsen för ett litterärt verk genom att ställa det i ljuset av dess inspirationskällor. Men när tydliga samband saknas är den inte tillämplig. Att fallet med *Ensam* och Baudelaire är sådant förefaller ganska oproblematiskt att påstå med hänsyn till genomgången ovan. Man bör därför inte dra några komparativa växlar på detta flyktiga förhållande. Istället ter det sig berättigat att utgå från en intertextuell metod i den fortsatta undersökningen.

Begreppet intertextualitet – av latinets *inter*, mellan och *textum*, väv, text - myntades av lingvisten och semiotikern Julia Kristeva på 1960-talet i hennes studier av den ryske litteraturvetaren Michail Bachtin.³³ Något förenklat syftar begreppet till de mellanhavanden en text har med andra texter, men sedan dess tillkomst har intertextualitetsbegreppet varit

²⁹ Torsten Eklund, *August Strindbergs brev 11, Maj 1895 – november 1896*, Stockholm 1969, s. 307.

³⁰ Ulf Olsson, s. 479.

³¹ Lamm, *August Strindberg: Del II. Efter omvändelsen*, s. 387.

³² Anders Olsson, ”Intertextualitet, komparation och reception”, i *Litteraturvetenskap – en inledning*, red. Staffan Bergsten, Lund 2002, s. 54 ff.

³³ Anders Olsson och Mona Vincent, ”Intertextualitet – möten mellan texter”, *Meddelanden från institutionen för slaviska och baltiska språk*, 1984: 24, (Stockholms universitet), s. 4.

föremål för diskussion och tillskrivits varierande innebörder.³⁴ Medveten om detta har jag valt att ägna ett kortare avsnitt till en beskrivning av hur jag uppfattar intertextualitetens innebörd, hur jag vill använda den och varför metoden är påkallad i fallet med *Ensam* och Baudelaire.

Bakom begreppet intertextualitet döljer sig en stor teoribildning och en genomgång av denna är inte möjlig inom ramen för denna uppsats.³⁵ Dock tycker jag att Michail Bachtins metafor – ”De bebodda orden”³⁶ – fångar begreppets essens. Han skriver följande:

Konstnären mottar inte något ord, som är språkligt obefläckat. Ordet är redan befruktat av de vardagliga och poetiska kontexter, i vilka han mötte det. [...] Det är därför som poetens verk liksom varje konstnärs, inte kan åstadkomma något annat än förskjutningar, förändringar av tonfall, förnimbara av honom eller av hans läsare mot bakgrunden av forna klanger.³⁷

Kontentan av detta är att inget ord är neutralt; det är redan färgat och måste förstås mot bakgrund av de olika kontexter i vilka det tidigare har figurerat. På samma vis bör litterära texter förstås i relation till andra texter och därav tanken på texten som en väv.

Är det då möjligt att på ett objektivt sätt kartlägga dessa ”forna klanger”? Lingvisten och strukturalisten Ferdinand de Saussure hävdade att så var fallet. Han ansåg att ord endast kan förstås i relation till varandra och att dessa relationer kan studeras.³⁸ Det individuella språkliga uttrycket (”la parole”), menade han, kan förstås i enlighet med det större språkssystem (”la langue”), som bygger på förutbestämda konventioner, från vilket ”la parole” härstammar.³⁹ Överfört till litteraturen innebär detta tankesätt att ett litterärt verk utgör ”la parole” och att det måste ställas i relation till det underliggande system, ”la langue”, som all litteratur bildar. Problemet med denna teori är emellertid, som Anders Olsson och Mona Vincent påpekar i artikeln ”Intertextualitet – möten mellan texter”, att den förutsätter en objektiv läsare. ”Det strukturalistiska paradigmet implicerar [...]”, skriver de, ”en neutral, objektiv analytiker, som strukturbestämmer texten och relaterar den till ett större modell-

³⁴ Anders Olsson, ”Intertextualitet, komparation och reception”, s. 51 och Graham Allen, *Intertextuality*, London 2000, s. 2.

³⁵ Intresserade läsare hänvisas till Graham Allens grundliga genomgång av begreppet i *Intertextuality* (2000).

³⁶ Citerat efter Anders Olsson och Mona Vincent, s. 12.

³⁷ Citerat efter Anders Olsson och Mona Vincent, s. 10.

³⁸ Peter Barry, *Beginning Theory: An introduction to literary and cultural theory*, tredje reviderade upplagan, Manchester 2009 (1995), s. 41.

³⁹ *Ibid.* S. 43.

bildande system. Vidare bör en strukturell analys frilägga de koder, som i varje text producerar mening. Uttolkaren blir den som dechiffrerar, dekoderar texter.”⁴⁰

Litteraturforskaren och semiotikern Roland Barthes hävdar istället att läsaren måste ges ett större utrymme i ekvationen och uppfattas som en medproducent av texten, som någon som hänför betydelse till den. ”Texten erfars”, menar han, ”endast i en aktivitet, i en produktion. Härav följer att Texten inte kan upphöra (t.ex. vid kanten av en bibliotekshylla); dess grundläggande rörelse är genomkorsningen [’la traversée’] (i synnerhet kan den skära genom ett verk, flera verk).”⁴¹ För Barthes kan en texts innebörd aldrig härledas och låsas till en grundläggande struktur, utan fortsätter för evigt allt eftersom läsaren tillskriver texten betydelse.

Min uppfattning är att intertextualitet bäst förstås som en kombination av dessa två olika åsikter. Precis som ett ord kan förstås i relation till andra ord kan en text förstås i relation till en annan text. En sonett av Petrarca studeras med fördel genom ett beaktande av det underliggande ”system” som andra texter från den tidiga renässansen och humanismen i Italien utgör. Samtidigt kan en texts betydelse, som Barthes hävdar, inte enbart vara fixerad vid en sådan underliggande struktur. Läsaren kan alltid hänföra texten nya betydelser och därmed förhindra den från att bli statisk.⁴² I denna uppsats utgår jag från tanken att orden i *Ensam* är bebodda. Som läsare av dessa bidrar jag med mina associationer till att sätta igång textens rörelse mot Baudelaire och som uttolkare vill jag hänföra texten, med dess skildring av författarrollen, till den större litterära tradition – flanörlitteraturen – som präglas av Baudelaire. Eftersom jag vill öka förståelsen för *Ensam* genom att peka på delar av Baudelairens verk som intertexter innebär detta givetvis ett slags komparativt moment - till formen är min undersökning uppbyggd på detta sätt. Samtidigt är metoden intertextuell då den till skillnad från ett komparativt synsätt, med dess sökande efter influenser, inte fordrar att hänsyn tas till i vilken mån Strindberg var medveten om Baudelaire när han skrev *Ensam*. Det är även just därför som den intertextuella metoden är tillämplig.

⁴⁰ Anders Olsson och Mona Vincent, s. 14.

⁴¹ Roland Barthes, ”Från verk till text”, i *Modern litteraturteori: Från rysk formalism till dekonstruktion*, Del 2, red. Claes Entzenberg och Cecilia Hansson, andra reviderade upplagan Lund 1993 (1991), s. 381.

⁴² Detta synsätt må vara mindre objektivt än det förra, men nog så viktigt. Annars skulle ju läsaren fullkomligt uteslutas från uttolkningen. Givetvis kan man som Michael Riffaterre även diskutera möjligheten till en korrekt läsning och litterär kompetens. Utrymme för denna intressanta diskussion ges emellertid inte i denna uppsats.

Flanörens uppkomst

Paris skapade flanörens typ.⁴³

Flanören gör sin entré i historien samtidigt som kapitalismen.⁴⁴ Förvisso kan han⁴⁵ spåras tillbaka till antikens städer och upplysningstiden, men fenomenets utgångspunkt brukar både tidsligt och rumsligt betraktas som 1830-talets Paris.⁴⁶ Kring denna tidpunkt började sedeskildrande texter cirkulera (exempelvis *Paris ou le Livre des Cent-et-un*, 1831-1835 och Louis Huarts *Physiologie du flâneur*, 1841) i vilka flanörgestalten beskrivs.⁴⁷ Dessa sedeskildringar spelar en viktig roll för uppkomsten av flanörgestalter i litteraturen.⁴⁸ Dock är det svårt att tydligt definiera denna karaktär, för detta är han alltför undflyende och mångfacetterad, och syftet med detta avsnitt är att endast ge en kortare redogörelse för den tidiga flanörgestaltens karaktärsdrag. Icke desto mindre är det av vikt att vara bekant med dessa grundläggande egenskaper hos flanörgestalten för att kunna förstå hur Baudelaire senare under 1800-talet utvecklar karaktären.

Flanörgestalten finner vi i staden, och för den tidige flanören finns det förstås bara en stad - Paris. Under 1800-talet fördubblades Paris befolkning på 50 år till en miljon invånare och blev med kapitalismens och industrialismens intåg en veritabel metropol, 1800-talets huvudstad, för att låna Walter Benjamins formulering.⁴⁹ Och det är denna urbaniserade storstad, med dess boulevarder och arkader, som utgör själva fonden för flanörens sysselsättningar (eller annorlunda uttryckt: sysslolöshet). Flanören är någon som vandrar stadens gator och passager – gärna med sköldpaddor vid fötterna som bestämmer tempot⁵⁰ -

⁴³ Walter Benjamin, *Passagearbetet. Band I*, i översättning av Ulf Peter Hallberg, Stockholm/Stehag 1992, s. 344.

⁴⁴ Bruce Mazlish, "The flâneur: from spectator to representation", i *The Flâneur*, red. Keith Tester, London 1994, s. 46.

⁴⁵ Flanörgestalten är traditionellt sett en man. En utförligare diskussion kring denna genusproblematik finner man i Priscilla Parkhurst Fergusons artikel "The flâneur on and off the streets of Paris" i *The Flâneur*, red. Keith Tester, London 1994.

⁴⁶ Kjellén, s. 14, 21.

⁴⁷ Ibid, s. 27, 30.

⁴⁸ Ibid, s. 27.

⁴⁹ Priscilla Parkhurst Fergusons, "The flâneur on and off the streets of Paris", i *The Flâneur*, red. Keith Tester, London 1994, s. 30 och Walter Benjamin, *Benjamin. Bild och dialektik. Essayer i urval och översättning av Carl-Henning Wijkmark*, Stockholm/Skåne 1991, s. 97.

⁵⁰ Benjamin, *Passagearbetet. Band I*, s. 351.

och samtidigt som han utgör en del av gatulivet iakttar han detsamma med en slags distans.⁵¹ Flanören har med andra ord en socioekonomisk bakgrund som tillåter honom att flanera. I allmänhet är han förmögen och behöver inte arbeta, men han kan också vara journalist eller artist varför flanerandet blir en del av hans arbete.⁵² Inte sällan tillskrivs flanören just en artistisk ådra - i *Physiologie du flâneur* föreställer sig Huart honom som en författare⁵³ - och för flanörartisten framstår den urbaniserade staden som en skådeplats från vilken han hämtar intrycken till sin estetiska produktion.⁵⁴ Skjuter man därtill ett intresse för det erotiska ger nämnda karaktärsdrag en någorlunda samlad bild av flanörgestalten i litteraturen i 1800-talets början.⁵⁵

Baudelaires flanörgestalt

Despite Balzac's early classification of the artist-flâneur, Baudelaire's recasting set the archetype of the flâneur as modern artist and the artist of modernity.⁵⁶

För den fortsatta förståelsen av min undersökning är det viktigt att understryka Baudelaires betydelse för den litterära tradition som flanörlitteraturen utgör, och som citatet antyder (ursprungligen från Priscilla Parkhurst Fergusons *Paris as Revolution. Writing the 19th-Century City*, 1994) har det med moderniteten att göra. Att definiera detta begrepp är svårt, men dess essens låter sig fångas med orden industriell revolution, kapitalistisk frammarsch, urbanisering och klassamhälle. Förvisso återfinns dessa moderna inslag i 1830-talets flanörskildringar, men för Baudelaires flanörgestalt utgör dessa fenomen något mer än bara iakttagbara företeelser. För honom innebär de ett krossande av hans världsbild - "Le vieux Paris n'est plus".⁵⁷ Således är det en djupare och mer komplex flanör som vi möter i Baudelaires verk, där själva flanerandet står i bakgrunden i förhållande till vad Kjellén kallar för "egocentrisk introspektion".⁵⁸ Men med hjälp av dikten förhåller sig flanören till det nya

⁵¹ Parkhurst Ferguson, s. 27.

⁵² Kjellén, s. 85.

⁵³ Ibid, s. 30.

⁵⁴ Ibid, s. 85.

⁵⁵ Ibid, s. 86.

⁵⁶ Citerat efter Johan Edlund, "Moderna positioner. Om Baudelaire och Hamsun", i *Baudelaire – det moderna livets betraktare. Studier i ett författarskap*, red. Christina Sjöblad och Lennart Leopold, Lund 1998, s.132.

⁵⁷ Ur "Le cygne", Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal* (1861).

⁵⁸ Kjellén, s. 86.

Paris och det är på så sätt, som blockcitatet indikerar, som Baudelaire introducerar moderniteten i litteraturen, men också den flanörgestalt som kom att bli arketyper för hans efterföljare. Man kan alltså tala om ett avgörande brott inom litteraturhistorien, vars eko kan spåras i senare tiders flanörskildringar och därmed också, vill jag hävda, i Strindbergs *Ensam*.

Givetvis är det inte möjligt att inom ramen för denna uppsats fullkomligt redogöra för Baudelairens flanör, och detta är inte heller min avsikt. För trots att han visar prov på många olika sidor – inte minst en erotisk sådan – är han, som citatet ovan betonar, först och främst en artist (i en snävare betydelse poet). Och det är själva författarrollen som denne ”flanörpoet”⁵⁹ uppvisar som jag intresserar mig för. Hans viktigaste drag står att utläsa i avsnittet ”Tableaux Parisiens” i Baudelairens magnum opus *Les fleurs du mal* (andra upplagan från 1861), essän *Le peintre de la vie moderne* (1863) samt samlingen med prosapoem *Le Spleen de Paris. Petits poèmes en prose* (1869) som Baudelaire själv betraktade som ett slags komplement till *Tableaux Parisiens*.⁶⁰ Det är med stöd av dessa verk som jag i det följande undersöker hur den namnlöse poeten i Strindbergs *Ensam* går i de litterära fotspår som Baudelairens flanörpoet lämnat efter sig inom flanörlitteraturen.

⁵⁹ Jag har valt att benämna Baudelairens flanör ”flanörpoet” i fortsättningen för att på så vis betona den speciella författarroll som han ger uttryck för.

⁶⁰ Alfred Edward Carter, *Charles Baudelaire*, Boston 1977, s. 109.

Författarrollen i *Ensam* i ljuset av Baudelaires flanörpoet

I det följande har jag valt att undersöka tre aspekter av författarrollen i *Ensam* och vilka intertextuella kopplingar dessa har med den i Baudelaires verk redan etablerade flanörpoeten. Dessa tre aspekter kretsar kring staden, förhållandet till folkmängden och vanan att genom minnet omsätta det upplevda till dikt.

Staden – att dikta från gatunivå

Je t'aime, o capitale infâme!⁶¹

Stirrandes ned mot Paris från bergets krön utbrister Baudelaires flanörpoet dessa kända ord. Trots stadens skamlöshet (infâme) älskar han henne, och även om deras förhållande må vara stormigt är flanörpoeten och Paris intimt förbundna med varandra genom dikten. Hon är, vill jag mena, flanörpoetens musa. Följaktligen utgör det urbaniserade och av stadsarkitekten Georges-Eugène Haussmann – denne ”artiste démolisseur”⁶² – upprivna och förändrade Paris den naturliga utgångspunkten för Baudelaires flanörpoet och dennes poesi. Som diktare stiger han ned från det romantiska geniets elfenbenstorn och ut på stadens boulevarder och gränder, något som illustreras väl i prosapoemet ”Perte d'auréole”.⁶³ På väg över boulevarden tappar poeten sin gloria i gatsmutsen och på grund av den häftiga trafiken vågar han inte vända tillbaka efter den.⁶⁴ Istället för upphöjdhet föredrar han anonymitet och konstaterar: ”[j]e puis maintenant me promener incognito, faire des actions basses, et me livrer à la crapule, comme

⁶¹ Från epilogen till prosapoemen, citerat efter Kjellén, s. 96.

⁶² Walter Benjamin, *Benjamin. Bild och dialektik. Essayer i urval och översättning av Carl-Henning Wijkmark*, s. 110.

⁶³ ”Perte d'auréole”, Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris. Petits poèmes en prose* (1869).

⁶⁴ Som en parentes kan nämnas att trafiken utgjorde ett av de farligaste hoten mot flanören. Exempelvis blev Baudelaires vän Constantin Guys allvarligt skadad när han skulle passera en boulevard och blev påkörd av en droska. (Lars Holger Holm i förordet till den svenska utgåvan av Charles Baudelaire, *Det moderna livets målare*, Stockholm 2005, s. 24.)

les simples mortels”.⁶⁵ Det nya Paris kräver alltså en ny typ av poet vars diktning sker från gatunivå.⁶⁶

Följaktligen är det i staden som flanörpoeten anonymt och slumpmässigt samlar sina intryck likt tecken för att sedermera omvandla dessa till lyrisk diktning. Följande versrader ur dikten ”Le soleil” visar på detta intima band mellan diktandet och staden.

Je vais m'exercer seul à ma fantasque escrime,
Flairant dans tous les coins les hasards de la rime,
Trébuchant sur les mots comme sur les pavés,
Heurtant parfois des vers depuis longtemps rêvés.⁶⁷

Det är alltså på gatunivå, längs boulevarderna och gränderna, som flanörpoetens sedan länge drömda versrader finns.

Likaledes utgör Stockholm själva fonden för den anonyme diktaren i *Ensam*. Visserligen skriver Lamm i artikeln ”Stockholmskildringen i Strindbergs Röda rummet” att ”[i] Strindbergs Stockholmsromaner från 1900-talet händer det ibland, att man glömmet bort i vilken stad man vistas och blir halvt överraskad vid beskrivningen av något välkänt ställe”.⁶⁸ Och med stöd av detta går Kjellén steget längre och skriver syftandes på *Ensam* att ”[s]om redan Lamm framhållit, har Strindberg här icke lagt sig så mycket vinn om att fånga Stockholmsmiljön och Stockholmsstämningen”.⁶⁹ Dock menar jag att dessa två misstar sig och instämmer istället med Walter A. Berendsohn som i *August Strindbergs skärgårds- och Stockholmskildringar* (1962) ger uttryck för följande åsikt angående Stockholms närvaro i *Ensam*. ”En mångsidig, detaljrik Stockholmskildring går i själva verket genom bokens alla kapitel.”⁷⁰ För även om Stockholm inte har en lika tydlig roll i *Ensam* som i exempelvis *Röda rummet* så är staden ständigt närvarande som fond, stundtals vagt, men ibland även uttryckligen, exempelvis i form av Skansen, Hummelgårn (sic!) eller Östermalm.

⁶⁵ Ur ”Perte d'auréole”, Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris. Petits poèmes en prose* (1869).

⁶⁶ Detta prosapoem kan även ligga till grund för en diskussion angående flanörpoetens ekonomiska förutsättningar. Benjamin skriver exempelvis i *Passagearbetet. Band I*, s. 260, att ”[f]örlusten av helgonglorian gäller i första hand poeten själv, som är tvungen att i egen person ställa ut sig själv på marknaden”. På grund av utrymmesbrist har jag valt att inte ta upp denna annars mycket intressanta aspekt av flanörrollen. Det kan emellertid nämnas att även denna aspekt finner en förankring i *Ensam*, eftersom Strindberg skrev berättelsen på beställning av Karl Otto Bonnier som ville vill få ett verk till upplagan av Nordiskt Familjebibliotek. Se utgivarens kommentarer till August Strindberg, *Ensam/Sagor* (1903), i förf:s *Samlade verk*, bd. 52, red. Lars Dahlbäck, Stockholm 1994, s. 228.

⁶⁷ Ur ”Le soleil”, Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal* (1861).

⁶⁸ Martin Lamm, ”Stockholmskildringen i Strindbergs Röda Rummet”, i *S:t Eriks årsbok*, 1938, s. 186.

⁶⁹ Kjellén, s. 178.

⁷⁰ Walter A. Berendsohn, *August Strindbergs skärgårds- och Stockholmskildringar*, Stockholm 1962, s. 517.

Detta Stockholm, med både små och stora intryck, ligger alltså till grund för arbetet som den teckentydande poeten i *Ensam* bedriver. Stadens inflytande på denne poet och hans verk genomsyrar hela berättelsen och ett bra exempel, liknande ”Le soleil”, finner vi i följande rader.

Det ligger till exempel alltid papperslappar på gatan; men det är icke alla papperslappar som fästa min uppmärksamhet. Men gör någon det, då tar jag den i betraktande; och står det något skrivet eller tryckt på den, som kan ha rapport med det jag mest tänker på, så betraktar jag det som ett uttryck av min innersta ofödda tanke, och däri har jag ju rätt; ty förefanns icke denna tankens brygga mellan mitt inre och detta utvärtes ting, skulle aldrig en övergång kunna ske. (s. 19)

Poetens resonemang om den ”ofödda tanken” har en stark intertextuell koppling med det som Baudelaires flanörpoet ger uttryck för med ”des vers depuis longtemps rêvés” i ”Le soleil”. För de båda poeterna innebär stadens intryck, vilka de stundom möter av en slump, själva utlösaren som via ”tankens brygga” leder till deras diktning.

Men stadens intryck är inte alltid lätthanterliga, och vad gäller Baudelaire liknar Benjamin intrycken vid yttre chocker med vilka flanörpoeten bedriver en ständig fäktningskamp (”fantasque escrime”) genom sin poesi.⁷¹ För flanörpoeten blir alltså den föränderliga stadens intryck något svårgripbart – ”tout pour moi devient allégorie”⁷² – och den fäktning som flanörpoeten utkämpar med sin poesi handlar om att dechiffrera stadens allegorier; att förstå Paris nya uttryck.⁷³ Och den allegoriska tekniken blir för honom ”une méthode d’appréhension du reel”.⁷⁴

Även den anonyme poeten i *Ensam* upplever liknande besvär. Ensamheten har gjort honom ömtålig för de yttre intrycken och han beskriver sig som ”mera känslig för andras smärtor, ett rov rent av för inflytelser utifrån”. (s. 29) Han upplever det som om hans ”själ vore hudlös”. (s. 70) Denna känslighet är, som redan påpekats, ett av skälen till varför Kjellén avfärdar poeten som flanör. Han skriver följande: ”[m]ed den abnorma känslighet och det passionerade intresse, varmed han – liksom författaren själv – upplever sin omgivning, blir hans attityd aldrig präglad av den svala likgiltighet, som innerst inne är så typisk för många

⁷¹ Walter Benjamin, *Benjamin. Bild och dialektik. Essayer i urval och översättning av Carl-Henning Wijkmark*, s. 121 f.

⁷² Ur ”Le cygne”, Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal* (1861).

⁷³ Maria C. Scott, *Baudelaire’s Le Spleen de Paris. Shifting Perspectives*, Hampshire 2005, s. 120.

⁷⁴ Citerat efter Maria C. Scott, s. 119.

flanörer”.⁷⁵ Förvisso har Kjellén rätt i att flanören inte sällan är en kylig iakttagare. Detta är emellertid, som han själv påpekar, ett karaktärsdrag som främst tillskrivs den traditionelle flanören⁷⁶, den som vi finner i 1830-talets flanörlitteratur. Och att ställa poeten i *Ensam* i ljuset av dessa föregångare synes mig missvisande. Poetens känslighet, och inte minst passion, bör, enligt min mening, istället förstås mot bakgrund av Baudelaires modernare flanörpoet. För som vi ska se längre fram ligger detta passionerade men samtidigt känsliga förhållningssätt gentemot omgivningen till grund, precis som för Baudelaires flanörpoet, för dikten och därmed också parerandet av omvärlden.

Staden och dess intryck utgör således stoffet för de båda poeternas diktning, och känslan av theatrum mundi är påtaglig i både Baudelaires verk och i Strindbergs *Ensam*. Vad gäller Baudelaire skriver Benjamin exempelvis följande: ”[f]ör flanören är staden – även om han som Baudelaire är född i den – inte längre hemtrakt. Den utgör för honom skådeplats”.⁷⁷ Varför hemtrakten har förvandlats till en skådeplats för Baudelaires flanörpoet vittnar inte detta tankefragment om. Svaret, och idéns giltighet, återfinns emellertid till stor del i Benjamins essä ”Paris, 1800-talets huvudstad” i vilken han talar om hur den förutnämnde stadsarkitekten Haussmann gör ”parisarna till främlingar i sin egen stad”.⁷⁸ Denna främmandegöring – de anonyma folkmassorna och de kapitalistiska samt industriella omvälvningarna – ligger alltså till grund för flanörpoetens känsla av överklighet och därmed också skådespel. En annan viktig grund till denna känsla finner vi i flanörpoetens självmedvetenhet; trots att han oundvikligen är med och bildar en del av skådespelet så är han samtidigt en iakttagare av detsamma. Flanörpoeten är, som Keith Tester skriver i *The Flâneur* (1994), ”he who knows he is a face in the crowd. And, as such, by virtue of that very knowing, the poet is a man apart even though he might well appear to be a man like any other”.⁷⁹ Flanörpoeten åtnjuter och använder således det inkognito som han vunnit genom förlusten av glorian när han samlar intrycken från Paris gatuscen.

Präglad av denna känsla av theatrum mundi bevittnar Baudelaires flanörpoet många olika parisiska scener varav en återges i prosapoemet ”Les fenêtres”. Stirrandes in genom en fönsterruta får diktjaget syn på en medelålders kvinna böjd över ett handarbete, och han

⁷⁵ Kjellén, s. 178.

⁷⁶ Ibid, s. 89.

⁷⁷ Benjamin, *Passagearbetet. Band I*, s. 282.

⁷⁸ Benjamin, *Benjamin. Bild och dialektik. Essayer i urval och översättning av Carl-Henning Wijkmark*, s. 110.

⁷⁹ Keith Tester, ”Introduction”, i *The Flâneur*, red. Keith Tester, London 1994, s. 4.

förtäljer: "[c]e qu'on peut voir au soleil est toujours moins intéressant que ce qui se passe derrière une vitre. Dans ce trou noir ou lumineux vit la vie, rêve la vie, souffre la vie".⁸⁰ En ögonblicksbild av denna scen räcker för att flanörpoeten ska kunna rekonstruera kvinnans öde bakom fönsterrutan. När han sedan går och lägger sig är han "fier d'avoir vécu et souffert dans d'autres que moi-même".⁸¹

Baudelaires Paris och Strindbergs Stockholm går naturligtvis inte att likställa, men känslan av theatrum mundi är densamma, och denna aspekt av *Ensam* är något som Johannesson utvecklar i *The novels of August Strindberg* (1968). "Everything serves his dramatic imagination: the people he meets on his walks, a remark overheard on the street, a trip to the store, a gesture, a scene viewed through an open window."⁸² Poetens sinne är, som tidigare konstaterats, mottagligt för det utvärtes och Johannesson fortsätter. "The imagery of the theater is, in fact, so prevalent in this book, that the stage has become a metaphor expressing Strindberg's vision of the world as an illusory spectacle."⁸³

Trots dess ringa omfång är *Ensam* alltså fylld med händelser som i diktarens ögon uppfattas som skådespel. När den intelligande specerihandeln går i konkurs uppfattar han det som en tragedi vilken får honom att tänka på *Antigone*. (s. 23) En från fönstret iakttagen militärovning på gårdet utanför hans bostad beskrivs som "skådespel vilka uppföras för min räkning". (s. 54) Och just detta att händelserna enbart spelas upp för diktaren är något som understryks längre fram i berättelsen. "Upplevelserna få uti ensamheten en anstrykning av avsiktlighet, och mycket av det som händer förefaller satt i scen enkom för mig." (s. 63)

Två av dessa skådespel utspelas, som i "Les fenêtres", bakom fönsterrutor. I det första stannar poeten inte, men konstaterar att ett ögonkast räcker för att ge honom "en översikt över ett mig främmande rum och därav ett stänk av ett människolivs historia". (s. 40) I detta skådespel är människorna visserligen frånvarande, men genom att avläsa detta hems interiör – bl.a. en vit kakelugn vars kakel är omgivet med "sorgkant som svarta naglar" (s. 41) – får han deras historia: "jag fick [...] en abstrakt vantrevnad från ett halvburget småborgerligt hem, från människor som hade det strängt och svårt och som plågade sig och varandra". (s. 41) Synen förvandlas därefter till en pjäs i poetens produktion och han konstaterar: "[h]emkommen lade jag upp dramat. Och det hade jag fått genom en draglucka!". (s. 41)

⁸⁰ Ur "Les fenêtres", Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris. Petits poèmes en prose* (1869).

⁸¹ Ibid.

⁸² Johannesson, s. 220.

⁸³ Ibid, s. 220.

Gemensamt med Baudelaires flanörpoet är även förmågan att vid sådana tillfällen uppgå i föremålen för observationen. I det andra fönsterskådespelet, som utspelar sig i en vacker hörnvåning, blir Strindbergs poet så tagen av människornas uppsyn att han förlorar uppfattningen om tid och rum. Men en häftig knuff av en förbipasserande sliter honom ur dramat där han varit med sin själ under ”långa två minuter” och ”levat en bråkdel av dessa människors liv”. (s. 42 f.) Detta intressanta karaktärsdrag, att kunna uppgå i någon annan med bibehållen distans, diskuteras utförligare i nästkommande avsnitt.

Massliv och ensamhet

Om Paris är flanörpoetens musa torde folkmassorna vara ett av hennes mest omdiktade drag. Dessa är ständigt närvarande i Baudelaires verk, men ofta i form av ett hemligt mönster. Benjamin menar att istället för att omnämnas direkt suggereras människomängdens närvaro fram. Han skriver: ”[d]etta myller, vars existens Baudelaire inte för ett ögonblick glömmer, har inte tjänat som modell för något av hans verk. Det är emellertid inpräglad i hans verk som ett förborgat mönster”.⁸⁴ Särskilt tydligt framgår detta mönster i avsnittet ”Les tableaux parisiens”, menar Benjamin, och lyfter som exempel därifrån fram dikten ”A une passante”.⁸⁵ På boulevarden, med dess bedövande larm, möter diktjagets blick den hos en förbipasserande kvinna som är klädd i sorg. Mötet som alstrar känslor av erotisk pånyttfödelse, förlust och död hos flanörpoeten blir till en vacker sonett. Men vad Benjamin särskilt pekar på är att dikten förutsätter, utan att omnämna, en myllrande storstad där folkmassan pressar fram flanörpoeten och kvinnan till ögonblicksmötet. Dikten är lika beroende av stadens folkmängd som segelfartygets framfart är av vinden, skriver Benjamin.⁸⁶

Baudelaires flanörpoets förhållande till denna folkmassa är kanske det intressantaste men också det mest komplicerade och paradoxala av hans karaktärsdrag. Att ge en uttömmande förklaring av detta låter sig, enligt min mening, inte göras. Icke desto mindre går det att belysa genom resonemang, och hörnstenen för ett sådant torde vara flanörpoetens slitning mellan massliv och ensamhet.

⁸⁴ Benjamin, *Benjamin. Bild och dialektik. Essayer i urval och översättning av Carl-Henning Wijkmark*, s. 123.

⁸⁵ *Ibid*, s. 126.

⁸⁶ *Ibid*, s. 126.

I essän ”Paris, 1800-talets huvudstad” skriver Benjamin följande. ”Flanören står fortfarande på tröskeln, till storstaden såväl som till borgarklassen. Ingen av dem har ännu fått honom i sitt våld. Ingen av dem väcker någon hemkänsla hos honom. Han söker sig en asyl i mängden.”⁸⁷ Flanörpoeten befinner sig alltså, som vi har sett, i ett främlingskap som han är medveten om, och det är med hänsyn till detta som vi finner utgångspunkten för hans relation till folkmassan. Men till skillnad från sina flanerande föregångare förblir han inte en kylig iakttagare som skildrar sin omgivning, utan väljer istället att omfamna den, ja rentav ”bada” i den.⁸⁸ Men i detta ”folkmängdsbad” blandar sig flanörpoeten likt olja med vatten: han är i massan, men aldrig en integrerad del av den; han förblir ”a man apart” och således ensam.

Samtidigt utgör ensamheten nyckeln till flanörpoetens kreativa skapande. Det är i denna som hans sinnen skärps. Och Benjamin skriver: ”[i]nlevelsen är endast möjlig för den ensamme; därför är ensamheten ett villkor för det sanna dagdriveriet”.⁸⁹ Detta är ett konstaterande som jag delar, men gärna också kompletterar med den intimitet som flanörpoeten upplever när han ger sig hän åt massorna. Följaktligen kan flanörpoeten, ensam i massan och begåvad med en extraordinär inlevelseförmåga, ägna sig åt vad Benjamin kallar för ”[f]lanörens fantasmagori: att avläsa yrket, härkomsten och karaktären i ansiktena”.⁹⁰ Denna perception, som är den första av två egenskaper som jag vill härleda ur inlevelseförmågan, kan ses som ett resultat av den genom industrialismen och kapitalismen förändrade storstaden med dess framväxt av olika sociala klasser: arbetare, borgare, utstötta, prostituerade och så vidare. Samtidigt bör den också förstås ur ordets sedvanliga betydelse: ”fantastisk syn, utan verklighet”⁹¹, som leder tankarna till flanörpoetens tidigare nämnda starka känsla av främlingskap och theatrum mundi. Ett gott exempel på denna flanörens fantasmagori finner vi i den förutnämnda ”A une passante”. Ögonblicksmötet skildras på följande vis.

Un éclair...puis la nuit! – Fugitive beauté
Dont le regard m’a fait soudainement renaître,
Ne te verrai-je plus que dans l’éternité?⁹²

⁸⁷ Benjamin, *Benjamin. Bild och dialektik. Essayer i urval och översättning av Carl-Henning Wijkmark*, s 107.

⁸⁸ Kjellén, s. 88 f. Formuleringen att bada sig i massan är inspirerad av prosapoemet ”Les foules” (”Il n’est pas donné à chacun de prendre un bain de multitude”), Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris. Petits poèmes en prose* (1869).

⁸⁹ Walter Benjamin, *Passagearbetet. Band II*, i översättning av Ulf Peter Hallberg, Stockholm/Stehag 1992, s. 655.

⁹⁰ Benjamin, *Passagearbetet. Band I*, s. 357.

⁹¹ *Svenska Akademiens ordlista över svenska språket*, trettonde upplagan, Stockholm 2006, s. 200.

⁹² Ur ”A une passante” Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal* (1861).

Som tidigare nämnts går kvinnan i sorg, och efter att ha läst av denna bakgrund samlas på dessa förtätade versrader alla de förutnämnda känslor som flanörpoetens fantasmagoriska blick utläser ur den förbipasserande kvinnans ögon.

Vad gäller massans närvaro i *Ensam* så är denna mer explicit än i Baudelairens verk. Den anonyme poeten talar exempelvis om att han går på gatorna i folkvimlet. (s. 34) Dock finns det fall då berättelsen endast antyder och förutsätter storstadens trängsel. Sådant är det förutnämnda förhållandet när poeten stöts till av en förbipasserande och väcks ur den scen som han levt sig in i genom fönstret till en bostad. Även här kommer Benjamins liknelse om berättelsens beroende av folkmängden till pass. Och det är denna människomängd, dold eller explicit, som till stor del utgör materialet i poetens författarskap.

Att poeten i *Ensam*, i likhet med Baudelairens flanörpoet, befinner sig i en utanförposition framgår tydligt av berättelsen. Lakoniskt konstaterar han: ”själv räknar jag mig utanför samhället”. (s. 50) Grunden till denna alienation finner man dock inte, som hos Baudelaire, i den främmandegörande staden, utan snarare i poetens livshistoria. Han har levt ett ”kringflackande liv” (s. 43) och jämför sig själv med den vandrande juden Ahasverus, något som beskrivs när prosaskildringen övergår i lyrik:

Ahasverus, upp och vandra!
Tag din ränsel och din stav;
Ej ditt öde likna andra,
Ty dig väntar ingen grav.
Vagga fick du och en början,
Men du får ej något slut,
Evigt skall du trampa sörjan,
Många skor få nöta ut. (s. 44)

Utöver att styrka berättelsens flanörmotiv ger denna strof en inblick i poetens ensamhet; han är någon som går sina egna vägar, och han gör det allena. Även om skälen till denna ensamhet skiljer sig från Baudelairens flanörpoets utanförskap så innebär den likväl villkoret för en stark inlevelseförmåga. Om detta skriver Boel Westin i artikeln ”Vandraren, drömmen och dikten: *Ensam*”. ”Den solitära tillvaron är en förutsättning”, skriver hon, ”för de skarpsynta observationer och ljudkänsliga registreringar, hela det audiovisuella projekt som ’jag-diktaren’ genomför.”⁹³ Och precis som för Baudelairens flanörpoet möjliggör detta tillstånd den fantasmagoriska förmågan, som särskilt kommer till uttryck under poetens morgon-

⁹³ Westin, s. 181.

promenader. Genom att avläsa de förbipasserandes - dessa ”obekanta bekantskaper[s]” (s. 16) - blickar kan han säga vilka de är, men också vad de tycker om honom. En sådan förståelse formuleras exempelvis i följande rad om en av dessa morgonvandrare. ”Men när jag en dag såg honom i ögonen, upptäckte jag att han hatade mig”. (s. 17) I allmänhet innebär fantasmagorin även att poeten ger de förbipasserande smeknamn. Däribland finner vi ”majoren” som skildras på följande känslosamma sätt. ”Majoren har magrat och synes orolig för sommaren. Vart han skall fara, är honom nog likgiltigt, men han måste ut ur stan för att icke bli alldeles ensam och känna sig som proletär.” (s. 48) På sådant sätt ter sig de fantasmagorier som sedan ligger till grund för poetens diktning.

Den andra egenskapen som jag vill härleda ur de två poeternas inlevelseförmåga är deras förutnämnda, och paradoxala, karaktärsdrag att kunna uppgå i föremålen för deras observation med bibehållen distans. Fantasmagorin antar nämligen stundtals sådana fantastiska proportioner och övergår då till telepati. Detta skildrar Baudelaire särskilt väl i *Le peintre de la vie moderne*.⁹⁴ Förvisso handlar denna essä om konstnären Constantin Guys, men resonemanget som citatet nedan ger uttryck för är, vill jag mena, även tillämpligt på Baudelaires flanörpoet.

La foule est son domaine, comme l'air est celui de l'oiseau, comme l'eau celui du poisson. Sa passion et sa profession, c'est d'épouser la foule. Pour le parfait flâneur, pour l'observateur passionné, c'est une immense jouissance que d'élire domicile dans le nombre, dans l'ondoyant, dans le mouvement, dans le fugitif et l'infini. Être hors de chez soi, et pourtant se sentir partout chez soi ; voir le monde, être au centre du monde et rester chaché au monde, tels sont quelques-uns des moindres plaisirs de ces esprits indépendants, passionnés, impartiaux, que la langue ne peut que maladroitement définir. L'observateur est un *prince* qui jouit partout de son incognito. [...] Ainsi l'amoureux de la vie universelle entre dans la foule comme dans un immense réservoir d'électricité.⁹⁵

Även om detta exempel kontrasterar Benjamins huvudregel angående massornas hemliga närvaro i Baudelaires verk, som jag annars finner mycket tankvärd, så är det mycket viktigt. Citatet bringar nämligen ljus över flanörpoetens förmåga att kunna uppgå i andra. Det visar

⁹⁴ Att genom telepati förlora sig i massan beskrivs även i prosapoemet ”Les foules”. Dock ger detta prosapoem uttryck för ett mer tvetydigt resonemang angående den bibehållna ensamheten i masslivet. För en utförligare diskussion kring skillnader och likheter mellan citatet från *Le peintre de la vie moderne* och ”Les foules” hänvisas till Scott, s. 169 ff.

⁹⁵ Charles Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne*, Paris 2010 (1863), s. 22.

hur han gifter sig med massan ("épouser la foule") och hur de i detta möte strålar samman som stadens tes och antites – massliv och ensamhet – och att en elektrisk dialektik uppstår i mötet, vars verkningar flanörpoeten absorberar. När han sedan kommer hem och laddar sitt verk med denna kraft avslutas den utanförkroppsliga upplevelsen.⁹⁶ Samtidigt är det viktigt att notera att flanörpoeten förblir ensam under hela processen ("caché au monde"). Paradoxalt nog tar han med sig sin ensamhet i detta transcendenta äktenskap. Och här tjänar "Les fenêtres" som en illustrativ metafor: trots att flanörpoeten lever genom den kvinna han ser genom fönsterrutan så gör han det med den distans som det åtskiljande glaset fordrar. För vore han inte ensam skulle han sakna den för telepatin nödvändiga inlevelseförmågan. Ej heller skulle den elektrisk dialektiken kunna uppstå eftersom den har sin grund, vill jag mena, i flanörpoetens slitning mellan massliv och ensamhet.

Den telepatiska förmågan är, som redan antytts, även mycket närvarande i *Ensam*, och i berättelsens tredje kapitel möts vi av något av en portalparagraf angående detta motiv. "Detta är slutligen ensamheten: att spinna in sig i sin egen själs silke, förpuppas och vänta på metamorfosen, ty en sådan uteblir icke. Man lever under tiden på sina upplevelser, och *telepatiskt* [min kursiv] lever man andras liv." (s. 27) Återigen är det ensamheten som utgör förutsättningen för inlevelsen och sedermera den telepatiska förmågan. Och precis som "prinsen" i *Le peintre de la vie moderne* njuter Strindbergs poet av att vara sin egen herre.⁹⁷ Vidare framställs i bokens kanske mest kända passage denna telepatiska kontakt, i likhet med *Le peintre de la vie moderne*, som ett elektriskt möte – här skildrat när poeten kommer hem efter en dags vandring, fylld med intryck och människoöden.

När jag emellertid kommer hem och sitter vid skrivbordet då lever jag; och de krafter jag hämtat ute vare sig av disharmoniernas strömväxlare eller av harmoniernas strömslutare, tjäna mig nu till mina olika ändamål. Jag lever, och jag lever mångfaldigt alla de människors liv jag skildrar; är glad med de glada, ond med de onda, god med de goda; jag kryper ur min egen person, och talar ur barns mun, ur kvinnors, ur gubbars; jag är konung och tiggare, jag är den högst uppsatte, tyrannen och den aldra föraktadste, den förtryckte tyrannhataren; jag har alla åsikter, och bekänner alla religioner; jag lever i alla tidevarv och har själv upphört att vara. Detta är ett tillstånd som ger en obeskrivlig lycka. (s. 34 f.)

⁹⁶ Charles Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne* (1863), s. 25.

⁹⁷ Lamm, *August Strindberg: Del II. Efter omvändelsen*, s. 216.

Citatets likhet med det från *Le peintre de la vie moderne* är slående, men också det faktum att ingen av de kritiker som jag har lyft fram i avsnittet ”Tidigare forskning” har pekat på denna analogi. Tillsammans med förutnämnda ”portalparagraf” reflekterar denna passage, även om dess fokus ligger på poetens hemkomst, alla de väsentliga delar av den telepatiska förmågan som vi finner i *Le peintre de la vie moderne*: den elektriska dialektiken, det otroliga ruset och ensamhetspositionen som möjliggör allt detta. Vidare vederlägger denna intertextuella koppling, som är en av de tydligaste i undersökningen, Kjelléns avfärdande av poeten i *Ensam* som någon som visar ett alltför passionerat intresse för sin omgivning för att kunna benämnas flanör. För denna passionerade attityd korrelerar med den som vi finner hos Baudelaires flanörpoet – ”l’observateur passionné”.

Men i likhet med andra extatiska tillstånd övergår den obeskrivliga lyckan som kontakten med massan innebär oftast i en bakrusighet. För massans närvaro kan även ha en skrämmande effekt på de båda poeterna. Benjamin konstaterar således att ”[v]ad Baudelaire beträffar är massan så långt ifrån att vara något utvärtes och ovidkommande i hans ögon att det tvärtom kan iaktas i hans verk hur han på en gång snärjd och attraherad värjer sig emot den”.⁹⁸ Detta får vi exempelvis bekräftat i dikten ”Les sept vieillards”. På en Parisgata möter flanörpoeten en otäck parad av spöklika gamlingar. En av dessa beskrivs på följande vis.

Dans la neige et la boue il allait s’empêtrant,
Comme s’il écrasait des morts sous ses savates,
Hostile à l’univers plutôt qu’indifférent.⁹⁹

Skrämd av den groteska processionen flyr flanörpoeten hem och stänger in sig. Samtidigt innehåller dikten ett inslag av identifiering mellan honom och de utstötta gamlingarna – ”frisson fraternel”¹⁰⁰ – och Kjellén skriver att ”[d]en attityd, som skalden här visar mot de ömkansvärda åldringarna, är inte den enda man finner i *Tableaux parisiens*.”¹⁰¹ Kanske strider denna diskussion om massans attraherande och fränstötande effekt på flanörpoeten mot innehållet i den ovan citerade passagen från *Le peintre de la vie moderne*, men jag tror likväl att den nyanserar vilka krafter som utspelar sig i det paradoxala gränsland där den

⁹⁸ Benjamin, *Benjamin. Bild och dialektik. Essayer i urval och översättning av Carl-Henning Wijkmark*, s. 125.

⁹⁹ Ur ”Les sept vieillards”, Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal* (1861).

¹⁰⁰ Ibid.

¹⁰¹ Kjellén, s. 92.

främmandegjorde flanörpoeten, i slitningen mellan massliv och ensamhet, upplever den elektriska dialektiken.

Ännu mer ambivalent gentemot sin omgivning, och därmed också sin ensamhet, torde poeten i *Ensam* vara. Berendsohn skriver exempelvis följande. ”Författarens hållning till det ensamma livet är inte enhetlig, är som nästan allt annat hos honom ambivalent, tvåpolig, ett vacklande mellan motsatserna negativ och positiv.”¹⁰² Rinman å sin sida konstaterar att ”[d]enne vandrare är på en gång skyggt avvisande mot beröring med andra människor och obotligt nyfiken på deras förehavanden”.¹⁰³

Berättelsen är präglad av denna ambivalens och ett gott exempel på denna känsla finner vi när poeten beslutar att ta en tur ut till Djurgården med droska för att ”se på folket”. (s. 54) Åkturen förvandlas snart till en mardrömsfärd à la ”Les sept vieillards” när han möter stadens olycksbarn. ”När jag granskade dessa varelser, fann jag ett övervägande antal krymplingar; kryckor och käppar växlade om med krokiga ben och brutna ryggar; dvärgar med jätteryggar, och jättar med dvärgars underreden; ansikten som saknade näsor, och fötter utan tår slutande i klumpar.” (s. 55) Att se ”de vanlottade i en sådan revy defilera på stadens finaste gata” (s. 55) har en skrämmande effekt på poeten som i likhet med händelseutvecklingen i ”Les sept vieillards” nu finner sin fristad i hemmets ensamhet som han sedan inte lämnar under resten av sommaren.

Här kan man förstå varför Kjellén talar om Strindbergs ”aristokratiska begär att söka skapa distans till den enkla folkmassan”. Samtidigt vill jag hävda att poeten lika mycket söker kontakt med densamma. Ett exempel på detta finner vi i berättelsen inledningsskede. Efter tre veckor i ensamhet står poeten inte längre ut varför han sätter sig på en spårvagn, ”bara för att känna det som om jag var i samma rum som andra”. (s. 32) Vidare förtäljer han att ”[n]är det blev trångt, var det mig ett välbehag att med armbågen känna beröringen med en mänsklig varelse”. (s. 32)

Även här kan man, som i fallet med Baudelaires flanörpoet, alltså tala om en slitning mellan massliv och ensamhet, och det är denna smärtsamma (men litterärt främjande) ambivalens som är priset de båda poeterna betalar för att genom ensamheten kunna praktisera både fantasmagori och telepati.

¹⁰² Berendsohn, s. 512.

¹⁰³ Sven Rinman, ”Strindberg”, i *Ny illustrerad Svensk litteraturhistoria: Åttiototal och Nittiototal*, IV, Red. E.N. Tigerstedt, Stockholm 1967, s. 120.

Det fertila minnet

Andromaque, je pense à vous!¹⁰⁴

Ur staden och massan abstraherar Baudelaires och Strindbergs poeter fantasmagorins och telepatins intryck som vid hemkomsten omvandlas till poesi. Baudelaire beskriver processen i *Le peintre de la vie moderne*. ”Tous les matériaux dont la mémoire s’est encombrée se classent, se rangent, s’harmonisent et subissent cette idéalisation forcée qui est le résultat d’une perception *enfantine*, c’est-à-dire d’une perception aiguë, magique à force d’ingénuité!”¹⁰⁵ Att göra dikt av stadens intryck och chocker är, som vi har sett, ett viktigt karaktärsdrag hos Baudelaires flanörpoet; det är en del av hans fäktningskamp. Likt frön planteras intrycken i minnet för att slutgiltigt slå ut som onda blommor i form av dikter. Men i detta fertila minne kan varje intryck även apostrofera andra minnen, något som tydligt kommer till uttryck i ”Le cygne” vars kända inledningsmening citeras ovan. Likt den vilsna svan han möter på Paris gatsten känner sig flanörpoeten malplacerad i staden. Och svanens uppenbarelse får honom att åkalla diverse exilöden, bland annat det om Hektors bortrövade hustru Andromache, vars tårar plötsligt befruktar hans minne.¹⁰⁶ Detta åkallande av Andromache är ingen tillfällighet. Precis som flanörpoetens Paris har krossats ligger Andromaches Troja i spillror och de båda tvingas leva som främlingar i en ny tillvaro. Med detta kan vi konstatera att flanörpoetens minnesförmåga inte enbart ligger till grund för ”une perception aiguë” utan även för framkallandet av associationer och erinringar som inte nödvändigtvis har upplevts personligen.

Att även poeten i *Ensam* besitter ett fruktsamt minne framgår inte minst av citatet som beskriver hemkomsten till skrivbordet, men också exempelvis av hur scenen som poeten bevittnat genom en draglucka blir till drama genom minnet. Man kan säga – för att låna en formulering från Strindbergs *Klostret* (1902) – att han ”idisslar” sin upplevelser inför kommande poetiskt bruk.¹⁰⁷ Och precis som för Baudelaires flanörpoet handlar denna process om en slags överlevnadsmekanism. Visserligen är ensamheten i Strindbergs berättelse självvald, men likaså kräver den ett aktivt förhållningssätt. Ställt på sin spets handlar det,

¹⁰⁴ Ur ”Le cygne”, Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal* (1861).

¹⁰⁵ Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne* (1863), s. 25.

¹⁰⁶ ”A fécondé soudain ma mémoire fertile,” ur ”Le cygne”, Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal* (1861).

¹⁰⁷ August Strindberg, *Klostret/ Fagervik och Skamsund* (1902), i förf:s *Samlade verk*, bd. 50, red. Lars Dahlbäck, Stockholm 1994, s. 13.

enligt Boel Westin, om att "[d]ikta eller dö".¹⁰⁸ Oavsett om man vill gå så långt som Westin, förtydligar följande rad ur *Ensam* poetens dikt- och försvarsmekanism. "Vanan att omsätta det upplevda i dikt öppnar säkerhetsventilen för överskott av intryck och ersätter behovet att tala." (s. 63) Citatet för även tankarna till den förutnämnda "tankens brygga". Det är över denna som poeten reglerar trafiken mellan ingående intryck och utgående vers; befolkad ensamhet och dikt.

Poeten i *Ensam* sammanfogar även, likt Baudelaires flanörpoet, intrycken med minnen av det tidigare upplevda. "[T]y jag lever i mitt arbete och framom mig själv, ibland bakom mig, i minnena, och dessa kan jag behandla som bitarne i en bygglåda. Med dem kan jag sätta ihop alla slags; och samma minne kan tjäna till allt möjligt i en fantasibyggna". (s. 49) Ofta berör dessa minnen poetens tidigare liv, men stadens intryck kan även försätta honom i förbindelse med hela mänskligheten, och därmed också, som vi sett, i alla tidevarv. Således tänker han "Swedenborgskt" (s. 18) när han ser en äldre dam ledas av sina två hundar, och när specerihandlaren slår igen så är det med Sofokles han tänker. (s. 23) Genom att i minnet och sedan dikten förena dessa klassiska element med stadens flyktiga intryck uppfyller de båda poeterna den av Baudelaire, i *Le peintre de la vie moderne*, fastslagna definitionen av skönhet, som även får stå som avslutning för denna analys.

Le beau est fait d'un élément éternel, invariable, dont la quantité est excessivement difficile à déterminer, et d'un élément relatif, circonstanciel, qui sera, si l'on veut, tour à tour ou tout ensemble, l'époque, la mode, la morale, la passion. Sans ce second élément, qui est comme l'enveloppe amusante, titillante, apérative, du divin gâteau, le premier élément serait indigestible, inappréciable, non adapté et non approprié à la nature humaine. Je défie qu'on découvre un échantillon quelconque de beauté qui ne contienne pas ces deux éléments.¹⁰⁹

¹⁰⁸ Westin, s. 179.

¹⁰⁹ Charles Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne* (1863), s. 10 f.

Sammanfattning

Det finns många goda utgångspunkter att ta ansats från vid skrivandet av denna sammanfattning: 1903 års krasch i den *Ockulta dagboken*, den likriktade Strindbergforskningen eller de sedeskildrande flanörberättelserna från 1830-talet. Men kanske finner man den vackraste begynnelsepunkten genom att än en gång åkalla ”Le cygne”.

Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville
Change plus vite, hélas! que le cœur d'un mortel)¹¹⁰

Det är mot bakgrund av ett förändrat Paris som Baudelaires flanörpoet kämpar, genom dikten, med att förstå sig själv i relation till denna världsstad och dess amorfa myller av människor. Kampen resulterar i en modern flanörlitteratur som sedermera blir tongivande för denna litterära tradition.

Inom den hittillsvarande Strindbergforskningen om *Ensam* tar man emellertid inte detta litterära arv i beaktande, utan pekar istället på de starka likheter som finns mellan texten och dess skapare. Dessa paralleller går inte helt att bortse från; man kan knyta nästan alla de exempel som jag har lyft fram från *Ensam* till Strindbergs liv genom att läsa *Ockulta dagboken*. Häri återger Strindberg exempelvis den självupplevda turen till Djurgården och de på gatan upphittade papperslapparna. Och genom att studera Stockholms länsstyrelses register över enskilda näringsidkare uppdagas specerihandlarens verkliga identitet. Detta är förstås spännande, men likafullt går dessa passager, som undersökningen visar, att både genom association och litterär tradition knyta till delar av Baudelaires verk och i synnerhet till den författarroll som däri gestaltas genom flanörpoeten. För mig är detta synsätt mycket intressantare, eftersom det förmedlar en djupare förståelse för *Ensam* som en del av den europeiska litteraturhistorien. Istället för att fixeras genom en uteslutande biografisk tolkning bör *Ensam*, i enlighet med Barthes resonemang om ”la traversée”, ses som ett verk i rörelse – i detta fall med riktning mot den av Baudelaire präglade flanörlitteraturen.

För att summera denna tanke – som har varit drivande i mitt arbete – vill jag tala om *Ensam* som ett verk som är befolkat i dubbel bemärkelse, både motivmässigt och intertextuellt. Den solitära tillvaron utgör, som har konstaterats, ett tillstånd av produktivitet

¹¹⁰ Ur ”Le cygne”, Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal* (1861).

för poeten i *Ensam*. Visserligen är detta tillstånd stundtals smärtsamt och som regel präglad av den ambivalens som slitningen mellan massliv och ensamhet innebär. Men genom att befolka sin ensamhet med intrycken från stadens gatuscen, som avvunnits med fantasmagorins och telepatins förmåga, för att därefter i det fertila minnet omsätta dessa till dikt, parerar Strindbergs poet sin omgivning. Därmed finner han också, genom uttrycket för denna författarroll, ett frändskap hos flanörpoeten i Baudelaires verk. Och för att illustrera detta intertextuella förhållande kan man, med Bachtin i åtanke, säga att Strindbergs ord är bebodda. Det är alltså, sammanfattningsvis, mot bakgrund av de forna klanger som Baudelaires verk slår an som Strindberg, mer eller mindre medveten om det, skriver in sig i flanörlitteraturens tradition med *Ensam*.

Käll- och litteraturförteckning

Allen, Graham, *Intertextuality*, London 2000.

Barry, Peter, *Beginning Theory: An introduction to literary and cultural theory*, tredje reviderade upplagan, Manchester 2009 (1995).

Barthes, Roland, "Från verk till text", i *Modern litteraturteori: Från rysk formalism till dekonstruktion*, Del 2, red. Claes Entzenberg och Cecilia Hansson, andra reviderade upplagan Lund 1993 (1991).

Baudelaire, Charles, *Det moderna livets målare*, i översättning av Lars Holger Holm, Stockholm 2005 (1863).

Baudelaire, Charles, *Les fleurs du mal*, Paris 1999 (1861).

Baudelaire, Charles, *Le peintre de la vie moderne*, Paris 2010 (1863).

Baudelaire, Charles, *Le Spleen de Paris. Petits poèmes en prose*, Paris 2003 (1869).

Benjamin, Walter, *Benjamin. Bild och dialektik. Essayer i urval och översättning av Carl-Henning Wijkmark*, Stockholm/Skåne 1991.

Benjamin, Walter, *Passagearbetet. Band I*, i översättning av Ulf Peter Hallberg, Stockholm/Stehag 1992.

Benjamin, Walter, *Passagearbetet. Band II*, i översättning av Ulf Peter Hallberg, Stockholm/Stehag 1992.

Berendsohn, Walter A, *August Strindbergs skärgårds- och Stockholmskildringar*, Stockholm 1962.

Brandell, Gunnar, *Strindberg – ett författarliv, Fjärde delen. Hemkomsten – det nya dramat 1898-1912*, Stockholm 1989.

Carter, Alfred Edward, *Charles Baudelaire*, Boston 1977.

Dahlbäck, Johan, ”Tystnad och modernitet. Strindbergs *Ensam*”, i *Absalon. Moderna klassiker. 16 föreläsningar om texter från vår tid*, red. Birthe Sjöberg, Lund 1992.

Edlund, Johan, ”Moderna positioner. Om Baudelaire och Hamsun”, i *Baudelaire – det moderna livets betraktare. Studier i ett författarskap*, red. Christina Sjöblad och Lennart Leopold, Lund 1998.

Eklund, Torsten, *August Strindbergs brev 10, Februari 1894 – april 1895*, Stockholm 1968.

Eklund, Torsten, *August Strindbergs brev 11, Maj 1895 – november 1896*, Stockholm 1969.

Eklund, Torsten, *August Strindberg. Ur ockulta dagboken*, Stockholm 1963.

Ekner, Reidar, *En sällsam gemenskap: Baudelaire, Söderberg, Obstfelder, Rilke*, Stockholm 1967.

Johannesson, Eric O, *The Novels of August Strindberg*, Los Angeles 1968.

Kjellén, Alf, *Flanören och hans storstadsvärld: Synpunkter på ett litterärt motiv*, Stockholm 1985.

Lagercrantz, Olof, *August Strindberg*, Stockholm 1979.

Lamm, Martin, *August Strindberg: Del II. Efter omvändelsen*, Stockholm 1942.

Lamm, Martin, ”Stockholmsskildringen i Strindbergs Röda Rummet”, i *S:t Eriks årsbok 1938*, Stockholm 1938.

Lindström, Hans, *Strindberg och böckerna I. Biblioteken 1883, 1892 och 1912.*, Uppsala 1977.

Lindström, Hans, *Strindberg och böckerna II. Boklån och läsning*, Uppsala 1990.

Mazlish, Bruce, "The *flâneur*: from spectator to representation", i *The Flâneur*, red. Keith Tester, London 1994.

Melberg, Arne, "Barbaren i Paris", i *Strindbergs förvandlingar*, red. Ulf Olsson, Eslöv 1999.

Ollén, Gunnar, *Strindbergs 1900-talslyrik*, Stockholm 1941.

Olsson, Anders, "Intertextualitet, komparation och reception", i *Litteraturvetenskap – en inledning*, red. Staffan Bergsten, Lund 2002.

Olsson, Anders och Vincent, Mona, "Intertextualitet – möten mellan texter", *Meddelanden från institutionen för slaviska och baltiska språk*, 1984: 24, (Stockholms universitet).

Olsson, Ulf, *Levande död: Studier i Strindbergs prosa*, Stockholm/Stehag 1996.

Parkhurst Fergusons, Priscilla, "The *flâneur* on and off the streets of Paris" i *The Flâneur*, red. Keith Tester, London 1994.

Poulenard, Elie, *Strindberg et Rousseau*, Paris 1959.

Rinman, Sven, "Strindberg", i *Ny illustrerad Svensk litteraturhistoria: Åttiototal och Nittiototal*, IV, red. E.N. Tigerstedt, Stockholm 1967.

Rousseau, Jean Jacques, *En enslig vandrars drömmier*, i översättning av David Sprengel, Stockholm 2000 (1782).

Scott, Maria C, *Baudelaire's Le Spleen de Paris. Shifting Perspectives*, Hampshire 2005.

Strindberg, August, *Ensam/Sagor* (1903), i förf:s *Samlade verk*, bd. 52, red. Lars Dahlbäck, Stockholm 1994.

Strindberg, August, *Klostret/ Fagervik och Skamsund* (1902), i förf:s *Samlade verk*, bd. 50, red. Lars Dahlbäck, Stockholm 1994.

Svenska Akademiens ordlista över svenska språket, trettonde upplagan, Stockholm 2006.

Tester, Keith, "Introduction", i *The Flâneur*, red. Keith Tester, London 1994.

Westin, Boel, "Vandraren, drömmen och dikten: *Ensam*", i *Strindbergs förvandlingar*, red. Ulf Olsson, Eslöv 1999.

Östin, Ola, "August Strindbergs *Ensam*", *Edda*, 1958.