



GÖTEBORGS
UNIVERSITET

INSTITUTIONEN FÖR LITTERATUR, IDÉHISTORIA &
RELIGION

Den besjälade naturen –
naturpoesi och landskapsmåleri i 1890-talets
Sverige.

Symbolism och naturromantik hos Gustaf Fröding
och prins Eugen.

The personified nature –
natural lyricism and landscape painting in Sweden in the
1890s.

Symbolism and natural romanticism by Gustaf Fröding
and Prince Eugen.

Birte Bruchmüller

Termin: VT 2016
Kurs: LV2321, Uppsatskurs, 30 hp
Nivå: Master
Handledare: Nils Olsson

Abstract

Master's thesis in Comparative literature

Title: The personified nature – natural lyricism and landscape painting in Sweden in the 1890s. Symbolism and natural romanticism by Gustaf Fröding and Prince Eugen.

Author: Birte Bruchmüller

Year: Spring 2016

Department: Literature, History of Ideas and Religion

Supervisor: Nils Olsson

Examiner: Mats Jansson

Key words: anti-naturalistic, transcendence of art-forms, nature as an art work's motive, Gustaf Fröding, Prince Eugen, 1890s aesthetics in Sweden & France, symbolism, natural romanticism, Verner von Heidenstam's and Richard Bergh's manifestos

The following thesis deals with the motif of nature and landscape within Swedish poetry and visual arts in the 1890s. The aesthetic change at the end of the 1880s towards a style, which more and more sought the opposition to naturalism and realism, serves as the starting point in my thesis. Based on that, the aim of my thesis is to examine the new emerging aesthetics within the fields of poetry and visual arts from an interdisciplinary and transnational perspective. Therefore, the contemporary French aesthetic trends and tendencies are compared with the dominant Swedish ones at that time. Focus here lies on trends regarding the symbolism and its related style, the style of romanticism, from the late 18th century within the symbolistic movement. Equally, the close relationship between poetry and visual art as well as the reduction of the borders of distinctive art categories, as a phenomenon of the new aesthetics, is explored. In order to emphasize the transnational and the international aesthetic interrelations, the main focus lays on the analysis and interpretation of both a poem, Gustaf Fröding's "I skogen", 1891, and a painting, prince Eugen's "Skogen", 1892. Likewise, literary and aesthetic theoretical sources also undergo a detailed investigation in order to examine their effects on the corresponding artificial expressions. The chosen nature poem and the chosen landscape painting are tested on their relevance and their function for the anti-naturalistic style. I question and challenge the reading of the period in general, especially the examined works of art, as an expression for the Swedish romantic nationalism such as it is often classified and ranged in earlier research contributions. Instead I argue for aesthetic ideas and theories that circulated across national borders. My focus, particularly, is thereby placed on the transfer between France and Sweden.

Innehållsförteckning

1. Inledning.....	1
1. 1. Bakgrund och frågeställning.....	1
1. 2. Syfte.....	2
1. 3. Material.....	3
1. 4. Metod och disposition	3
1. 5. Teori.....	4
1. 6. Tidigare forskning	4
2. Kontext, internationella estetiska samband och influenser	7
2. 1. Symbolism som konstform och idévärld	7
2. 2. De nordiska författarnas och konstnärernas möte med fransk symbolism.....	12
2. 3. Djuppsykologi och andra närliggande nya vetenskapliga teorier.....	13
3. Svenska och franska anti-naturalistiska programförklaringar under det sena 1800-talet	14
3. 1. Poesin i fokus.....	14
3. 2. Brytning och uppgörelse med 1880-talets verklighetstroga naturalism	14
3. 3. Heidenstams estetiska opinionsbildning – franska symbolistiska manifest	15
3. 3. 1. Stilistiska gränsdragningar – fotografi och prosalitteratur vs. måleri och poesi... 16	
3. 4. Samverkan mellan konstarterna.....	20
4. Motivanalys av Gustaf Frödings ”I skogen”	23
4. 1. Tidigare forskning om Gustaf Fröding och naturdikten ”I skogen”	23
4. 2. Premisser	24
4. 3. Form i förhållande till innehåll	24
4. 4. Tematisk sammanfattning.....	25
4. 5. Skogens lokalitet.....	28
4. 6. Darwinism som naturalistisk ingång	29
4. 7. Förmänskligade flora & fauna och förtingligade människor.....	29
4. 8. Naturtänkande – panteism vs. subjektets skapade/artificiella symboliska värld.....	30
4. 8. 1. Förhållande till romantiska litterära ideal	31
4. 9. Musikalitet och rörelse	32
4. 9. 1. Stillhet & tystnad vs. klang, musikalitet och rörelse	32
4. 9. 2. Musikaliteten som gemensamt drag inom samtida kontinentala konst- och litteraturströmningar	32
4. 9. 3. Vindens sus som stämningsbärande element	33
4. 10. Två motsägelsefulla världsuppfattningar.....	34

4. 11. Frödings förenande estetik och världsbild.....	35
5. Bildanalys av prins Eugens <i>Skogen</i>	38
5. 1. Premisser	38
5. 1. 1. Tidigare forskning om 1890-talets svenska landskapskonst.....	38
5. 1. 2. Disposition	39
5. 2. Bakgrund	40
5. 3. Detaljerad beskrivning.....	40
5. 4. Teknik, bild-, färg- och formspråk	42
5. 5. Från 1880-talets internationalism till 1890-talets kulturpatriotism – konstskapande och konstnärsidentitet i förändring.....	46
5. 5. 1. Prins Eugens konstnärliga identitet under sina parisår & opponentrörelsen	46
5. 5. 2. Från dagsljuset till grynings-, skymnings- och nattscenerier.....	47
5. 6. Panoramalandskap vs. begränsat bildrum	49
5. 7. Tallen och barrskogen som säreget svenskt motiv	50
5. 8. Skog – katedral	51
5. 9. Musikalitet.....	52
5. 10. Det människotomma landskapet.....	53
5. 10. 1. Personlighetsbespeglade landskapskonst.....	53
5. 11. Teknik, konstnärlig målsättning och konstnärsrollen.....	54
6. Naturdiktens och landskapsmåleriets stämningmättade karaktär.....	56
6. 1. Överdrift och subjektiv åskådning – Richards Berghs teoretiska texter om landskapskonstens nya inriktning.....	56
6. 1. 1. Sammanfattning	58
6. 2. Poesins och landskapsmåleriets gemensamma stil.....	59
6. 3. Kontextualisering – förhållande till moderniteten.....	60
7. Avslutning	62
Appendix	66
Käll- och litteraturförteckning.....	71

1. Inledning

1. 1. Bakgrund och frågeställning

Begrepp som ”ordmåleri”, ”ordkonst” eller ”bildpoesi” luckrade upp gränserna mellan måleri och poesi och förekom och användes särskilt flitigt runt sekelskiftet 1900 i Sverige. På samma sätt gjordes även sammanslagningar med den musikaliska sfären; man talade exempelvis ofta om ”ordmusik”.¹ Fenomenet med konstarnas sammanslagning, sammanblandning eller utbyte stötte jag påfallande ofta på när jag läste samtida litteraturteoretiska och estetiska källor, samtidigt som jag också redan vid första anblicken kunde se många beröringspunkter med Frankrikes tidiga modernistiska strömningar och konstteorier. Dessa iakttagelser har utgjort grunden till den här uppsatsens perspektiv och angreppssätt: dess utgångspunkt är den konstnärliga stil som utvecklades i Sverige i slutet av 1800-talet i motsättning och motreaktion till 1880-talets naturalism och realism. Denna nya anti-naturalistiska, subjektiva position som började framträda under det sena 1880-talet, utmärktes av ett gränsöverskridande mellan konsterna, som bland annat gjorde sig märkbart i Heidenstams programskrifter och Richard Berghs konstteoretiska skrifter. Särskilt poesi och bildkonst verkade vara de medier som den nya stilistiska strategin skulle växa fram inom och utforma sig i.

Samma stilistiska utveckling och sammanslagning av konsterna kännetecknade Frankrikes samtida estetiska klimat. Där avvecklade sig strömningar som en förnyad form av romantiken eller symbolismen med en subjektiv, fantasifull och känslostyrad konstnärlig drivkraft. Så förhandlar exempelvis svenska programskrifter som *Renässans* 1889, *Pepitas bröllop* 1890 eller *Om inbillningens logik* 1896 fram ett estetiskt program som är påfallande likt Jean Moréas *Symbolismens manifest* från 1886: naturalism fråntas allt litterärt värde, och poesin förknippas med utbildningen av den nya litterära fasen.² Med tanke på det stora antalet nordiska konstnärer som var verksamma i Frankrike på 1880-talet och parallellerna till Frankrikes samtida estetiska klimat som tycks finnas i ett antal svenska teoretiska skrifter, verkar ett franskt inflytande på Sveriges konst och litteratur ligga nära till hands. Därför ska Sveriges estetiska förhållande till Frankrikes kulturella utveckling uppmärksammas särskilt i den följande undersökningen. I vilken mån är 1890-talets dikt- och bildkonst präglad av

¹ Ett exempel som drar överlappningarna och ett konsttöverskridande tänkande till det yttersta, finns i ett bidrag i Gustaf Fröding-forskning från 1960-talet. Begreppet ”ljudmålning”, så som Henry Olsson beskriver Frödings diktning, syftar inte alls på konstarten den egentligen tillhör till utan syftar enbart till musik och måleriet: Henry Olsson, *Fröding – Ett diktarporträtt*, Stockholm 1967, s. 304.

² Jean Moréas, *Symbolismens manifest* [Paris 1886], i: *Slut – symbolisterna vid tidens ände*, Malmö 2014, s. 320f.

internationella och framförallt franska impulser? Som t. ex. Daniel Prytz visar, är 1890-talet just det ”decennium då det symbolistiska uttrycket cementerades och utövade störst inflytande inom konsterna.”³ Mot bakgrund av symbolismens centrala betydelse och programskrifternas potentiella beröringspunkter med symbolism ska i det följande arbetet läggas särskilt mycket fokus på den symbolistiska konstförståelsen, vilket även innebär dess förhållande till det sena 1700-talets romantik.

Det nära förhållande mellan Sveriges bild- och diktkonst under det sena 1800-talet ska likaså undersökas. Naturmotiv, lantliga miljöer och naturupplevelsen förekom där i stor utsträckning. Ett flertal bild- och diktkonstnärer sökte en lantlig kontext till sina verk trots modernitetens snabbt växande industrialisering och urbanisering.⁴ Samtidigt förknippades konstens intresse för naturmotiv också med förverkligande av den nya konstförståelsen: ”[...] naturlyrik och naturupplevelse är centrala drag i den svenska symbolistiska konsten.”⁵ I form av en diktanalys av Gustaf Frödings ”I skogen”, 1891, och en bildanalys av prins Eugens *Skogen*, 1892, ska naturmotivets funktion för den anti-naturalistiska stilen studeras. En grundläggande förutsättning som möjliggör den interdisciplinära ansatsen i uppsatsen är alltså en stilistisk och motivistisk överensstämmelse eller åtminstone en likhet mellan den utvalda dikten och den utvalda målningen. Var naturdikter och landskapsmålningar bärare av det nya konstnärliga programmet? Vilka principer, mekanismer och vilken världsåskådning ligger bakom de verk som tar avstamp i och fungerar utifrån natur- eller landskapsskildringar? Hur förhåller de sig till 1800-talets tidiga modernitet?

1. 2. Syfte

Syftet med uppsatsen är att undersöka svensk naturpoesi och landskapsmåleri från 1890-talet och dess samband med en icke-naturalistisk och icke-realistisk stil. Likaså ska samtida svenska estetiska tendenser studeras med avseende på en inspiration och omsättning av fransk symbolism och besläktade strömningar som ingick i den franskinfluerade tidiga modernismen. Utifrån en dynamisk och vidgat idéhistorisk ram, där det är underförstått att kulturella diskurser och praktiker cirkulerar fritt över nationsgränserna, ska Sveriges estetiska utveckling granskas. Utifrån ett övergripande inter- och transnationellt perspektiv ska den

³ Daniel Prytz, ”Särpräglad svensk symbolistisk konst. Ett urval ca 1880 – 1920”, i: *Symbolism & dekadens*, Stockholm 2015, s. 103.

⁴ Så visar det t. ex. Rossholm i underkapitlet ”Kulten av naturen” och rubriken ”Landskapet som det elementära”: Margaretha Rossholm, *Sagan in Nordisk Sekelskifteskunst. En motivhistorisk och ideologisk undersökning*, Stockholm 1974, s. 296ff.

⁵ Ragnar von Holten, ”Symbolism och Sverige”, i: *Inbillning och dröm. Fransk symbolism 1886-1908*, Stockholm 1994, s. 141.

enskilda utvalda målningen och dikten studeras i korrelation och i analogi med kontinentala, framförallt franska, litterära och estetiska fenomen och tendenser inom den tidiga modernismen. Vilka estetiska idéer var i omlopp? Uppsatsen använder ett interdisciplinärt och tvärvetenskapligt perspektiv: till förmån för en stilistisk undersökning överskrider den konstarnas gränsdragningar. Med termer som konst, den konstnärliga processen m. m. syftar jag således på både dikt- och bildkonst.

1. 3. Material

Uppsatsen utgår för det första från en rad programskrifter och manifest som begreppsliggör och förhandlar fram samma konstnärliga stil: Verner von Heidenstams *Renässans*, 1889, Heidenstams och Oscar Levertins *Pepitas bröllop*, 1890, Heidenstams *Om inbillningens logik*, 1896, Jean Moréas *Symbolismens manifest*, 1886, och Richard Berghs texter, huvudsakligen *Om överdrifternas nödvändighet i konsten*, 1886, och Karl Nordström och det moderna stämmingslandskapet, 1896. För det andra är det Gustaf Frödings dikt "I skogen" ur diktsamlingen *Gitarr och dragharmonika* från 1891 och prins Eugens målning *Skogen* från 1892 som är själva materialet och som ska analyseras djupare. Vid sidan av det tar den inledande redogörelsen av den symbolistiska idén även Charles Baudelairens *Les Fleurs du Mal*, 1857, som utgångspunkt.

1. 4. Metod och disposition

Efter en kontextualisering av Frankrikes estetiska situation under 1880- och 1890-talet i form av den symbolistiska konstförståelsen och ytterligare samtida vetenskapliga resultat inom bland annat psykologin, ska de gemensamma beröringspunkterna mellan svenska anti-naturalistiska programförklaringar och dylika franska manifest studeras. Därvid ska det nära förhållandet mellan konstarnas poesi och måleri belysas. Konstsynen som avtecknar sig i den svenska konstteoretiska debatten, är därvid dock genomgående av huvudsakligt intresse. Denna sorts kvalitativa komparation mellan franska och svenska symbolistiska, teoretiska uttryck har på så vis som avsikt att framställa och återge den estetiska tidsandan som var mest framträdande under 1890-talet och fin-de-siècle. Mot bakgrund av denna kontextualisering och jämförelse, ska en dikt- och bildanalys genomföras. Båda analyser riktar mest ljus mot bildspråkliga och motivistiska aspekter och utgör huvuddelen av uppsatsen. För att kunna diskutera och bedöma de nationsöverskridande estetiska sammanhangen är den konsthistoriskt-biografiska bakgrunden om prins Eugens i bildanalysen nödvändig att ta upp: I och med att en symbolistisk övertygelse främst utmärker sig genom verklighetsuppfattningen

och konstnärens relation till avbildade metafysiska fenomen, är prins Eugens förhållningssätt till detta avgörande för undersökningen. Med hjälp av analyserna ska en tendens på en generell nivå exemplifieras. I anslutning till analyserna ska frågan om en likadan stilistisk strategi mellan konstarter klargöras genom att sätta de specifika litteraturteoretiska och konstteoretiska skrifterna i samband med varandra. Detta arbete gör inga anspråk på att teckna en heltäckande bild av det estetiska skiftet till mer anti-naturalistiska och symbolistiska konstnärliga uttryck som präglade Sveriges kulturscen i slutet av 1800-talet. Följaktligen är arbetet, och i synnerhet analysdelen, snarare ett kvalitativt urval av signifikanta nedslag än en komplett, fullständig och kvantitativ genomgång.

1. 5. Teori

En bild- och diktanalys tjänar som teoretiskt underlag. Ett inkluderande teoretiskt inslag i diktanalysen är Baudelaires estetik och konstruktionsteknik som t. ex. kommer till uttryck i diktsamlingen *Les Fleurs du Mal*. Baudelaires sätt att konstruera ett symboliskt språk som ger uttryck för det groteska, pessimistiska, morbida och paradoxala i den nya moderna urbana miljön, en teknik som inom det litterära fältet betecknas som *fulhetens estetik*, tillämpas på gestaltningen i Frödings naturdikt. Metafor- och symbolspråket i Baudelaires dystra och negativa återgivning av storstaden prövas på Frödings sätt att konstruera ett symboliskt narrativ i naturskildringen. Bakom Baudelaires och Frödings helt olika motiv ska deras besjälade, symboliska och imaginära bildspråk närmare jämföras och studeras.

Likaså tas Alois Riegls och Gilles Deleuzes olika teorier om olika sinnens interaktion med varandra och deras målningsrelaterade uppdelning av ”det haptiska” och ”det optiska” upp i bildanalysen. Riegl, en konsthistoriker som levde under andra hälften av 1800-talet, har i sin publikation *Historische Grammatik der bildenden Künste* ägnat sig åt människans upplevelse av konstverk genom de olika sinnena, vilket Gilles Deleuze nästan åttio år senare i sin studie om Francis Bacons konstnärskap, *Francis Bacon: the logic of sensation*, 1981, också resonerar kring. I mindre utsträckning kommer även måleriets säregna egenskaper som Clement Greenberg formulerade år 1960 till användning.

1. 6. Tidigare forskning

Svensk naturpoesi och svenskt landskapsmåleri runt förra sekelskiftet har utforskats i mycket hög grad. Som ett betydande inslag i det svenska 1890-talets rika konstnärliga produktion, ingår denna genre i en otroligt väl utforskad period. Inom litteraturhistorisk forskning har perioden med dess många naturlyriska verk nästan uteslutande kallats och kallas fortfarande

nittitalismen (nittitalisterna). Som en sida av ”det första paret i det moderna litteraturhistoriska decimalsystemet”,⁶ som Karl-Erik Lundevall betecknar det, kontrasteras nittitalism alltid mot det föregående decenniets framträdande estetik med beteckningen åttitalism.⁷ Detta motsatspar har helt styrt historieskrivningen om Sveriges tidiga litterära modernism till skillnad från återgivandet av den internationella tidiga modernismen eller fin-de-siècle som en mer homogen beteckning.⁸ Brytningen som den dikotomiska uppdelningen innebär, har sedan mitten av 1900-talet emellertid kraftigt ifrågasatts – så bland annat av Lundevall.⁹ I konsthistorisk forskning anförs däremot framförallt ”opponenternas” eller Konstnärsförbundets krets som de ansvariga för samtidens främsta landskapsmålningar. Om denna anti-akademiska motståndsrörelse, som blev utförligt klarlagd först 1945, då av Sixten Strömbom,¹⁰ finns det också mycket forskning. Åtti- och nittitalisterna är även föremål för konsthistorisk, idéhistorisk och kulturvetenskaplig forskning, dock i mycket mindre utsträckning.¹¹ Med tanke på Sveriges säregna historieskrivning av det sena 1800-talet inom båda disciplinerna har dock tvivellöst ett nationalromantiskt eller kulturpatriotiskt perspektiv dominerat, vilket snarast kopplat bort det kulturella Sverige från yttre internationellt inflytande och transnationella estetiska samband. Den traditionella, disciplinöverskridande beteckningen på 1890-talets konst i Norden som ”nationalromantisk” dominerar fortfarande idag forskningen, både i Sverige och internationellt sett (t. ex. Michelle Facos’ *Nationalism and the Nordic Imagination. Swedish Art of the 1890s* från 1998). Däremot ger senare forskningsbidrag, t. ex. Karin Sidéns *Symbolism & Dekadens* från 2015, prov på ett perspektiv som tar avstånd ifrån och ifrågasätter ett nationellt inriktat perspektiv till förmån för att framhäva transnationella sammanhang. Ett liknande transnationellt perspektiv ligger till grund för Lary Emil Scotts avhandling *Pre-raphaelism and the swedish 1890’s* från 1974. I form av en komparativ undersökning mellan svensk och brittisk pre-rafaelistisk litteratur och bildkonst, avfärdar Scott den isolerade och nationalromantiska framställningen av 1890-talets Sverige i historieskrivningen. Det finns alltså forskning som har diskuterat Sveriges

⁶ Karl-Erik Lundevall, *Från åttital till nittital. Om åttitalslitteraturen och Heidenstams debut och program*, Stockholm 1953, s. 11.

⁷ Stilriktningarnas beteckning tar alltså fasta på periodiseringen för att en stilistisk brytning sammanföll just med övergången till ett nytt decennium.

⁸ Detta utesluter naturligtvis inte den tidiga modernismens heterogena karaktär med många samtidigt existerande stiluttryck och rörelser som konkurrerade och kompletterade varandra.

⁹ Karl-Erik Lundevall, Stockholm 1953, s. 21.

¹⁰ Sixten Strömbom, *Konstnärsförbundets historia (2 delar)*, Stockholm 1945.

¹¹ Karl-Erik Lundevall, Stockholm 1953, s. 19.

kulturuttryck runt sekelskiftet 1900 ur ett internationellt och interdisciplinärt perspektiv, även om sådana forskningsbidrag är fåtaliga.¹²

Både den till synes konstteoretiska närheten till Frankrike under 1890-talet och den dominerande nationellt avgränsade historieskrivningen har alltså bidragit till valet av uppsatsens internationella angreppssätt och vidare contextualisering. En summering av den tidigare forskningen om Gustaf Fröding och hans naturdikt "I skogen" samt forskningen kring prins Eugens målning *Skogen* och svenskt landskapsmåleri vid sekelskiftet 1900 återfinns i anslutning till respektive analyser.

¹² Med avseende på 1890-talets framträdande symbolism, som står i fokus i min framställning, är Johan Lundbergs resonemang om modernitet, dekadens och symbolism i Sverige viktigt att påpeka. Som inledande kapitel i sin undersökning av tre poeter, *En evighet i rummets former gjuten. Dekadenterna och symbolistiska inslag i Sven Lidmans, Anders Österlings och Sigfrid Siwertz lyrik 1904-1907*, för han här diskussionen av modernitetens förlopp i Sverige inklusive omsättningen av stilriktningarna dekadens och symbolism på en principiellt relevant nivå för uppsatsens perspektiv.

2. Kontext, internationella estetiska samband och influenser

2. 1. Symbolism som konstform och idévärld

”Symbolismen är på många sätt en både svår- och lättfångad företeelse och strömning inom förrförra sekelskiftets konst och litteratur. Någon gemensam stil handlar det inte om [...].”¹³ Som bland annat Karin Sidén förtydligar det, är symbolism snarare en löst definierad och avgränsad estetisk och ideologisk hållning än en tydligt avgränsad gruppering. Den gjorde sig mest gällande inom litteratur, visuell kultur och musik och till stor del även inom konsthantverk och skulpturkonst, men var i sin början enbart en term som syftade på fransk skönlitteratur.¹⁴ Som konstfilosofi ligger symbolismens fokus på konstskapandets djupare syften. Själva grogrunden, influenserna och föregående företeelser spänner sig över ett stort geografiskt rum vilket försvårar eventuella försök att ringa in och spåra alla bidragande led och orsaker. Därför kan det här enbart ges utrymme för ett antal av de kvalitativt sett mest essentiella kulturyttringarna för symbolism. Å ena sidan förkroppsligades idén av bland annat Edgar Allan Poe och Charles Baudelaires *Les Fleurs du Mal*, å andra sidan var det de engelska ”prerafaeliterna” vid 1800-talets mitt¹⁵, John Ruskin, William Morris och Arts&Crafts-rörelsen¹⁶, dekadenterna och kulturföreteelser i Brügge¹⁷, som banade väg för en strömning med beteckningen symbolism. Men även den tyska, gotiska romantiken från det sena 1700-talet anförs ofta i litteraturen som den betydande rörelse som symbolismen anknöt till och vars tänkande vidareutvecklades inom symbolismen.¹⁸ Till skillnad från det oklara ursprunget, kan Paris utan tvivel nämnas som staden där alla impulser länkades och fördes samman, där symbolism således föddes. Metropolen som utgjorde 1800-talets kulturella och intellektuella centrum, rätt och slätt Europas mest moderna huvudstad, var den centrerade skådeplatsen för en formulering, konsolidering och konstitution av en symbolistisk idé- och bildvärld. Charles Baudelaires *Les Fleurs du Mal* från 1857 tillmäts därvid nästan uteslutande

¹³ Karin Sidén, ”Inledning”, i: *Symbolism & dekadens*, Stockholm 2015, s. 9.

¹⁴ Ibid. & Kristoffer Leandroer, Malmö 2014, s. 11.

¹⁵ Margaretha Rossholm, Stockholm 1974, s. 50ff.

¹⁶ Kristoffer Leandroer, Malmö 2014, s. 73.

¹⁷ För den belgiska symbolismen var William Degouve de Nuncques den främsta företrädaren: Daniel Prytz, Stockholm 2015, s. 11.

¹⁸ Bland annat skiljer Margaretha Rossholm fransk symbolism från germansk symbolism och undersöker exempelvis utförligt den germanska romanticismens betydelse för en symbolistisk omsättning i Norden under förra sekelskiftet: Margaretha Rossholm, Stockholm 1974, s. 288ff. Naturmystiska motiv var typiska för germansk symbolism: Ibid., s. 292.

Även om i den föreliggande redogörelsen till största del enbart ges utrymme åt den franska symbolismen, utgår detta arbete från en medvetenhet om varierande tolkningar av symbolism i Tyskland, Storbritannien, Ryssland och Frankrike och dess påverkan på Sveriges 1890-talets estetiska klimat. Därvid ter sig den franska symbolismen dock som mest signifikant.

funktionen av en vändpunkt eller brytpunkt.¹⁹ Baudelaires språkliga beskrivningar och sinnliga återgivningar kan föras tillbaka till en ny samtida poetisk metod, Lutz Rühling betecknar den som modern konstruktionsteknik²⁰, som sammankopplar en kreativ, artificiell värld av fantasier och drömmar med en återspeglning av storstadens verklighet. Ett bildled ersätts med ett annat som är likadant i sin expressiva symbolistiska utsaga, men däremot olik i sin semantiska uppbyggnad. En ytterligare cesur av mer programmatisk karaktär är Jean Moréas *Symbolismens manifest* från 1886. Mot bakgrund av det anföras därför periodiseringar i litteraturen som utsträcker sig från mitten av 1800-talet till omkring utbrottet av första världskriget år 1914. Enligt Kristoffer Leandoer motsvarar det den minsta utspridningen som strömningen kan ha.²¹ Denna periodisering går inte i linje med andra äldre forskningsbidrag, som placerar symbolism i en mindre utsträckt period (Ragnar von Holten 1886-1908), men i den nyare forskningen finns det en benägenhet att tillmäta symbolismen en mycket längre periodisering och även en bredare räckvidd.²² Betydligt mer konstruktivt och meningsfullt än periodiseringar är att datera en företeelses höjdpunkt och att det råder samförstånd om att den sträckte sig över 1890-talet och runt sekelskiftet 1900.²³

Moréas *Symbolismens manifest* är en av de teoretiska skrifter eller manifest som sätter ramarna för symbolismens uppkomst, utveckling och framförallt dess avgränsning ifrån dekadenterna. Förutom Moréas och några tiotal ytterligare manifest publicerades också ett stort antal tidskrifter, enligt Leandoer omkring 40, såsom *Mercure de France*, startad 1890²⁴. Arthur Simons bok *The Symbolist Movement in Literature*, publicerad 1899, kan dessutom ses som ett sammanfogande av ett urval essäer och artiklar som tidigare har varit med i olika symbolistiska tidskrifter.²⁵ Alla dessa är tecken på förgreningar och uppdelningar i ännu kortvarigare grupper som gjorde sig alltmer märkbara under loppet av 1890-talet inom de symbolistiska kretsarna.²⁶ Som cesur och symbolismens konstituering är *Symbolismens manifest* dock av största betydelse. Publicerad den 18 september 1886 i *Le figaro Littéraire* kommer här för första gången den nya kulturyttringens benämning till tals.²⁷ Namnet symbolism introducerades härmed, men vad etiketten egentligen innefattade och syftade på,

¹⁹ Så anföras det bl. a. av Jean Moréas i hans manifest: Kristoffer Leandoer, Malmö 2014, s. 320.

²⁰ Lutz Rühling, *Die Abwehr des ennui. Modernität & Moderne im lyrischen Werk Gustaf Frödings*, Göttingen 1990, s. 28.

²¹ Kristoffer Leandoer, Malmö 2014, s. 15.

²² Bortsett från Leandoer görs detta också hos Karin Sidén, Stockholm 2015, s. 13.

²³ Daniel Prytz, Stockholm 2105, s. 103.

²⁴ Ibid., s. 159.

²⁵ Kristoffer Leandoer, Malmö 2014, s. 12.

²⁶ Ibid., s. 15.

²⁷ Jean Moréas, Malmö 2014, s. 320.

rätt och slätt symbolismens innebörd, förblev snarare diffust än tydligt.²⁸ En viss tvetydighet framhåller dock Daniel Prytz för en typisk och medveten vald strategi inom symbolism.²⁹ Den nya estetiska strömningens dikotomiska förhållning till naturalism och realism och dess anspråk på att efterträda just naturalism är dock en explicit och överordnad tanke både i Moréas manifest och i alla andra samtida texter som skriver in sig i ett symbolistiskt sammanhang.³⁰ Därvid ville den nyetablerade symbolistiska strömningen inta just denna antinaturalistiska funktion som före symbolismens konsolidering tillskrevs dekadenterna, vilka symbolisterna ursprungligen tillhörde till. Dekadenterna förknippas i Moréas manifest enbart med något negativt³¹, vilket alltså är symptom på omvärderingen av den tidigare allierade strömningen som symbolisterna var synonyma med eller åtminstone gjorde gemensam sak med. Trots den negativa värderingen anses dekadenterna inom forskningen ännu vara som ett ”kaotiskt inledningsskede till symbolism, ett slags symbolismens pubertet” under åren 1880 till 1887.³² I ett senare skede förelåg dekadenterna dock som parallell företeelse.³³ Till följd av ett avståndstagande från, en splittring och ett uppror med dekadenter blev symbolism alltså en självständig avskild strömning. Denna splittring från dekadenterna, den tidigare allierade partnern ”i kampen mot” naturalism, är en central poäng i Moréas manifest och återges här som ett villkor för symbolismens uppkomst. Vid sidan av detta, intar poesin i Moréas manifest och inom symbolism överlag en särställning. Poesi och diktion hyllades och tilldelades en central plats i manifestet samtidigt som ett provande av ett nytt versmått introducerades: ”Symbolistpoesin är motståndare till undervisning, deklamation, falsk känslsamhet och objektiv beskrivning, den försöker klä Idén i en förnimbar form, som ändå inte är något självändamål utan tjänar till att uttrycka Idén och blir dess undersåte.”³⁴ På samma sätt framgår här symbolismens intention och framställningsprincip som vilar på föreställningen om ”att uttrycka Idén som symbolistisk, syntetiskt och subjektiv”³⁵, så som också Inge Jonsson sammanfattar det. Inga *ting*, inga verklighets- eller sinnesintryck, ska uttryckas utan det är *Idén*, ett inre tillstånd, inre syner eller fantasier, som konst ska röra sig kring och ska ha som föremål.³⁶ Därmed blir alltså den yttre synliga verkligheten helt ouppmärksam och det är den inre subjektiva, undanglidande idévärlden som tillmäts all

²⁸ Denna iakttagelse yttras t. ex. hos Inge Jansson, ”Karlfeheldt, nittitalet och den europeiska symbolismen”, i: *Nittitalsförfattare i 80-talsperspektiv*, Malmö 1986, s. 102.

²⁹ Daniel Prytz, Stockholm 2015, s. 109.

³⁰ Så som Leandroer visar det: Kristoffer Leandroer, Malmö 2014, s. 43ff.

³¹ Jean Moréas, Malmö 2014, s. 320.

³² Christina Sjöblads citat, i: Inge Jonsson, Malmö 1986, s. 102.

³³ Karin Sidén, Stockholm 2015, s. 9.

³⁴ Jean Moréas, Malmö 2014, s. 320.

³⁵ Inge Jonsson, Malmö 1986, s. 102.

³⁶ *Ibid.* eller Margaretha Rossholm, Stockholm 1974, s. 9.

betydelse och drivkraft. En framställning av något andligt, icke-synligt eller abstrakt och ett åskådliggörande av det som inte kan ses, eftersträvas.³⁷ Grunden till detta är uppfattningen om ett storslaget och osynligt inre kosmos som inte i vilken form som helst korresponderar med den yttre världen. Enligt Sidén konnoterade symbolisterna denna synliga värld även med negativa attribut som ytlig och krass som ledde till att de övergav all fixering vid omvärlden.³⁸ Analogt med det hanterades språket inom symbolismen inte som ett utmärkt verktyg för trogen återgivning utan ansågs snarare som en begränsad och otillräcklig apparatur.³⁹ Den symbolistiska doktrinen utmärktes i övrigt av helhetssyner och en princip av enhet som eftersträvade ett skapande av allkonstverk som skulle förena och inbegripa alla olika konstarterna på ett jämbördigt sätt.⁴⁰ Bland de till en sorts enhet sammansmälta konsterna utmärkte sig dock musiken, som på grund av sin mångfald och sina suggestiva och nyanserade drag, betraktades som den högsta av alla konster. Detta medförde att de övriga konstarterna var benägna att översätta musikens metoder till sina egna produktionsvillkor. På grund av denna rådande språksyn och denna bild- och tankevärld kommer Leandoer till sin slutsats att inget enda ytterligare estetiskt skede kan likställas med eller jämföras med symbolismen, inte ens romantiken så som den framträdde i Tyskland under det sena 1700-talet. Detta bekräftas i Rossholms redogörelse om romantikens och symbolismens olika gestaltungsprinciper: ”Denna strävan att på ett maximalt sätt bringa in det öververkliga i det verkliga är egentligen inte en symbolistisk metod [...] utan en *romantisk*, [...] det upplevbara mötet eller syntesen mellan idévärld och sinnesvärld är det väsentliga, till skillnad från den symbolistiska tanken att en synlig form finns relaterad till det osynliga abstrakta.”⁴¹ Symbolisten, medveten om vilket sinnestillstånd hen vill synliggöra och uttrycka, behöver inte som romantikern ”vänta på att naturen skall tillhandahålla vad han behöver”⁴² utan skapar eller åstadkommer *le paysage intérieur*, det vill säga ett inre landskap som motsvarar och korresponderar med själva sinnestillståndet. ”Först symbolisten är i stånd till det arrangemang av landskapet som gör naturen till «the formula of the emotion» [...]”.⁴³

³⁷ I anknytning till detta är det adekvat att nämna begreppsalternativ för symbolism så som de tas upp hos Jonsson: Albert Aurier, samtida franska poet och målare, föreslog ”idéistiskt”: Inge Jonsson, Malmö 1986, s. 102. Inom forskningen anfördes senare även ”musikalism” som rimligare, mindre missvisande term: Ibid., s. 107.

³⁸ Karin Sidén, Stockholm 2015, s. 9.

³⁹ Kristoffer Leandoer, Malmö 2014, s. 13.

⁴⁰ Ibid., s. 44.

⁴¹ Margaretha Rossholm, Stockholm 1974, s. 31.

⁴² Kjell Espmark, *Att översätta själen. En huvudlinje i modern poesi – från Baudelaire till surrealismen*, Stockholm 1975, s. 25.

⁴³ Ibid.

Symbolismens markanta och avgörande skillnader gentemot romantiken och alla andra litterära strömningar redogörs hos Leandroer, Rossholm och Espmark, men återfinns knappast i övrig forskning, utan här är det ofta tal om en anpassad uppdatering av romantiken.⁴⁴ Även om forskningen inte är ense om själva omfattningen av släktskapet och kongruens mellan romantiken och dekadentlitteraturen, så görs ändå alltid idémässiga kopplingar till dessa två strömningar. Så exempelvis också hos Inge Jonsson: ”Att symbolismen i väsentliga avseenden bör uppfattas som en återuppstånden tysk romantik är väl bestyrkt, med det betyder inte, att inspirationen alltid utgick från urkällorna, [...]”⁴⁵ Att romantiken och symbolismen formade sin föreställning om världen och sin konstdoktrin utifrån samma form och tankebanor är ingenting som kan dementeras. I motsats till naturen, landskap eller världen överlag som «impression» syftar motsvarande konstnärliga uttryck till just motsatta hållningen, det vill säga världen och natur som «symbol».⁴⁶

Använd på måleri och bildkonstnärliga uttryck kan referensramen vidgas ännu mer: Vid sidan av de engelska prerafaeliterna vid 1800-talets mitt (Dante Gabriel Rossetti, John Everett Millais)⁴⁷ eller William Morris arts-and-craft-rörelse⁴⁸, som redan tidigare har nämnts, motsvarar också syntetism och dess manifestering genom Pont-Avenskolan (Paul Gauguin, Émile Bernard), näraliggande föregående inriktningar som därmed kan anföras som ursprung och härstamning för den visuella sidan inom symbolismen. Orden *Roise+Croix* tjänade utöver detta som central och institutionaliserad plats för symbolismens religiösa, mystiska och idealistiska utvecklingen inom främst visuell kultur. Grundad år 1892 av Sâr Péladan⁴⁹ utgjorde rörelsen och salongverksamheten en återupplevelse av ett hemligt filosofiskt sällskap från 1600-talet som kallades Rosenkreutzarna⁵⁰ som hade ett explicit mytiskt och katolskt inslag. Återupplivad år 1892 utgick alltså samma värderingar från Péladans orden som i dess medeltida ursprungskaraktär. Just denna salong eller orden ”fick stor betydelse för ett befästande av det symbolistiska bildspråket”.⁵¹ I den förnyade formen utvecklades en konstnärlig stil som koncentrerades på det figurativa och figurkonstellationer överlag.

⁴⁴ Så hos Inge Jonsson, Malmö 1986, s. 98; Ingemar Algulin, ”Gustaf Fröding – mellan romantik och modernism”, i: *Nittitalsförfattare i 80-talsperspektiv*, Malmö 1986, s. 29ff. och Lutz Rühling, Göttingen 1990, s. 11.

⁴⁵ Inge Jonsson, Malmö 1986, s. 103.

⁴⁶ Werner Hofmann, *Das irdische Paradies: Kunst im neunzehnten Jahrhundert*, München 1960, s. 45f.

⁴⁷ Margaretha Rossholm, Stockholm 1974, s. 50ff.

⁴⁸ Kristoffer Leandroer, Malmö 2014, s. 13.

⁴⁹ Joseph Péladans namnändring till Joséphin och tillägget av titeln ”Sâr” vilket betyder magiker kan ses som en iscensättning och något performativt i sig: Kristoffer Leandroer, Malmö 2014, s. 84.

⁵⁰ Ragnar von Holten, Stockholm 1994, s. 87.

⁵¹ Daniel Prytz, Stockholm 2015, s. 102.

Samtidigt kom den bakomliggande idévärlden ofta till uttryck genom bibliska eller mytologiska motiv. Därmed företrädde denna krets en annan kompositionsidé och ett annat slags motiv än det som kom till uttryck i Nordens symbolistiska tolkning: istället för landskapsmåleri och naturdikter var det i *Salon Roise+Croix*, så som hos de flesta andra kontinentala symbolisterna, människoframställningar och figurmåleri som skildrades.⁵²

2. 2. De nordiska författarnas och konstnärernas möte med fransk symbolism

”Nittioalets uppbrott från åttiotalets kritiska och avslöjande hållning innebar ett återvändande till poesi, fantasi, saga och myt. Ett uppbrott som svarade mot en i Frankrike under slutet av 1800-talet förändrad litterär konjunktur, vars förgrundsgestalter utgjordes av symbolisterna.”⁵³ Att rikta sitt konstnärliga intresse mot Frankrike och framförallt Paris, staden med 1800-talets mest progressiva estetiska karaktär, var, som sagt, inte specifikt för de nordiska konstnärerna utan ett allmänt fenomen under andra hälften av 1800-talet: Två exempel är dels den internationella konstnärskolonin Gréz-sur-Loing i Fontainebleau-skogen med ett stort antal delaktiga svenska konstnärer, dels de många nordiska porträttmålna i Paris innerstad. Bland de svenska konstnärer som uppehöll sig och verkade i Paris, var Georg Pauli den som gjorde symbolismen tillgänglig för en nordisk publik. Genom föredrag, åtminstone liknande anföranden och publicerade skrifter förmedlade han den nya estetiska strömningen till Nordens konstkreter. Ett föredrag som Pauli höll år 1896 i Stockholm kallades just ”Om symbolism” och innehöll bland annat följande rader som skulle ringa in det symbolistiska förhållningssättet: ”[symbolism] hämtar sin näring och sitt stoff lika väl ur fantasins dimhöljda rike som ur den klara verklighetens – ja kanske med förkärlek ur det förra. Historien, myten, legenden, drömmarnas värld är symbolistens rätta hemland [...] hvad som särskilt karakteriserar den moderna symbolisten, det är hans sträfvan att alltid i bild återger en inre värld, full av gåtor och drömmar, mättad af olika känslor af glädje, af sorg, af hat eller kärlek, melankoli och längtan.”⁵⁴ I samband med Stockholmsutställningen som ägde rum 1897 visades en rad konstverk med en kontinental symbolistisk prägel. I och med att symbolismen uppmärksammande av ett sådant prestigefyllt, allmänt etablerat konstevenemang, började denna strömning blir mer känd för allmänheten.

⁵² Daniel Prytz, Stockholm 2015, s. 103.

⁵³ Jan Lysén i: Inge Jonsson, Malmö 1986, s. 98.

⁵⁴ Georg Pauli, ”Om symbolism”, i: *Konstnärslif och om konst – Föredrag och uppsatser*, Stockholm 1913, s. 163-181, i: Daniel Prytz, Stockholm 2015, s. 101.

2. 3. Djuppsykologi och andra närliggande nya vetenskapliga teorier

Parallellt med symbolismen utvecklades djuppsykologin som en ny psykologisk gren av bland andra Sigmund och Carl Gustav Jung. Likaså drev Henri Bergsons igenom sin medvetandeanalys som gick ut på ett urskiljande mellan intelligens och intuition.⁵⁵ Denna teori inbegrep också till stor del ett krav på en innovativ, icke-normativ och icke-konventionell språk- och symbolanvändning inom konsten och framförallt inom poesin för att kunna plocka isär språkets kodade symbolsystem, som tas för givet i den vardagliga kommunikationen. Enbart under förutsättningen av ett förnyat originellt konstnärligt språk, ”den specifikt konstnärliga symbolen”⁵⁶ som Bergson kallar det, kan diktationen åstadkomma en suggestion och transcendens av språkets begränsningar och därmed suggerera något ”som språket [egentligen] inte är gjort för att uttrycka”.⁵⁷ Denna psykologiska utveckling påverkade i allra högsta grad och satte med stor sannolikhet sin prägel på den symbolistiska konstfilosofin. Korrespondenserna, så som de bland annat användes av Baudelaire, som i sin tur hämtade dem från Swedenborgs synestesier, samt en platonisk världsåskådning är ytterligare samtida dominerande företeelser som symbolism, i vid bemärkelse, baserade sin estetiska hållning på.⁵⁸

⁵⁵ Inge Jonsson, Malmö 1986, s. 105.

⁵⁶ Ibid.

⁵⁷ Citat av Bergson, i: Ibid.

⁵⁸ Korrespondenserna går ut på en sammanlänkning: alfabetets bokstäver och större kategorier som vokaler, konsonanter och diftonger uppdelas i korresponderande sinnestillstånd, men även i färger och instrument: Kristoffer Leandoer, Malmö 2014, s. 56f.

Däremot indelar en platonisk världsåskådning, också kallad idéläran, världen i en idévärld och i en sinnevärld. Idévärlden, som föreligger okroppslig och osynlig, är den egentliga sanna, perfekta och oföränderliga verkligheten medan sinnevärlden, som är materiell och synlig, alltså rätt och slätt den som uppfattas med sinnen, bara är en ofullständig avbild av denna: Axel Goodbody, *Natursprache. Ein dichtungstheoretisches Konzept der Romantik und seine Wiederaufnahme in der modernen Naturlyrik (Novalis – Eichendorff – Lehman – Eich)*, Neumünster 1984, s. 56f. Motsatsen och konflikten mellan tingvärlden, som blir ouppmärksam, och idévärlden, som i hög grad blir uppmärksam inom symbolism, utmärker alltså såväl Platons som symbolismens världsbild som avgörande komponent.

3. Svenska och franska anti-naturalistiska programförklaringar under det sena 1800-talet

3. 1. Poesin i fokus

I Verner von Heidenstams polemiska estetiska programskrifter *Renässans*, från 1889, och *Pepitas bröllop*, publicerad några månader senare i januari 1890, som tillkom i samarbete med Oscar Levertin, kommer följande iakttagelse och värdering återkommande till uttryck: under den föregående naturalistiska litterära perioden fanns det stora förtjänster hos prosan, däremot har man nästan alltid förbisett och försummat versen.⁵⁹ Med andra ord förespråkar och pläderar Levertin och Heidenstam för en ny litterär tid där verser, dikter och poesi överlag ska få större utrymme och gehör. Detta går hand i hand med Moréas betydligt mer välkända samtida manifest från kontinenten som på samma sätt betonar versens och diktens centrala litterära betydelse och funktion. Lyrik och verser tycks minst sagt spela en stor roll för sekelskiftets litteratur. På grund av att de fordringar och krav som Heidenstam och Levertin ställer på den nya litterära fasen stämmer i hög grad överens med Jean Moréas *Symbolism manifest*, är det sannolikt att Moréas manifest har fungerat som förlaga. Med tanke på Moréas polemiska och metaforiska användning av termen ”renässans” för just det litterära skifte som var i färd att utbilda sig,⁶⁰ som i sin tur är själva titeln på den svenska programskriften, finns det ett tydligt stilistiskt tecken på manifestets inflytande på Heidenstam och Levertin.

3. 2. Brytning och uppgörelse med 1880-talets verklighetstroga naturalism

Det är förstås viktigt att påpeka att manifest och protest- och programskrifter inte alltid måste innebära att fordringarna omsätts, realiserats och kommer till uttryck. Programförklaringar som *Renässans* och *Pepitas bröllop* motsvarar därmed alltså snarare litterära fordringar än ett skifte som redan då verkligen trätt i kraft i Sveriges litteraturyttringar. Men utöver detta utgörs de till stor del också av samtida estetiska tendenser som var tecken på en konstteoretisk omförhandling. Med tanke på det och i samband med en rad ytterligare liknande krav och fordringar verkar det ändå avteckna sig en ganska tydlig förskjutning från 1880-talets naturvetenskapliga, objektiva och rationella princip. Bland annat har återigen Heidenstam i sin essäliknande skrift *Om inbillningens logik*, vars första version publicerades 1896 i *Ord & Bild* och vars andra omskrivna version publicerades 1899, tydliggjort en strategi eller ett

⁵⁹ Verner von Heidenstam, *Renässans. Några ord om en annalkande ny brytningstid inom litteraturen*, Stockholm 1889, <http://litteraturbanken.se/#!/forfattare/HeidenstamV/titlar/Renassans/sida/3/etext>, tillgänglig 2016-04-01, s. 11ff.

⁶⁰ Jean Moréas, Malmö 2014, s. 320.

förfarande som förkastar och avsätter förnuftet som kunskapskälla och logikens herravälde, ”tankens logik”, och istället använder sig av författarens eller konstnärens inbillningskraft, fantasi och känslvärld för att se och konstnärligt bearbeta världen, ”inbillningens logik”. Det är en tanklös njutning av ett konstverk eller en litterär produkt, både medan det skapas och mottas, som Heidenstam går i bräsch för. Det är ingen fokusering av all teknisk utföring utan just denna njutning som anförs som konstens kvalitetsmarkör.⁶¹ Ett decennium tidigare var det ändå Georg Brandes och ”Det moderna genombrottet” som var högst aktuell. Litteraturen ska ”sätta problem under debatt”, belysa sociala missförhållanden, industriarbetarnas tillvaro och ska förhålla sig till den fortgående industrialiseringen och urbaniseringen.⁶² Men i t. ex. *Pepitas bröllop* utpekas just konst som ett område där sådana realistiska och naturalistiska vardagsfenomenskildringar är mer inaktuella och även mer otänkbara och oanvändbara än i någon annan sfär och praktik.⁶³ Till skillnad från litteraturens beskrivande och verklighetsanammande karaktär under 1880-talet avtecknar sig i slutet av 1880-talet en motsatt hållning som kan läsas utifrån konflikten eller diskrepansen mellan sanning och illusion eller ideal och verklighet⁶⁴ som Heidenstam uttrycker det i *Renässans*.

3. 3. Heidenstams estetiska opinionsbildning – franska symbolistiska manifest

I Sigvard Lindqvists undersökning av symbolistiska spår i 1890-talets svenska litteratur benämns skriften *Om inbillningens logik* säkerligen inte utan anledning som Sveriges främsta symbolistiska manifest.⁶⁵ Överlag ventileras här svenska ekvivalenter till och reaktioner på symbolistiska manifest. I avseende till detta hänvisas även till Oscar Levertins essä om Heidenstams poetiska utveckling, Svea 1897, utgiven december 1896⁶⁶, som i samtida litteraturkritik betecknades som ”den svenska symbolismens manifest”, som dock Lindqvist tillskriver mindre tydligt symbolistisk anknytning än *Om inbillningens logik*.⁶⁷ Ett konsekvent och komplett förespråkande av fransk symbolism hos Heidenstam avfärdar dock däremot Lindqvist i samma veva,⁶⁸ men oavsett detta ligger det nära till hands att sätta just Heidenstams och Levertins skrifter i samband med en fransk symbolistisk idétradition.

⁶¹ Verner von Heidenstam, *Om inbillningens logik*, Stockholm 1896 [första publikation], <http://runeberg.org/ordochbild/1896/0173.html>, tillgänglig 2016-04-05, s. 148f.

⁶² Gunnar Ahlström, *Det moderna genombrottet i Nordens litteratur*, Stockholm 1947, s. 386f.

⁶³ Verner von Heidenstam & Oscar Levertin, *Pepitas bröllop. En literaturanmälan*, Stockholm 1890, <http://litteraturbanken.se/#!/forfattare/LevertinO/titlar/PepitasBrollop/sida/3/etext>, tillgänglig 2016-04-05, s. 26.

⁶⁴ Verner von Heidenstam, Stockholm 1889, s. 21.

⁶⁵ Sigvard Lindqvist, ”Heidenstams symbolistiska manifest”, i: *Symbolism i det svenska 1890-talets litteratur*, Jönköping 1995, s. 39.

⁶⁶ Ibid.

⁶⁷ Ibid.

⁶⁸ Ibid.

Renässans

I *Renässans*, vars undertitel *Några ord om en annalkande ny brytningstid inom litteraturen* redan är en hänvisning i sig, illustrerar och resonerar Heidenstam utförligt om naturalismens olämplighet för rytmisk poesi och lämplighet för prosan.⁶⁹ ”Naturalismens inflytande på prosaberättelsen måste betraktas som utomordentligt välgörande, men detsamma kan icke sägas om dess inverkan på den rytmiska diktningen.”⁷⁰ Men samtidigt framgår även i hans resonemang en bedömning av den naturalistiska stilen som något allmänt omodernt och inaktuellt.⁷¹ Han målar upp en bild av den naturalistiska litterära riktning som några år tidigare konnoterades med en progressiv, framåtpekande potential som år 1889 förpassades som något otidsenligt, gammalmodigt, intetsägande och som något som upprepar sig själv istället för att frambringa något nytt. Heidenstam tar sig utöver detta friheten av att spekulera, förutsäga och förutspå hur framtiden ter sig för litteraturen och de bildande konsterna i allmänhet och den rytmiska dikten i synnerhet – nämligen alltmer lösgjord från naturalism.⁷² Det som utgör poesins kvalitetsmarkör är inte naturalismens beskrivande, verklighetstroga framställningssätt utan en stilistisk strategi som i programskrifterna kallas för ”idealism” och ”romantik”.⁷³ Rent begreppsligt sett, skrivs härmed alltså inte estetikens och framställningssättets omförhandlingar explicit in i den samtida franska symbolistiska idévärlden, utan kopplas snarare ihop med en aktualisering av äldre stilistiska epoker från det sena 1700-talet och tidiga 1800-talet. Dessa är dock ännu nära besläktade och tillhör samma princip och angreppssätt som det redan tidigare ha anförts: landskap som «symbol» istället för landskap som «impression».

3. 3. 1. Stilistiska gränsdragningar – fotografi och prosalitteratur vs. måleri och poesi

Med avseende på en rimlig genre för ett naturalistiskt angreppssätt kommer däremot fotografien in. Även om fotografien under det sena 1800-talet fått en enorm genomslagskraft som medium, kommer det hos Heidenstam snarare som en beteckning på ett förfarande eller framställningssätt till användning, oavhängigt tillhörigheten till ett visuellt eller icke-visuellt, litterärt uttryck eller en viss teknik. Genom att likställa en fotograf med en naturalistisk novellförfattare blir hans tänkande i termer av gränsdragning av stilar istället för konstformer tydligt. En efterbildande och verklighetsskildrande stil som gör sig gällande inom och är

⁶⁹ Heidenstam använder sig kontinuerligt av uttrycket ”den rytmiska dikten”. I mitt resonemang varierar jag dock mina formuleringar eftersom allt pekar på att han överlag syftar på den lyriska formen.

⁷⁰ Verner von Heidenstam, Stockholm 1889, s. 11.

⁷¹ Ibid., s. 7ff.

⁷² Ibid., s. 9 & s. 26f.

⁷³ Ibid., s. 29ff.

gynnsam för fotografi och prosa ställs mot en idealistisk, individualistisk och subjektiv stil, gällande för bildkonst och poesi, med ett koncentrerat form- och bildspråk.⁷⁴ Härmed antyds även diskursen kring de olika bildkonstnärliga uttryckens reaktion på fotografi som en predestinerad princip för det mimetiska/dokumentariska och en omstrukturering och omorientering mot en mer stiliserad, idealiserad, abstrakt och irrationell konstnärlig linje.⁷⁵ I *Pepitas bröllop* återfinns samma mönster, samtidigt som fotografi förknippas med en tydligare nedsättande, negativ värdering: ”Man ser fotografiplåtens färglösa verklighetsreferat”⁷⁶ som därefter tillskrivs ett trivialt språk och en kylig karaktär. Det är likaså ett underkännande av fotografins konstnärliga värde som i sin tur motsvarar den gängse samtida uppfattningen om fotografin som ett medium som placerades utanför den konstnärliga sfären eller åtminstone ett medium med lägre status än alla övriga konstarter.⁷⁷ Oavsett Heidenstams framläggning av två motsatta stilar eller strömningar innebär den post-naturalistiska moderna versionen inte uteslutande ett förkastande och avfärdande av alla aspekter av ett naturalistiskt angreppssätt.⁷⁸ Det är trots allt ännu framställningen av verkligheten som den konstnärliga praktiken vilar på och därmed en orientering hos och en tolkning och omgestaltning av den faktiska världen. Det som till synes förefaller vara helt motsägelsefullt, vävs i Heidenstams estetiska teori i viss mån samman. Att låta sin inbillningskraft och sin ”andliga självständighet”⁷⁹ komma till uttryck, utesluter inte en skildring av den yttre världen. Dock förblir denna snarare något relativt för att ett rikt utrustat erfarenhet subjekt, ”en konstmänniska”⁸⁰ aldrig kan uppfatta den som objektiv och sanningsenlig så som det tydliggörs i *Pepitas bröllop*.

⁷⁴ Verner von Heidenstam, Stockholm 1889, s. 29.

Med avseende på detta och ytterligare teoretiska framläggningar finns det i stor grad uppenbara paralleller och likheter med Richard Berghs essäer, framförallt med tanke på *Om överdrifternas nödvändighet i konsten* från 1886 som senare behandlas i uppsatsen. Detta föranleder Birgitta Rapp att dra slutsatsen att Berghs skrifter är förebilden för tillkomsten av *Renässans: Birgitta Rapp, Richard Bergh. Konstnär & kulturpolitiker 1890-1915*, Stockholm 1978, s. 84ff. Så långt vill inte jag dra hypotesen, men det råder ingen tvivel om ett inflytande i och med Heidenstams umgänge i samma kulturkretsar som Bergh (parissvenskarna och besök i Gréz-sur-Loing), samtidigt bekräftar det åter poesins och bildkonstens nära position till varandra.

⁷⁵ Idén om att det fotografiska mediets genombrott har lett eller åtminstone bidragit till konstens förskjutning och omorientering från något impressionistiskt till något stiliserat, symboliskt och förskönat är ett återkommande antagande i diskursen om estetiska strömningar runt sekelskiftet 1900 och yttras t. ex. också hos Werner Hofmann, München 1960, s. 22ff.

⁷⁶ Verner von Heidenstam & Oscar Levertin, Stockholm 1890, s. 30.

⁷⁷ Fotografiet blev först i början på 1900-talet accepterat inom konstvärlden: Werner Hofmann, München 1960, s. 22f.

⁷⁸ Verner von Heidenstam, Stockholm 1889, bl. a. s. 29f. & s. 43f.

⁷⁹ Verner von Heidenstam & Oscar Levertin, Stockholm 1890, s. 32: Här använder sig Heidenstam undantagsvis av begreppet ”andlig självständighet”. Så som Heidenstam flitigt tar i bruk termerna ”inbillningskraft” och ”personlig/andlig självständighet” pekar allt på att de är varandras synonymer.

⁸⁰ *Ibid.*, s. 27.

Ytterligare ett spår, som ingår i denna diskussion, är ett närstående komplext förhållande mellan litteratur och bildkonst eller ”målarkonstens” särställning inom litteratur. Konstens bildspråk förmedlas enklare och utlöser en mer konkret och mer omedelbar verkan hos mottagaren och det är just denna effekt som poesin, tänkt enligt Heidenstam, ska ha som drivkraft och utgångspunkt. Den visuella konsten fyller således funktionen av att vara litteraturens måttstock, vägvisare och inspirationskälla.⁸¹ ”Målarkonstens inflytande på litteraturen har aldrig tydligare framträtt än i vår tid.”⁸² I *Pepitas bröllop* poängteras att det har att göra med den enkla anledningen att bildkonstens omformulering mot en personlighetsframhävande, subjektiv tolkning av alla intrycken föregick litteraturens motsvarande omformulering.⁸³ Ett tänkande bortom konstarnas särskilda drag och produktionsvillkor går i linje med ytterligare samtida diskurser om konstarnas samverkan. Liknelser eller metaforer som att teckna en bok eller ”att måla i ord”, så som det redan påpekats, var allmänt förekommande under det sena 1800-talet. Liknande formuleringar finns i Heidenstams programskrifter. Här nämns bildkonst och poesi genomgående i samma andetag, likt en sammanblandning, men ändå är det inte helt en användning som synonymer: ”Konsten att måla i ord är därför till stor del konsten att koncentrera. I en liknelse kan man koncentrera. Den kan, om den är väl funnen, i några ord åskådliggöra det som annars fordrade en lång beskrifning.”⁸⁴ Om poesins, ordkonstens, och måleriets, bildkonstens, överlappning är exempelvis också Hans Henrik Brummer inne på.⁸⁵ Även Gustaf Frödings naturdikt ”Vackert väder” beskrivs ännu år 1970 som en landskapsmålning: ”[...] det påträngande minnet hos den hemlängande skalden [Fröding] skapade hans kanske mest övertygande landskapsmålning.”⁸⁶

Däremot tydliggör Heidenstam likaså diktens nödvändighet av att alltid komplettera en ”ordmålning”. Intryck utifrån, som återges inom poesin, ska kompletteras med skaldens individualistiska, subjektiva tillägg.⁸⁷ Ett sådant tillägg, som snarare rör framställningssättet än innehållet,⁸⁸ indikerar ”personlig självständighet” och det är just på grund av detta faktum som den nya subjektiva utvecklingen tillmäts större trovärdighet. En inordning i en särskild stil beror helt på det valda framställningssättet. All konstnärlig kvalitet utgörs av

⁸¹ En sak som bland annat också Rapp är inne på: Birgitta Rapp, Stockholm 1978, s. 84f.

⁸² Verner von Heidenstam, Stockholm 1889, s. 14.

⁸³ Verner von Heidenstam & Oscar Levertin, Stockholm 1890, s. 41.

⁸⁴ Verner von Heidenstam, Stockholm 1889, s. 29.

⁸⁵ Hans Henrik Brummer, ”Prins Eugen och det nordiska stämningslandskapet”, i: *Naturen som livsrum. Ekologiska perspektiv i modern litteratur och bildkonst*, Södertälje 1998, s. 118f.

⁸⁶ Henry Olsson, *Vinlövsranka och hagtornskrans. En bok om Fröding*, Stockholm 1970, s. 20.

⁸⁷ Verner von Heidenstam, Stockholm 1889, s. 17f.

⁸⁸ *Ibid.*, s. 40.

framställningssättet och i vilken mån den förmedlar personligheten: ”[Det] är väl just i sjelfva framställningssättet, som ett arbete[t]s estetiska värde är att söka.”⁸⁹ Utan tillägg och ”personlig självständighet” kan poesin inte till fullo åstadkomma eller uppnå sitt kvalitativa anspråk. Ju mer personliga drag är märkbara, desto högre kvalitet besitter ett verk. Vid uteblivande kan det inte ens vara tal om något konsttillhörande: ”[...]det är [just] personlighetens bemedling, som höjer skildringen till konst.”⁹⁰ Härmed är det alltså inte enbart något ofrånkomligt för ett subjekt, så som det tidigare påpekats, utan även något önskvärt. Denna subjektivistiska, individualistiska prägel inom konstskapandet sammanfattas som en besjälning av den verkligheten ”med sin icke vardagliga tanke- och känslöverld”⁹¹ – likt en icke-panteistisk idé. Enligt Werner Hofmann är just denna samexistens mellan verklighet och symbol ett särskilt kännetecken för franska sekelskiftets estetiska idéer. Med hjälp av Joris-Karl Huysmans skönlitterära verk *À Rebours* från 1884, som inom historieskrivningen utmärker sig genom att representera övergången till mer symbolistiska ideal,⁹² ger Hofmann exempel på det fenomen som också Heidenstams tankekomplex går ut på; ”spiritualistisk naturalism”⁹³. Det är möjligen så Heidenstam, som utövande poet och tidigare verksam men misslyckad målare,⁹⁴ ville ta poesin förbi måleriet och göra den till något estetiskt överlägset. Antagandet att poesins potential kan överträffa måleriet uttrycks i alla fall i skrifterna. En avgörande skillnad gäller alltså ännu i argumentationen. Samtidigt avtecknade sig ett mer djupgående tankekomplex hämtat från ett symboliskt eller metafysiskt, icke-illusionistiskt spår som även inbegrep ett uppluckrande av gränsen till musikens konstform.

En nationalromantisk motivering till det framlagda inbäddas likaså: Ytterligare påståenden, som omöjligheten av en objektiv verklighetsskildring, för Heidenstam tillbaka till svenskarnas säregna drag som skiljer dem från andra nationer.⁹⁵ Likaså korresponderar ”det svenska lynnet” inte längre med naturalismens framställningssätt utan har år 1889 förblivit själva motsatsen till det. Denna framlagda orsak-verkan-princip är naturligtvis lika konstruerad som polemisk och tillspetsad, men representerar en tidsenlig nationalromantisk karaktär.

⁸⁹ Verner von Heidenstam, Stockholm 1889, s. 39.

⁹⁰ Verner von Heidenstam & Oscar Levertin, Stockholm 1890, s. 31.

⁹¹ *Ibid.*, s. 27.

⁹² Christopher Lloyd, *J.-K. Huysmans and the fin-de-siècle novel*, Edinburgh 1990, s. 4ff.

⁹³ Werner Hofmann, München 1960, s. 22f.: min egen översättning från ”spiritualistischer Naturalismus”.

⁹⁴ Johan Mortenson, *Från Röda Rummet till sekelskiftet. Strömningar i svensk litteratur under 1880- och 1890-talet, Andra delen - symbolism*, Stockholm 1918,

<https://archive.org/stream/frnrdarummettill0102mort#page/n339/mode/2up>, tillgänglig 2016-04-11, s. 39f.

⁹⁵ Verner von Heidenstam, Stockholm 1889, s. 33ff.

Pepitas bröllop & Om inbillningens logik

Att rikta ljus mot och förklara symptom på en kris och kommande revolt mot naturalism, är även det bärande övergripande anförandet i *Pepitas bröllop*. Med hjälp av termer som inbillningen, inbillningskraft och inbillningsmänniska, som används flitigt i *Pepitas bröllop*, *Om inbillningens logik* och *Renässans*, kartläggs den moderna konsten och poesin. I *Pepitas bröllop* söks även samband och en historisk kontinuitet med ett internationellt litterärt arv. Romantiken och det tidiga 1800-talets individualism och även det sena 1700-talets skönhetspoesi korrelerar med den proklamerade banbrytande nya stilen.⁹⁶ Vid sidan av den narrativa ramberättelsen om boken *Pepitas bröllop*, läggs här särskilt tonvikt på Paris som den stad där signaler om att en litterär omvälvning var i antågande först kunde märkas, Paris som förebud.⁹⁷ ”Den moderna franska poesin”, kännetecknad av att söka sig till fantasins och drömmens sfär, anföras som något progressivt och framåtpekande – något likt den bärande genren som till stor del utmärktes av den anti-naturalistiska stilen: ”Dekadenter, symbolister och hvad de nu kallas, alla protesterar de mot verklighetsdiktarnes prosa samt söka en drömmens och fantasiens lyrik och en teknik, hvilken redan i sig sjelft bryter med naturalism.”⁹⁸ Detta inbegrep, så som tidigare antytts, ett avståndstagande från en saklig skildring av samhällliga problem och ett bejakande av ”jaget, psykologiska analysen av tankens och idéns, känslornas och lidelsernas värld”⁹⁹. Till skillnad från äldre stilar och konstverk, som enligt Heidenstam frambringar ett rationellt budskap likt vetenskap (eller ”tanke- eller kunskapsak”),¹⁰⁰ och således betonar en teknisk och formalistisk sida, vilar de moderna diktarnas och tavlornas praktik på en njutning och en förmedling av inbillning.¹⁰¹ Begreppet ”inbillning” används i många olika avseenden och en precision av begreppets innebörd saknas. Men det som går att fastslå är att det för Heidenstam och Levertin handlar om en upplevelseprincip som följer samma lagar som verkligheten fast snabbare och våldsammare.¹⁰² Mer specifika än så är inte formuleringarna hos Heidenstam och Levertin.

3. 4. Samverkan mellan konstarterna

Det visar sig att tanken om att sudda ut gränserna mellan de olika stilarna eller framställningssätten samt en lyrisk orientering hos visuell konst är ett bärande inslag i Heidenstams och Levertins teoretiska skrifter. Samma fenomen av allt mindre tydliga gränser

⁹⁶ Verner von Heidenstam & Oscar Levertin, Stockholm 1890, s. 9f.

⁹⁷ Ibid., s. 10ff.

⁹⁸ Ibid., s. 11.

⁹⁹ Ibid., s. 13.

¹⁰⁰ Verner von Heidenstam, Stockholm 1896, s. 153.

¹⁰¹ Ibid., s. 148.

¹⁰² Ibid., s. 151.

mellan olika konstformer gjorde sig likaså inom symbolism märkbar, symbolisternas medvetna gränsöverskridande metod har redan tidigare påpekats. En nära samverkan och interaktion mellan konstformerna utmärker också Mats Janssons argumentation om ekfrasen i svensk 1800-talspoesi.¹⁰³ Ett överskridande av konstartspecifika gränser utgjorde, enligt Jansson, även ett säreget tidstypiskt drag av nittioalets svenska författargeneration. Deras litterära produktion präglades av den symbolistiska idén, som redan tidigare förklarats, av att förena musik, bild och ord till ett enhetligt allkonstverk. ”I symbolismens efterföljd föreställde sig nittitalsförfattarna att musik, ord och bild skulle kunna förenas.”¹⁰⁴ Med avseende på detta aktualiseras på samma sätt ett konstideal som härstammar från den tyska romantiken som alltså åter blir elementär inom den franska symbolismen under det sena 1800-talet.¹⁰⁵ Föreställningen om det totala konstverket – ”die Poetisierung der Welt” – går tillbaka till Novalis, en pseudonym för Friedrich Hardenberg som var en av de främsta tänkarna under den tidiga tyska romantiken.¹⁰⁶ Att inte göra stor skillnad mellan konstarterna går även hand i hand med tanken om ett slags överordnat symbolistiskt språk där syn, hörsel, känsel, lukt och smak överlappar varandra och på sätt gör att alla sinnen korresponderar och överensstämmer med varandra. I så fall är det tal om en konsekvent sammanblandning av alla sinnen – en symbolistisk strategi för förnyelse som Leandroer är inne på.¹⁰⁷ Mot bakgrund av detta är det alltså inte förvånansvärt att en rad ekfraser kom till under detta decennium. Så kan exempelvis Oscar Levertin som upphovsman bakom en ekfras till J.A.G. Ackes målning *I Skogstemplet* nämnas: ”Fantasi inför Ackes tafla ’I Skogstemplet’”¹⁰⁸. J.A.G. Ackes målning tematiserades även i en brevkorrespondens som Heidenstam och Levertin förde tillsammans. Ett av Heidenstams nedskrivna resonemang inleds med en liknelse som så ofta gjordes runt sekelskiftet 1900: ”Hans [Ackes] tafla är en hel dikt.”¹⁰⁹ En förkortad och reviderad sentens ur samma resonemang utgör även inskriften på ramen till själva målningen: ”Mossa gömmer – människohjärtat skapar evinnerligt”¹¹⁰. Å ena sidan föreligger alltså en slags sammansvetsning eller ett stöd mellan poesi och bildkonst, men å andra sidan tenderar poesin samt bildkonsten också alltmer till musikgenren. Tanken att musiken utnämns till den formen där alla olika genrer korsas, möts och förenas med varandra inom symbolism återfinns

¹⁰³ Mats Jansson, *Poetens blick – ekfras i svensk lyrik*, Stockholm 2014, s. 58ff.

¹⁰⁴ Som exempel par excellence för konstarnas överskridande anförs också grundandet av *Ord och Bild* år 1892: *Ibid.*, s. 58.

¹⁰⁵ Inge Jonsson, Malmö 1986, s. 103.

¹⁰⁶ Genom romantiseringen av världen ska den spruckna enheten mellan sensorium och intellekt, vars enhet är idealbilden, förenas igen.

¹⁰⁷ Kristoffer Leandroer, Malmö 2014, s. 48ff.

¹⁰⁸ Oscar Levertin, i: Mats Jansson, Stockholm 2014, s. 63.

¹⁰⁹ Citat av Verner von Heidenstam, i: *ibid.*

¹¹⁰ *Ibid.*

exempelvis också i Kristoffer Leandoers resonemang där Stéphane Mallarmé också blir citerad: ”Mallarmé hävdade att poesi redan var en form av musik: Jag gör musik påstod han. Och rentav: ’Poesin, närstående idén, är Musiken framför andra – gå inte med på någon underlägsenhet!’” Medan Heidenstam år 1889 i *Renässans* ännu karakteriserar poesi som gränsöverskridande enbart mot måleriets sfär, intar musiken några år senare samma relevanta status för honom som den har fått inom den symbolistiska stilistiska grupperingen. Måleriets och poesins inflytande övergick till ett allmänt utbyte av influenser mellan konstarterna där musiken styrde och hade en hegemonisk position. Musiken ansågs även i Heidenstams skrifter vara ideal och måttstock för alla andra konstarter i den contra-naturalistiska estetiken. I samband med musikens upphöjda status sätter också Inge Jonsson ord på ett förändrat tankemönster som stämningdikter verkar vila på: ”Musiken hos Karlfeldt och andra nittitalister hör till det som starkast binder samman deras konst med symbolismen och dess romantiska urkällor – det horatianska slagordet om att dikten är som målade tavlor, *ut pictura poesis*, ersattes med en formel, som gav musiken bildkonstens plats, *ut musica poesis*.”¹¹¹ Poesins omstrukturering och större, mer omfattande sammanvävning med musik gentemot bild tas åter upp hos Leandoer: Lyrikens mål är den rena ordmusiken.¹¹²

¹¹¹ Inge Jonsson, Malmö 1986, s. 113.

¹¹² Kristoffer Leandoer, Malmö 2014, s. 42.

4. Motivanalys av Gustaf Frödings ”I skogen”

4. 1. Tidigare forskning om Gustaf Fröding och naturdikten ”I skogen”

Det råder inga tvivel om att Gustaf Frödings poesi är ett välutforskat område. Mycket Frödingforskning har exempelvis bedrivits av Henry Olsson, Germund Michanek eller John Landquist, den sistnämnda var även upphovsman till de första vetenskapliga reflexionerna. Därvid finns det en benägenhet, särskilt med tanke på tidigare forskning om Fröding, att inte låta de samtida internationella estetiska sambanden komma till uttryck.¹¹³ Sådana forskningsbidrag motsvarar således en nationellt inriktade historieforskning som också ofta applicerades på icke-naturalistiska och subjektiva estetiska tendenser i Sverige under 1890-talet i allmänhet. Tidigare forskningsresultat har med andra ord anlagt ett perspektiv som till stor del skriver in Fröding i ett regionalt eller åtminstone nationellt avgränsat och autonomt poetiskt idékomplex. Ljuset riktades snarare mot Frödings författarskap som folklig värmländsk ”provinsialist” än mot Frödings internationella sida. Henry Olssons forskningsbidrag är ett tydligt exempel på en undanträngd internationell infallsvinkel.¹¹⁴ Han ägnar sig i hög grad åt *Gitarr och Dragharmonika*, Frödings debut där ”I skogen” också ingår, men på grund av hans undersökning av Värmlands representativitet i Frödings poetiska praxis, för han nästan uteslutande ett resonemang om debutens avdelning *Värmländska låtar*. Forskningen om Frödings författarskap har i stor utsträckning varit biografiskt inriktad och fokuserad på författarsubjektet. Detta är något som inte enbart är föråldrat i litteraturforskningen (Roland Barthes *The Death of the Author*), utan även någonting som inte är av relevans för mitt syfte och min undersökning. Erik Zilléns doktorsavhandling *Den lekande Fröding. En författarskapsstudie*¹¹⁵ från 2001 har däremot inte som avsikt att integrera personen och karaktären Fröding i undersökningen av Frödings litterära produktion. Denna monografi ställer alltså inte det skrivande och namngivna subjektet i fokus utan har uteslutande Frödings texter som undersökningsobjekt. Således lösgör sig denna avhandling alltså från vikten av biografiska aspekter i Frödingforskningen och är således ett bidrag som rättar till, omstrukturerar och aktualiserar det traditionella, biografiskt inriktade perspektivet i respektive forskningen. Litteraturvetenskaplig forskning som rör just Frödings tidiga dikt ”I skogen” finns det ytterst lite om.

¹¹³ Så understryker det t. ex. Algulin: Ingemar Algulin, Malmö 1986, s. 27ff.

¹¹⁴ Så t. ex. i Henry Olsson, Stockholm 1970 eller Henry Olsson, Stockholm 1967.

¹¹⁵ Erik Zillén, *Den lekande Fröding. En författarskapsstudie*, Lund 20012. Enligt författaren själv är avhandlingen även ett försök att konstituera genren författarskapsmonografien i Frödingforskningen, s. 30.

4. 2. Premisser

Dikten ”I skogen” ingår i Gustaf Frödings debutdiktsamling *Gitarr och dragharmonika* som utgavs i maj 1891 av Albert Bonniers förlag.¹¹⁶ Dikten blev dock redan den 11 juni 1887 för första gången publicerad i veckotidningen *Svea* under titeln ”Skogsliv”¹¹⁷ och måste alltså ha skrivits före detta datum. Frödings debut är uppdelad i fyra avdelningar *Värmländska låtar*, *Griller och grubblerier*, *Stämningar och stämningsbilder*, *Likt och olikt* samt själva titeldikten som utgör en avdelning i sig. Närmare bestämt är det i avdelningen *Stämningar och stämningsbilder* som den valda dikten ingår. Titeln på diktsamlingen som ”I skogen” är inbäddad i, implicerar med sin materiellt instrumentella dimension ett folkmusikaliskt och folkviselikt inslag. Detta främjar en förtätad och intensifierad ljud- och klangassociation vid läsning, som om gitarrens och dragspelets rytm tränger igenom ordflötet, bakgrundsmusik framför ”det inre ögat”. Detta återfinns och förstärks av de första två avdelningarna *Värmländska låtar* och *Griller och grubblerier*. Med avseende på de musikaliska kvaliteterna är det anmärkningsvärt att dikten fram till juli 1890, som en del av diktsamlingens urversion från februari 1890, tillhörde avdelningen *Värmländska låtar* och först i versionen från den 8 juli 1890 förflyttades till den nya tillkomna avdelningen *Stämningar och stämningsbilder*.¹¹⁸

4. 3. Form i förhållande till innehåll

Själva dikten består av 26 strofer som i sin tur genomgående består av fyra versrader. Med två strofer som undantag motsvarar alla ytterligare andra ett ofullständigt korsrim som utgörs av den andra och den fjärde versraden vilka ställs mot de icke rimmade första och tredje stroforna. Därvid är det inget rimmönster i den traditionella och klassiska meningen som skapas här (upplöst verskonvention), även om stroforna nästan följer ett konsekvent enhetligt rimmönster. Det är enbart den tionde och den tjugofjärde strofen som avviker från detta mönster som således leder till en skiftande takt och rytm. I den tionde strofen finns det två rim vilket därmed motsvarar ett fullbordat fullständigt korsrim (1-3, 2-4), till skillnad från den tjugofjärde strofen som helt saknar rim. Ett dubbelt så rikt klangvärde och en dubbelt så rik rytmicitet som de tionde strofens två korsrim skapar, står i motsats till den icke alls rimmade tjugofjärde strofen. Rent innehållsmässigt är dessa två avvikande strofer ytterst avgörande, form och innehåll korresponderar härmed med varandra, vilket kommer att framgå av den följande tematiska sammanfattningen. Utöver den formella uppdelningen i 26 strofer, utgörs

¹¹⁶ Henry Olsson, Stockholm 1967, s. 298.

¹¹⁷ Knut Warmland, ”Gitarr och dragharmonika 1891”, *Den sorgsne skrattarn. En bok om Frödings dikter*, Stockholm 2004, s. 35.

¹¹⁸ Henry Olsson, Stockholm 1967, s. 298f.

”I skogen” av ett flertal sammanhängande strofer som bildar ett tematiskt samband. Dessa i sig slutna grupperingar som innehållet bildar, markeras också typografiskt av 3 asterisker (***) . Enbart i ett fall uteblir denna markör (mellan strof 17 och 18), så att det sammanlagt finns sex tematiska istället för bara fem typografiska underavdelningar. Även om varenda strof innehåller en mening i sig, träder varje strof ändå i interaktion med flertalet andra strofer.¹¹⁹ Med tanke på innehållet överskrider alltså stroferna sina formellt betingade ramar och överträder på så vis formen i viss mån.

4. 4. Tematisk sammanfattning

Sett ifrån ett lyriskt jag ställer denna stämningssikt skogens tidigare harmoniska, kärleks- och värmefyllda och välfungerande ekosystem, med blommande flora och sprallig, livfull fauna, mot ett samtida stadium av förmörkelse, förstelning/orörlighet, sjuklighet, dödlighet/döende och ytterligare företeelser som tyder på en förskjutning till det dystra, kalla, negativa och dödliga. Ett aktuellt negativt tillstånd i nuet ställs mot en positiv dåtid som är förgången. Allt det som det lyriska jaget återger i presens överskuggas av förfall och livlöshet. Det som däremot utspelar sig i det förflutna (det som formuleras i preteritum) är förknippat med ett myller av liv och mångfald, rörelse, rytm och skildras med alla sinnesintryck.¹²⁰ Dessa två stadier kopplas ihop med hjälp av ett plus-minus-mönster inom de olika strofgrupperingar som befinner sig i mitten av dikten. Detta mönster visar en utveckling från en skissering av allt det vackra till ett stadium av nedgång och förfall. Första och sista strofgrupperingen bygger däremot inte på detta mönster utan utspelar sig helt i det mörka nuet där bygdens och människornas verkan når naturen och lämnar sitt avtryck i skogen.

I första grupperingen (strof 1 – 6) kommer i stor utsträckning verb och adjektiv till uttryck som skapar en kuliss av dämpade ljud, stillhet och tysthet: exempelvis ”tystnaden slumrar där [i skogarnes]”, ”hviskande bud från bygden” i strof 1 eller ”fåglarnas röster tystna” i strof 2. Vinden, som överbryggas och transcenderas plats och rum, är bärare av bygdens bud och utlöser och betingar skogens förfall: solen skymms av moln, fåglarna kvittrar inte längre, ”luften är tung och kvaf”¹²¹, ”källan och bäcken mörkna”¹²², över furuträdet lägger sig en vemodsslöja m. m. Denna korrelation eller orsak-verkan-kedja blir alltså uppenbar. Vilken slags innebörd budskapet som vinden transporterar och sprider egentligen har, förblir däremot

¹¹⁹ Så är en strofs allra första ord i vissa fall även ”Och” vilket snarare skapar förbindelse än avgränsning mellan stroferna: Gustaf Fröding, ”I skogen”, i: *Gitarr och dragharmonika*, Stockholm 1891: <http://runeberg.org/dragharm/iskogen.html>, tillgänglig 2016-05-10, strof 2, 8.

¹²⁰ Skildringen av tallen är dock genomgående i presens och således ett undantag.

¹²¹ Gustaf Fröding, Stockholm 1891, strof 2.

¹²² Ibid., strof 5.

oförklarligt för det lyriska jaget vilket genom den tydliga adressaten som förekommer i strof 2, versrad 2, "[...] ingen av oss, som vet" även inkluderar sig i eller sätter sig i samband med en allmänhet. Att med andra ord förstå naturfenomenet vinden och dess språk är bortom det lyriska jagets horisont och möjligheter. "Men hvad som af vinden hviskas, // är ingen af oss, som vet, // ty susande språkets mening // är skogarnas hemlighet."¹²³ Människan och bygden ikläds rollen av det destruktiva. Det är människan som en yttre, utifrån kommande aktör som ingriper på ett våldsamt sätt på skogen. Så även lite längre fram, i strof 25: "Min anfrätta mänskotanke // förstör hvad naturen byggt, // i färgspel och barrdoft och gransus // det blandar sig in något styggt."¹²⁴ Icke-konjugerade verb (mörkna, tystna) eller andra variationer (skogarnes, pluralformen) som förekommer enbart i denna mörka första avdelning tyder på ett formellt skriftspråk, en hög skriftstil.

I motsats till den inledande strofgrupperingen står i den följande (strof 7 – 9) skogens rika djur- och växtrike i centrum. Skogens mångfald rekapituleras av det lyriska jaget med hjälp av sina minnen. Det dödliga smyger sig inte fram förrän i den sista tillhörande strofens två sista versrader. Det är de versrader som gör att bilden av en rik mångfald av fåglar och växter helt plötsligt skiftar karaktär och visas här från sin existentiella, biologiska sida. "Då hördes en vinge flaxa, // och klorna en glada slog // i sångarens bröst, och sången // om kärlek för alltid dog."¹²⁵ Här krossas eller avbryts utan någon förvarning sångfåglarnas klangkuliss av gladans inskridande och överlevnadsinstinkt som i sin tur också skapar ljud med hans vingar. Sångfågeln som tillsammans med ett antal växter skapar musiken är för gladan inget annat än mat, ett ting med vilket det fysiska behovet av att äta tillfredsställs. Musiken som skapas av summan av en mängd olika växter och sångfåglar tystnar abrupt. Därvid framgår här för första gången ett anlagt perspektiv som tyder på de olika organismernas beroende av varandra i ekosystemet och näringskedjan på i darwinistisk anda. Innan denna vändpunkt visas skogens homeostas ändå från sin rytmiska, sjungande sida. Fåglar som trast men även en blomma som blåklockan förses med sjungande och klingande attribut. Just dessa strofer utmärks av en musikalitet och klangintensitet som inte alls avtecknar sig i samma utsträckning i de andra avdelningarna. Skogens olika arter skapar tillsammans en harmonisk melodi som explicit betecknas som "sången om kärlek", "Och blåklockan ringde sakta // i takt med hans kärleksglöd,"¹²⁶. Rytmen, takten, melodin och sången och med andra ord alla hörselintryck är väl representerade och enbart konnoterade med något positivt och kärleksfullt. Utöver detta

¹²³ Gustaf Fröding, Stockholm 1891, strof 3.

¹²⁴ Ibid., strof 25.

¹²⁵ Ibid., strof 9.

¹²⁶ Ibid., strof 8.

finns det också besjälningar eller personifikationer där växter som ljungen, lingonriset eller smultronet likställs med mänskliga anatomiska drag eller med ett visst mänskligt socialt beteende: ”och skogsstjärnas öga lyste // och smultronets kind blef röd.”¹²⁷

I samma linje fortsätter den tredje grupperingen (strof 10 – 13) som kretsar kring tjärnens förvandling och kring ett samspel mellan jorden och himlen av rytmisk karaktär och rörlighet. Det förflutna vackra gestaltas fortfarande med personifikationer samtidigt som ljusets reflektion och speglingar och skimrande färg- och glansnyanser dominerar. Optiska intryck och synen är återkommande element i gestaltningen. Till skillnad från första grupperingen utgör dock ”tyst” en positiv konnotation: ”Det vackraste tjärnet i skogen // låg ensamt och tyst och klart”. Just denna tionde strof som de här verserna ingår i, är den enda med ett fullständigt korsrim som i sig utgör en rytmisk kontrast till tjärnens lugn. Versmåttets fördubblade rytm stödjer det harmoniska tysta i narrativet. I grupperingens sista strof hinner det förflutna ikapp nutiden. Ett tempusskifte som inte finns i ett annat fall inom en gruppering äger rum här mellan den tolfte och trettonde strofen: ”Men nu ligger skogens öga // af starren för alltid släckt, // en stirrande glanslös yta, // af smutsiga mossor täckt.”¹²⁸ Tjärnen drabbas av sjukdomen starren och förlorar sin synförmåga.

Den fjärde strofavelningen (strof 14 – 17) utspelar sig återigen enbart i det förflutna. Här skildras älgens öde – från att ha varit skogens konung med ett ståtligt utseende och en stolt gång till att bli skjuten till döds av en krypskytt. ”Det rasslade svagt bakom snåret // - en krypskytt tog säkert korn.”¹²⁹ Bortsett från människans implicita representation eller uppträdande i de inledande och avslutande avdelningarna agerar människan här på ett väldigt brutalt och våldsamt sätt. Människan blir sinnebilden för det onda när hon förgriper sig på naturen i allmänhet och skogen i synnerhet.

Ett sista och avslutande plus-minus mönster förekommer i femte grupperingen (strof 18 – 22) som dock genomgående utspelar sig i nuet. Tallens framtida hopp och mål att växa mot himlen och på så vis stå i förening med himmelriket och himlakroppar krossas helt i sista strofen: ”Ack, känner du icke döden, // som fräter i stam och rot, // och ser du då ej hur stjärnan // flyr undan dig fot för fot?”¹³⁰ Jaget riktar sig explicit till tallen och låter tallen veta om sin snara mörka framtid. Genom en sådan adressat yttrar sig jagets inlevelseförmåga i skogens flora och fauna och dess känslvärld, dess bevekelsegrunder och dess tycke och tänkande, som tillhör det förflutna. Därmed har plus-minus-mönstret uppnått sitt slut och den

¹²⁷ Gustaf Fröding, Stockholm 1891, strof 8.

¹²⁸ Ibid., strof 13.

¹²⁹ Ibid., strof 16.

¹³⁰ Ibid., strof 22.

följande sista avdelningen (strof 23 – 26) präglas av ett uppbrott med en tidigare enhet eller samklang mellan jaget och skogen, jagets vänskap med skogen avslutas. Genom possessiva pronomen ”min”, ”min gamla skog” låter här det lyriska jaget sin tidigare tillhörighet till skogen komma till uttryck. Även om denna enighet precis har brutits, verkar det lyriska jaget ändå befinna sig i och stå för ett sorts mellanstadium där natur och människa träder in i symbios med varandra. Jaget iakttar nämligen snarare det destruktiva som utgår ifrån bygden, t. ex. krypskytten, och är inte själv inblandad i det, men är fördömd till det negativa som mänsklig varelse. Allt detta återges i presens och disharmonin kommer till fullo till uttryck i strof 24 där inga rim längre föreligger. ”Ty skogen är god som fordom // och vänlig och innerlig , det finnes ej längre samklang // emellan honom och mig.”¹³¹ I samband med de andra strofer där människans destruktiva tendens tas upp, görs en påfallande tydlig och utpräglad distinktion mellan människa/kultur och skogen/natur. Skogen är uppfattad som en vänlig, varm idyll medan livskampen mellan människorna sinsemellan och så som den skildras i naturen är hotfullt hård och brutal. Naturen är det goda och människan det onda. I vilken miljö eller omgivning just det lyriska jaget befinner sig, är i förändring. I den allra sista strofen målar det lyriska jaget upp en väldigt mörk och stridsfylld bild av bygden, men förlägger ändå sin framtid dit. I och med att bygdens dystra tillstånd likställs med ett ackord, vilket alltså motsvarar en musikalisk liknelse, skiljer sig diktens sista ord grovt från den enbart positiva kopplingen av musikalitet som genomsyrar alla de andra stroforna. Dessutom närmar sig dessa två olika tidsbanor, en glad och positiv förfluten tid och en dyster nutid, varandra innan de slutligen strålar samman.

4. 5. Skogens lokalitet

Den skog som Gustaf Fröding konstruerar i sin dikt består av trastar och ytterligare sångfåglar, glador, älgar, ljun, lingonris, blåklockor, skogsstjärnor, smultron, furor, tallar, snår, skogstjärn, källor, bäckar och berg. På så vis präglas denna skog otvivelaktigt av en nordisk vegetation och utmärks av ett djur- och växtrike där arterna har en bred utspridning över de största delarna av Norden eller Skandinavien så att det inte enbart kan företräda en särskild region eller provins som Värmland utan i stort sett kan vara passande för vilken region eller del som helst i Skandinavien. Möjligtvis är det just det som är Fröding avsikt; att förlägga sin dikt till en symbolisk plats som står för hela Norden eller som åtminstone lämnar stort utrymme kring sin lokala bundenhet. Förkortade eller icke-konjugerade verbformer samt deklinationsformen av skogen (skogarnes) tyder på en samtida formell hög skriftstil, samtidigt

¹³¹ Gustaf Fröding, Stockholm 1891, strof 24.

som språket inte är någon markör för en lokal värmländsk dialekt vilket åter bekräftar det stora geografiska område som Frödings skog skulle kunna placeras in i.

4. 6. Darwinism som naturalistisk ingång

”Den nya darwinismens världsbild är accepterad av Fröding och skymtar ofta i hans dikter. I den tidiga naturdikten ”I skogen” ur *Gitarr och dragharmonika* möter oss inte längre en vänligt leende Guds natur utan en hård kamp för tillvaron [...].”¹³² Enligt Algulin avtecknar sig i Frödings skogsmiljö ett tydligt inslag av dåtidens nyaste rön och resultat i den naturvetenskapliga forskningen, det vill säga Charles Darwins evolutionsteori och närliggande läror så som ”survival of the fittest”, som uppstår under andra hälften av 1800-talet. Detta ligger i linje med en pragmatisk, rationell, förnuftspräglad och vetenskapligt påverkad världsbild som också kommer till uttryck i dikten. ”Darwins tes att människan kan sorteras in under en biologisk evolutionsordning kom att förändra det intellektuella klimatet radikalt vid slutet av 1800-talet.”¹³³ I ljuset av detta, blev den klassiska västerländska idealismen med dess kristna och platonska utformning åsidosatt och underkänd. Denna nya darwinistiska övertygelse motsvarar en naturalistisk och realistisk gestaltungsprincip med vars hjälp det narrativa i ”I skogen” delvis frambringas. Detta tyder alltså på en icke helt avfärdad naturalism. Dock finns det en hel del andra anknytningar till den heterogena stilistiska principen av den symboliska sorten som gör sig märkbara såväl rörande formella eller tekniska som motiviska och narrativa aspekter. Att enbart tillskriva dikten en darwinistisk genomsyrande intention ger alltså varken en representativ eller komplett helhetsbild av dikten utan reducerar den till en ensidig och ofullständig framställning.

4. 7. Förmänskligade flora & fauna och förtingligade människor

En otroligt stor mängd av sinnesintryck och förnimmelser, personifikationer av skogen och en skildring av en besjälad natur överlag är de stilelement som dikten består av. I stor utsträckning åskådliggörs naturföreteelser med hjälp av bildled och attribut ur den mänskliga världen: exempelvis ”hviskande bud från bygden den suckande vinden bär”. Vid sidan av besjälningar med hjälp av mänskliga kroppsdelar som kinden är det främst genom sociala mänskliga beteendemönster som att rodna och sjukdomar som starr som bilden av den livsfulla och själsfulla skogen frambringas. Naturens värld fungerar alltså som viktigaste bildspråkssfär, framförallt som ”mottagare”, det vill säga naturen som föremål för besjälning

¹³² Ingemar Algulin, Malmö 1986, s. 68.

¹³³ Ibid., s. 67.

eller personifikation. Ifall diktens handling i form av skogens utveckling inte är något annat än jagets verklighetsintryck, kan naturen också fungera som ”givare”, det vill säga att gestalta människans känsloliv via naturen som bildled.¹³⁴ Som stilistiska retoriska medel är det två sidor av samma sorts naturmetaforik. Dessa personifikationer görs däremot inte i form av en antropomorf gestaltning utan det verkar enbart försiggå på en metanivå, i det lyriska jagets mentala värld. Mot bakgrund av detta liknar upplevelsen av dikten ett möte med ett intensivt sinnligt universum. En själslös fenomenvärld – så som den upplevs och bedöms inom det naturalistiska och realistiska stråket – får liv och föreligger som agerande besjälad värld. Människan däremot reduceras och generaliseras till det negativa och onda. Människan verkar nästan förtingligad i sin framlagda grova enkelhet och i avsaknad av individualistiskt djup. Men ändå ligger naturens framtid och öde i människornas händer, en hegemonisk position som tydligt markerar människans breda, dominerande handlingsutrymme gentemot florans och faunans oförmåga att skydda sig mot yttre mänskliga, skadliga angrepp trots deras utomordentligt väl fungerande självregulation. Just detta utrymme utnyttjar människan på ett destruktivt sätt. Vindens rumsligt överskådliga och förenande förmåga utmärker sig likaså av att motsvara skogens kommunikativa enhet med ett eget språk som skapar mening och innebörd. Likaså förekommer kommunikation på metanivån mellan skogens levande organismer vilka är styrda av känslor som kärlek, gemenskap och harmoni. Detta naturlyriska stilmedel upphöjer skogen återigen till en humaniserad företeelse. Likaså ger detta upphov till att diktens naturframställning grundar sig på en egen ordning i naturen i allmänhet och skogen i synnerhet – en förmänskligad skog vars system ligger bortom människans förståelse. Om skogens växter, djur och vegetation enbart i det lyriska jagets föreställningsvärld får mänskliga drag och på så vis pekar bortom sin egen natur eller i vilken grad jagets upplevda intryck som hen förmedlar stämmer överens med skogens föreliggande säregna karaktär, icke-tänkt genom ett subjekt, hålls som tolkningsutrymme öppet.

4. 8. Naturtänkande – panteism vs. subjektets skapade/artificiella symboliska värld

Mot bakgrund av darwinismen och en således empirisk, positivistisk grundsats som manifesterar sig i skogens aktuella tillstånd av nuet, är det svårt att tro att samma övertygelse som rådde under tyska romantiken också förhandlas i dikten. Skogsskildringen vilar knappast på en uppfattning om naturen som en besjälad och symboliskt ”talande” organism i sig så som romantikerna och bland annat Goethe var övertygade om, likt idén om panteism, det vill säga

¹³⁴ Peter Hallberg, „Nittitalets bildspråk. Bildspråket i svensk nittitals dikt“, i: *Diktens bildspråk: teori – metodik – historik*, Göteborg 1982, s. 358.

en panteistiskt färgad naturmystik där ett gudomligt kosmos genomsyrade och svävade över naturen.¹³⁵ Samma panteistiska naturtänkande återspeglar sig också hos Novalis, en av de främsta tyska romantikerna, som citeras t. ex. av Inge Jonsson: ”Vad hjälper oss livlösa beskrivningar av den livlösa naturen – de måste åtminstone vara symboliska, som naturen själv. All poetisk framställning måste vara symbolisk eller rörande. Rörande här påverkande överhuvudtaget. Det symboliska påverkar inte omedelbart, det förorsakar självverksamhet.”¹³⁶ Naturen blir snarare livlig, livfull och besjälad genom diktarens perception och en subjektiv, tillägnande inbillningskraft, det vill säga i och med betraktandet och processen av en konstnärlig bearbetning. Härmed är det just denna ansats som Verner von Heidenstams skrift *Om inbillningens logik* artikulerar och går i bräschen för. Idén om en besjälad natur uppstår alltså enbart genom ett subjekts varseblivning och i dess reflektion. Däremot har Fröding som översättare till vissa av Johann von Wolfgang Goethes dikter till stor del också blivit inspirerad och präglad av den stora tyska skaldens tro på en panteistiskt färgad naturmystik.¹³⁷ Frödings förhållande till en besjälad värld och hans syn på naturmystiken kan med avseende på dessa motsatta positioner alltså inte helt redas ut.

4. 8. 1. Förhållande till romantiska litterära ideal

”Ändå är det i romantiken som epok och strömning som den frödingska dikten har sina egentliga rötter. Liksom hela det svenska nittitalet knyter den i stor utsträckning an till romantiska litterära ideal.”¹³⁸ Som en följd av detta kallar Ingemar Algulin denna sorts aktualisering och modifiering av äldre romantiska litterära ideal som finnes i Frödings diktning, men även som generellt kännetecken för 1890-talets poesi, för ”nyromantik”.¹³⁹ Hos Fröding finns det även en ytterligare kontaktyta med det romantiska idékomplexet: de internationella författarskapen han förhöll sig till, citerade och även översatte, tillhörde nästan uteslutande den internationella romantiken.¹⁴⁰ Ett av de främsta exemplen är Johann Wolfgang von Goethe som redan tidigare har nämnts. Men det romantiska traditionssammanhanget är bara en av många aspekter som Frödings diktning förhåller sig till. Det intressanta i hans diktkonst är bland annat att till synes motsägelsefulla litterära strömningar som realism och romantik

¹³⁵ Axel Goodbody, Neumünster, 1984, s. 16ff.

¹³⁶ Citat av Novalis, i: Inge Jonsson, Malmö 1986, s. 103.

¹³⁷ Ingemar Algulin, Malmö 1986, s. 30f.

¹³⁸ Ibid., s. 29.

¹³⁹ I samma veva påpekar Algulin det problematiska och missvisande som själva begreppet ”nyromantik” medför; hos vissa representanter var det nämligen redan under romantiken tal om en förnyelse av strömningen. Jag syftar dock i denna uppsats däremot på nittitalisternas användning av tidig 1800-talets romantiska ideal.

¹⁴⁰ Ingemar Algulin, Malmö 1986, s. 30.

inte anses som en distinktion utan blandas ihop.¹⁴¹ ”Tvärtom följer han den uppgörelse med en naturalistisk estetik som var allmän på nittitalet och söker upphäva gränserna mellan olika typer av litterär inriktning, [...]”¹⁴² Algulin konstaterar Frödings avståndstagande från en mimetisk estetisk ansats som gör anspråk på en fullständig verklighetsillusion, istället tenderar hans diktning mot gestaltningen av en inre verklighet, fylld av visioner och fantasi¹⁴³ vilket går helt i linje med det som Heidenstam lägger fram i *Om inbillningens logik*. Genom att tillmäta visioner och drömmar en upphöjd funktion knyter Fröding på samma sätt an till äldre epoks gestaltungsprinciper, så som viktiga romantiska gestaltungsformer för poesin, vilka återigen blivit centrala inom symbolism och tidig modernism.¹⁴⁴ Härmed betonas snarare hans internationella sida till fin-de-siècle- och dekadens-kretsarna än den värmländska folkkära sidan.

4. 9. Musikalitet och rörelse

4. 9. 1. Stillhet & tystnad vs. klang, musikalitet och rörelse

Det finns ett oerhört brett ”akustiskt och visuellt bildspråk”¹⁴⁵ i Frödings naturdikt. Det finns ett genomgående melodi- och rörelsemönster i diktens narrativ. Diktens versmått, stilistiska medel som metaforer eller liknelser och ordens språkljud (det vill säga fonetiken) är på samma vis präglad av samma mönster. Allt detta tillför dikten något musikaliskt och klingande. Livet jämförs exempelvis med ett ackord. ”Jag kände en trast, som sjöng för sin käresta dagen lång, och ljungen och lingonriset beundrade djupt hans sång.” Musikaliteten och poesins överlappning till en annan konst är inte enbart förekommande i Gustaf Frödings poesi från 1890-talet. I dikter av ytterligare nittitalister som Karlfeldt, Levertin eller Heidenstam är musikaliteten på samma sätt påtaglig. I samtida symbolistiska kretsar på kontinenten var det, som sagt, dessutom just musiken som utan tvekan hade en mycket mer upphöjd och mer speciell betydelse gentemot alla andra konstarter.¹⁴⁶

4. 9. 2. Musikaliteten som gemensamt drag inom samtida kontinentala konst- och litteraturströmningar

Dikten ”I skogen”, som oscillerar mellan en nästan andäktig tystnad och en rik klangvärld, verkar även förmedla något slags musikaliskt i skildringen av allt det tysta. Visuella

¹⁴¹ Ingemar Algulin, Malmö 1986, s. 32.

¹⁴² Ibid., s. 34.

¹⁴³ Ibid.

¹⁴⁴ Ibid., s. 51.

¹⁴⁵ Termen ”akustiskt bildspråk” är på grund av dess syfte på hörseln och synen till synes missvisande, men är ett etablerat begrepp inom diktforskning, t. ex. hos Peter Hallberg, Göteborg 1982, s. 346.

¹⁴⁶ Kristoffer Leandoer, Malmö 2014, s. 46f.

associationskedjor är i övrigt inte heller uteslutna. Naturlyrikens säregna karaktär som utmärks av ett förtätat och intensifierat klangvärde, språkljud och likadan ordklang i sig är just själva drag som uppvisar i allra högsta grad paralleller med kontinentala och europeiska estetiska tendenser och är således anledningen att öppna upp för ett internationellt perspektiv. För Algulin är just de musikaliska, mjuka, suggestiva frödingska verserna de främsta tecknen på Frödings närhet till den samtida franska lyriken och beröringspunkter till den samtida kontinentala symbolismen: ”I sin assonantiskt klingande, ytterst ljudmedvetna versmusik har han klara beröringspunkter med en fransk skald som Verlaine.”¹⁴⁷ Så som Leandroer visar, uppmärksammades ordens materialitet och klang mycket mer än ordens lexikala innebörder inom symbolistiskt tänkande.¹⁴⁸ Fonetikens kvaliteter för en suggestion av ett sinnestillstånd vägde tungt, likt innehållet underordnat ordens inbördes relationer. Dessutom cirkulerade också mer avancerade konstteoretiska principer som systematiskt plockade isär och åtskilde vokalerna i en dikt och kopplade dem ihop med var sin kategori av instrument, färg och sinnestillstånd,¹⁴⁹ ett systembyggande som kallas korrespondenserna eller sinnesanalogier/synestesier och som exempelvis utfördes av Baudelaire, som det tidigare visats. Det är mycket sannolikt att Fröding själv var bekant med dessa symbolistiska idéer, ideologier och denna litterära och konstnärliga praxis. För det första har dessa genom Heidenstams programskrifter blivit introducerade i svenska litterära estetiska kretsar och att Heidenstam och Fröding stod varandra vänskapligt och konstnärligt mycket nära är ett känt faktum (Frödings heidenstamsdyrka).¹⁵⁰ För det andra har Fröding genom sina uppehåll utomlands, bland annat i Tyskland, och sin verksamhet som översättare kommit närmare nyromantiska och symbolistiska företeelser.

4. 9. 3. Vindens sus som stämningbärande element

Ett annat motiv i Frödings dikt är vinden, skogsbruset och sävsuset. ”Frödings poesi erbjuder som synes karakteristiska exempel på susets bildliga och symbolistiska funktion, som verkar känneteckna just nittitalisternas stämningsslyrik.”¹⁵¹ ”Suset som karakteristiskt ’nittitalistiskt drag’ som utmärker sig av mjuk konturupplösning och besjälning.”¹⁵² Att gestalta ett lyriskt narrativ med hjälp av vindens sus tycks alltså just vara typiskt för sekelskiftets diktning. I Peter Hallbergs resonemang klagörs susets egenskap av att suggerera stämning och av att vara

¹⁴⁷ Ingemar Algulin, Malmö 1986, s. 36.

¹⁴⁸ Kristoffer Leandroer, Malmö 2014, s. 56.

¹⁴⁹ Ibid., s. 57f.

¹⁵⁰ Dag Nordmark, *Frödings förvandlingar. Historien om ett författarskap*, Karlstad 2015, s. 30.

¹⁵¹ Peter Hallberg, Göteborg 1982, s. 346.

¹⁵² Ibid., s. 340.

antydande och koncentrerat suggestivt.¹⁵³ Lyriska naturskildringar inbegriper genom vindens sus utan tvekan en tonskala och klangsfär och på så vis en musikbild. En musikalisk tematik förstärks alltså ytterligare med hjälp av bildspråkliga element som skogsbrus, sävsus och vinden. Samtidigt är det ett sätt att uttrycka påfallande emotionell laddning och att markera de svårgripbara stämningar av lätt vemodig hemlighetsfull obestämd art som.....

4. 10. Två motsägelsefulla världsuppfattningar

De partiella delar av dikten som utspelar sig i ett aktuellt tillstånd kännetecknas av en mörk, negativ, ödslig och svåruthärdlig värld där bland annat den darwinistiska sidan, livskampen, spelar in. På så sätt framgår alltså en världsuppfattning som är raka motsatsen till en idealistisk värld med upphöjd mening. Istället kommer här en världsbild som utgår ifrån en erfarenhet av en meningslöshet som genomsyrar den yttre reella världen till uttryck. En tro på något högre övermänniskt idealistiskt fungerar inte längre som inre drivkraft. Det är en världsbild som snarare har blivit berövad ”en fundamental meningsfullhet som är möjlig att artikulera i ett verbalt system”¹⁵⁴ och som enbart belyser människans existens på jorden helt medveten om dennas dödlighet. Denna strama och sakliga bild har för det lyriska jaget nyss blivit ”jordelivet” och således har skogen samtidigt nyss blivit ”livet efter detta” (avlägset stadium). Den moderna omkringliggande trista tingvärlden kunde jaget inte undfly. Detta inbegriper att det lyriska jaget har kommit längre ifrån sin tillvaro i skogen som var meningsfull och präglad av en helhet. Med andra ord konstruerar Fröding en ideal, god, sund världen som har blivit ouppnåeligt för det lyriska jaget. Detta paradoxala, ouppnåeliga tillstånd är själva förutsättningen för att en längtan ska kunna uppstå: ”Längtan efter livet, så som det kommer till uttryck i Frödings dikter, riktar sig snarare mot natur än andra människor.”¹⁵⁵ Munthes iakttagelse stämmer också överens med motsatsförhållandet i ”I skogen”. Naturen och naturlandskapet fungerar som ett tillstånd som det lyriska jagets längtan projiceras på eller riktas emot. På grund av hans/hennes mänskliga natur blir dock det lyriska jaget sin egen fiende (”Min anfrätta mänskotanke // förstör hvad naturen byggt”). Detta utbyte eller denna omförhandling av ”livet efter detta” och ”jordelivet” som diktens händelseförlopp kretsar kring, ger anledning att kalla Fröding för ”skildrare av livet efter detta”.¹⁵⁶

Denna samtidighet av två helt motsägelsefulla världsåskådningar, en kännetecknad av darwinism och en av idealism, möjliggörs hos Fröding på grund av deras olika

¹⁵³ Peter Hallberg, Göteborg 1982, s. 340.

¹⁵⁴ Ingemar Algulin, Malmö 1986, s. 67.

¹⁵⁵ Citat av Arne Munther, i: Lutz Rühling, Göttingen 1990, s. 43.

¹⁵⁶ Ibid., s. 45.

tidsdimensioner eller historiska epoker. ”Faktum att den moderna världen har förlorat sin mening, kunde han [Fröding] enbart hantera genom att hålla fast vid den premoderna idén om världen som något meningsfullt helt, som han dock per definition inte kunde nå.”¹⁵⁷ Fröding definierar och ser sin yttre värld utifrån samma utgångspunkter och omdömen som Baudelaire. Den stygga, destruktiva verkligheten som i Baudelairens författarskap kallas för *spleen* eller *ennui* vilar även Frödings författarskap på. Däremot har de två vitt skilda metoder eller gestaltungsprinciper. Frödings skildring av ”livet efter detta” skiljer sig markant från Baudelairens position och hans förhandling med sin verklighet och moderniteten, Baudelaire står mitt i den, återspeglar, hanterar den (förhandling av *fulhetens estetik*) och övervinner den slutligen i sin estetiska praxis.¹⁵⁸ Därför betecknas Baudelaire hos Rühling som ”skildrare av jordlivet”.¹⁵⁹ Hos Fröding är det ideala, ouppnåeliga stadiet däremot ett tecken på modernitetens bortstötande eller bekämpning, likt en flykt i en konstruerad förlegad premodern dåtid, vilket föranleder Rühling att kategorisera Frödings överordnade grundläggande konflikt som hans författarskap baseras på och utgår ifrån som bekämpning/bortstötande av *ennui*.¹⁶⁰ Frånvärd från sitt negativa omdöme och från sin utgångspunkt i den mörka moderna samtiden han levde i, tar han sig an en annan tidsdimension. Frödings dikt utmärks alltså av två motsägelsefulla världsbilder. Det till synes paradoxala blir möjligt genom samtidigheten av olika tidshänvisningar.

4. 11. Frödings förenande estetik och världsbild

I form av diktens darwinistiska och människans nutida mörka sida finns tydliga spår av naturalism kvar. Emellertid är den andra idealiserade tidsdimensionen en sammansättning av romantiken och symbolism. Därvid är Frödings naturdikt ett bra exempel på sin stilistiska fusion av till synes motsägelsefulla stilar. Såväl i hans poesi som i hans litteraturteoretiska uppsats ”Naturalism & romantik”¹⁶¹ tillkännager han sin idé om en gränsuppluckrande eller till och med gränsupplösande diktion som problemfritt kombinerar heterogena strömningar med varandra. Hans stil, som han själv anser överbrygga avståndet mellan naturalism och (ny)romantiken och symbolismen¹⁶², får inom forskningen beteckningar som

¹⁵⁷ Lutz Rühling, Göttingen 1990, s. 60, egen översättning: ”Die Tatsache, dass die moderne Welt ihre Sinn verloren hat, konnte er nur dadurch verarbeiten, dass er an der prämodernen Vorstellung von der Welt als einem sinnvollen Ganzen festhielt, die er aber per definitionem nicht erreichen konnte.“

¹⁵⁸ Ibid., s. 35ff.

¹⁵⁹ Ibid., s. 45.

¹⁶⁰ Ibid., s. 53ff. Begreppet *ennui* (uttråkning, leda, ödeläggelse), hämtad från Baudelairens *Les Fleures du Mal*, i Spleen-avdelningen, ”Le Goût de néant”, 1857.

¹⁶¹ Gustaf Fröding: ”Naturalism & romantik”, i: Samlade skrifter, Ruben G:son Berg (utg.), Stockholm 1917 – 1921, s. 16ff.

¹⁶² Det framgår i ett brev han skrev i mars 1894, i: Ingemar Algulin, Malmö 1986, s. 34.

”poetisk/konstnärlig realism”¹⁶³ eller ”spiritualistisk naturalism”. Denna princip kommer även i naturdikten ”I skogen” mycket väl till användning. Samtidigt är det just detta slags sammankoppling som Heidenstam och Levertin kräver av en ny svensk konst i sina programskrifter. Kombinationen av till synes motsägelsefulla strömningar möjliggjordes för Fröding på grund av hans specifika övertygelse om idévärldens och alltings enighet och samstämmighet: Frödings konstnärsdoktrin och världsbild är inte sammansatt av en dualism eller pluralism i form av det goda och det onda och likadana motsatspar utan motsvarar ett övervinnande av detta: han är förespråkare av en etisk monism som alltså går ut på att allting, alla händelser, processer, fenomen, vilar på samma huvudprincip.¹⁶⁴

Hallucinationspoesi eller –estetik

Frågan om huruvida jagets skildring av naturen och kulturen är ett resultat av sina egna intryck och på sin verklighetsuppfattning eller om händelseförloppet snarare träder in i en fantasifull drömvärld av inre expressiva rörelser, är svårt att klargöra för just dikten ”I skogen”. Mot bakgrund av Frödings övertygelse om att även naturalistiska verklighetsåtergivningar i själva verket alltid formas med hjälp av hallucinationer och inre visioner som väsentlig komponenter,¹⁶⁵ liksom idén i Heidenstams programskrifter, är det möjligt att samma syn baseras på skogsdiktens berättande.¹⁶⁶ När han menar att Frödings poesi växer fram ur hans minne, i form av en kognitiv subjektiv omdaning,¹⁶⁷ går Henry Olssons resonemang i övrigt också hand i hand med Heidenstams centrala estetiska antagande i slutet av 1800-talet. Frödings idé om de inre visionernas närvaro och medverkande motsvarar åter en förening av till synes motsatta stilar, en ”naturalistisk symbolism”. Detta förverkligande av ett ”hallucinationsrealistiskt program”, som Algulin betecknar det, tyder alltså på ett poetiskt skapande där autonoma bilder och en hallucinationsvärld inte bara influerar utan också premieras för att kunna åstadkomma en kvalitativt hög diktkonst.¹⁶⁸ ”Hallucinationen får här stå som en sammanfattande benämning på varseblivningar utan reell yttre motsvarighet, dvs. drömbilder, fantasins autonoma visualiseringar, visionära deformationer av verkligheten, utnyttjade som konstnärligt stoff och poetiskt gestaltade med konstnärlig effekt.”¹⁶⁹ Den visionära aspekten av ”I skogen” utmärker sig trots detta av en verklighetskaraktär; den föreligger inte på ett utopiskt eller dystopiskt sätt utan härmar eller åtminstone orienterar sig i

¹⁶³ Lutz Rühling, Göttingen 1990, s. 87.

¹⁶⁴ Ibid., s. 14f.

¹⁶⁵ Ingemar Algulin, Malmö 1986, s. 51.

¹⁶⁶ Algulin menar att hallucinationspoesin redan gör sig märkbart i *Gitarr och dragharmonika*: Ibid.

¹⁶⁷ Henry Olsson, Stockholm 1967, s. 318ff.

¹⁶⁸ Detta stämmer överens med Heidenstams och Levertins syfte.

¹⁶⁹ Ingemar Algulin, Malmö 1986, s. 51.

den yttre verkligheten, ”den intensivaste verkligheten” som Fröding själv kallar det år 1894¹⁷⁰. En estetik som bereder plats åt det inre visionära livet kan även arbeta efter sin strategi genom att låta naturen korrespondera med känslor. Det lyriska jagets känslvärld är explicit kopplad till skogens välmående eller förfall. I samband med romantikens förnyade stilmedel har de inre rörelsernas förhållande till tidig modernism redan tidigare tagits upp. Men utöver det bakåtblickande står dessa inre drömbilder och fantasins autonoma visualiseringar även för en framåtpekande inriktning som förebådar såväl surrealism som expressionism.

(Vers)teknik, metod & tillvägagångssätt = symbolistisk, modern

Motiv = (ny)romantiskt, premodernt

Världsuppfattning = realistisk, darwinistisk

¹⁷⁰ Så skriver han i ett brev till Mauritz Hellberg, i: Ingemar Algulin, Malmö 1986, s. 58.

5. Bildanalys av prins Eugens *Skogen*

5. 1. Premisser

5. 1. 1. Tidigare forskning om 1890-talets svenska landskapskonst

Svensk sekelskifteskunst och särskilt samtida landskapskonst har i stor utsträckning blivit belyst och undersökt av en nationellt inriktad svensk historieforskning, så som det redan visats. Det innebär även att motsvarande symbolistiska konstnärliga uttryck har blivit flitigt behandlade och inordnade under samlingsbeteckningen ”stämningsskildring”. I båda fall handlar det således om en väl utforskad period. Men på grund av sitt nationella fokus uppmärksammar svensk konsthistorieforskning i hög grad de konstnärskap, verk och bakomliggande estetiska bildidéer som representerar en nationalromantisk tendens medan allt som motsäger sig nationalromantiken för det mesta förblir ouppmärksammat. I vissa fall tenderar denna sorts nationella synsätt även åt en inadekvat och skev applicering. Konstnärer knutna till Konstnärsförbundet har fått en privilegierad position i forskningen, vilket har medfört att andra tendenser eller bildscheman har undanträngts och kommit i skymundan. Så framhävs det exempelvis i utställningskatalogen *Dekadens & Symbolism* från 2015 som i en artikel om svenska konstprodukter med en tydligare kontinental än säreget svensk symbolistisk prägel (t. ex. Pelle Swedlund, Tyra Kleen), bidrar till att vidga och nyansera bilden av svensk konsthistorieskrivning.¹⁷¹

I övrigt förefaller Nordens naturskildringar av nordiska målare från det sena 1800-talet ha hamnat i marginalen utanför Norden och Skandinavien. Utifrån ett europeiskt eller ännu vidare geografiskt perspektiv har dylika landskapsmålningar inte uppmärksamrats i hög grad. I tidigare forskning har de ansetts som någonting alltför lokalt betingade och därför inte ansetts relevanta i den tidiga modernismens utveckling. Bortsett från Edvard Munchs arbeten är majoriteten av motsvarande målningar exempelvis inte en del av museisamlingar utanför Norden.¹⁷² Detta kan mycket möjligt vara en konsekvens av det nordiska mottagandet av det egna måleriet. Utställningen *Van Gogh to Kandinsky – Symbolist Landscape in Europe 1880–1919*, som visades 2012 i Nederländerna, Skottland och Finland, anlade dock ett nytt, alternativt och transnationellt perspektiv på symbolistisk landskapskonst. Istället för att skilja mellan de olika nationerna, sammanlänkas här Europas modernistiska symbolistiska landskapskonst till en gemensam enhetlig historia.¹⁷³ Att den allra första

¹⁷¹ Daniel Prytz, Stockholm 2015.

¹⁷² Michelle Facos, *Nationalism and the Nordic Imagination. Swedish Art of the 1890s*, Berkeley 1998, s. 1.

¹⁷³ “Preface”, i: *Van Gogh to Kandinsky – Symbolist Landscape in Europe 1880 – 1919* [utställningskatalog], Richard Thomson (red.), London 2012, s. 12f.

landskapskonstutställningen som uteslutande befattade sig med europeisk symbolism först ägde rum 2012, säger i övrigt en hel del om landskapsmåleriets otillräckligt uppmärksammade ställning inom symbolismen. Sådana verk har sedan 1980-talet både kvantitativt och kvalitativt blivit mer integrerade i den europeiska och nordamerikanska utställnings- och forskningsverksamheten. Kirk Varnedoes utställning *Northern Light – Realism & symbolism in Scandinavian painting, 1880–1910*, som visades 1982–1983 i Washington och New York, beskrivs ofta som en vändpunkt till en mer inkluderande period och till ett ökat nordamerikanskt intresse för skandinaviskt sekelskifteskunst.¹⁷⁴ Härmed liknar detta ämneskomplex en dynamisk process, vars omförhandling, omvärdering och omstrukturering fortskrider, idag mer än någonsin tidigare. Oavsett detta återstår det för den naturromantiska symbolismen att helt integreras i en internationell konsthistoria.

5. 1. 2. Disposition

Valet av just prins Eugens målning *Skogen* motiveras av skogsmotivets överensstämmelse med Frödings dikt samt bildidéns många beröringspunkter med en fransk eller kontinental estetik. Med tanke på att Eugens målning i forskningen ofta förknippas med att vara ett av de främsta uttrycken för svensk nationalromantik är den franska och internationella inverkan av stort intresse i analysen. Efter en redogörelse av premisserna och bakgrunden bakom tillkomsten av Eugens skogslandskap kartläggs för det första bildschemats uppbyggnad i form av en detaljerad beskrivning. För det andra analyseras de stilistiska medlen och tekniska aspekterna så som färg-, form- och bildspråket vilka likaså sätts i samband med bildkonstnärliga strömningar och grupperingar med en likadan estetik. Samtidigt vävs detta ihop med ett teoretiskt inslag om målerigenrens haptiska och optiska sammanlänkade stimuli. I anslutning till detta ska i en utförlig motivanalys sambanden mellan prins Eugens verksamhet utomlands i Frankrike, hans kontaktyta i konstvärlden och hans avståndstagande från naturalism till förmån för en förnyad subjektiv konstnärlig strategi lyftas upp. Därefter kommer motivistiska aspekter, som bildkompositionen utmärks av, bestämma tolkningen för att dra slutsatser om Eugens konstteori och -doktrin. Som ett tillägg till analysen och tolkningen och en slags aktualisering, ska landskapskonstens nya stil, som Eugens målning

¹⁷⁴ Kirk Varnedoe, *Northern light: realism and symbolism in Scandinavian painting, 1880-1910* [utställningskatalog], New York 1982.

En rad efterföljare i Nordamerika och Europa kan tillmätas samma funktion. Bland annat Kirk Varnedoes *Northern Lights. Nordic Art at the Turn of the Century* från 1988 och Michelle Facos *Nationalism and the Nordic imagination. Swedish Art of the 1890s* från 1998, men Facos hanterar och värderar dylika visuella kulturuttryck återigen endast som ett uttryck för Nordens nationalromantik som framställs som stängd för yttre påverkan.

står för, och diktkonstens nya stil, som Frödings dikt vittnar om, knyts ihop med framförallt Richard Berghs konstteori men även med Heidenstams och Levertins program.

5. 2. Bakgrund

Prins Eugen *Skogen*, 1892, Olja på duk, 150 x 100,5 cm, Göteborgs konstmuseum. Göteborg.

Prins Eugens *Skogen* tillkom i slutet av sommaren 1892 under hans vistelse på familjen Celsings gods i Fjällskäfte.¹⁷⁵ En skog i ett samtida södermanländskt landskap i östra Svealand, söder om Mälaren, har sålunda fungerat både som inspiration och målerimotiv: ”Genast vid första ankomsten hade jag fått syn på en skogsglänta, som fascinerade mig, och det blev också mitt egentliga motiv för sommaren, »Skogen».”¹⁷⁶ Även om källorna och breven ger upplysningar om den specifika geografiska platsen, så framgår dock inte den noga platsspecifika kopplingen i själva målningen. Som en gåva till konstmecenen Pontus Fürstenberg ingick målningen från och med år 1895 i dennes samling. Som en testamentarisk gåva övergick den år 1902 i Göteborgs konstmuseums ägo och den ingår än idag i museets samlingar.¹⁷⁷ Dessutom är det just med den målning som prins Eugen fick sitt konstnärliga genombrott och erkännande.¹⁷⁸

5. 3. Detaljerad beskrivning

Målningen föreställer en närbild av en tät barrskog, närmare bestämt en tallskog, i skymningen.¹⁷⁹ På så vis är det ett särskilt ögonblick och moment av tid och ljus som uttrycks här. Målningens format är storslaget och rymmer en onekligen enkel och reducerad bildkomposition. Det är enbart tallarnas trädstammar och skogens grästäckta mark (mörkgrönt färgfält) som är själva föremålet och formelementet i detta måleri. Bortsett från några enstaka buskar i målningens nedre vänstra hörn finns det inga ytterligare mindre växter på skogens mark eller en detaljerad återgivning av gräsets eller trädens struktur. Såväl för- och bakgrund som själva mellanplan utgörs alltså av ett stort antal högväxande, smala och raka tallar – från deras rotfästen i marken upp till stammarnas övergång till trädkronor nära den översta

¹⁷⁵ <http://www.waldemarsudde.se/samlingarna/verk-av-prins-eugen/skogen/>, tillgänglig 2016-05-30.

¹⁷⁶ Prins Eugen, *Breven berättar: upplevelser och iakttagelser: åren 1886-1913*, Stockholm 1942, s. 140.

¹⁷⁷ <http://www.waldemarsudde.se/samlingarna/verk-av-prins-eugen/skogen/>, tillgänglig 2016-05-30.

¹⁷⁸ Karin Sidén, ”’Fursten bland våra symbolister’ – Om prins Eugens förhållande till den symbolistiska ’trosläran’”, i: *Symbolism & dekadens* [utställningskatalog], Stockholm 2015, s. 90.

¹⁷⁹ Vilket slags träslag måleriet föreställer, kan inte helt avgöras. Samma sak verkar gälla den antingen stigande eller nedgående solen. I prins Eugens egna anteckningar och brev klargörs det dock att hans aktuella måleriprojekt september 1892 rör sig om ”raka tallstammar, mot aftonglöd”: Prins Eugen, Stockholm 1942, s. 140.

bildkanten. Med andra ord är det således samma snarlika objekt som bestämmer kompositionens olika rumsligheter även om tallarna varierar stort i höjd och tjocklek. På så sätt skapas en stark djupverkan från förgrundens accentuerade enskilda trädstammar till mängden av träd längre in i skogen som ligger mer i skuggan. En horisontlinje saknas helt och denna ovanliga teknik betonar djupverkan ännu mer. Trädtätheten avtar från bakgrunden till förgrunden där skogen öppnar sig till en skogsglänta. Om betraktarens position snarare är framför bildutrymmet än mitt i det är svårt att bestämma, men perspektivet riktar sig alltså från en skogsglänta in en vidsträckt skog, in i skogens djup. Detta uppmuntrar eller åtminstone förenklar betraktarens fantasifulla inträde i den allt tätare skogen som ju längre in man kommer alltmer liknar en påträngande, nästan klaustrofobisk, nordisk urskog. Det är varken ett fågel- eller grodperspektiv utan ett normalperspektiv. Tallen som är placerad längst fram i förgrunden är avskuren och försvinner utanför nedre bildkanten. Alla övriga tallstammars nedersta del ryms däremot i bilden. De träd som befinner sig vid den vänstra eller högra bildkanten skärs likaså av bildutrymmets begränsning. Skogens utbredning fortsätter med andra ord utanför alla bildkanter vilka med sin avgränsande funktion gör kompositionen till ett utsnitt och en närbild. Det är endast några fåtaliga trädgrenar som växer åt det horisontella hållet. Således domineras bilden helt av en vertikal orientering och rörelse, så att den i det närmaste får en dekorativ och ornamental verkan.

Denna skog belyses från en lågt stående, nedgående sol vars ljus gradvis och vagt glimtar genom skogen bakifrån och vars ljus anas mellan tallarnas stammar. Solens varma ljus i skiftande nyanser ger en glänsande, stämningsfylld karaktär och sätter sin prägel på hela skogen. Tallarna suger åt sig solljuset som glöder i en varierande varm orange-röd färgskala. Till skillnad från bildkompositionens bakgrund där det varma ljuset är mer påtagligt, har det en svagare effekt i bildschemats förgrund där en dominerande mörkare färgton kastar sitt grå, gråviolettera och ljusviolettera ljus på tallarnas bark. Hos Brummer betecknas dessa två ljuskvaliteter som ”omvänt färgperspektiv”. Som en medvetet vald teknik accentueras och betonas således solljuset. Den dämpade mörkare färgen i förgrunden, som är det indirekta ljuset av reflexionen av den fortfarande ljusa himlen, förstärker solljusets varma färger.¹⁸⁰ Hela skogsutsnittet domineras av för- och bakgrundens två färgkulörer. Genom att framhäva skymningen i allmänhet och dess särskilda temporalitet i synnerhet behandlar denna naturskildring alltså i mindre grad föremål ute i naturen, men i hög grad ljuset och ljusets

¹⁸⁰ Hans Henrik Brummer, *Prins Eugen. Minnet av ett landskap* [utställningskatalog], Waldemarsudde 1998, s. 90.

utspridning som något ogripbart och icke-föremålsligt.¹⁸¹ Naturligtvis förutsätter detta tallarnas närvaro och dess återgivning i bilden, men fokus ligger på den tidliga optiska verkan på en befintlig skog (solnedgångens flyktiga karaktär, förgänglighet, rörlighet). Ljuset och atmosfären har blivit målningens egentliga motiv. Skogslandskapet, och bilden i sig, är snarare en konstnärlig vision med djupare syften än en illusionistisk återgivning av ett specifikt topografiskt stycke natur. Valet av just ett skymningsmotiv i sig begränsar möjligheten av en mindre noggrann och detaljrik framställning av motivet. På grund av den lågstående solen blir en grundlig och detaljerad uppfattning av alla föremål omöjlig. Oavsett detta kan ett sådant motiv fortfarande vara naturtroget och sanningsenligt. En ökad förenkling och till och med reduktion och abstraktion i och med målarens bearbetning och hantering av ett sådant motiv är dock ett tillkommande ytterligare faktum.

5. 4. Teknik, bild-, färg- och formspråk

Målningen kännetecknas av en närmast taktill yta. Framförallt tallarna i förgrunden består av ett tjockt lager av olika färger där penseldrag och linjer är synliga. Trädbarkens struktur återges på ett nästan tredimensionellt sätt, samtidigt som färgnyanserna, som solljuset kastar på trädstammarna, framhävs. Det är ett impasto-förfarande där ett brett spektrum av bruna, grå och även ljusblåa färgfamiljer är utmärkande för hur träden gestaltas. Sådana tjocka färglager skapar en framträdande struktur på duken som upplevs inte bara optiskt utan också haptiskt.¹⁸²

Med utgångspunkt i Clement Greenbergs klassiska definition av måleriets nödvändiga egenskaper, så som de formuleras i "Modernist Painting" år 1960, tenderar prins Eugens målning att överskrida måleriets karakteristiska drag. Greenbergs urskiljande av historiskt stabila och nödvändiga kriterier för vad som bör kallas måleri omfattar två aspekter: medan egenskapen av en begränsad yta (frame) ändå gäller i högsta grad för Eugens målning är det kriteriet av ytmässigheten (flat surface), som inte helt stämmer överens med bildens gestaltning.¹⁸³ Just detta faktum, som enbart utmärker måleri och ingen annan konstart hos Greenberg, är alltså åsidosatt i Eugens målning. Att bildkompositionens gestaltning faktiskt kan inbegripa illusionen och en tredimensionell effekt, nekas därvid aldrig hos Greenberg, dock är det just denna effekt som ett autonomt och oavhängigt måleri, frigjort från t. ex.

¹⁸¹ Med tanke på skymningens variation beroende på dag, årstid och den geografiska platsen är skymningen som tidsangivelse tydligare än klockan.

¹⁸² Impasto-metodens tjocka färgpålägg utlöser alltså inte bara en synlig utan också haptisk upplevelse och aktiverar/stimulerar således djupseendet.

¹⁸³ Clement Greenberg, "Modernist Painting" [1960], *The Collected Essays and Criticism. Volume 4. Modernism with a Vengeance 1957 – 1969*, Chicago 1993, s. 87ff.

skulpturkonsten, inte ska imitera och sträva efter.¹⁸⁴ (Enligt Greenberg är denna intention också någonting som modernistiskt måleri realiserar. Termen av ytmässigheten syftar alltså både till ytans struktur och till en icke-önskad djupverkan.) På grund av den utpräglade djupverkan i Eugens skogsmålning motsvarar måleriet inte en ”anti-sculptural direction”, utan istället följande teknik: ”optical experience as revised or modified by tactile associations”.¹⁸⁵

Interaktionen mellan optiska och haptiska stimuli vilket ett impasto-förfarande på en platt yta innebär, är ett fenomen som också är rimligt att diskutera utifrån Alois Riegls och Gilles Deleuzes konstteoretiska arbeten. Riegls verksamhet i slutet av 1800-talet föregick Deleuzes forskning under andra hälften av 1900-talet och vilar på så vis på helt annorlunda vetenskapliga rön. Trots deras olika syften och olika utgångspunkter, förhåller sig båda deras studium till seendets interaktion med känseln när det gäller att registrera former, ytor, rumslighet och djupverkan hos både ting i allmänhet och konstverk i synnerhet. Följande antagande av Riegl appliceras också av Deleuze: Det visuella utmärker sig av en haptisk och en optisk dimension, samtidigt som känseln har en optisk sida. Det handlar om en oundviklig växelverkan.¹⁸⁶

Riegls position, som går ut på att människans förmåelse av objektens former, skuggor och djupdimension enbart betingas av vår erfarenhet av det taktiska och haptiska,¹⁸⁷ försummar ögonens egna rumsliga uppfattningsförmåga i sig och är således rent naturvetenskapligt sett inte korrekt. Dock finns i hans resonemang en viktig poäng kring målarkonstens och skulpturkonstens olika konfigurationer av det haptiska och det optiska och ett slags hybridposition mellan de två sätten som kan likställas med prins Eugens verk. Målarkonsten kallas hos Riegl ”ytkonsten” och frambringar sin verkan via ett ”fjärrsynsmodus” där förmåelsen av optiska ytor dominerar till skillnad från former och annat från den åsidosatta haptiska sorten.¹⁸⁸ Däremot intar skulpturkonst, ”formkonsten”, den motsatta positionen i och med att den upplevs från nära håll där ytor och former och således det optiska och det haptiska uppfattas lika starkt.¹⁸⁹ Denna uppdelning är snarare teoretisk exemplarisk än konsekvent och absolut. Deleuze utgår också ifrån fjärrsynsmodusets aktivering av en optisk perception, medan närsynsmodus däremot syftar mer till en haptisk perception och inte till både det haptiska och optiska.¹⁹⁰ Samtidigt finns det konst där skulptur- och målarkonstens

¹⁸⁴ Clement Greenberg, Chicago 1993, s. 88f.

¹⁸⁵ Ibid.

¹⁸⁶ Gilles Deleuze: *Francis Bacon: the logic of sensation*, New York 2003 [första publikation 1981], s. 122f.

¹⁸⁷ Alois Riegl, *Historische Grammatik der bildenden Künste*, Karl M. Swoboda & Otto Pächt (utg), Graz 1966, s. 128, 287ff.

¹⁸⁸ Ibid., s. 290f.

¹⁸⁹ Ibid., s. 289f.

¹⁹⁰ Ibid., s. 125.

distansvillkor överlappas enligt Riegl. Närmare bestämt motsvarar basrelief-konst detta mellanstadium: den förenar målningens optiska verkan med skulpturens samtidighet av optiska och haptiska stimuli. Basreliefens fusion av båda perspektiv utmärker också Deleuze utredning av ett skulpturalt inflytande på Francis Bacons måleri.¹⁹¹ Prins Eugens verk har samma benägenhet åt denna överlappning som en basrelief tyder på. Den ojämna ytan i Eugens målning är synlig endast när det föreställas i sin helhet inte syns och tvärtom. Beroende på avståndet till målningen upplevs antingen bildens motiv eller dess materialitet. Färgen i Eugens målning hör alltså oupplösligt ihop med form och gör sig således inte bara på ett optiskt sätt märkbart utan inbegriper även form och känsel.

I Eugens målning finns det dessutom inga tydliga konturer eller hårda linjer som avgränsar de olika färgfälten från varandra: det går inte ens att utgå från uppdelningar i olika färgfält, utan här återges träden och skogen genom övergående färgnyanser och flytande gränser. Gestaltningen påminner mycket om hur färg lades på inom den impressionistiska strömningen, där konturerna helt saknades och där summan av mängdens olika prickartade färgpålägg skulle likna ett motiv så som det iakttas genom pupillen.¹⁹² Ett stort antal varierande färgpartiklar utgör gestaltningen av träden, gräset på skogens mark och den lysande remsan i bakgrunden. Oavsett detta är det inte ett mimetiskt eller illusionistiskt perspektiv. Det är inte tal om ett prickigt eller punktuellt färgpålägg och penselföring utan tallarna återges med hjälp av ganska långdragna, tunna, men även ganska grova penseldrag. Enbart solen, som glimtar i fjärran, består av prickiga former. Målningens mättade färghållning arbetar likaså med kontrastverkan. De blågröna/violetta och orangea tonerna som dominerar koloriten antingen i för- eller bakgrunden är ingenting annat än komplementfärger. Denna kontrasterande färgverkan understryker harmonin i bildschemat.

Skogens djup och formspråk går dock inte hand i hand med den syntetiska, estetiska förnyelse som Pont-Avenskolan bedrev¹⁹³ och som Varbergsskolans eller Varbergskolonins estetiska program var besläktat med. Denna skola var aktiv 1893 till 1895 (hos Rapp 1893–1896) och genomdrevs av Karl Nordström, Richard Bergh och Nils Kreuger.¹⁹⁴ Prins Eugen stod skolans medlemmar och dess konstförståelse, men framförallt konstnären, kritikern & teoretikern Richard Bergh (detta sammanhang kommer lyftas upp senare i analysen), mycket nära. Därför måste idén om framhävningen av ”plattheten” respektive ”ytmässigheten”, trots *Skogens*

¹⁹¹ Alois Riegl, Graz 1966, s. 122ff.

¹⁹² *Die Moderne. Die Epoche der Avantgarde*, art – Das Kunstmagazin Spezial, Axel Hecht (utg.), s. 35.

¹⁹³ Richard Bergh har själv ägt en Gauguin-tavla som återfinns i porträttbilden av frun Gerda som han har gjort, *Gerda*, 1895, avbildning i Michelle Facos, Berkeley 1998, s. 154. Att syntetism stod högt på kartan för honom är därmed självsägande.

¹⁹⁴ Lars Wängdahl, *”En natur för män att grubbla i”: Individualitet och officialitet i varbergskolonins landskapsmåleri*, Göteborg 2000, abstract.

tidigare tillkomst, utan tvivel ha varit en känd men åsidosatt strategi för prins Eugen. Hans och Berghs besök på utställningen ”Impressionist & Synthetist Group”, organiserad av Gauguin och Bernard, vittnar om deras nära konstnärliga förhållande.¹⁹⁵ Dukens tvådimensionalitet och dess ytmässighet och centralperspektivets förkastande, enligt samma modell som inom syntetism och Varbergsskolan, har alltså fungerat som ett banbrytande inslag i tongivande estetiska franska kretsar, men har inte omsatts i Eugens skogskomposition. Genom världsutställningen i Paris 1867 fick denna syntetiska förnyelse sitt genombrott¹⁹⁶ och ingick och uttrycktes även i högst aktuella estetiska strömningar som exotismen i allmänhet och japonismen i synnerhet med dess träsnittsteknik. I kontrast till detta kännetecknas bildkompositionen i *Skogen* dock snarare, och som sagt, av en mycket stark djupverkan. På så vis orsakas en suggestion av en ogripbar och oändlig rumslighet som underlättar mottagarens känslomässiga involvering.

Prins Eugens form- och färgspråk befinner sig följaktligen i skärningspunkten mellan ett impressionistiskt färgpålägg och en reducerande, stiliserande kompositionsprincip. Därmed knyter detta bildspråk an till en dåvarande modernistisk, progressiv stil, som huvudsakligen utvecklades i Frankrike, samtidigt som bildspråket likaså präglas av en dekorativ sensibilitet. Likaledes utgår en associationsrik, känslomässig, stämmingsmättad och nästan musikalisk dimension från kompositionen och koloriten. Ett sådant poetiskt och fördjupat stämmingsinnehåll speglas och bekräftas i ett brev som prins Eugen skrev till Helena Nyblom, författare och hans nära vän. Här kommer hans egna tankar och hans egen upplevelse av skogen, som fungerade som förlaga för hans målning, till tals: ”Jag hade en stämning av nordisk folkvisa, när jag satt därinne i skogsdunklet, kanske också, fast omedvetet, av Böcklin.”¹⁹⁷ Därmed träder ett av symbolismens främsta namn fram i hans omedvetna. Likaså vittnar detta om hur hans natursyn och konstförståelse inkluderar musikaliteten, symbolistiska förebilder och betoningen av svensk kultur. Både detta, prins Eugens modernistiska stil och själva faktum att han i slutet av 1880-talet har haft ett längre, nästan treårigt uppehåll i Frankrike, främst i Paris,¹⁹⁸ ger anledning att belysa och ta fasta på dessa nationsöverskridande sammanhang. Med hjälp av väsentliga biografiska aspekter ska prins

¹⁹⁵ Utställningen ägde rum på Café Volpini, i Paris, och visade bland annat konst från Gauguin och Bernard. Däremot blev neo-impressionistiska målare som Georges Seurat exkluderade från utställningen: Rodolphe Rapetti, ”Symbolism and Naturalism”, i: *Van Gogh to Kandinsky – Symbolist Landscape in Europe 1880 – 1919* [utställningskatalog], London 2012, s. 70f.

¹⁹⁶ Ragnar van Holten, Stockholm 1994, s. 37.

¹⁹⁷ Prins Eugen, Stockholm 1942, s. 140.

¹⁹⁸ Från januari 1887 – juli 1889 vistades och studerade han i Paris: Ibid., s. 20 & s. 90.

Eugens förhållningssätt till sitt konstskapande redas ut som fundament för en vidare bildanalys.

5. 5. Från 1880-talets internationalism till 1890-talets kulturpatriotism – konstskapande och konstnärsidentitet i förändring

5. 5. 1. Prins Eugens konstnärliga identitet under sina parisår & opponentrörelsen

År 1886 stod det klart för prins Eugen att hans konstnärliga praktiska utbildning enbart kunde realiseras och bedrivas i Paris.¹⁹⁹ Endast Paris motsvarade hans kvalitativa konstnärliga anspråk. Opponenternas utställningar medverkade i beslutet om flytten till franska huvudstaden.²⁰⁰ Under och efter hans parisår (från januari 1887 till juli 1889) tillbringande han dock återkommande somrarna antingen i Sverige, Dalby 1887, 1888 och Balingsta år 1891, eller Norge 1889, 1890 och 1892 (svensk-norsk-union).²⁰¹ Före tavlans tillkomst reste han även genom Italien vintern och våren 1892, både med anledning av sina hovförpliktelser och i syfte att studera klassisk italiensk konst.²⁰² Under prins Eugens studieuppehåll i Paris lärde han känna en stor skara franska och nordiska bildkonstnärer och författare. En som gjorde stort intryck på honom var enligt hans egna brev konstnären Puvis de Chavannes som också undervisade prinsen i hans ateljé vid sidan av de andra lärarna Bonnat och Roll.²⁰³ De Chavannes var en av de främsta företrädarna för en fransk förnyad bildkonst i skärningspunkten mellan romantik och symbolism, och prins Eugen kom på så vis onekligen i kontakt med dessa strömningar. I Paris gjorde Eugen också bekantskap med Carl Larsson som han började uppskatta både som vän och som konstnär. Likaså umgicks han med Munthe, P. S. Krøyer, Zorn och särskilt flitigt med bildhuggaren Hasselberg, vilken kom att bli en nära vän. I övrigt var det opponenterna Bergh och Georg Pauli som han utvecklade en nära relation till under sina parisår.²⁰⁴

Den konstpolitiska situationen i striden mot Kungliga Akademien för de fria Konsterna hemma i Stockholm erfor han både från Konstnärsförbundets oppositionella sida och från regeringens officiella sida (dock i sympati med Konstnärsförbundet).²⁰⁵ Utöver detta bedömer han i sin brevväxling världsutställningen i Paris 1889 i allmänhet, och dess konstnärliga

¹⁹⁹ Prins Eugen, Stockholm 1924, s. 16.

²⁰⁰ Ibid., s. 12.

²⁰¹ Ibid., s. 46ff.

²⁰² Ibid., s. 114ff.

²⁰³ Ibid., s. 52ff.

²⁰⁴ Karin Sidén, Stockholm 2015, s. 95.

²⁰⁵ I och med hans tillhörighet till kungahuset & hovet kunde han inte på ett formellt och institutionellt sätt ansluta sig till den oppositionella och progressiva föreningen som *Konstnärsförbundet* utgjorde. Men Eugens och förbundets konstuppfattning, stilistiska princip och estetiska övertygelse var överensstämmande: Birgitta Rapp, Stockholm 1978, s. 33f.

avdelning med en skandinavisk del i synnerhet, som en händelse som satte djup prägel på hans konstnärskap. Inte minst hans deltagande i och hans egen bildkonstnärliga representation på världsutställningen bidrog till en distansering från naturalismen, liksom hans läsning av Heidenstams debutdiktsamling *Valfart och vandringsår* från 1888.²⁰⁶

5. 5. 2. Från dagsljuset till grynings-, skymnings- och nattscenerier

”*The Forest* represents the first real breakthrough for pure Symbolism in Swedish landscape painting, and it is hardly possibly to imagine a more striking contrast to the light, open landscapes of 1880s.”²⁰⁷ Prins Eugens *Skogen* är ett tidstypiskt exempel på ett sent 1800-tals måleri som visualiserar och tematiserar ett skymnings- eller gryningsmotiv. Oavsett detta har Eugen inte helt konsekvent hållit sig till detta gängse motivval inom nordisk sekelskifteskonst: senare arbeten som *Det gamla slottet* från 1893 och *Molnet* från 1895 föreställer återigen landskap i dagsljuset, dock med ett utpräglat syntetiskt bildspråk. Hos Gunnarsson tillmäts *Skogen* även en banbrytande och förebådande symbolistisk position i svensk konsthistoria. Som ytterligare exempel på detta återkommande motivval som kännetecknar och just skiljer 1890-talet från 1880-talet kan exempelvis Eugène Janssons, Nils Kreugers, Karl Nordströms, Richard Berghs, Gustaf Fjæstads eller Oskar Bergmans samtida konstnärliga arbeten anföras. Medan landskapskonsten ett decennium tidigare ändå tog fasta på det klara, konkreta dagsljuset på en illusionistisk, nästan dokumentarisk vis, avtecknade sig runt 1890 ett skifte till en skildring av övergången mellan dag och natt och det diffusa ljuset i skymning eller gryning. Förhistorien och således förutsättningen till att denna förskjutning och successiva omvärdering kunde träda ikraft, står i samband med de svenska konstnärernas verksamhet utomlands, framförallt i den franska konstkolonin Gréz-sur-Loing.

Konstkolonins konstnärliga orientering kring franska estetiska ideal innefattade också ett starkt konstpolitiskt ställningstagande. Opponentrörelsen mot Kungliga Akademin för De Fria Konsterna utgick nämligen uteslutande från de så kallade parissvenskarna. Både konsolideringen av ”Artisternas Oppositionsförening” i mars 1885 och föreningens övergång till ”Konstnärsförbundet” år 1886, försiggick i Frankrike och drevs fram av medlemmar i konstnärskolonin.²⁰⁸ Opponentrörelsen strävade mot en förnyelse av akademiens läro- och utställningsverksamhet som huvudsakligen kännetecknades av

²⁰⁶ Prins Eugen, Stockholm 1942, s. 82ff.

²⁰⁷ Torsten Gunnarsson, *Nordic Landscape Painting in the nineteenth century* [utställningskatalog], London 1998, s. 233.

²⁰⁸ Sixten Strömbom, *Konstnärsförbundets historia, del 2: Nationalromantik och radikalism 1891 – 1920*, Stockholm 1965, s. 194ff.

historiemåleri på landskapsmåleriets bekostnad.²⁰⁹ Landskapskonst och friluftsmåleri hade alltså en bakomliggande politiskt progressiv aspekt.

I Gréz-sur-Loing utforskades dagsljuset flitigt genom plein-air-måleriet och således blev bildkompositioner, vilka främst betonande ljusåtergivningen, till välrepresenterade motiv.²¹⁰ Här gick allas konstnärliga praxis ut på att måla efter naturen. På grund av naturens höga luftfuktighet och dess dis utmynnande denna sanningsprincip även i en gråviolett silverton.²¹¹ Friluftmålarna, som parissvenskarna var, strävade efter att återge ”landskapets olika enskildheter ned till minsta grässtrå”²¹² och har således studerat och sökt solljusets spel i det landskapliga motivet. I Gréz-sur-Loing intog följaktligen svenskt landskapsmåleri en naturalistisk och impressionistisk riktning och var på så vis troligen även mer fransk och internationell än svensk: ”Det sägs ju alltid hemma att vår svenska konst ej är nationell utan endast fransk.”²¹³ ”Förutom svenska blev [...] motiv från så gott som alla Europas länder vanliga i svensk landskapskonst.”²¹⁴ Men i slutet av 1880-talet blev färgskalan hos parissvenskarna alltmer färgstark, dämpad och mörk. Övergripande former i skymningen och gryningen visualiserades alltmer. ”Ett klart och avslöjande dagsljus övergavs till förmån för skymningens och gryningens stämmingsfulla ljus och dunkla skyar.”²¹⁵ Detta successiva motivskifte mellan 1880- och 1890-talet avtecknade sig på samma sätt i prins Eugens konst. Likaså genomgick hans teknik en stor förändring i samma linje som grezioternas. Hans brev vittnar om att han redan från och med sommaren 1887 gav sig hän åt kvällsmotiv och dess stämningar, men dessa tillkom ännu uteslutande ute i naturen framför motivet, både i Frankrike och i svenska Dalby.²¹⁶ I och med hans sätt att idka skymningsmåleri ute i naturen, finns det spår av hans tidigare konstnärliga praxis, som utmärkte sig av en stark vardagsnaturalistisk prägel, kvar. Men under hans sista år av vistelsen i Frankrike tog han starkt avstånd från denna övertygelse.²¹⁷ Både under sina illusionistiska och stämmingsbärande perioder har han alltså mest ägnat sig åt aftonmotiv, från och med parisåren och längre in på 1890-talet. Även om han enbart implicit genom konstteoretiska och -praktiska utbyten med

²⁰⁹ En protestskrivelse med nästintill 90 undertecknade konstnärer lämnades in till akademien i mars 1885 av Ernst Josephson som ett uttryck för deras missnöje. På så sätt tog Konstnärsförbundet officiellt kontakt med akademien: Sixten Strömbom, Stockholm 1965, s. 194ff.

²¹⁰ ”Vänskaper - stämningar och ideal i Gréz-sur-Loing”, Ronny Ambjörnsson, i: *Tvärsnitt* nr. 1:93, Stockholm 1993, rubrik Dis (onumererat).

²¹¹ *Ibid.*

²¹² Tomas Björk, ”Det besjälade landskapet. Nationalromantik & symbolism i svenskt sekelskiftesmåleri”, i: *Symbolism & Dekadens* [utställningskatalog], Stockholm 2015, s. 43.

²¹³ Prins Eugen, Stockholm 1942, s. 86.

²¹⁴ Tomas Björk, Stockholm 2015, s. 38.

²¹⁵ Karin Sidén, Stockholm 2015, s. 88.

²¹⁶ Prins Eugen, Stockholm 1942, s. 46, s. 60.

²¹⁷ *Ibid.*, s. 81.

grezioterna eller parissvenskarna stod i kontakt med grupperingen, var just denna kontakt utomordentligt essentiell och avgörande för utvecklingen av hans konstnärliga stil. Det var främst genom Richard Bergh som han höll sig uppdaterad om den nya progressiva konstnärliga stilen som utövades i konstnärskolonin ute på den franska landsbygden.²¹⁸ Prins Eugens och parissvenskarnas motivändring gick hand i hand med en geografisk förflyttning tillbaka till Sverige. Eugen och nästa alla i konstnärskolonins krets som organiserade sig i Konstnärsförbundet återvände till Sverige i slutet av 1880-talet och ägnade sig åt en visuell utforskning av den nordiska naturen i just skymningsljuset. Sveriges beteckning som ”landet utan motiv”, som under 1880-talet ändå var högst gängse och som gav uttryck för den pejorativa, negativa värderingen av Sveriges natur som underkänt, otillräckligt målerimotiv²¹⁹ (Bergh betecknar det som ”barbarlandet”), fick omvärderas radikalt. Sveriges landskap blev nu den enda möjliga inspirationen för konstnärliga produkter av svenska konstnärer och började målas i otroligt stor utsträckning, mest i form av kompositioner utan direkt solljus. Uttryck likt ”det motivlösa Sverige” var inte längre tänkbara under 1890-talet då den svenska naturens konstnärliga framställning var högst aktuell. Denna vändpunkt förklaras och motiveras i forskningen med den dåvarande framväxande nationalromantik som inte enbart var en specifikt svensk utan en allmän europeisk företeelse. Motivändringen försiggick alltså i spänningsfältet mellan en föregående internationalism och en nationalism som var i färd att etablera sig. Denna sorts nationalromantiska mentalitet och kulturpatriotism eller ”det svenska 90-talets estetiskt betingade nationalism”²²⁰ som Brummer kallar det, bör inte underskattas. Kvantitativt sett visade sig dock myten om svenska konstnärers återvändande till hemlandet under 1890-talet inte stämma. Minst lika många, om inte fler svenska konstnärer, fanns på plats i Paris och Frankrike som under det föregående årtiondet, så som Vibeke Röstorp visat.²²¹ Denna motbild som skriver om och korrigerar historieskrivningen utesluter dock inte att en kvalitativt mental förskjutning ägde rum.

5. 6. Panoramalandskap vs. begränsat bildrum

Prins Eugens skogslandskap i *Skogen* karaktäriseras av ett mycket begränsat bildrum. Det är iögonfallande för en period där vida landskapsvyer var dominerande i svenskt

²¹⁸ Birgitta Rapp, Stockholm 1978, s. 35.

²¹⁹ Richard Bergh, ”Svenskt konstnärskynne” [1899], i: *Om konst och annat*, Stockholm 1919, s. 152.

²²⁰ Hans Henrik Brummer, ”Prins Eugen och det nordiska stämningslandskapet”, i: *Naturen som livsrum. Ekologiska perspektiv i modern litteratur och bildkonst*, Södertälje 1998, s. 107.

²²¹ Vibeke Röstorp, ”Summary”, i: *Le mythe du retour : les artistes scandinaves en France de 1889 à 1908*, Stockholm 2013, s. 407ff.

landscapsmåleri.²²² Det främsta exemplet är Otto Hesselblom som skapade kompositioner där perspektivets upphöjda position ger en total överblick över ett storslaget landskap. Hesselbloms målning *Vårt land, vårt fosterland* från 1902 kan anföras som exempel där titeln och vegetationen i panoramalandskapet har en ytterst nationell prägel. Tendensen till fågelperspektiv inbegriper likaså ett fjärrseende som ger panoramamotiv en form av sammanfattande helhetskaraktär. Hav, skog, vatten, fjäll osv., återges i form av en dekorativ harmonisk enhet där den enda kontrasten består av ljusa vatten- och himmelspartier och mörka skogs- och landpartier, skapad av den skymtande lågtstående solen. Detta underlättar i sin tur ett slags suggererande verkan. Några av Eugens tidigare konstnärliga produktioner, som tillkom i Norge år 1890, använder sig av samma upphöjda överblickande position.²²³ Prins Eugens målning *Skogen* som idkar den motsatta principen, en närbild, fungerar likafullt som en bild med en känslomässig verkan och en rik atmosfär. Framförallt djupverkan, men även färgen och den reducerande formen, medför en sådan effekt.

5. 7. Tallen och barrskogen som säreget svenskt motiv

I sin roll som teoretiker, programförnyare och estetiker med en nationell drivkraft pläderade Bergh, bortsett från en allmän nödvändighet av att konstnärligt reproducera svensk natur, även för vissa enstaka beståndsdelar hos landskapet som symboler för den svenska nationen. Detta ventilerar Bergh i ett brev som är adresserat till Ellen Key sommaren 1901 och som året därpå i oförändrad form publicerades som artikeln *Den nationella konsten* i *Om konst och annat*. Här kommer funktionen som han tillmäter martallen till uttryck. Han ser detta förkrympta och knotiga träd som symbol för den svenska konsten.²²⁴ Överlag är det barr- och furuskogens upplevelse som försätter Bergh i en ökad inre passionerad stämning. I en polemisk framställning skildrar han hur denna emotionella effekt uteblir i ett annat lands säregna vegetation, så som i Italiens pinjeskog.²²⁵ En svensk konstnär kan enligt detta enbart uppleva en konstnärlig och individualistisk samhörighet med naturen i Sverige – landet som Bergh betecknar som ”det tysta, vita landet i norr”²²⁶. Därmed manifesterar sig alltså här återigen brytningen med ett förespråkande av en internationaliserad konst till förmån för utvecklandet av en estetisk nationalkänsla under loppet av 1890-talet. ”Bergh menade nog att det karga svenska landskapet och landets hårda levnadsförhållanden, fortfarande präglade av

²²² Torsten Gunnarsson, London 1998, s. 234ff.

²²³ Prins Eugen, Stockholm 1942, s. 100ff.

²²⁴ Richard Bergh, ”Den nationella konsten” [1902], i: *Om konst och annat*, s. 169.

²²⁵ Richard Bergh, Stockholm 1899, s. 156.

²²⁶ Ibid.

fattigdom, kunde liknas vid detta träd.²²⁷ En projicering som i sig redan antyder en allegorisk eller symbolistisk princip.

5. 8. Skog – katedral

Berghs nationalromantiska teori om ett specifikt trädslags representation av säregna svenska drag, tycks i viss mån återspegla prins Eugens känslostyrda motivation bakom sitt motivval av en furuskog. Trots abstraktionen och reduktionen är tallarnas biologiska art ändå igenkännbar. Oavsett detta är det inte primärt tallarna som står i fokus utan de är själva betingelsen för att helheten och skymningens glimrande ljus, som är mest framträdande, kan frambringa sin verkan. Målningen förhandlar alltså ändå fram ett slags dubbeltydighet. Både hos Björks och hos Berghs samtida reflektioner kring måleriet understryks inte ett specifikt svenskt naturfenomen utan den allegoriska eller symbolistiska innebörd som bildschemat framkallar. Björk förknippar prins Eugens bildidé med ett slags besjälning där tallarna framställs som om de vore skogens upphöjda arter som även har personliga karaktärsdrag. ”Anonymiteten i prins Eugens skog är också borta. Stammarna är istället skildrade som landskapets högsta individer.²²⁸ Berghs mottagande, värdering och tolkning pekar däremot ännu mer explicit mot den franska symbolistiska konstteorin. ”När Richard Bergh fick se prins Eugens målning karakteriserade han den på ett sätt som ekar symbolismens tankevärld. Den nordiska naturen uppfattade han som en symbol för eller parallell till kristendom. Stammarna förvandlades till kolonner i en ändlös kyrka. Prins Eugen hade skapat ett »naturens eget tempel«. ”²²⁹ Med andra ord sammanfattar Bergh alltså kompositionen i termer av en liknelse som ofta gjordes i franska symbolistiska kretsar, i synnerhet inom skönlitteratur. Naturmiljöer länkades samman med religiösa, rituella platser. Att likställa och sammanblanda skogens lövsalar med en katedral eller en religiös byggnads pelarrader, var ett litterärt bildspråk som inte bara förekom som överordnad och återkommande gestaltningsprincip i Joris-Karl Huysmans roman *La Cathédrale*, 1898. Till skillnad från Eugens målning, där skogen framträder som katedral, bygger liknelsen i Huysmans roman på den motsatta principen: katedralen blir för ett ögonblick förvandlad till en skog som huvudfiguren går vilse i.²³⁰ Liksom i prins Eugens *Skogen* är den lågtstående solens ljus- och färgsättande effekt på miljön ett väsentligt berättarelement också i *La Cathédrale*.²³¹ De ljusa och mörka siluetter som framkallas av solstrålarna, tjänar i båda fall till att förstärka det stämningsbärande, suggestiva och

²²⁷ Tomas Björk, Stockholm 2015, s. 38.

²²⁸ Ibid., s. 47.

²²⁹ Ibid., s. 46.

²³⁰ Kristoffer Leandoer, Malmö 2014, s. 131.

²³¹ Ibid., s. 130.

metafysiska bildspråket. Det artificiella, kulturella och religiösa länkas samman med ett bildschema av den naturliga sfären. Sådana berättartekniska gränsupplösningar återfinns även tidigare i Baudelaires litterära praktik och i hans program om *fulhetens estetik*. Symbolistisk litteratur och Baudelaires författarskap är tvivellöst litterära uttryck som Bergh och även prins Eugen var bekanta med och intresserade av.²³² Särskilt Bergh hade en utpräglad litterär orientering. Det religiösa, katolska inslaget som hos Bergh och symbolisterna uppenbarade sig vid naturbetraktande eller vid betraktande av ett landskapsmåleri påminner onekligen om *Roise+Croix* och Joséphin Péladan/Sâr Péladans sammanslutning. Enligt Sidén inbjuder målningens komposition på samma sätt till inträdet och mötet med ”det tempel som skogen utgjorde”.²³³

5. 9. Musikalitet

”Allt blir så enkelt och stort i skymningen. Den som bara kunde samla ihop alla olika intryck och så nedlägga dem i ett enda motiv, så att färgen skimrade och doftade och hördes. Det är bestämt lättare att återge sådant der i poesi. Det är inte så klabbigt och segt och motigt som oljefärgen!”²³⁴ Av brevkorrespondensen med Helena Nyblom framgår även att skymningsmotivet faktiskt var mer än en visuellt suggererande bildidé för prins Eugen. Likaså förknippade han sitt färgspråk med synestetiska föreningar av de olika sinnen. Sommaren 1889 började rytmen bli just det stilelement som han utan någon distinktion såg som poesins och måleriets eftersträvansvärda drivkraft. Så föreligger rytmen antingen i tal och ton eller i form och färg.²³⁵ Vid sidan av detta är rytmen också högst närvarande i naturen. Ytterligare drag av hans naturförståelse framgår också av följande: ”Jag älskar naturen, jag är lyriker, som uttrycker mig med måleri, personligt kanske. Men inte genom att ha ett personligt uttryckssätt utan att genom känna personligt.”²³⁶ Samma gränsöverskridande premisser, liksom integrationen av musiken i andra konstnärliga sfärer stod högt i kurs både i Heidenstams programförklaringar och inom den franska symbolismen. I sin visuella praktik förenar alltså prins Eugen tre konstarter: i hans förtätade bildkonstnärliga form kan även en musikalisk skönhet och en poetisk glans förnimmas.²³⁷ ”Musikens suggestiva krafter betonades som närbesläktade både med bildkonsten och med poesin i en tid då korrespondenser och synergieffekter mellan konstarterna ansågs som både naturliga och

²³² Rapp konstaterar Berghs läsning av Verlaine, Mallarmé och Laforgue: Birgitta Rapp, Stockholm 1978, s. 84f.

²³³ Karin Sidén, Stockholm 2015, s. 88.

²³⁴ Prins Eugen till Helena Nyblom: Hans Henrik Brummer, Södertälje 1998, s. 91f.

²³⁵ Prins Eugen, Stockholm 1942, s. 93.

²³⁶ Prins Eugen till Tor Hedberg: Karin Sidén, Stockholm 2015, s. 90.

²³⁷ Hans Henrik Brummer, Södertälje 1998, s. 109.

eftersträvansvärda.”²³⁸ I kontrast till prinsens syfte och Brummers resonemang utgår Sidén snarare ifrån en ljudlös kuliss och komposition. Emil Sjögrens melankoliska musikstycken och framförallt volymen där kompositionen ”I dödens tysta tempelgårdar” ingår, främst sången ”Dröm”, fungerar som möjlig musikalisk inspiration.²³⁹ Sångtexterna präglas av samma vemodiga, gåtfulla, mångtydiga karaktär som prins Eugens målning.

5. 10. Det människotomma landskapet

Folktomma landskapsmålerier som prins Eugens *Skogen* klassificeras bland annat hos Rossholm och Prytz som symptomatiska för svensk symbolistisk samtida konst. Däremot hade den traditionella landskapskonsten till stor del inbegripit en figurkonstellation eller en människoframställning²⁴⁰ samtidigt som den franska och germanska symbolismen i slutet av 1800-talet införlivade mytologiska, bibliska eller fantasifulla varelser i lantliga miljöer. Men runt 1890 saknade svensk landskapskonst helt staffagefigurer eller andra varelser. ”Det var istället den besjälade, arkaiska naturen tom på staffagefigurer, djur och mytologi, som intresserade honom [prins Eugen].”²⁴¹ I hela hans skapande gav Eugen aldrig uttryck för ett av sagor, myter och fantasier präglad bildspråk (i motsats till Richard Bergh). Således innehåller hans konst inget allegoriskt narrativ. Trots detta verkar prins Eugens sceneri i *Skogen* inte ödsligt, kargt eller tyst. Det mänskliga kunde även integreras och uttryckas på ett annat mycket mer implicit och suggestivt sätt än genom en explicit människogestalt.

5. 10. 1. Personlighetsbespeglade landskapskonst

Herbet Spencer och hans teori om människans spegling i naturen gjorde stort intryck på Berghs estetiska tänkande och integrerades och anammades troligtvis i hög grad.²⁴² Människokroppens reaktioner och olika personlighetsdrag kan enligt Spencer avläsas och speglas i naturen, naturens olika arter och olika fenomen som solens ned- och uppgång konnoteras med särskilda känslotribut. ”På sådant vis inverkar det landskap, den trakt, i vilken vi leva, icke blott i yttre mening på vårt liv, genom att påtvinga oss vissa bestämda levnadsförhållanden, utan det inverkar också rent suggestivt på vår själ.”²⁴³ För att kunna åstadkomma en så effektiv förmedling som möjligt mellan mottagare, bildobjekt och målaren har prins Eugen och en hel konstnärsgeneration, med Richard Bergh som ledande

²³⁸ Karin Sidén, Stockholm 2015, s. 88.

²³⁹ Ibid., s. 95.

²⁴⁰ Tomas Björk, Stockholm 2015, s. 39.

²⁴¹ Karin Sidén, Stockholm 2015, s. 86.

²⁴² Richard Bergh, ”Karl Nordström och det moderna stämningslandskapet” [1896], i: *Om konst och annat*, Stockholm 1919, s. 118.

²⁴³ Ibid.

teoretiker, bestämt sig för en ren landskapsskildring.²⁴⁴ ”Mina landskap vill jag ju själv befolka, och jag vill att min person skall vara allenarådande där.”²⁴⁵ Att hitta sin känslöekvivalent inom naturen var inte bara för Eugen förutsättningen för sitt konstskapande utan utsågs som den moderna nordiska landskapskonstens strävan och ändamål: ”All äkta konst är resultat av ett känsloutbrott.”²⁴⁶ Den reception man ville framkalla hos betraktaren, att denna skulle sugas in i och uppslukas av bilden och låta bilden verka i form av en introspektion, kunde på detta vis bättre frambringas. Åskådarens inlevelseförmåga skulle således på allra bästa sättet väckas. Just detta personlighetsbespeglade syfte som konsten skulle utlösa, utmärker det sena 1890-talets nordiska landskapskonst i allmänhet och svenska landskapskonst i synnerhet. Det lyfts exempelvis upp hos Rossholm och framhålls allmänt som markör inom forskningen. Rossholms term av den ”personlighetsbespeglade nordiska symbolismen” innebär den symbolistiska idén av ”bilden som budskap från själ till själ” och grundtanken av att förmedla själsinnehåll i form av ett konkretiserat själstillstånd.²⁴⁷ Det nya landskapsmåleriet gick alltså ut på att måla anden i naturen.²⁴⁸ Denna intention bakom dåtidens skandinavistiska landskapskonst som Bergh uppmärksammar i hög grad, är så likt den schweiziska samtiden Henri-Frédéric Amiels välkända utsaga om sammanslagning av ett landskap och ett själstillstånd, att det måste ha varit en påverkande tänkarens idé: ”Un paysage quelconque et un état d’âme.”²⁴⁹ Detta konstideal och denna övertygelse är därmed påfallande likt symbolismens tematisering av det metafysiska, övernaturliga, osynliga, outgrundliga och andliga.

5. 11. Teknik, konstnärlig målsättning och konstnärsrollen

Skogen verkar vara prins Eugens första landskapsmåleri som inte längre fångades ute framför motivet. Istället för att vara en produkt av friluftsmåleri tillkom det i ateljén, så som Eugen själv noterar det i ett brev till Helena Nyblom; ”[...] jag målar mest inne och bara går ut och tittar på naturen ibland.”²⁵⁰ Hans tidigare landskapsmålningar mellan 1887 och 1891 tillkom konsekvent genom ”plein air”-måleri med hjälp av staffli, det spelade inte någon roll om han då befann sig i Sverige, Frankrike eller Norge. I hans brevkorrespondens gör sig ett skifte märkbart år 1892, i samband med *Skogens* tillkomst är det för första gången tal om ett

²⁴⁴ Staffan Björck betecknar denna stil exempelvis som *det sovande landskapet*: Staffan Björck, *Heidenstam och sekelskiftets Sverige. Studier i hans nationella och sociala författarskap*, Lund 1946, s. 46.

²⁴⁵ Citat av prins Eugen, i: Karin Sidén, Stockholm 2015, s. 86.

²⁴⁶ Richard Bergh, Stockholm 1896, s. 119.

²⁴⁷ Margaretha Rossholm, Stockholm 1974, s. 10ff.

²⁴⁸ Richard Bergh, Stockholm 1896, s. 130.

²⁴⁹ H.-F. Amiel, i: Margarethe Rossholm, Stockholm 1978, s. 11.

²⁵⁰ Prins Eugen, Stockholm 1942, s. 140.

ateljéarbete där intrycket av det stycket natur som han ägnade sig åt, blott tjänar som inspiration. Eugen övergick från att måla efter naturen till något slags minnesmåleri.²⁵¹ Bakom denna ändrade metod ligger också ett ändrat förhållningssätt till konstskapande och själva konstnärsfiguren som speglar sig i Björks uttalande: ”För en stämningsmålare betydde naturens »faktiska drag« föga. Istället framträdde »fantastiskt formade och rikt skimrande siluetter av dager och skugga» i deras målningar.”²⁵²

I och med Eugens tillvägagångssätt kan han utan tvivel betecknas som stämningsmålare med en tydligt symbolistisk anknytning. Stämningsmålare syftar här inte på en suggererande visualisering av en specifik nationell särart, utan menas i termer av att ge uttryck för själens inre tillstånd, speglat i det återgivna landskapet. Metoden med ett personlighetsbespeglade landskap gör Eugens målning snarare till ett symbolistiskt än ett nationalromantiskt konstnärligt arbete. Men likaså finns det spår kvar från hans tidigare naturalistiska övertygelse och bilduppfattning. Verket markerar just en omorientering av prins Eugens konstskapande, ideologi och världsbild.

Tillvägagångssätt (bland annat introspektion) = symbolistiskt

Färgspråk (koloriten) = naturalistiskt

Motiv = mindre nationalromantiskt, snarare suggestivt, stämningsfyllt

Konstdoktrin (konstarternas överlappning) = symbolistisk

²⁵¹ I anknytning till Julius Langes teori om ”minnesmåleri”, i: Margaretha Rossholm, Stockholm 1974, s. 17.

²⁵² Tomas Björk, Stockholm 2015, s. 43.

6. Naturdiktens och landskapsmåleriets stämmingsmättade karaktär

6. 1. Överdrift och subjektiv åskådning – Richards Berghs teoretiska texter om landskapskonstens nya inriktning

De stilelement som utmärker Eugens *Skogen* stämmer i hög grad överens med de komponenter som Bergh proklamerar som nödvändiga och oundvikliga för en självständig modern svensk bildkonst. Heidenstams och Levertins utvecklande av en litterär och bildkonstnärlig ny stil har påfallande likheter. Ett subjektivt konstnärligt tillvägagångssätt som resulterar i estetiska ”överdrifter” (överdrivna stilistiska medel inom poesin eller ett överdrivet färg- och bildspråk inom bildkonsten) är den nya stilens utgångspunkt och kommer till uttryck i såväl skrifterna *Renässans*, *Pepitas bröllop* och *Om inbillningens logik* som Berghs konstteoretiska programtexter.²⁵³ På grund av detta finns det anledning att sätta prins Eugens målning i samband med Berghs teoretiska skrifter. Berghs nationalpatriotiska texter, vilka främjar det han ansåg vara Sveriges nationella kultur, så som *Svenskt konstnärsskynne*, 1899, och *Den nationella konsten*, 1902, är i detta fall av mindre betydelse. Här ska istället de essäer som tar upp konstteoretiska och -stilistiska frågor lyftas upp, även om de också vilar på Berghs strävan att förmedla naturpatriotism. *Om överdrifternas nödvändighet i konsten* från 1886, som därmed publicerades några år innan Eugen fullbordade sitt skogslandskap, samt *Karl Nordström och det moderna stämmingslandskapet* från 1896, där det förnyade estetiska programmet förklaras, kommer att belysas i det följande avsnittet. Dessutom kommer Berghs teorier, använda på prins Eugens målning, även sättas i samband med Heidenstams och Levertins litterära teorier för att kunna bedöma och utvärdera omfattningen av motsvarande linjer inom de två olika konstarterna.

Både målare och diktare blir inte bara uppmuntrade till utan är oundgängligen utrustade med egenskapen av att erfara och uppleva verkligheten på ett subjektivt sätt.²⁵⁴ Som Bergh och Heidenstam poängterar ska ett slags subjektiv åskådning manifesteras den konstnärliga framställningen på samma sätt som den ofrånkomligen präglar konstnärens förnimmelse. Varje konstnärs särskilda erfarenhet och tolkning av verkligheten är som en egen signatur. Om personligheten hos den skapande människan bakom ett verk inte kommer till uttryck, kan

²⁵³ Medan det hos Heidenstam & Levertin betecknas som ”koncentration” & ”idealism”, bl. a. i *Renässans*, är det hos Bergh termerna ”reduktion” & ”överdrifter”.

²⁵⁴ I motsats till detta är ”vetenskapsmannen” utrustad med en neutral och opartisk upplevelseförmåga. På denna sorts uppdelning grundar både Heidenstam och Bergh sina estetiska teorier.

det inte vara tal om en konst med estetiskt värde.²⁵⁵ Just detta individualistiska drag utses både hos Bergh och Heidenstam till såväl konstens bakomliggande drivkraft som den målsättning som ska genomsyra verket. Hos Heidenstam blir det även det kriterium som avgör kvalitén på verket, så som det tidigare visats. Deras formuleringar, beteckningar och krav, är så pass lika att de rimligen måste ha varit bekanta med varandras texter. Att de företräder samma estetiska utveckling står utom allt tvivel. ”All konst, all poesis liv döljes i den subjektiva åskådningen med dess naturenliga egendomligheter och överdrifter. Den objektiva framställningen är konstens raka motsats, förnekelsen av den personliga känslan, passionen, entusiasmen, inspirationen.”²⁵⁶ Som en konsekvens av den subjektiva, konstnärliga verklighetsbearbetningen förstärks vissa drag medan andra försvagas vid tillkomsten av en målning. På detta sätt kan ett oharmoniskt, splittrat landskap inom konsten framställas som något harmoniskt och enhetligt. Dessa stilistiska medel som Bergh kallar för ”reduktion” och ”överdrift” präglar också prins Eugens *Skogen*. Det reducerade motivet av en stiliserad furuskog ställs mot skymningens intensifierade färggestaltning som gör kompositionen till en harmonisk helhet. Givet Berghs konstteori är prins Eugens målning, där vissa naturdrag framhävs framför andra, således ett bra exempel på ett stämningkonstverk av högt kvalitativt värde. För att kunna frambringa en stämningssladdad effekt behövs just en sådan harmoni i kompositionen: ”Först när ögats rent estetiska krav på harmoni var tillfredsställt, kunde stämningen verka med samlad kraft.”²⁵⁷ Detta slår Bergh fast och stämmer utan tvivel in på prins Eugens skymningsbild. Skymnings- och gryningsmotiv, baserad på ”överdrift” och ”reduktion”, lämpade sig alltså, rent praktiskt och pragmatiskt sett, utmärkt för att skapa harmoni och stämning. Det är just den svenska naturen som, enligt Bergh, är särskilt beroende av reduktion och överdrift när det gäller att skapa stämningkonst – bristen på harmonisk vegetation (klar luft, skarpa och tydliga konturer och kontrasterande färger²⁵⁸) gjorde nämligen en emotionell bindning till en bildupplevelse svår att uppnå.

I Berghs teori om en förnyad svensk konst ingår likaså landskapskonstens medverkan i att låta säregna svenska landskapsdrag, förknippade med starka känslor och patriotism, komma till uttryck.²⁵⁹ En furuskog i skymningen tycks dock snarare vara ett så pass allmänt motiv att det blir svårt att uteslutande hänvisa till en specifikt svensk natur. Målningen kan knappast ses som en patriotisk hyllning med utgångspunkt i den specifikt svenska naturen. Snarare finns

²⁵⁵ Så kännetecknas exempelvis symboliskt måleri hos Rossholm: Margaretha Rossholm, Stockholm 1974, s. 282.

²⁵⁶ Richard Bergh, ”Om överdrifternas nödvändighet i konsten”[1886], i: *Om konst och annat*, s. 8.

²⁵⁷ Richard Bergh, Stockholm 1896, s. 127.

²⁵⁸ Richard Bergh, Stockholm 1886, s. 10.

²⁵⁹ Richard Bergh, Stockholm 1899, 164f.

det en dubbelhet och kontaktyta med internationellt inflytande. Eugen själv refererar åtminstone till Arnold Böcklin och den symbolistiska konstvärlden.²⁶⁰ Trots landskapets avsaknad av nationell prägel, motsvarar prins Eugens *Skogen* dock däremot själva kravet på naturupplevelse som ställs av Bergh, då den var konstproduktionens egentliga drivkraft och motivation: ”Naturen! Det var den, endast den, som skulle förhärligas, ej konstnärens verk; konstnären skulle blott vara naturens blygsamma tolk.”²⁶¹ Eugens målning tycks följa principen ”konsten för naturens skull och inte för konstens”.²⁶² Naturen som poetiskt eller bildkonstnärligt motiv tjänade till att få poetens eller konstnärens egen inre värld att träda fram: ”För att skildra vår natur hjälper det ej att endast öppna ögonen framför den, målaren måste också veta att tidtals sluta dem, han måste kunna *drömma* öfver det han sett, han måste förstå att lyssna till sin *känsla* för att med ledning af denna utgrunda enheten i denna skiftande mångfald, i hvilken ytterligheterna så ofta beröra hvarandra.”²⁶³ Diktare och målare kunde bara göra naturen rättvisa genom att drömma fram den. Hos Bergh blir för övrigt franskt måleri motsatsen till svenskt: Till skillnad från när man målar ett franskt landskap, är den yttre sanningen mindre viktig och den inre tolkningen (associationer, drömmar och själstillstånd) däremot ytterst viktig när man framställer ett svenskt landskap enligt Berghs tänkande.²⁶⁴

6. 1. 1. Sammanfattning

Utvecklingen av en ny, inåtvänd, suggererande och stämningsbaserad stil i början på 1890-talet sattes i alla samtida teoretiska undersökta skrifter, utan undantag, i samband med den geografiska förflyttningen från kontinenten till Sverige. Att utöva konst i Sverige, som var ett viktigt inslag i den nya konstuppfattningen, måste dock inte nödvändigtvis betyda att göra nationell konst. Förmedlingen av poetens eller målarens personlighet gör snarare anspråk på ett individuellt lokalt mikroperspektiv än ett nationellt makroperspektiv. Samtidigt har analyserna visat att naturmotiven inte enbart begränsar sig till det svenska landskapet. Metoden som ligger till grund för stämningskonstens projicering av mänskliga känslor på naturen liknades hos Bergh med en poetisk metod. ”I Norden måste landskapsmålaren vara *skald*.”²⁶⁵ Vid sidan av detta släktskap mellan dikt och måleri hade dock musik den viktigaste funktionen. Poesins och bildkonstens nya naturtematiserande stil omkring 1890 kännetecknades av ett konstideal som ser musik som den ideala konststart som allt

²⁶⁰ Prins Eugen, Stockholm 1942, s. 140.

²⁶¹ Richard Bergh, Stockholm 1899, s. 154.

²⁶² Ibid., s. 159.

²⁶³ Richard Bergh, Stockholm 1896, s. 123.

²⁶⁴ Ibid.

²⁶⁵ Ibid.

konstutövande ska eftersträva att likna. Denna värdering av musiken grundar sig på dess förmåga att öppna upp för suggestion genom dess abstrakta karaktär. Den människotomma landskapskonsten tycktes kunna åstadkomma nästan samma idealiserade effekt, något som även i några enstaka fall poesi kunde uppfylla så länge den avstod från konkreta, naturalistiska händelseförlopp och stilistiska medel och istället blev till något som Bergh kallar ”ordmusik”²⁶⁶. För att kunna förmedla och transformera känslor skulle poesi alltså skapa flytande tolkningsutrymmen typiskt för musik. Alla samtida teoretiska texter genomsyras av ett konstartöverskridande tänkande som värderade och rangordnade musikens egenskaper som högst.

Heidenstams *Om inbillningens logik* och Berghs konstteori gör det mer än tydligt: Den nya poesin och bildkonsten skulle alltså inte ha förnuftet och logiska eller rationella principer som grund, utan här vilade allting på fantasi, drömmar, känslor och en framställning genom ens individuella erfarenande. En sådan ”subjektivism” i form av ”ingen naturavbildning utan omdaning efter konstnärens behov och önskan”²⁶⁷ är precis det som Georg Nordensvan ser som Nordens symptomatiska omsättning av det samtida, symbolistiskt estetiska klimat som han också precis benämner så: ”subjektivism” istället för symbolism. De franska symbolistiska författarnas förespråkande av subjektiviteten och personliga känslor är därför i hög grad någonting som ingick i byggandet av de svenska diktarnas och målarnas konstnärliga stil och identitet och någonting som speglade sig i deras produktioner.

6. 2. Poesins och landskapsmåleriets gemensamma stil

Att göra gränsdragningarna mellan gemensamma stildrag och inte mellan olika konstarter har varit ett grundläggande tankemönster som bestämde såväl den samtida teoretiska estetiska diskursen (Bergh och Heidenstam) som den konstnärliga praktiken hos bland annat prins Eugen och Gustaf Fröding. Med andra ord har alltså fotografi och naturalistisk verklighetsskildrande prosa tillhört samma stilistiska kategori under det sena 1800-talet medan poesin, måleri och därvid särskilt landskapsmåleriet har utgjort den andra, motsatta kategorin. Det var den sistnämnda som skulle motsvara det nya anspråket som man ställde på en svensk estetik och modifierades och omformades enligt dessa krav. Denna stil förknippades också således med större estetisk betydelse och högre konstnärlig kvalitet medan allt utanför denna gruppering diskvalificerades som egentlig konst. Oavsett detta var det ändå en kombination av naturalismens arv från 1880-talet med subjektivistiska, symbolistiska och

²⁶⁶ Richard Bergh, Stockholm 1896, s. 132f.

²⁶⁷ Georg Nordensvan, *De bildande konsternas historia under 19:de århundradet*, Stockholm 1900, <https://archive.org/stream/debildandekonst00nordgoog#page/n9/mode/2ups>, tillgänglig 2016-07-23, s. 360.

idealiserande element som den nya framväxande personlighetsbespeglade konstdoktrinen byggde på. Den nya strömningen krävde ändå ett visst förhållningssätt till mimetiska naturstudier och -skildringar.

6. 3. Kontextualisering – förhållande till moderniteten

Valet av en idealiserad, lantlig miljö och naturscenerier i såväl sen 1800-tals dikt- som bildkonst ger intryck av ett perspektiv som till synes inte ville belysa den samtid som präglades av den tidiga modernitetens utveckling, där bland annat industrialisering, urbanisering och demokratisering ingick som del av en omfattande teknisk, industriell, och sociokulturell omvälvning. Trots Frödings darwinistiska perspektiv på människosamhället, belyses inte heller andra inslag av den tidiga modernitetens djupgående förändringar. Så som Peter Nørgaard Larsen visar, är naturstämningsdikter och -måleri motsatsen till den strömning som sammanfattades med beteckningen ”Det moderna genombrottet”. Som ett motförslag grundar sig just sådana motsvarande konstnärliga uttryck inte på en vetenskaplig, rationell princip inom konstskapande.²⁶⁸ Istället befattar sig de med ett igenkännande av inre personlighetsdrag i naturen och dess förmedling. Att då utgå från en anti-modern eller otidsenlig position är dock däremot en felaktig slutsats. Även om framförallt Eugens målning, men även Frödings dikt, intar en verklighetsfrånvänd position, som rent motivistiskt sett inte belyser moderniteten och inte tar ställning till den, så indikerar detta inte nödvändigtvis en motståndsposition till den fortskridande samtida utvecklingen eller en total undanflykt och förträngning av denna. Frödings stämmingsdikt ”I Skogen” bygger på jagets omstrukturering och omkonfiguration av sitt tidigare nära förhållande till naturen. Naturens förflutna, avlägsna och ouppnåeliga stadium tillmäts ett högre värde och ställs mot människans destruktiva inverkan i nuet som bedöms som ytterst negativt. Således tar dikten ändå upp samtida debatter om människans plats i världen, hennes etiska ansvar och darwinism som samtidens aktuella vetenskapens rön. På så vis innefattar dikten ändå en värdering av människans och djurens kretslopp och yttrar en civilisations- eller snarare en samhällskritik. Spår av realism och naturalism finns alltså utan tvekan kvar. Dock föredras och idealiseras den oberörda naturen, opåverkad av människan. Peter Nørgaard Larsen påstår exempelvis att naturens dominans i konsten var ett sätt att ta in, bearbeta och reagera på den sorts osäkerhet och tvekan, som den

²⁶⁸ Peter Nørgaard Larsen: „Für und Wider die Modernität. Nordische Gegenbilder zur Moderne“, i: *Aus Dämmerung und Licht. Meisterwerke nordischer Malerei 1860 – 1920*, München 2012, s. 215.

djupgående omvälvningen till ett modernt svenskt samhälle utlöste,²⁶⁹ något som stämmer mycket väl överens med diktens naturskildring.

I vilken utsträckning och på vilket sätt sen 1800-tals naturkonst speglade samhället, tas också upp hos Wängdahl. Här anses naturmotivet vara ett utomordentligt lämpligt uttryck för ett skapande av en socialt neutral, överbyggande och allmänt omtyckt konst. Dock fråntar han genren dess implicita politiska ställningstagande som Larsen och föreliggande analys har kommit fram till: landskapsgenrens projektionsmöjligheter passade väl för ”1890-talets behov av skapandet av en abstrakt, nationell, samhällsgemenskap. Natur och kultur samsades på ett osedvanligt oproblemiskt sätt i landskapsbildens mindre tydligt socialt laddade rum.”²⁷⁰ Även om landskapsmotiv är mindre socialt laddade, så vittnar bland annat de undersökta verken om ett förhållningssätt till samhällets utveckling och i viss mån även om en samhällskritik, som var typisk för fin-de-siècle-strömningen. Likaså är färg- och formspråket respektive den naturromantiska berättartekniken i dikten samt den personlighetsbespeglade konstteorin avgörande element som hämtades från den franska symbolistiska konstvärlden och även från den germanska romantiska världen.

²⁶⁹ Peter Nørgaard Larsen, München 2012, s. 215.

²⁷⁰ Lars Wängdahl, Göteborg 2000, s. 15.

7. Avslutning

Mot bakgrund av analyserna finns det gott om orsaker, skäl och anledningar att se 1890-talets svenska naturmotiv som ett uttryck för en symbolistisk eller (ny)romantisk stil med anknytning till den samtida kontra-naturalistiska estetiska utvecklingen i Frankrike. Trots att motsvarande svenska naturmotiv skiljer sig från gängse franska kompositionsidéer med fokus på figurativa och bibliska arrangemang, finns det en hel del paralleller. Analyserna har gett vid handen att diktens och målningens framställningsprincip och idé- och tankevärld i hög grad syftar till att uttrycka ett inre tillstånd och en känslvärld. Istället för att sätta fokus på skildringen av föremålsliga ting, kommer här framförallt idén om något andligt, osynligt, symboliskt och subjektivt till uttryck. Men på grund av att det osynliga och subjektiva relateras till och återges genom verkliga motiv, i denna uppsats landskap (idévärlden kläs i tingvärlden), är motivets bearbetning likväl beroende av en framställning av verkligheten som dock konstverket inte begränsar sig till.

Ulf Lindes följande påstående lyfter inte enbart upp närheten till de symbolistiska konstidealen utan påpekar också det lokalt betingade: ”Nittioalets svenska målare var varken romantiska eller nationella. De var snävt regionala symbolister.”²⁷¹ Ett framträdande regionalt eller lokalt inslag i den konstnärliga produktionen i 1890-talets Sverige är ett drag som ofta har påvisats inom den svenska nationalromantikens historieskrivning, dock har analyserna visat att en specifik svensk region inte är representerad i varken Eugens eller Frödings lantliga motiv. Istället konstruerar deras verk en generaliserad och stiliserad nordisk eller nordeuropeisk vegetation som snarare uppmuntrar och underlättar suggestion och förmedling av stämning. Däremot är det orimligt att förneka ett nationalromantiskt uttryck i det stora hela. Bergh och Heidenstam ger prov på hur konstteorin ville åt ett nationalromantiskt uttryck. Nationalromantiken var ett fenomen i slutet på 1800-talet som framträdde i många europeiska nationer, och så även i Frankrike. Men det är viktigt att påpeka att en nationalromantisk stil inte behövde utesluta en symbolistisk. Detta slags dubbelsidighet mellan nationalromantik och symbolism är prins Eugens *Skogen* ett exempel på: skymningsmotivet framhävde ett nordiskt säreget och inte ett svenskt säreget drag, dock i Berghs konstprogram och Eugens konstnärliga övertygelse blev skymnings-, grynings- och nattmotiv ändå bärare av ett nationalromantiskt uttryck. Samtidigt finns det utan tvekan också en symbolistisk aspekt av den individualistiska, personlighetsbespeglade strategin. Att lägga motivets tyngdpunkt på

²⁷¹ Ulf Linde, *Richard Bergh som symbolist*, ”understreckare” i Svenska Dagbladet, 29 december 1992.

den lågstående solen som något icke-föremålsligt och specifikt tidsligt, motsvarar likaså i hög grad den symbolistiska principen.

En alternativ stilistisk uppdelning bortom konstarnas gränsdragningar, som förstärker poesins och måleriets likheter och som samtidigt låter musiken få inflytande på dessa två, är ett övergripande kännetecken i såväl de belysta skrifterna som de analyserade verken. Just dikt- och bildkonst var predestinerade att realisera och genomföra den nya anti-naturalistiska stilen. I form av en subjektivt färgad framställning och en subjektiv fantasi istället för en objektiv iakttagelse, var naturmotiv inom poesin och måleriet av central betydelse i 1890-talets Sverige. Det avspeglar sig såväl kvantitativt i ett stort antal konstnärliga produktioner som tematiserar naturupplevelser, som kvalitativt i det estetiska värde som förknippades med symbolistiska naturmotiv i de belysta teoretiska skrifterna. Det gällde inte att måla av eller att lyriskt skildra intryck utan här skulle uttryck ges åt personliga och subjektiva drag.

Både Frödings naturdikt och Eugens landskapsmåleri står för ett specifikt moment inom den successiva utvecklingen av en ny estetisk stil runt omkring början på 1890-talet. Såväl Frödings som prins Eugens stilistiska uttryck måste ha påverkats av den franska samtida estetiken. Konstarnas förening till en enhet och musikens inflytande är ett bärande inslag både hos Fröding och hos prins Eugen. Eftersom Frödings naturlyrik ändå har en tydlig förankring i en rationalistisk och naturalistisk världsåskådning, men samtidigt även uppvisar en berättarstrategi som ger uttryck åt såväl jagets inre visioner och tolkningar som naturbesjälningar, är dikten "I skogen" ett exempel på en position där omförhandlingen mellan naturalism, naturromantik och -symbolism ännu inte är helt genomförd utan snarare är pågående. Även om diktens retrospektiva tidshänvisning till det förflutna och dess naturframställning kännetecknas mer av en nyromantisk strategi, så finns det tydliga anknytningar till den symbolistiska idévärlden och konstuppfattningen i och med diktens konststartöverskridande princip och synestesiliknande grepp. Härmed kommer alltså ett konstnärligt förfarande till användning som kan sammanfattas med världen som «symbol», så som Hofmann myntade samlingsbeteckningen, och som inbegriper såväl symbolism, romantiken och dess modifierade variation i slutet av 1800-talet. Till skillnad från Frödings dikt uppvisar prins Eugens landskapsmåleri en betydligt tydligare uppgörelse med naturalismen, även om den inte heller avfärdas helt, och ett mer utpräglat förverkligande av den nya subjektivistiska, stämningsbaserade och personlighetsbespeglade estetiken. Som ett verk som kommit längre i den symbolistiskt-subjektiva utvecklingen, är här omsättningen av

introspektionen och stiliserade konstideal mer karakteristisk och markant. I övrigt bygger gestaltningen på en penselföring och ett färgpålägg som utvecklades och etablerades i Frankrike. Utöver detta ligger också en icke-panteistisk natursyn och världsuppfattning till grund för de två undersökta naturmotivistiska verken: naturen, världen och hela universum är inte i sig besjälad utan behöver ett erfalande subjekt, i uppsatsens fall konstnären, som projicerar sin inre värld på världen framför sig för att det kan bli tal om en besjälning. Detta utgör alltså en väsentlig skillnad gentemot det sena 1700-talets romantik och dess panteistiska uppfattning av världen.

Ett landskaps besjälning utspelade sig enbart i fantasins och konstens sfär och var inte ett givet faktum i verkligheten: Naturen har ingen ande i sig utan den tillkommer bara genom konstnärens eller diktarens projicering.²⁷² Den stämningsförmedlande, subjektiva estetiken utmärktes av en adaptation och synkronisering mellan den naturbearbetande personen och själva naturen. Naturen fick bli föremål för människans/konstnärens behov av att applicera och manifesteras sin tanke- och känslvärld på en fysisk och visuell företeelse. Detta slags bespeglning förekommer både hos Eugens målning och i de teoretiska skrifterna, och i mindre tydlig utsträckning även i Frödings dikt, i en särskild riktning.²⁷³ Den utgick från skaparens projicering på naturen och inte tvärtom. Härmed uppfylls ett essentiellt villkor för att kunna se dikten och målningen som ett exempel på en symbolistisk idévärld som klargörs hos Kjell Espmark. I och med att symbolismens metod går ut på att en synlig form är relaterad till det osynliga, samtidigt som diktaren eller målaren redan har funnit och är medveten om det sinnestillstånd som ska uttryckas, projiceras alltså motsvarande på ett landskap. Sinnestillståndets projicering på naturen benämns som "the formula of the emotion" hos Espmark. Landskapet är en symbol för ett subjektivt sinnestillstånd. Detta förfarande skiljer sig således tydligt från romantikens naturbesjälningar och -bespeglingar. Inom romantiken behövs naturen för att kunna hitta just den känslan som ska uttryckas eller som Espmark säger: "[R]omantikern behöver vänta på att naturen skall tillhandahålla vad han behöver."²⁷⁴ Båda underkategorier inom principen landskap som «symbol» skapar alltså ett besjälat universum. Dock är den romantiska naturbesjälningen inte någon projektion av målarens eller

²⁷² Richard Bergh, Stockholm 1896, s. 131.

²⁷³ I motsats till mitt resultat framhäver Hallberg ett inflytande och inspiration åt det motsatta hållet; "naturupplevelsens emotionella nedslag i skaldens stämning och fantasi": Peter Hallberg, Göteborg 1982, s. 345. Dock syftar hans bedömning inte specifikt till den belysta naturdikten utan till "Säv, säv, susa" ur *Nya dikter*, 1894, och är härmed mindre relevant.

²⁷⁴ Kjell Espmark, Stockholm 1975, s. 25.

diktarens känslor och själ i den fysiska verkligheten så som fallet är hos prins Eugen och Gustaf Fröding.

1890-talets stämningdikter och -målningar tar alltså ändå avstamp i det sena 1700-talets romantik, men aktualiserar och modifierar föregående perioders gestaltungsprinciper. Därför utmärks denna stil mer av en framåttänkande och progressiv än en bakåttänkande och regressiv karaktär. På grund av vidareutvecklingen av romantiska ideal och ett konststartöverskridande tänkande är den symbolistiska stilen i slutet av 1800-talet högst modern, progressiv och tidsenlig. Oavsett detta behandlar dylika motiv inte den tidiga moderniteten som präglade samtiden oerhört mycket, exempelvis genom framväxandet av moderna storstäder. Ändå finns det i sådana naturmotiv ett förhållningssätt till det sena 1800-talets djupgående industriella, socioekonomiska, kulturpolitiska och samhällsliga förändringar som också omfattade urbaniseringen och industrialiseringen.

Appendix

Gustaf Fröding, "I skogen", 1891.

Ur diktsamlingen *Gitarr och dragharmonika* (1891), i avdelningen "Stämningar och stämningsbilder".

I skogen.



I skogarnes djup bor skuggan
och tystnaden slumrar där,
och hviskande bud från bygden
den suckande vinden bär.

Och molnen komma med vinden
och solen skymmes däraf
och fåglarnes röster tystna
och luften är tung och kvaf.

Men hvad som af vinden hviskas,
är ingen af oss, som vet,
ty susande språkets mening
är skogarnes hemlighet.

Kanhända om nya illdåd
han hviskar i klyft och mo,
om mänskornas hätska strider,
om brott och om bruten tro.

Jag vet blott att vemodsslöjan
sig sänker kring furans skrud
och källan och bäcken mörkna,
när vinden går fram med bud.

Det är liksom, onda ögon
jag såge bland snårens nät
och hörde ibland bakom mig
som tassande lömska fjät.

Jag kände en trast, som sjöng för
sin käreста dagen lång,
och ljunger och lingonriset
beundrade djupt hans sång.

Och blåklockan ringde sakta
i takt med hans kärleksglöd,
och skogsstjärnans öga lyste
och smultronets kind blef röd.

Då hördes en vinge flaxa,
och klorna en glada slog
i sångarens bröst, och sången
om kärlek för alltid dog.

Det vackraste tjärnet i skogen
låg ensamt och tyst och klart
och växlade blickar med solen
och drömde så underbart.

Det speglade härliga skatter
af skiftande ljus och färg,
det famnade alltets riken
i ramen af skog och berg.

Det drömde om eviga rymder
af evigt skimrande glans,
om stjärnor och soliga världars
oändliga rytmiska dans.

Men nu ligger skogens öga
af starren för alltid släckt,
en stirrande glanslös yta,
af smutsiga mossor täckt.

En ekorre satt i toppen
och tittade ned och teg,
ty älgen gick fram i skogen
med spänstiga, stolta steg.

Det var just i parningstiden
och trotsig och djärf han var,
ty driftens mäktiga sjögång
i svallande blod han bar.

Han förde med kunglig hållning
sitt greniga, vackra horn.
Det rasslade svagt bakom snåret
– en krypskytt tog säkert korn.

I stoftet släpades kronan
på stönande, fallen kung,
det trotsiga, vilda blodet
förrann mellan fredlig ljung.

Du trotsiga tall, som sträcker
mot himlen din smärta topp,
jag känner din stolta sträfvän,
ditt anande starka hopp.

Du tror att den vackra stjärnan
på himlen du en gång når,
om också din trogna längtan
skall räcka i hundra år.

Hur trygg skall ej stjärnan gunga
på knotig och kraftig gren
och sprida från barrig krona
sitt blinkande milda sken.

Du skjuter med makt i höjden
ditt åtrådda mål emot,
du banar dig fram, du växer,
du höjer dig fot för fot.

Ack, känner du icke döden,
som fräter i stam och rot,
och ser du då ej hur stjärnan
flyr undan dig fot för fot?

Jag gitter ej längre vandra
omkring i min gamla skog,
vi äro ej längre vänner,
jag känner, jag vet det nog.

Ty skogen är god som fordom
och vänlig och innerlig,
det finnes ej längre samklang
emellan honom och mig.

Min anfrätta mänskotanke
förstör hvad naturen byggt,
i färgspel och barrdoft och gransus
det blandar sig in något styggt.

Tillbaka jag vill till bygden,
där striden är hatfullt hård
– där smälta förbittrade tankar
med lifvet till *ett* ackord.

Prins Eugen, *Skogen*, 1892, Olja på duk, 150 x 100,5 cm, Göteborgs konstmuseum.
Göteborg.²⁷⁵



²⁷⁵ Eget fotografi, dess användning är godkänd av Eva Nygårds, intendent på Göteborgs konstmuseum.

Käll- och litteraturförteckning

Ahlström, Gunnar: *Det moderna genombrottet i Nordens litteratur*, Stockholm 1947.

Algulin, Ingemar: ”Gustaf Fröding – mellan romantik och modernism”, i: *Nittitalsförfattare i 80-talsperspektiv*, Torbjörn Althén & Vivi Edström (red.), Malmö 1986.

Ambjörnsson, Ronny: ”Vänskaper – stämningar och ideal i Gréz-sur-Loing”, i: *Tvärsnitt* nr 1:93, Stockholm 1993.

Björck, Staffan: *Heidenstam och sekelskiftets Sverige. Studier i hans nationella och sociala författarskap*, Lund 1946.

Björk, Tomas: ”Det besjälade landskapet. Nationalromantik & symbolism i svenskt sekelskiftesmåleri”, i: *Symbolism & Dekadens* [utställningskatalog], Stockholm 2015, s. 43

Brummer, Hans Henrik: ”Prins Eugen och det nordiska stämningslandskapet”, i: *Naturen som livsrum. Ekologiska perspektiv i modern litteratur och bildkonst*, Södertälje 1998.

Brummer, Hans Henrik: *Minnet av ett landskap* [utställningskatalog], Waldemarsudde 1998.

Deleuze, Gilles: *Francis Bacon: the logic of sensation*, New York 2003 [första publikation 1981].

Espmark, Kjell: *Att översätta själen. En huvudlinje i modern poesi – från Baudelaire till surrealismen*, Stockholm 1975.

Facos, Michelle: *Nationalism and the Nordic Imagination. Swedish Art of the 1890s*, Berkeley 1998.

Goodbody, Axel: *Natursprache. Ein dichtungstheoretisches Konzept der Romantik und seine Wiederaufnahme in der modernen Naturlyrik (Novalis – Eichendorff – Lehman – Eich)*, Neumünster 1984.

Greenberg, Clement: "Modernist Painting" [1960], *The Collected Essays and Criticism. Volume 4. Modernism with a Vengeance 1957 – 1969*, Chicago 1993.

Gunnarsson, Torsten: *Nordic Landscape Painting in the nineteenth century* [utställningskatalog], London 1998.

Hallberg, Peter: "Nittitalets bildspråk. Bildspråket i svensk nittitals dikt", i: *Diktens bildspråk: teori – metodik – historik*, Göteborg 1982.

Hecht, Axel (utg.): *Die Moderne. Die Epoche der Avantgarde*, art – Das Kunstmagazin Spezial, s. 35.

Hofmann, Werner: *Das irdische Paradies: Kunst im neunzehnten Jahrhundert*, München 1960.

von Holten, Ragnar: "Symbolism i Sverige", i: *Inbillning och dröm. Fransk symbolism 1886 – 1908* [utställningskatalog], Stockholm 1994.

Jansson, Mats: *Poetens blick: ekfras i svensk lyrik*, Stockholm 2014.

Jonsson, Inge: "Karlfeldt, nittitalet och den europeiska symbolismen," i: *Nittitalsförfattare i 80-talsperspektiv*, Torbjörn Althén & Vivi Edström (red.), Malmö 1986.

Leandoer, Kristoffer: *Slut - symbolisterna vid tidens ände*, Malmö 2014.

Linde, Ulf: *Richard Bergh som symbolist*, "understreckare" i Svenska Dagbladet, 29 december 1992.

Lindqvist, Sigvard: "Heidenstams symbolistiska manifest", i: *Symbolism i det svenska 1890-talets litteratur*, Jönköping 1995.

Lundevall, Karl-Erik: *Från åttital till nittital. Om åttitalslitteraturen och Heidenstams debut och program*, Stockholm 1953.

Lloyd, Christopher: *J.-K. Huysmans and the fin-de-siècle novel*, Edinburgh 1990.

Nordmark, Dag: *Frödings förvandlingar. Historien om ett författarskap*, Karlstad 2015.

Nørgaard Larsen, Peter: „Für und Wider die Modernität. Nordische Gegenbilder zur Moderne“, i: *Aus Dämmerung und Licht. Meisterwerke nordischer Malerei 1860-1920* [utställningskatalog], München 2012.

Olsson, Henry: *Fröding – Ett diktarporträtt*, Stockholm 1967.

Olsson, Henry: *Vinlövsranka och hagtornskrans. En bok om Fröding*, Stockholm 1970.

Prytz, Daniel: ”Särpräglad svensk symbolistisk konst. Ett urval ca 1880 – 1920”, i: *Symbolism & dekadens* [utställningskatalog], Stockholm 2015.

Rapetti, Rodolphe: ”Symbolism and Naturalism”, i: *Van Gogh to Kandinsky – Symbolist Landscape in Europe 1880 – 1919* [utställningskatalog], London 2012.

Rapp, Birgitta: *Richard Bergh. Konstnär & kulturpolitiker 1890 – 1915*, Stockholm 1978.

Riegl, Alois: *Historische Grammatik der bildenden Künste*, Karl M. Swoboda & Otto Pächt (utg.), Graz 1966.

Rossholm, Margaretha: *Sagan i nordisk sekelskifteskunst: en motivhistorisk och ideologisk undersökning*, Stockholm 1974.

Röstorp, Vibeke: ”Summary”, i: *Le mythe du retour : les artistes scandinaves en France de 1889 à 1908*, Stockholm 2013.

Rühling, Lutz: *Die Abwehr des ennui. Modernität & Moderne im lyrischen Werk Gusta[f]s Frödings*, Göttingen 1990.

Sidén, Karin: ”Inledning”, i: *Symbolism & dekadens* [utställningskatalog], Stockholm 2015.

Sidén, Karin: ”’Fursten bland våra symbolister’ - Om prins Eugens förhållande till den symbolistiska ’trosläran’”, i: *Symbolism & dekadens* [utställningskatalog], Stockholm 2015.

Strömbom, Sixten: *Konstnärsförbundets historia, del 2: Nationalromantik och radikalism 1891 – 1920*. Stockholm 1965.

Thomson, Richard (red): “Preface”, i: *Van Gogh to Kandinsky – Symbolist Landscape in Europe 1880 – 1919* [utställningskatalog], London 2012.

Varnedoe, Kirk: *Northern light: realism and symbolism in Scandinavian painting, 1880-1910* [utställningskatalog], New York 1982.

Varnedoe, Kirk: *Northern Lights. Nordic Art at the Turn of the Century* [utställningskatalog]. New Haven 1988.

Warmland, Knut: ”Gitarr och dragharmonika 1891”, i: *Den sorgsne skrattarn. En bok om Frödings dikter*, Stockholm 2004.

Wängdahl, Lars: ”En natur för män att grubbla i”: *Individualitet och officialitet i varbergskolonins landskapsmåleri*, Göteborg 2000.

Zillén, Erik: *Den lekande Fröding. En författarskapsstudie*, Lund 2001.

Primärkällor

Bergh, Richard: ”Den nationella konsten” [1902], i: *Om konst och annat*, Stockholm 1919.

Bergh, Richard: ”Karl Nordström och det moderna stämmingslandskapet” [1896], i: *Om konst och annat*, Stockholm 1919.

Bergh, Richard: ”Om överdrifternas nödvändighet i konsten” [1886], i: *Om konst och annat*, Stockholm 1919.

Bergh, Richard: "Svenskt konstnärskynne" [1899], i: *Om konst och annat*, Stockholm 1919.

Fröding, Gustaf: "Naturalism & romantik", i: *Samlade skrifter*, Ruben G:son Berg (utg.), Stockholm 1917 – 1921.

Moréas, Jean: "Symbolismens manifest", i: *Le Figaro Littéraire* [18 september], Paris 1886.

Prins Eugen: *Breven berättar: upplevelser och iakttagelser: åren 1886-1913*, Stockholm 1942.

Digitaliserade primärkällor

Fröding, Gustaf: "I Skogen", i: *Gitarr och dragharmonika*, Stockholm 1891:
<http://runeberg.org/dragharm/iskogen.html>, tillgänglig: maj 2016.

von Heidenstam, Verner: *Renässans. Några ord om en annalkande ny brytningstid inom litteraturen*, Stockholm 1889:
<http://litteraturbanken.se/#!/forfattare/HeidenstamV/titlar/Renassans/sida/3/etext>, tillgänglig:
1 april – 21 juli 2016.

von Heidenstam, Verner: *Om inbillningens logik*, i: *Ord & Bild*, Stockholm 1896 [första publikation]: <http://runeberg.org/ordochbild/1896/0173.html>, tillgänglig 5 april – 3 maj 2016.

von Heidenstam, Verner & Levertin Oscar: *Pepitas bröllop. En literaturanmälan*, 1890:
<http://litteraturbanken.se/#!/forfattare/LevertinO/titlar/PepitasBrollop/sida/3/etext>, tillgänglig:
1 april – 21 juli 2016.

Internetreferenser

<http://www.waldemarsudde.se/samlingarna/verk-av-prins-eugen/skogen/>, tillgänglig 30 maj 2016.

Mortenson, Johan: *Från Röda Rummet till sekelskiftet. Strömningar i svensk litteratur under 1880- och 1890-talet, Andra delen – symbolism*, Stockholm 1918:

<https://archive.org/stream/frnrdarummettill0102mort#page/n339/mode/2up>, tillgänglig: 11 april 2016.

Nordensvan, Georg: *De bildande konsternas historia under 19:de århundradet*, Stockholm 1900: <https://archive.org/stream/debildandekonst00nordgoog#page/n9/mode/2ups>, tillgänglig 23 juli 2016.