

Strindberg och minne

Strindberg and memory

KUNGL. VITTERHETS HISTORIE OCH ANTIKVIETTETS AKADEMIEN



KVHAA KONFERENSER 116

Strindberg och minne

Strindberg and memory

DAVID GEDIN & ELENA BALZAMO (RED.)



Konferenser 116

KUNGL. VITTERHETS HISTORIE OCH ANTIKVITETS AKADEMIEN

Strindberg och minne/Strindberg and memory. Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademien (KVHAA). Konferenser 116. Stockholm 2026. 312 s.

ABSTRACT

The 22nd International Strindberg Conference took place in Stockholm at Kungl. Vitterhetsakademien from 31 May to 1 June 2023, centred around the theme “Strindberg and Memory” (Strindberg och minne). More than 40 scholars and translators hailing from various European countries (France, Germany, Greece, Italy, Lithuania, Poland, Romania, Russia, Spain, Sweden, Switzerland), as well as from the USA, participated in the event. Over two intense conference days, 28 papers were presented, of which 20 are included in this volume.

The topics covered in the presentations varied, ranging from the analysis of different themes in Strindberg’s work to the significance of translations. Scholars shared their experiences of working with Strindberg’s plays and explored his influence on other authors. Yet again, Strindberg’s work proved to be a remarkable source of inspiration for discussions and reflections encompassing both present and past ideas and concepts.

Keywords

cultural mediation, cultural transmission, Albert Dreyfus, Ludvig Holberg, literary mediation, memory, Walter Stenström, August Strindberg, theatre production, translation

© 2026 Författarna och KVHAA

ISBN 978-91-88763-74-7

ISBN (pdf) 978-91-88763-75-4

ISSN 0348-1433

Publicerad med öppen tillgång, <https://doi.org/10.62077/ivcib4>

Kungl. Vitterhetsakademien, Box 5622, SE-114 86 Stockholm, Sverige
vitterhetsakademien.se

Omslagsbilder: Mathias Hansen (1870) & Karl Sandels (1911)/Strindbergsmuseet

Omslag och grafisk form: Siwe & Michélsen

Tryck: Multiply, Järfälla 2026



Innehåll/Contents

Memory speaks. Introduction · 9

DAVID GEDIN

MINNET OCH DESS MENING

MEMORY AND ITS MEANING

»Det skapande minnet« och figurativ framställning
i *Advent* och *Påsk* · 15

JAN BALBIERZ

Minne som konstruktion i Strindbergs naturalistiska dramatik.

Med särskild hänsyn till *Fadren* · 35

MASSIMO CIARAVOLO

Melankolikerns minneskonst.

Lakonism och melankoli i *I havsbandet* · 60

TOBIAS DAHLKVIST

Epistemologisk nostalgi. Strindberg, Holberg
och den förflutna lärdomens lockelse · 73

ANDREAS TRANVIK

Minnenas mångtydighet.

Vägledning brevledes i *En blå bok* · 90

ASTRID REGNELL

STRINDBERGS FÖRESTÄLLNINGAR OCH DERAS BETYDELSE

STRINDBERG'S IMAGINATIONS AND THEIR SIGNIFICANCE

Remembering the Dreyfus Affair.

From *Klostret* to *Fagervik och Skamsund* · 109

LYNN R. WILKINSON

Längs minnenas allé.

Minne, glömska och faderskap i *Stora landsvägen* · 121

MOA MARKEN

Teatralitet kontra anti-teatralitet.
Strindbergs kluvenhet till skådespelarkonsten · 130
HÉLÈNE OHLSSON

Ockulta dagboken—source book for esoterica and modernist theatre
in English translation · 149
ANN-CHARLOTTE GAVEL ADAMS

August Strindberg's forgotten heritage in Spain · 161
VICENTE R. SANCHIS CAPARRÓS

STRINDBERG PÅ SCENEN
STRINDBERG ON STAGE

Är Strindbergs tidiga dramatik spelbar?
Exemplet *Den fredlöse* · 171
ROLAND LYSELL

Strindberg och historiedramatiken.
Om de olika drivkrafterna över tid · 178
BJÖRN SUNDBERG (†)

The importance of the human dimension
in interpretations of *Fordringsegare* · 183
ELVYRA MARKEVIČIŪTĖ

Strindberg och Stenströms *Engelbrekt* · 196
MARTIN HELLSTRÖM

Actor in postdramatic theatre. August Strindberg's play *Fröken
Julie* · 209
MINDAUGAS NAUDŽIŪNAS

RELATIONER OCH MÖTEN

RELATIONS AND ENCOUNTERS

Varför döda Fröken Julie?

Ett både historiskt och levande konstnärskap · 223

MARIA HANSSON

»Verkligheten släppte inte ifrån sig alla sina hemligheter«.

August Strindberg i Henning Mankells verk · 246

ANNIE BOURGUIGNON

Så var det i verkligheten?

Reading and writing the father · 258

ESZTER SZALCZER

August Strindberg's last two plays in the context of his death.

A departure into "the brightened night" or into "the dark woods"? · 270

GYTIS PADEGIMAS

Huruledes jag fann Strindberg. Ett personligt kåseri · 282

RICHARD BARK

Författarna/The Authors · 303

MEMORY SPEAKS

Introduction

August Strindberg used his life as a source for his creativity over and over. In a famous letter to his colleague Verner von Heidenstam he declared:

There is no occupation so brutal, so lacking in all sensitivity! If you knew what life is like when you, as an author, must stand naked in a public square, when you, as a vampire, suck the blood of your friends, of those nearest to you, of yourself! (Strindberg to Heidenstam 30 March 1885.)

Det finns intet så rått yrke, så beröfvadt all finkänslighet som detta! Om du visste huru lifvet ter sig när man såsom författaren måste göra, klädt af sig naken på ett torg, huru man som vampyr får suga sina vänners, sina närmastes, sitt eget blod! (Strindberg till Heidenstam 30 mars 1885.)

It is well-nigh impossible to separate Strindberg's life from his fiction, and his contemporaries liked to read his works as scandalous testimonies about his private life. His writings are saturated with memories; those of his childhood (*Tjänstekvinnans son/The Son of a Servant*, etc.), of his marriages (*En dåres försvarstal/A Madman's Defence*, etc.), of former friends (*Svarta fanor/Black Banners*, etc.), of real or imagined abuses (*En blå bok/A Blue Book*, etc.). In a similar way, our relationship to Strindberg and his texts is shaped by how they are connected to our own lives—recollections of when we first heard his name, read one of his books, saw a play—and these connections have in turn shaped our lives.

Memories are testimonies from the past and thus the foundation of the present. In Walter Benjamin's famous description of Paul Klee's

painting *Angelus Novus* (in *Über den Begriff der Geschichte* from 1940)¹ the angel is facing a past that keeps piling up wreckage with an irrepressible force that in turn pushes him blindly toward the future; wreckage of the past that also forms the building blocks of our present.

In early summer 2023 the 22nd International Strindberg Conference, on the theme Strindberg och minne/Strindberg and Memory, took place in the splendid surroundings of Kungl. Vitterhetsakademien in Stockholm, a venue that is itself a mixture of memorial to the past and site of contemporary activities. More than forty participants from eleven European countries, as well as from the USA, gathered for two days to present and analyse different aspects of Strindberg's works; to explore our reception of them today as well as personal memories of Strindberg's importance in the participants' lives.

Yet again, Strindberg's work and life proved to be a near-inexhaustible source for analyses of stage interpretations, new perspectives on his authorship and explorations of various themes in his writing. Other contributions focused on the experience and impact of reading Strindberg. The result was an inspiring two-day meeting full of reflections and discussions.

Jan Balbierz traces themes from Strindberg's dramas back to medieval ideas, while Massimo Ciaravolo claims the past as a central presence in the plays. Tobias Dahlkvist shows how memories turn Axel Borg into a melancholic in *I havsbandet* (*By the Open Sea*). Moa Marken analyses the way Strindberg considers fatherhood in his late drama, while Astrid Regnell shows how Strindberg creates meaning through recapitulations in *En blå bok*.

Lynn R. Wilkinson, in turn, shows how Strindberg uses the Dreyfus Affair to examine the notion of "intellectual" in a European context, while Hélène Ohlsson discusses Strindberg's complicated relation to the art of acting. Strindberg's importance outside Sweden is the focus of Ann-Charlotte Gavel Adams' presentation of the recent

¹ Published posthumously in Walter Benjamin, *Walter Benjamin zum Gedächtnis*, ed. Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Frankfurt am Main: Sozialforschung 1942.

English translation of *Ockulta Dagboken* (*The Occult Diary*) and its importance for future English readers, followed by Vicente R. Sanchis Caparrós, who describes Strindberg's shifting reputation in Spain over time.

Gytis Padegimas follows Strindberg through his last years and later works. His more seldom considered dramas written in his youth, e.g. *Den fredlöse* (*The Outlaw*), are examined by Roland Lysell, while Björn Sundberg analyses Strindberg's use of the historic drama to "improve" his reputation. Mindaugas Naudžiūnas describes the work of undertaking a "postdramatic" performance of *Miss Julie*. Elvyra Markevičiūtė discusses different interpretations and stagings of *Fordringsegare* (*Creditors*), and Martin Hellström compares Strindberg's *Engelbrekt* with other interpretations and dramatizations of the 15th-century Swede.

Andreas Tranvik writes about Strindberg's critical stance towards the academic world and the concept of knowledge, and compares those with that of Ludvig Holberg. "Why does Miss Julie have to die?" is the question Maria Hansson tries to answer both from a historical aesthetic and an ideological point of view. Interpretations or adaptations of Strindberg as a person in Henning Mankell's nine one-act plays about Strindberg is the subject of Annie Bourguignon's paper, while Eszter Szalczar reconstructs an imaginary play by Karin Smirnoff in order to examine Strindberg's role as a father. Finally, Richard Bark tells the tale of his long theatrical life in the company of the author.

We are grateful for the funding provided by Kungl. Vitterhetsakademien, and appreciate its attentive and professional staff. The conference would not have been possible without this support.

In memory of Björn Sundberg (1951–2023).

STOCKHOLM 2026
David Gedin

Minnet och dess mening
Memory and its meaning

»DET SKAPANDE MINNET« OCH FIGURATIV FRAMSTÄLLNING I ADVENT OCH PÅSK

JAN BALBIERZ

Receptionen av medeltidens teater kring 1900

Som utgångspunkt för analysen börjar jag med ett längre citat från Michail Bakhtins *Dostojevskijs poetik*:

Den litterära genren återspeglar genom själva sin natur de mest stabila, de »eviga« tendenserna i litteraturens utveckling. I genren bevaras och fortlever ständigt element av det arkaiska. Låt vara att det arkaiska bevaras i den endast tack vare dess ständiga förnyelse, dess så att säga tidsenliga anpassning. Genren är alltid densamma och inte densamma, den är alltid gammal och ny samtidigt. Genren föds på nytt och förnyas vid varje ny etapp i litteraturens utveckling och i varje individuellt verk inom en given genre. Häri består genrens liv. Därför är det arkaiska som bevaras i genren inte dött utan ständigt levande, dvs. förmöget till förnyelse. Genren lever i nuet, men den minns alltid sitt förflutna, sitt ursprung. Den representerar det skapande minnet i den litterära utvecklingens process. Just därför äger genren också kraften att garantera enhet och kontinuitet i denna utveckling.¹

Bakhtins utläggningar om genrens förmåga till anpassning och förnyelse och om dess minne tycks mig vara en bra utgångspunkt till en analys av Strindbergs sena författarskap utifrån ämnet »Strindberg

¹ Bakhtin 1991, s. 128f.

och minne«. Min tes är att samma pendelrörelse mellan det arkaiska eller nostalgiska och det ultramoderna som kan spåras i Strindbergs språk- och naturvetenskapliga skrifter återfinns i hans hantering av teatergenrer och -former. Han var en av de talrika modernister som förnyade litteraturen genom att söka sig tillbaka till litterära föregångare och äldre kulturparadigm, som konstruerade den gamla traditionen på nytt och förankrade sitt författarskap djupt i det förflutna.

Efter Infernokrisen blir medeltidens teater och dess formvärld en av de viktigaste fåror i kulturhistorien som Strindberg anknyter till. I en uppsats om medeltidens betydelse för Strindbergs sena dramatik argumenterar Harry G. Carlsson att Strindbergs intresse för medeltiden kan förankras i en bredare kulturell kontext: både på kontinenten och i England är medeltida svärmerier på modet under sekelskiftet. 1890 flyttar festspelen i Oberammergau till ett nytt spelhus – både iscensättningen från 1890 och den tio år senare är välbevakade av den svenska pressen – och vid samma tid ställer Maurice Bouchor ut dramatiserade bibliska berättelser på sin marionetteater i Paris. 1893 utkommer Maurice Maeterlincks *Pelléas et Mélisande*, 1901 visar William Poel och hans Elizabethan Stage Society en modern version av *Everyman* i London och 1911, ett år före Strindbergs död, iscensätter Max Reinhardt Hugo von Hofmansthals omarbetning av det medeltida spelet *Jederman*.

Carlsson påpekar att Strindberg var väl medveten om dessa kulturella strömningar. Redan i *Svenska folket* återfinns kapitel om den medeltida teatern, och i *Öppna brev till Intima teatern* alluderar Strindberg till Poel och hans användning av plattformar på scenen. Han nämner också Otto Devrients omtalade 1876 års uppsättning av *Faust* i Weimar (kallad *Mysterium in zwei Tagewerken*). I ett brev till Harriet Bosse rekommenderar Strindberg henne att läsa Maeterlincks essäsamling *Le trésor des humbles* (1896) inför förberedelserna till rollen som Eleonora i *Påsk*.

Elinor Fuchs, som i början av sin bok *The death of character* spårar den postmoderna teaterns genealogier, beskriver hur den tidiga modernismen i tät anknytning till den medeltida traditionen utvecklade en form som hon kallar *the modern mystery*: »By the early years of

the century the mystery play was being conceived not only as any play of a mystical bent, but as a performance mood and also as a distinct dramatic type.«² Flera av dåtidens teatermän och författare söker sig till allegoriska framställningsmetoder och letar efter gåtfulla, andliga sammanhang bakom den materiella världen. Bland de viktigaste karakteristikerna av genren återfinns en cyklisk tidsuppfattning, det stora, kosmiska perspektivet, vandrande pilgrimer som figurer, användandet av symboliska landskap samt avsaknaden av scenisk mimesis. *Till Damaskus I* blir för Fuchs en pjäs som vände den realistiska teatertraditionen upp och ned och som samtidigt var en pastisch på den medeltida teatern: »The medieval mystery plays told the sacred history of the world; the moralities, based not on history but on doctrine, recapitulated this universal form through a central figure's progress toward salvation. *To Damascus*, Part I, is a mystery within a morality [...].«³

Till detta bör tilläggas att en av Strindbergs viktigaste läsningar på den tiden, Joris-Karl Huysmans roman *En route*, är genomsyrad av nostalgin för den medeltida konsten. I bokens början träder dess protagonist Durtal in i kyrkan Saint-Sulpice i Paris och lyssnar på en mässa med orgelmusik och körsång. Hans tankar kretsar kring musik och religion; medeltiden ter sig för honom som den epok då konsten assimilerades med andlighet, men den var också perioden under vilken konsterna fungerade i en multimedial sammansmältning:

Så under denna underbara medeltid – då konsten, närd av Kyrkan, föregrep döden och steg fram till evighetens tröskel, till Gud – anade människan, och dunkelt skönjde hon, för första och kanske sista gången, det gudomliga begreppet och den himmelska formen. De överensstämde och speglades i varandra, konst i konst. [...] På den tiden var det bland konstnärerna ett förbund av hjärnor, ett sammansmältande av själar. Målarna hade samma skönhetsideal som arkitekterna; de förenade katedraler och hel-

² Fuchs 1996, s. 37.

³ Fuchs 1996, s. 39.

gon med oförstörbara band; de vände bara på den vanliga processen, och infattade ädelstenen i överensstämmelse med schatullet, och formade relikerna efter relikskrinet.⁴

Durtal, författare till en bok om den medeltida barnamördaren Gilles de Rais, planerar att skriva en hagiografisk biografi över den saliga Lidwina. Hagiografins genre, resonerar han, är »befryndad med illuminatörernas och glasmålarnas barbariska och underbara konst, med de tidiga mästarnas eldiga och kyska måleri [...]»⁵. Hans bokprojekt anknyter formmässigt till *Legenda aurea*, »den bok som tydligast präglats av medeltidens själ».⁶

Senare bestämmer Durtal sig för att besöka klostret La Trappe där han blir omhändertagen av en viss abbé Gevrésin, ett motiv som även återkommer i Strindbergs sena romaner, fulla av klosterfantasier och manliga forskarsamfund där »bröderna» ska utgrunda ockultismens gåtor (Strindberg själv gjorde i augusti 1898 en resa till det belgiska benediktinerklostret Maredsous där han stannade en natt).

Strindbergs håg för det medeltida arvet skriver in sig i en allmän-europeisk ambition att förnya teatern och hela kulturen genom att återknyta till gamla mönster och genrer, samtidigt som det organiskt hänger ihop med hans post-Infernoideologi. Carlsson uttrycker det så här:

Strindberg's gravitation toward medieval dramatic forms for his return to belles lettres did indeed have an organic appropriateness about it. The painful decade of trials and tribulations that culminated in the Inferno Crisis took shape in his imagination as an extended journey. By 1898 he was ready to dramatize portions of that journey in his plays, and what could be more natural as a choice of form than the journey structure of mysteries and moralities?⁷

4 Huysmans 2012, s. 13f.

5 Huysmans 2012, s. 30.

6 Huysmans 2012, s. 261.

7 Carlsson 1994, s. 27.

I *En blå bok* återfinns längre utläggningar om medeltiden, ofta i en bredare kontext av civilisationskritik; medeltiden var det skede i mänsklighetens historia:

Då Europas vildar började hyfsas, då barmhärtigheten omfattade åldriga och sjuklingar, då stater ordnade och lagar skyddade, då tro, hopp och kärlek, offervillighet och ridderlighet blomstrade, då började hedningarnes natt. När Europa fick vetenskap, då Albertus Magnus, Thomas av Aquino, Roger Bacon, Arnold och Basilius grundade kemin, metallurgin och medicinen, då mörknade det för hedningarne; och när medeltidens konst slog ut i det härligaste konstverk som finns: den götiska katedralen, då svärmade det för jotnarnes ögon; klockeklang och orgelsång tålde icke deras öron.⁸

Perioden ses som en positiv motpol till den fördärvade och gudlösa upplysningstiden och till den hedniska moderniteten.

Dagens forskning uppmärksammar flera aspekter av den medeltida teatern som kan uppfattas som »moderna«. Särskild vikt läggs vid de performativa inslagen. Sven Åke Heed framhåller att begreppet »medeltida teatrala former beskriver en mycket heterogen grupp av performativa inslag i det samtida kulturlivet«,⁹ som till exempel processioner eller kyrkofester. Han betonar även teaterns transkulturella karaktär, det vill säga att gränsen mellan fiktivt berättande och religiös kult ofta var otydlig.

Inspirationerna till de medeltida framträdandena var dubbla: de anknöt till bibliska berättelser men också till naturens metamorfoser under olika årstider. Den förra var universell och var integrerad i den kyrkliga liturgin i samband med påsk- och julhögtiderna, den andra hade en mer lokal karaktär och hade att göra med frandet av festligheter förknippade med olika årstider: vår- och skörde-fester och frandet av midvinter och midsommar.¹⁰

⁸ Strindberg, SV 66:341.

⁹ Heed 2007, s. 42.

¹⁰ Jag sammanfattar här teserna framställda i Heed 2007 och Nilsson 2007.

Den medeltida teatern som inte hade några givna lokaler utan spelades i städernas offentliga rum utvecklade ett eget formspråk; dess viktigaste genrer var passionsspelen som återskapade den bibliska historien och mysteriespelen som byggde på beskrivningar av och legender om helgon. En viktig gemensam nämnare med Strindbergs sena dramatik utgörs av pjäsernas temporära struktur: enskilda händelser skrivs in i en större ram av den cirkulära, mytiskt-religiösa tiden. Strindbergs post-Infernopjäser återtar arvet efter den medeltida teatern också i en annan mening. De står nära det som Glynne Wickham kallar »drama of moral instruction«, alltså didaktiska iscensättningar med ett starkt moraliskt budskap. Etiska frågor framställdes i den medeltida teatern i form av kriget mellan goda och onda makter och deras syfte var »to illustrate in a [...] personal and direct manner what traps the Devil set for the unwary; how they were baited; and how, with the aid of Divine Grace, the individual soul might [...] attain salvation«. ¹¹ Teatern blir således en form av »popular education«, ett »drama of crime and punishment«.

Flera kommentatorer, bland annat Björn Meidal och Per Stam, har betonat att Strindbergs reformidéer och hans tankar om den nya teatern var i mycket hög grad påverkade av hans läsning av teaterhistorien, i synnerhet av två volymer: akademiledamoten Gustaf Ljunggrens *Svenska dramat intill slutet af sjuttonde århundradet* (återfinns i »Biblioteket 1883« i Hans Lindströms förteckning) och Herman A. Rings *Teaterns historia från äldsta till nyaste tid* från 1898. I breven och teaterpublikationerna skriver Strindberg om att han tänkte använda »Molière-banan«, simultana dekorationer från Oberammergau och draperier med direkt hänvisning till Rings bok.

Båda kompendierna bygger mest på kontinentala källor och innehåller detaljerade kapitel som tecknar huvuddragen av medeltidens teaterestetik, en estetik som visar flera likheter med det teaterkoncept som Strindberg höll på att utarbeta efter 1898. Ljunggren skriver om att historien om frälsarens liv delades in i smärre enheter som spelades under olika delar av det sakrala året så att de enstaka delarna kan

¹¹ Wickham 1987, s. 106.

ses som akter i frälsningsdramat. Det började med advent som prolog, sedan kom julen och slutligen påsken som slutakt. Det var också påsken som med sin rad av betydelsefulla helgdagar blev som mest intensivt behandlad i mysterierna. Repertoaren berikades med införandet av burleska mellanspel med djävulen som huvudperson som senare utvecklades till självständiga farser. Ljunggren nämner också användandet av allegoriska figurer i moraliteter om syndafallet och frälsningen.

Rings *Teaterns historia* – en festskrift som trycktes med anledning av den nya Dramatens invigning – är till största del en beskrivning av teaterarkitekturen. Hans tes är att teatern genom seklerna har bevarat vissa grunddrag när det gäller scenens och själva byggnadens utformning. Han skildrar till exempel den »ambulatoriska« mysteriebanans förvandlingar. Också Ring betonar det självklara faktumet att den medeltida teatern var förankrad i religionen. Teatern ses av honom som en profan omvandling av den katolska mässan; teaterns passionshistorier skrev in sig i det liturgiska året: från Kristi födelse vid juletiden till Kristi död och återuppståndelse under påsken.

Sammanfattningsvis kan man konstatera att Strindberg anknyter till den medeltida teaterestetiken på fyra olika plan: det handlar om föreningen av realistisk och allegorisk representation, inskrivandet av de fiktiva, ofta vardagliga historierna i ett stort mytiskt-sakralt sammanhang, exploateringen av medeltida genrer samt övertygelsen att teatern borde komma med ett didaktiskt, moraliskt budskap.

Erich Auerbach om figurativ realism

Det kulturella minnet av medeltiden uppenbarar sig i Strindbergs texter på olika nivåer. Vid sekelskiftet börjar han utforma sina handskrifter som illuminerade manuskript. I den teatraliska praktiken experimenterar han med plattformar och förenklade scenerier, något som kan ses som en direkt anknytning till medeltida scenkonstruktioner. Sommaren 1898 utkommer en fransk utgåva av *Inferno* med mysteriespelet *De creatione et cententia vera mundi* som prolog (ett grepp som redan förekommit i *Mäster Olof* med dess omarbetning av *Coram populo*). En planerad fjärde volym av Infernotrilogin skulle bära titeln *Mira-*

kelboken. Det viktigaste är dock att Strindberg i sin dramatik utnyttjar den medeltida teaterns mest fundamentala strukturer som konflikten mellan gud och djävul eller figuren av den vandrande människan som prövas och frestas på sin resa genom livet.

Att Strindbergs sena dramatik ofta anknyter till stations- eller vandringsdramat i en modern variant av det medeltida mysteriespelet har ofta påpekats av forskningen. Man bör också nämna att detta återbruk av gamla konventioner inte bara gäller medeltiden utan i högsta grad också barockens teater, och detta både i konkreta sceniska lösningar (som gudarnas nedstigning från himmelriket till världen i prologen till *Ett drömspel*) och i hela det ideologiska konceptet om världen som teaterscen eller som illusion, en blek och förvrängd avbild av den gudomliga verkligheten.

I kapitlet »En religiös teater« i den första delen av *En blå bok* kommenterar Strindberg den allegoriska, sedelärande teaterns oförmåga att fungera i ett modernt samhälle:

Det fanns i min ungdom en teaterförfattare, som efter att ha varit satiriker, slutligen lättades av medlidande med mänskorna, och som han själv genom ett gott och relativt lyckligt liv fått mildare känslor, såg han människorna i en ljusare dager. Nåväl, han skrev en pjäs med bara ädla människor, känslofulla, ömhjärtade. Vad hände: Publikens trodde först det var ironi, men i andra akten upptäcktes sveket. En stämman ryter från parkett: Fyf-n, det är ju allvar; och under ett stigande äckel gick pjäsen fram; åhörarna skämdes för varandra, och på författarens vägnar, några sprungo ut, och de kvarvarande skrattade: skrattade åt godheten, uppoffringen, försakelsen, förlåtelsen. De kände icke igen sig, ansågo skildringarna onaturliga; det gick inte till så i verkligheten, människorna voro inga änglar. Det är farligt således att tala väl om människorna, ibland. Men nu är att märka, det religiösa människor icke besöka teatern, emedan teatern är gudlös. Den grekiska tragedien började med offer åt gudarne, och alla tragedierna handla om människans vanmakt i kampen mot gudarne. Varför göra icke

våra religiösa en teater, där man får se hur det onda beskrattas och avslöjas?¹²

Den sista meningen, »en teater, där man får se hur det onda beskrattas och avslöjas«, kan ses som en programförklaring som Strindberg realiserar i sitt sena författarskap. Som Sven Delblanc har påpekat in-tar Strindberg efter Infernokrisen en författarroll som straffande profet; också i Brandells biografi kallas han »uppfostrare och diktare«.¹³ Litteraturen förvandlas till ett ambitiöst antropologiskt projekt med performativa inslag: den ska förändra något i verkligheten, omvända och förbättra människan (en syn som Strindberg delade med till exempel den sene Leo Tolstoj).

Ett spörsmål som är nära besläktat med genreproblematiken är frågan om Strindbergs förhållande till realism och representation efter Infernokrisen. Tolkningens riktning har angivits av själva författaren som i *Öppna brev till Intima teatern* beskriver Emil Grandinsons uppsättning av *Till Damaskus* där denne »sökt förenkling« och bibehållit den »sträng[a] kontrapunktisk[a] form[en]« i 17 tablåer. Lite senare tillägger Strindberg: »Men, allegoriserande pilgrimsvandringen, går dramat fram till den 9:e tablån som tilldrar sig i Asylen; sedan vänder det utdrivna paret om på sin färd och får knoga tillbaka, då även sceneriet omvändes så att dramat slutar i Gathörnet, där det börjat.«¹⁴

En allegorisk läsning av *Till Damaskus* (»allegoriserande pilgrimsvandringen«) kan således ses som auktoriserad av författaren, men komplikationerna är många. Visserligen innehåller Strindbergs sena författarskap talrika allegoriska inslag – framför allt är hans naturvetenskapliga projekt byggt på allegoresens principer och på den arkaiska övertygelsen att naturen är en bok som kräver utläggning – men en mycket mera adekvat term för att beskriva hans poetik efter 1890-talet tycks mig vara beteckningen *figura* såsom den används av Erich Auerbach i en uppsats skriven i Istanbul och tryckt i Florens i tidskriften *Archivum Romanicum* 1938.

¹² Strindberg, SV 66:75

¹³ Brandell 1989, s. 65.

¹⁴ Strindberg, SV 64:232.

Auerbach skiljer mellan den allegoriska/mytiskt-symboliska och den figurativa framställningen. Skillnaden är att vi i allegorin befinner oss i abstraktionens värld. Typiska allegorier framställer dygder eller lidelser, mänskliga eller moraliska egenskaper (i den medeltida, liturgiska teatern förekommer figurer som Misericordia/Barmhärtighet, Veritas/Sanning, Iustitia/Rättvisa eller Sapientia/Vishet) medan gestalter, platser och händelser i den figurativa traditionen är både tecken som hänvisar till eller illustrerar något annat *och* materiella realiter djupt förankrade i verkligheten, kroppsligheten och historien. Lika viktigt är *figurans* temporala aspekt: en händelse förebådar en annan, den andra begivenheten blir en uppfyllelse av den första.

Ett snitt i den litteraturhistoriska utvecklingen bildas enligt Auerbach av Dantes *Den gudomliga komedin* som fortfarande är djupt förankrad i det allegoriska arvet men som samtidigt bjuder på hyperrealistiska beskrivningar av den hinsides världen. Auerbachs tidigare bok hette betecknande nog *Dante als Dichter der irdischen Welt, Dante som diktare av den timliga världen* (1929).

Auerbach ger några exempel på hur den figurativa framställningen fungerar hos Dante. Självmördaren Cato, Caesars ärkefiende, hedning och – efter sin död – väktare i purgatoriet, representerar dygder som kärlek till frihet men framställs samtidigt som en levande, konkret individ. Vergilius, Dantes guide till den undre världen, betraktades av den tidiga hermeneutiska traditionen oftast som en allegori över förnuftet, men – som Auerbach framhäver – gestaltas på ett så pass personligt och individualiserande sätt att han både är och inte är sig själv. Vergilius fungerar samtidigt som en prefiguration av en annan verklighet och en människa som lever i sin kroppslighet: »Vergilius är alltså inte en allegori för en egenskap, dygd eller kraft [...] Han är Vergilius själv. Men han är det naturligtvis inte på det sätt som senare diktare har försökt återge en mänsklig gestalt i hennes historiska sammanhang som till exempel Shakespeare gör med Caesar [...].«¹⁵

¹⁵ Auerbach 2016, s. 182, min översättning. I original: »Vergil ist also nicht die Allegorie einer Eigenschaft oder Tugend oder Kraft [...] Er ist Vergil selbst. Aber er ist es freilich nicht in der Weise, wie spätere Dichter eine menschliche Gestalt in ihrer innergeschichtlichen Verstrickung wiederzugeben versucht haben: etwa wie Shakespeare den Caesar [...].«

Termen *figura* blev ett nyckelbegrepp i Auerbachs syn på den västerländska litteraturens utveckling och den återkommer i hans opus magnum *Mimesis. Verklighetsframställningen i den västerländska litteraturen* från 1946. Bokens *master plot* är att den europeiska litteraturen utvecklar sig mot en alltmer realistisk representation av den jordiska, fysiska verkligheten, och Auerbach belyser denna process i en lång rad av punktanalyser.

I avsnittet om Farinata och Cavalcante rekapitulerar Auerbach sina utläggningar om *figura*. Här beskriver han Dantes poetiska universum som en värld där det alltid finns »en förbindelse mellan varje jordiskt fenomen och den gudomliga planen« och där den materiella verkligheten står »genom en mängd vertikala förbindelser i direkt samband med Försynens frälsningsplan«. *Den gudomliga komedin*, konstaterar Auerbach, »grundar sig på en figural åskådning« där »den figurala strukturen låter båda polerna, figuren såväl som fullbordan, behålla sin konkreta, historiska verklighetskaraktär, till skillnad från de symboliska och allegoriska formerna«. Redan under medeltiden trängs det allegoriska framställningssättet gradvis ut av »den figurala realismen« där »en tilldragelse som skall tolkas figurligt bibehåller sin bokstavliga, historiska mening, den blir inte blott och bart tecken, den förblir tilldragelse«. ¹⁶ Auerbach anmärker också att det figurativa framställningssättet återfinns i den medeltida, andliga dramatiken. ¹⁷

Enligt min uppfattning kan Strindberg – inte minst genom sina läsningar av Swedenborg som tillhör samma tradition där man förbinder det konkreta och materiella med det symboliska – ses som en sen företrädare för den figurativa linjen i den europeiska litteraturen. Visserligen fungerar hans persongalleri på scenen som tecken som hänvisar till en annan verklighet, till en högre ordning där »makterna« råder och

¹⁶ Alla citat: Auerbach 1999, 208ff.

¹⁷ Auerbach 2016, s. 261f: »[...] nicht nur theologische Werke, die die Geschichte der Hermeneutik behandeln, sondern auch kunst- und literaturgeschichtliche Untersuchungen haben figurale Vorstellungen auf ihrem Wege angetroffen und sich mit ihnen auseinandergesetzt. Ganz besonders gilt dies [...] für die Literaturgeschichte auf dem [Gebiete] des mittelalterlichen geistlichen Dramas.« Jämför också med kapitlet »Adam och Eva« i Auerbach 1999.

ingriper i det mänskliga livet och där de iscensätter exemplariska skådespel i vilka syndarna plågas av sina tuktoandar och drabbas av det hårda men rättvisa straffet »vid högre rätt«, men samtidigt finns det för mycket kött och blod i Strindbergs persongalleri för att detta verkligen skulle kunna tolkas allegoriskt. Blandningen av didaktiska och underhållande element, av det vulgära och det sakrala som var karakteristiskt för den medeltida teatern var speciellt lockande för honom.

Denna förkärlek för det nedre, dragningen till material, till – som Auerbach kallar det – det sinnligt realistiska, vardagens mimesis och den jordiskt-historiska existensen gör också att Strindbergs sena pjäser fortfarande är aktuella för dagens teater. Så brukar till exempel *Dödsdansen* oftast iscensättas på europeiska scener som ett realistiskt äktenskapsdrama; från publikens sida förväntas inte någon som helst kunskap om hela den ideologiska och metafysiska överbyggnaden som för Strindberg var själva poängen med att skriva denna pjäs liksom hela hans dramatik som uppkom under post-Infernoperioden.

Genre och figura i *Advent* och *Påsk*

I det följande illustrerar jag hur det kulturella minnet, de medeltida genrernas återkomst och den figurativa realismen uppenbarar sig hos Strindberg med några nedslag i två av hans sena teaterpjäser: *Advent* och *Påsk*. Det var den tyske översättaren Emil Scherings idé att gruppera dem – tillsammans med *Midsommar* – i ett band under rubriken Jahresfestspiele (Band 7 i Scherings Gesamtausgabe av Strindbergs skrifter). I den tyska utgåvan lyser kommentarerna med sin frånvaro, själva konceptet och dispositionen förklaras av titlarna och undertitlarna med deras temporala uppgifter: *Advent. Ein Weihnachtsspiel, Ostern. Ein Passionsspiel* och *Mittsommer. Ein ernsthaftes Lustspiel*. De två första dramerna markerar det liturgiska årets början och slut, och det tredje skriver in sig i hedniska traditioner som approprierades av kristendomen. Det är dessutom på ett självklart sätt en intertextuell allusion till *Fröken Julie*.

Advent var en av de första pjäserna som Strindberg skrev efter sin återkomst till den litterära verksamheten. Den 1 januari 1897 flyttar han till Hotell Central i Lund. *Inferno* påbörjas på våren, kommer ut

i svensk översättning på hösten 1897 och väcker bestörtning bland den svenska kritikerkåren. I början av 1898 påbörjas arbetet med *Till Damaskus I* och efter dess utgivning med *Advent*.

Pjäsen ter sig som en handbok i post-Infernoideologin; den är en moraliserande predikan om synd, straff och eventuell försoning. I ett utkast beskriver Strindberg den som »början till ett religiöst skådespel«. Den är också ett formexperiment som förebådar både kammaspel och expressionistisk teater. Det verkar som om författaren ville baka in hela sin nya religiösa världsbild i en enda dramatisk text. Sven Delblanc skriver: »*Advent* är en sällsam brygd. Här är hela Infernoideologin åskådliggjord, bjärt och krasst, med spökupptåg mot en brunsåsigt fond av biedermeier, med grym upptuktelse av gamla syndare och sockerljuv frälsning genom Jesusbarnets förmedling [...]«. ¹⁸

Vi har således en djävulsfigur som samtidigt fungerar som *esprit correcteur*, en allegorisk scen med de sju dödssynderna i huvudrollen och slutligen frälsaren själv representerad av en liten gosse. En stor del av den sceniska dialogen berör problematiken kring nemesis och teodicé. Stockenström har kallat dramat »det första 'kammarspelet'« ¹⁹ och påvisat att en hel del av det materialet som Strindberg drar fram i det återfinns i *Ockulta dagboken*. Under arbetet med pjäsen läser författaren Meir Aron Goldschmidts nemesisbok samt Gottfried Wilhelm Leibniz *Teodicé* där han inte bara fäster sig vid tankar om – såsom det heter i *Ockulta dagboken* – »det Ondas problem« utan också vid filosofens studier i den kinesiska klassikern *I Ching*.

Ondskans närvaro i världen representeras i *Advent* av paret Lagmannen och Lagmanskan med deras groteska hyckleri och girighet. De fyra första akterna genomsyras av nemesistankar, av övertygelsen att varje ond gärning bestraffas av den gudomliga instansen. Detta når sin kulmen i scenerna när Lagmannen hamnar i ett väntrum till helvetet. Senare, i en abrupt vändning i akt V, kommer nåden som något slags *deus ex machina*.

¹⁸ Delblanc 1989, s. 43.

¹⁹ Stockenström 1972, s. 403, 410.

I ett brev till Geijerstam kommenterade Strindberg titeln och konceptet bakom pjäsen: »Advent är namnet, äfven därför att det betyder ankomsten af det vi väntat så länge, det nya-nya, som är det evigt gamla i en högre form.«²⁰ Minnet spelar en konstitutiv roll i pjäsen. Såsom i många andra modernistiska texter framställs det inte bara som kognitiv aktivitet, det materialiseras och dess protagonister blir levande var-elser. Subjektet och objektet, den som minns och det som han eller hon minns, förekommer i den fiktiva världen på samma nivå. Materialiseringen är i detta avseende moraliskt färgad, det är framför allt samvets-kval, det som Freud kallar det förträngda psykiska materialet, vilket tar form av levande sceniska gestalter och föremål på scenen.

Också mausoleet, den centrala symbolen i pjäsen (textens arbetstitel var just *Mausolén*) som Lagmannen och Lagmanskan bygger till sin egen ära har med minnet att göra: det ska vara ett monument över deras liv och det ska bevara minnet av dem. Stockenström kommenterar: »Gravhuset blev i dramat en konkret symbol för huvudpersonernas ondskas, ett monument för Lagmannens och Lagmanskans skuldtyngda förflutna.«²¹ Som ett tecken på att deras minne hade varit förfalskat av deras egoism och förvrängt av självgodheten förstörs byggnaden i slutet av pjäsen. Tolkad som en text om minnespolitiken handlar *Advent* om frågan vems narrativ om det förflutna som kommer att vinna och vems minne som ska bevaras som officiell version av det som hänt. Studiet av Swedenborg och franska ockultister gjorde att svaret på frågan var givet: svindel, bluff och illusioner avslöjas, villfarelser krossas; den gudomliga instansen korrigerar till slut alltid förfalskade versioner av självbedragarens och syndarens livshistoria.

Ur genreteoretisk synpunkt ter sig *Advent* som ett speciellt intressant fall eftersom Strindberg själv var mycket osäker på vad han egentligen hade skrivit. Under arbetet bytte han genrebeteckningar flera gånger. I ett brev till Emil Kléen kallar han pjäsen »en sagsospelstragedi utan fé och tomte«, i *Ockulta dagboken* heter det »[s]lutade 'Advent', sagspelet«, och i breven hänvisar författaren till

²⁰ Strindberg, Brev 13, s. 63.

²¹ Stockenström 1972, s. 410.

sitt »Swedenborgsdrama« och kallar det »mysterium i Swedenborgs anda«, »[s]agospelstragedi med mystik«, ett »religiöst sagospel« samt »ett allvarligt sagospel i stil [med] Andersens sagor«. På omslagspärmarna blir undertiteln »Ett mysterium« – ett direkt lån från det medeltida arvet.²²

Barry Jacobs ger följande synpunkter på denna hybriditet: »Strindberg was in the process of inventing a new *genre* (in his sense of the word, but he hardly knew what to call it).«²³ Denna nya genre skulle förena det komiska med det allvarliga: »In his modern mystery play, *Advent*, Strindberg is experimenting with a kind of religious theatre that he felt could accommodate both everyday realism and providential contradiction (vastation) and regeneration.«²⁴ Just denna blandning är övertagen från det medeltida kulturarvet: »Medieval dramatic method presupposed an unsophisticated audience that could easily accept sharp contrasts between the comic, often crassly realistic scenes and sacred history.«²⁵ *Advent* innebar inte bara en förnyelse av gamla teatraliska former, genremässigt förbådar den på många sätt expressionismens estetik och likheterna med 1920-talets filmestetik är påfallande. Här sparas det inte på skräckscener och specialeffekter: lampor tänds och släcks av sig själva, vinglas flyger i luften, locket på en kanna öppnas och stängs, udda gestalter träder in på scenen från intet, Lagmannen saknar ett pekfinger som har fastnat på ett bibelblad när han råkade begå mened.

Pjäsen slutar med en scen som för dagens sekulära åskådare kan te sig nästan parodisk: den ångerfulla och skuldmedvetna Lagmannen bjuds av Den okände till Julfirandet, Morgonstjärnan går upp och en kör sjunger *introitus* till Julmässan. I sluttablån ser man krubban med Jesusbarnet, Maria, herdarna och de tre konungarna. I sina senare produktioner kommer Strindberg att arbeta med mycket effektiva teatraliska idéer: att befrielsen från lidandet och den existentiella onda cirkeln vi lever i kommer genom ett direkt ingripande av

²² Om titelförslag: Stockenström 1972, s. 387.

²³ Jacobs 1991, s. 172.

²⁴ Jacobs 1991, s. 179.

²⁵ Jacobs 1991, s. 178.

de två elementen: vatten och eld; det första i en direkt anknytning till syndaflodsberättelsen i Första Moseboken, som ofta återberättas i medeltida teaterpjäser, det andra i Richard Wagners tillämpning av nordisk mytologi; hans *Der Ring des Nibelungen*, som var ofantligt populär i hela Europa vid sekelskiftet, slutar med en allomfattande, renande brand som uppslukar operans alla gestalter oberoende av deras status i den mytiska världen.

Om självkommentarerna till *Advent* vittnar om att dess koncept av genren fortfarande var vacklande och halvfärdigt så är anknytningarna till den medeltida teaterns former tydligare i *Påsk*, som är skriven i oktober 1900. Även här är dock komplikationerna många. I en artikel skriver Strindberg: »Formen: de tre Påskdagarna, är min uppfinning, utgörande Passionsspelets tre akter.« I Gröna säcken på ett blad kallat »Den Sofvande Staden« (3:22, 30) nämner han att han hade tänkt sig en »Ober-Ammergau-scen med Scioptikon«, och i ett annat utkast (3:1, 19) med rubriken »Scioptikon-Teatern« står bland annat: »Påskspelet. Kristi lidande; allegoriseradt af en människas lidanden under en Påskvecka.« (Bachs *Matteuspasjonen* var i början tänkt som musikalisk illustration till pjäsen, senare ersattes den av Haydns *Sieben Worte unseres Erlösers am Kreuze*.)²⁶ En del av kommentaren visar tydligt att Strindberg har tänkt sig en genre som både var gammal och radikalt ny, som »lever i nuet, men [...] minns [...] sitt förflutna, sitt ursprung« för att återknyta till Bakhtins tes. Han skriver således om en blandning av den gamla formen av passionsspelet med »scioptikon«-estetiken. Skioptikon var en av de nya optiska uppfinningarna som var aktuella under hans tid, ett slags förbättrad och moderniserad version av *laterna magica*.

Att *Påsk* var tänkt att utspela sig inom den sakrala tidens ramar framgår av ett brev till Nils Andersson där Strindberg skriver: »Det är påsk, ser Du, lidandets veckor, och det Ondas Blocksbergssabbat. Ljuset strider med mörkret vid Vårdagjemningen och ljuset lär komma att segra, framåt Midsommar.«²⁷

²⁶ Strindbergs självkommentarer citerade efter Gunnar Olléns efterord till SV 43.

²⁷ Strindberg, Brev 13, s. 265.

Tidigare forskning (Sven Delblanc, Göran Stockenström) anmärker med rätta att Strindberg ofta var helt omedveten om de innovativa aspekterna i hans religiösa dramatik som bygger på arkaiska föreställningar om skuld och straff. Såsom på många andra ställen skriver han med *Påsk* nästan helt omedvetet in sig i en modernistisk estetik. Från slutet av 1800-talet till 1920-talet blir de stora agrara myterna ett tema som gärna exploateras och omformas bland författare och antropologer, med James George Frazers mycket inflytelserika och mycket kontroversiella *The Golden Bough* i spetsen. Döende gudar och deras underjordiska resor, återuppståndelsen sedd från ett kristet men också religionskomparativt perspektiv, naturens metamorfoser från vintern till våren och sommaren samt de folkliga seder och bruk som tematiserar dem återkommer i författarskap så skilda som T.S. Eliots och W.B. Yeats, Knut Hamsuns eller Władysław Reymonts.

Påsk är indelad i tre akter som utspelar sig under skärtorsdag, långfredag och påskafton. Som i *Advent* återfinns här ämnen som genomsyrar hela Strindbergs författarskap efter 1897: lidandet som grundläggande existentiell erfarenhet («Hela livet är rysligt!«), konceptet om det jordiska livet som fängelsestraff samt talrika järtecken: en duva med en kvist i näbben, sjungande telefonrådar, hemlighetsfulla paket med påskris. Nemesistanken förekommer i form av övertygelsen att Eleonoras sjukdom är ett straff för faderns brott («Ingen nåd, ingen nåd! [...] Bara rättvisa!«) och att hela familjen Heyst straffas för faderns felsteg.²⁸

Utifrån problematiken kring den figurativa realismen är *Påsk* av speciellt intresse, eftersom protagonisterna konstrueras som inkarnationer av gestalter från Nya testamentet och deras agerande är en repetition av händelser kända från passionshistorien. Detta gäller Petrus som framställs som en trolös profet («Han heter inte Petrus för ro skull, synes det«, konstaterar Elis) men framför allt Eleonora som är en överkänslig och klarsynt psykiatrisk patient men samtidigt konsekvent gestaltas som en kvinnlig Kristusgestalt; hon förebådar därmed

²⁸ Strindberg, SV 43:311, 324.

Agnes i *Ett drömspel*. I texten läser Eleonora Kristi pinos historia men lider samtidigt för andra; hon är lammet, som »skall slaktas« och »pinas igenom hela denna passionshistoria«. ²⁹ I det redan omnämnda brevet till Harriet Bosse skriver Strindberg att Eleonora »lider med allt lefvande, eller förverkligar idéen 'Kristos i Mennesket'«. ³⁰ Samtidigt faller båda pjäserna i den realistiska domänen.

Precis som i *Advent* sätter minnet av det förflutna, enligt Gunnar Brandell, sin prägel på gestalternas liv i *Påsk*: »Liksom i allmänhet hos Ibsen men sällan hos Strindberg är det förflutna ständigt närvarande i pjäsen. Familjefadern Heyst är förskingrare och sitter nu i fängelse. Dramat utspelas i skuggan av hans förbrytelse och det straff han drabbas av.« ³¹ Båda dramerna kan tolkas som socialkritiska skildringar med inslag av samhällskritik: liksom i Ibsens *Ett dockhem* spelar det ekonomiska kretsloppet med checker och kontanter, rättsprocesser om försnillade pengar, skulder och fordringsägare en central roll: Lagmannen har stulit ett gods, Lindkvist kommer med reverser som kan ruinera familjen.

Det är just i denna balansgång mellan religiös ordning samt en mytologisk, cirkulär tidsuppfattning och en realistisk framställning, mellan ett återbruk av medeltida teaterformer och en naturalistisk verklighetsskildring, som pjäserna skriver in sig i den figurativa realismens tradition. *Advent* och *Påsk* tycks mig vara representativa för Strindbergs författarskap efter Infernokrisen. Både den självbiografiska sviten *Inferno*, *Legender* och *Jakob brottas* och en stor del av dramatiken är byggda enligt samma, figurativa principer enligt vilka protagonisterna uppfattas som inkarnationer av profeter, helgon eller Kristus själv och det vardagliga blandas med det sakrala. I sin teatraliska verksamhet bemödar Strindberg sig ständigt att bädda in en grovkornig naturalism, grälla satiriska inslag och en fixering i samtiden i det kristna dramas strukturer och i religiösa narrativ om död och återuppståndelse, synd, straff och frälsning. På så sätt illustrerar hans dramer Bakhtins tes att genrens liv består i att den är förmögen

²⁹ Strindberg, SV 43:291, 312, 274.

³⁰ Strindberg, Brev 14, s. 21.

³¹ Brandell 1989, s. 100.

till förnygring, att den alltid är »densamma och inte densamma, [...] gammal och ny samtidigt« och att genren lever genom att de arkaiska lagren i den ständigt förnyas.

REFERENSER

- Auerbach, Erich 1999. *Mimesis. Verklighetsframställningen i den västerländska litteraturen*, övers. Ulrika Wallenström, Stockholm: Albert Bonniers Förlag.
- Auerbach, Erich 2016. »Figura«, i Friedrich Balke & Hanna Engelmeier red., *Mimesis und Figura. Mit einer Neuauflage des »Figura« – Aufsatzes von Erich Auerbach*, Paderborn: Fink, s. 121–188.
- Bakhtin, Michail 1991. *Dostojevskijs poetik*, övers. Lars Fyhr & Johan Öberg, Gråbo: Anthropos.
- Brandell, Gunnar 1989. *Strindberg – ett författarliv IV. Hemkomsten – det nya dramat 1989–1912*, Stockholm: Alba.
- Carlsson, Harry G. 1994. »Medieval themes and structures in Strindberg's post-Inferno drama«, i Kela Kvam red., *Strindberg's post-Inferno Plays*, Köpenhamn: Munksgaard, s. 19–31.
- Delblanc, Sven 1989. »Från förklaringsberget till barriaden. Strindbergs senare författarskap 1890–1912«, i Lars Lönnrot & Sven Delblanc red., *Den svenska litteraturen 4. Den storsvenska generationen 1890–1920*, Stockholm: Bonnier Alba, s. 33–68.
- Fuchs, Elinor 1996. *The death of character. Perspectives on theater after modernism*, Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.
- Heed, Sven Åke 2007. »Teatrals former under medeltiden«, i Sven Åke Heed red., Tomas Forser huvudred., *Ny svensk teaterhistoria 1*, Hedemora: Gidlund, s. 37–50.
- Huysmans, Joris-Karl 2012. *En route*, övers. Elias Wraak, Malmö: Alastor Press.
- Jacobs, Barry 1991. »Strindberg's *Advent* and *Brott och brott*. Sagospel and comedy in a higher court«, i Michael Robinson red., *Strindberg and genre*, Norwich: Norvik Press, s. 167–187.
- Ljunggren, Gustaf 1864. *Svenska dramat intill sjuttonde århundradet*, Lund: Gleerup.
- Nilsson, Ann-Marie 2007. »Performativa inslag i medeltida gudstjänster«, i Sven Åke Heed red., Tomas Forser huvudred., *Ny svensk teaterhistoria 1*, Hedemora: Gidlund, s. 51–64.
- Ring, Herman A. 1898. *Teaterns historia från äldsta till nyaste tid. En skildring av antikens, medeltidens och den nyare tidens skådebanor*, Stockholm: Gernandts.
- Stockenström, Göran 1972. *Ismael i öknen. Strindberg som mystiker*, doktorsavhandling, Uppsala: Acta Universitatis Upsalienis.
- Strindberg, August 1972. *August Strindbergs brev 13*, Torsten Eklund red., Stockholm: Albert Bonniers Förlag.

- Strindberg, August 1974. *August Strindbergs brev 14*, Torsten Eklund red., Stockholm: Albert Bonniers Förlag.
- Strindberg, August 1983. Samlade verk 40, *Vid högre rätt. Två dramer. Advent. Brotts och brott*, Hans-Göran Ekman red., Stockholm: Norstedt.
- Strindberg, August 1992. Samlade verk 43, *Midsommar. Kaspers fet-tisdag. Påsk*, Gunnar Ollén red., Stockholm: Norstedt.
- Strindberg, August 1997. Samlade verk 66, *En blå bok*, Gunnar Ollén red., Stockholm: Norstedt.
- Strindberg, August 1999. Samlade verk 64, *Teater och Intima teatern*, Per Stam red., Stockholm: Norstedt.
- Wickham, Glynne 1987. *The medieval theatre*, Cambridge: Cambridge University Press.

MINNE SOM KONSTRUKTION I STRINDBERGS NATURALISTISKA DRAMATIK

Med särskild hänsyn till *Fadren*

MASSIMO CIARAVOLO

SYFTET MED DENNA ARTIKEL är att granska hur August Strindberg använder minne i konstruktionen av dialogerna i pjäsen *Fadren* (1887). Det är ett intressant problem med hänsyn till den starka modell som Henrik Ibsens borgerliga dramatik då erbjöd genom den konsekventa och strukturella användningen av återblicken på det förflutna. Hur skulle Strindberg kunna utveckla en egen, personlig linje inom naturalistisk dramatik på dessa villkor? Péter Szondis *Theorie des modernen Dramas* (1956) är både inträngande och kontroversiell vad gäller värderingen av Nordens stora dramatiker Ibsen och Strindberg, då han menar att överflödet av minnen och reflektion över det upplevda trängde undan den faktiska handlingen på scenen, och därmed skapade en avgörande kris i dramats utveckling under 1800-talets två sista årtionden och i början av 1900-talet. En aktuell aspekt i Szondis perspektiv är att den betraktar Ibsens och Strindbergs egenskaper, så olika dessa två dramatiker än är, i en sammanhängande dramahistorisk rörelse.

För att ytterligare belysa problemet lönar det sig att påpeka vad Strindberg själv menade i egenskap av teoretiker inom fältet dramatisk konst år 1888 och 1889, då han pläderade för stramare konstruktion men mindre symmetriska dialoger, och lyfte fram hjärnornas motstridiga växelverkan samt så kallade karaktärlösa karaktärer, vars sinne är en komplex sammansättning av gammalt och nytt. Det är dessutom lämpligt att använda Harold Blooms begrepp *The anxiety of influence* för att klargöra hur avståndstagandet från den ibsenska före-

bilden blev en starkt produktiv och kreativ drivkraft hos Strindberg, vad gäller både tematiken och uttrycksformen. Slutligen ska hänsyn tas till en annan form av minne vi möter i *Fadren*, vilken igen skiljer Strindbergs från Ibsens naturalistiska dramatik: det kollektiva och kulturella minne som aktiveras genom det explicita intertextuella samspelet, dialogen med det förflutna som äger rum på scenen.¹

Szondis tes om Ibsens och Strindbergs dramatik

Szondis *Theorie des modernen Dramas* bygger på ett postulat som verkar problematiskt eftersom det är så absolut och tillspetsat. Det moderna dramat från renässansen till 1800-talet, skriver han, framställer mellanmänskliga relationer som bygger på dialog och handling i nutiden. Personernas berättelser om egna inre dimensioner, tankar och känslor, eller om tidigare händelser som angår dem, är inte »primära« utan snarare störande i denna klassiska konvention; de utgör något episkt och icke-dramatiskt, det vill säga inte handlingen i sig som den tar form i dialogen, utan en »sekundär« berättelse om och kring handlingen.²

Man frågar sig hur människornas inbördes relationer någonsin kan framställas på scenen utan att det yppas något väsentligt om deras inre liv, som således kan väcka existentiellt intresse. Det är också en huvudpoäng i essän »Om modernt drama och modern teater« (1889), där Strindberg understryker att det grundläggande arvet efter Europas stora dramatiker från renässanstiden till klassicismen just är den psykologiska fördjupningen, något som alltså motsäger Szondis postulat. Hos Shakespeare, heter det hos Strindberg, blev »det psykologiska förloppet« huvudsak; Corneilles och Racines »psykologiska analyser« representerade en högre linje i dramat, och Molière skapade »stilen för den moderna komedin« genom »sjärlivets skiftningar«.³

¹ Pjäsen *Fadren* väljs som föremål för närläsning i artikeln, vars utrymme inte tillåter någon vidareutveckling av undersökningen i Strindbergs andra främsta naturalistiska skådespel *Fröken Julie* (1888) och *Fordringsägare* (1888) enligt samma premisser.

² En senare tysk utgåva har använts (Szondi 1973) samt den svenska översättningen *Det moderna dramas teori* (Szondi 1972). I fortsättningen hänvisas till den svenska utgåvan, här i synnerhet Szondi 1972, s. 12–16.

³ Strindberg, SV 18:319–320.

Fördelen med Szondis renodling är dock att den slagkraftigt formulerar en historisk och deskriptiv teori om den moderna teaterns kris och utveckling från 1800-talets sista årtionden till mitten av 1900-talet. Och vid denna kritiska vändpunkt spelar Skandinaviens största dramatiker Ibsen och Strindberg, samt Tjechov, en avgörande roll. Trots att Szondis värderingar förefaller drastiska, förklarar han att han inte vill verka normerande utan beskriva historiskt.⁴ Han karakteriserar Ibsens och Strindbergs dramatik som ett överflöd av psykiskt innehåll – därför också ett överflöd av minnen och reflektion över det upplevda – vilket i hans tycke tränger undan handlingen på scenens här och nu.

Att det sekundära tar över det primära hos både Ibsen och Strindberg har att göra med att de verkade i djuppsykologins tidevarv. Strindbergs ordval i citaten ovan, som värderar storheten hos de tidigare, klassiska dramatikererna i psykologins tecken, är ett bevis på detta. Szondi understryker subjektiviseringen och internaliseringen av skeendet, som kännetecknar Ibsens och Strindbergs pjäser; det var detta som framkallade krisen i den dramatiska konsten, konventionellt byggd på den yttre handlingens företräde. Flera Strindbergsforskare har observerat att Strindbergs dramatik och författarskap uppstod samtidigt med Sigmund Freuds kartläggning av det mänskliga psyket, och kom till liknande slutsatser.⁵ I en nyare studie har psykoanalytikern Per Magnus Johansson preciserat hur båda författarna – samt förresten Ibsen och det moderna genombrottet – delade liknande historiska, sociala och kulturella förutsättningar inom ramen för europeiskt urbant och borgerligt liv i slutet av 1800-talet och under sekelskiftet 1900. Inom olika områden och utan någon närmare kontakt eller påverkan sinsemellan behandlade Freuds och Strindbergs verk besläktade frågeställningar angående svårigheterna i kärleksrelationerna och inom äktenskapet, samt förhållandet mellan verklighet, diktande och dröm.⁶

4 Törnqvist 2001, s. 19, observerar att Szondis teori fångar en väsentlig förändring trots en del förenklingar; se även Törnqvist 1982, s. 11, 216–217.

5 Se till exempel Szalczar 2009, s. 103–105, och Björn Meidal i Meidal & Wanselius 2012, s. 410–411.

6 Johansson 2020, s. 7–11, 84–104, 264–265.

Denna kontext blir relevant när man undersöker minnesarbetet som konstruktionsprincip i Strindbergs naturalistiska dramatik. Då ett modernare innehåll – en förändrad uppfattning om psyket och om människornas villkor – nödvändigtvis måste finna sin nya form, visade sig Strindberg mer benägen än Ibsen att söka den. Medan Ibsen anpassade den traditionella formen, baserad på en välfungerande intrig, efter synen på människan som djuppsykologiskt väsen, tenderade Strindberg, redan som naturalist och just på grund av en relaterad människouppfattning, att upplösa strukturen i den nedärvda *pièce bien faite*, som Ibsen däremot var villig att bearbeta vidare och bevara.⁷

I Ibsens mästerligt konstruerade pjäser ekar så gott som varje replik av personernas förflutna – och det är just denna konvention som framkallar Szondis kritik, i synnerhet med hänsyn till Ibsens näst sista pjäs *John Gabriel Borkman* (1896).⁸ Vad Szondi förbiser är att samspelen mellan minnet av de tidigare händelserna och deras följder i handlingens nutid inte dödar den dramatiska spänningen hos Ibsen utan ökar den; den tillbakablickande dialogen skapar modernt sammansatta själar som äger en djup psykologisk dimension, personer som inte bara handlar i nuet utan samtidigt har ett inre liv som är en lagring av upplevelser, föreställningar och erfarenheter genom tiden. Och även om samtalen i de ibsenska interiörerna kan förefalla relativt statiska, ställs personerna inför etiska dilemman som slutligen kräver deras beslut och val, således en form av handling i nuet.⁹

Att iscensätta denna verklighet var, som den svenske regissören och skådespelaren August Lindberg skrev i ett brev till Ibsen den 26 december 1884, en omvälvning som krävde en ny dramatisk konst. Lindberg blev just då huvudperson i det moderna genombrottet

⁷ Szondi 1972, s. 17–26, 32–45. Jfr Manheim 2002, s. 13–18.

⁸ Szondi 1972, s. 20–23. En kritik av Szondi, och samtidigt en ingående vidareutveckling av hans insikt om Ibsens och Strindbergs verk som kris och vändpunkt inom drama, erbjuder Patrick Ledderose avhandling *Dramatische Zeiten* (2021). Det är just genom pjäser som Ibsens *John Gabriel Borkman* och Strindbergs *Ett drömspel*, hävdar Ledderose, som tidsbegreppet inom skandinaviskt och europeiskt drama förvandlas från lineärt, kontinuerligt och objektivt till fragmenterat, diskontinuerligt och subjektivt. Se i synnerhet Ledderose 2021, s. 12–13, 18–27, 31–163, 368–371.

⁹ Jfr Bennett 1998, s. 70; Ciaravolo 2022, s. 286–296.

inom teatern i egenskap av både regissör och skådespelare; det var Lindberg som såg till att Ibsen fick en avgörande framgång för kontroversiella pjäser som *Gengangere* och *Vildanden* på Nordens scener (1883–1885).¹⁰ I brevet till Ibsen påpekar Lindberg att den lätta, ytliga tonen i 1800-talets nedärvda franska komedi inte längre räcker till för att gestalta nutidens »nya människor«:

*Vi stå med Herr Doktors nyaste stycke på en alldeles obruten mark, där det gäller att gå fram med hacka och spade. Det är ju alldeles nya människor detta, och vart komma vi då med vanliga teaterfasoner? Med människor som avlägsnat sig ifrån naturen, genom att hela sitt liv ha spelat fransk boulevardkomedi.*¹¹

Det nys horisont flyttas emellertid ständigt framåt, och i växelverkan mellan Ibsen och Strindberg blev förskjutningen särskilt snabb. För Strindberg var denna landvinning – de moderna människornas sammansatta och motsägelsefulla själsliv – avgörande, men han var inte lika intresserad av intrigen, som trots det nya i människoskildringen förband Ibsens dramatik med starka, nedärvda strukturer i 1800-tals-teatern, vilket Szondi påpekar. För Lindberg blev samarbetet med Strindberg, med dennes krav på »sökandet efter den nya formeln för nytidens drama«,¹² faktiskt svårare, fastän de var vänner och behöll kontakten genom åren, bortsett från tillfälliga oenigheter.¹³ Jämförda med Ibsens konstfärdiga och stränga konstruktion verkar Strindbergs naturalistiska pjäser, åtminstone vid första läsningen, mer rotade i

¹⁰ Se Lindberg 1943, s. 83–155; Marker & Marker 1996, s. 169–170; Perrelli 2000, s. 808–818.

¹¹ Citerat i Lindberg 1943, s. 148. Kursiv i originaltexten (det vill säga i Per Lindbergs återgivning av faderns brev till Ibsen).

¹² Strindberg, SV 18:320.

¹³ Lindberg 1943, s. 83–155, 205–231. Om det långvariga vänskapsförhållandet mellan Strindberg och Lindberg, från 1879 till Strindbergs död 1912, vittnar många ställen i *August Strindbergs brev*, men också om Lindbergs oförståelse för Strindbergs brutalare form av naturalism (se Strindberg, Brev 7:332, 335, också i kommentarerna av Torsten Eklund), och om ett sällan uttalat men tydligt »triangelldrama« mellan Strindberg, Lindberg och Ibsen. Detaljerade referenser följer längre fram.

nuet och i handlingen på scenen, som är en kulmination av explosiv psykisk spänning. Eszter Szalczcer observerar:

The incorporation of unconscious, irrational drives that supplant causal character motivation separates *The Father* from Ibsen's so-called social plays with contemporary subjects [...]. Ibsen provides ample expository information about the characters' past, where the causes of their present actions are rooted. By contrast, *The Father* and Strindberg's other naturalistic plays jump right into the already heated action. The erratic plot appears to be driven by chance rather than causation. [...] [I]n a masterly vivisection, Strindberg focuses on the internal processes of a disintegrating mind.¹⁴

Vid närmare betraktande är minnesbilderna dock lika närvarande i Strindbergs pjäser, även om de kännetecknar dialogerna på ett annat sätt och i delvis andra syften. Som Szalczcer påpekar ersätter Strindberg Ibsens kausala förklaringsmodell för handlingen med ett inför-livande av irrationella, omedvetna drivkrafter, där minnena figurerar som ett av många element i det moderna subjektets fragmentariska sammansättning.

Strindbergs teaterteoretiska skrifter 1888 och 1889

Strindberg formulerade sina idéer och intentioner tydligt i de för denna naturalistiska fas relevanta teoretiska skrifterna, den redan nämnda »Om modernt drama och modern teater« och »Förord« till *Fröken Julie* (1888). Författarens insikt om teaterns kris och om spänningen mellan ett nytt innehåll och en gammal form stämmer väl överens med Szondis dramahistoriska rekonstruktion.¹⁵ 1800-talets arv, som Strindberg visar missnöje med och tar avstånd ifrån, utgörs av både deklamationen i det romantiska, historiska dramat och intrigen i den

¹⁴ Szalczcer 2011, s. 75. Se även Szalczcer 2006, s. 103–108. Brandell 1985, s. 162, anser till och med att de sporadiska återblickarna inte bidrar till skeendet i *Fadren*, och att dramatikern här är »demonstrativt ointresserad av det förflutna«.

¹⁵ Strindberg, SV 18:317, resp. SV 27:101–102.

lätta, franska eller franskinspirerade samtidskomedin.¹⁶ I »Förord« försvarar Strindberg det naturalistiska sorgespelet som genre; texten ska naturligtvis inleda *Fröken Julie*, »ett naturalistiskt sorgespel«, men bygger också på erfarenheten och kunskapen Strindberg hade skaffat sig genom *Fadren*, också ett »sorgespel«.¹⁷ Strindberg poängterar:

[M]an ropar med pretention på livsglädjen och teaterdirektörerna skriva rekvisitioner på farsor liksom om livsglädjen låge i att vara fånig och att rita av människor som om de voro alla behäftade med danssjuka eller idiotism. Jag finner livsglädjen i livets starka, grymma strider, och min njutning är att få veta något, att få lära något.¹⁸

Denna otillfredsställelse hos Strindberg visar att han delade samma ståndpunkt och samma strävan som hade varit Ibsens, Lindbergs, det moderna genombrottets och den franska naturalismens inom dramatik och teater.¹⁹ Därför betonar hans teoretiskt-programmatiska skrifter behovet av en förnyelse av formen, som enligt honom består i större koncentration och reduktion (kortare pjäser med färre personer, enklare och mindre scen), så att man prioriterar det betydelsefulla motivet i stället för den invecklade intrigen. Slutmålet i denna förnyelseprocess är »det psykologiska förloppet«, »det nya psykologiska dramat«.²⁰ Det är alltså i nutidsperspektivet, med hänsyn till den nya naturalistiska teatern i vardande, som Strindberg också betonar det psykologiska som det viktigaste arvet hos Europas stora dramatiker

¹⁶ Strindberg, SV 18:318–320, resp. SV 27:102–103.

¹⁷ Se pjäsernas underrubriker i SV 27:99 resp. 27:7.

¹⁸ Strindberg, SV 27:103.

¹⁹ Ollén 1982, s. 92–93, observerar att harmen och de upprörande verklighetsskildringarna förenar Ibsen och Strindberg som naturalistiska dramatiker. »Om modernt drama och modern teater« omfattar en stark hyllning till André Antoine och hans Théâtre Libre, en viktig inspirationskälla för Strindberg när han lanserade sin Skandinavisk Försöksteater, se SV 27:320–329. Däremot tillgodogör sig Strindberg den skandinaviska dramatiken och den skandinaviska teaterregins landvinningar nästan helt implicit och utan hyllning. Om detta se längre fram, §4 och §6.

²⁰ Strindberg, SV 27, citat s. 109 (102–109), resp. SV 27, citat s. 325 (318–322, 325–329, 330–331).

under senrenässansen och klassicismen, som vi tidigare sett (och nu till skillnad från Szondis rekonstruktion).

Den avgörande insikten i »Förord« är att formens förnyelse, i samklang med det psykologiska dramats nya innehåll, måste gå i riktning mot en sammansatt och till synes osammanhängande karaktärsteckning, samt, som följd, mot en irrande och mer fragmenterad dialog bland personerna.²¹ Här erbjuds flera centrala reflektioner kring det moderna subjektets tillstånd, och om hur denna människa kan bli teaterkaraktär på de nya givna villkoren. Det handlar om kända formuleringar, som har skrivit den tidiga modernismens historia,²² och som, väl att märka, betonar vad Strindberg ofta kallar atavism, det förflutnas närvaro i nutiden:

Som moderna karaktärer, levande i en övergångstid mer brådskande, hysterisk än åtminstone den föregående, har jag skildrat mina figurer mer vacklande, söndergångna, blandade av gammalt och nytt [...].

Mina själar (karaktärer) äro konglomerater av förgångna kulturgrader, och pågående, bitar ur böcker och tidningar, stycken av människor, avrivna lappar av helgdagskläder som blivit lumpor, alldeles som själen är hopflickad [...].²³

Denna nervösa människa, en motsägelsefull blandning av nytt och gammalt, »uppbrott och nostalgi«,²⁴ utgör som sagt också en förutsättning för en annorlunda dialog och dramatisk konstruktion; mindre symmetri och mindre intrig kan återge den obalanserade och karaktärlösa karaktären:

²¹ Strindberg, SV 27:104–105, 109.

²² Bradbury & McFarlane 1991, s. 47. Jfr Marker & Innes 1998, s. ix–xv.

²³ Strindberg, SV 27:104–105.

²⁴ Se Anna Jörngårdens relevanta undersökning i avhandlingen *Tidens tröskel. Uppbrott och nostalgi i skandinavisk litteratur kring sekelskiftet 1900*; här i synnerhet Jörngården 2012, s. 9–33, 212–229.

Vad dialogen slutligen angår, har jag [...] undvikit det symmetriska, matematiska i den franska konstruerade dialogen, och låtit hjärnorna arbeta oregelbundet såsom de göra i verkligheten, där i ett samtal ju intet ämne tömmer i botten, utan den ena hjärnan av den andra får en kugg på måfå att gripa in i. Och därför irrar också dialogen, förser sig i de första scenerna med ett material som sedan bearbetas, tages upp, repeteras, utvikes, lägges på, såsom temat i en musikkomposition.²⁵

Anxiety of influence som produktiv strategi

Det kan förefalla orättvist av Strindberg att betona allvaret i en nutidspjäs, behovet av den psykologiska fördjupningen, samt sceniska grepp som den fjärde väggen och den verkliga inredningen och rekvisita i stället för målade kulisser, utan att ens nämna Ibsen eller den nya skandinaviska teaterregin i »Förord«.²⁶ En förklaring kan vara att det explicita avståndstagandet sker gentemot den dominerande franska 1800-talsteatern, men implicit riktas invändningen också mot Nordens mästare Ibsen, såsom fullföljare av *la pièce bien faite*.²⁷ Detta hindrar inte att Strindbergs »Förord« står i nödvändig dialog med och i objektiv tacksamhetsskuld till både Ibsens och den skandinaviska naturalistiska regins landvinningar. Självklart var Strindberg medveten om utvecklingarna i Skandinavien, annars hade han inte kunnat skriva till August Lindberg som han gjorde den 3 juni 1887, då han föreslog för honom att de skulle bli kompanjoner och starta det som senare skulle bli Strindbergs Skandinavisk Försöksteater.

²⁵ Strindberg, SV 27:109. Om Strindbergs karaktärslösa karaktär som rollspel jfr Jacobs 1988, i synnerhet om *Fadren* s. 84–86. Parentetiskt kan man märka, med hänsyn till citatet ovan, att Strindbergs kaos är medvetet skenbart och konstnärligt komponerat; i detta avseende skiljer sig Strindbergs naturalistiska estetik inte nämnvärt från hans postnaturalistiska estetik i den dramatiska produktionen efter Inferno-perioden. Se till exempel »Erinran« i *En drömspel*; Strindberg, SV 46:7; jfr Törnqvist 1982, s. 216–219.

²⁶ Strindberg, SV 27:111–113.

²⁷ Jfr Szondi 1972, s. 18: »[Ibsen] vann sin berömmelse i hög grad på sitt tekniska mästarskap. Men denna yttre fullkomlighet döljer en inre kris i dramat. Tjechov höll sig också till den traditionella formen. Men han var inte lika mån om *la pièce bien faite* (det klassiska dramats utlöpare på 1800-talet).«

Triangelndramat med Ibsen som önskad part är tydligt skisserat, men det handlar inte bara om personlig nyck, besynnerlig patriotism eller svartsjuka. Vad Strindberg skriver till Lindberg menar han på allvar, och vi återfinner det, utförligare formulerat, i de senare teaterteoretiska skrifterna. I det nämnda brevet lyder det:

Att omskapa teatern eller reformera den, drömmer jag ej om, ty det är omöjligt! Den kan endast moderniseras något!

[...]

Ibsen kan du inte köra länge med; ty han skrifer troligen ej mycket mer, och hans genre är hans specialitet och är på retur.

Du skulle läsa tyskarnes om Rosmersholm.

Han för sig, och vi för oss!

Ditt patriotiska sinne skulle väl mana dig till den ärelystnaden göra en Svensk teater!²⁸

Ibsen hade alltså sin »genre«, sin form för borgerlig naturalistisk dramatik, och Strindberg hade bara blivit en epigon om han hade fortsatt att idka den. En grundläggande insikt i Harald Blooms teori om *The anxiety of influence* kan hjälpa oss att förstå varför det var nödvändigt för Strindberg, fast inte lätt, att skaffa sig eget spelrum och hävda sin särart utanför Ibsens stora skugga, och också varför det generellt är oundvikligt för den yngre författaren att idiosynkratiskt »feltolka« sina stora föregångare i denna högst produktiva och kreativa befrielseprocess. Blooms poäng är att ängslan för påverkan inte bör ses som en förlamande, tillintetgörande känsla, utan snarare tvärtom, som en drivkraft hos den yngre men lika originella och starka författaren, vilken genom motsättningen mot föregångaren finner en språngbräda.²⁹

²⁸ Strindberg, Brev 6, s. 216 (215–217). Ett annat relevant uttalande i sammanhanget finns i Strindbergs brev till August Falck 23/12 1887 inför premiären av *Fadren* på Nya Teatern i Stockholm: »Spela stycket så som Lindberg låtit spela Ibsen: alltså: icke tragedi, icke komedi, utan något midt emellan« (Strindberg, Brev 6, s. 337); jfr Ollén 1982, s. 105. Denne August Falck var fadern till den senare mer kända namnen, Intima teaterns direktör.

²⁹ Bloom lägger fram sina teser både i *The anxiety of influence. A theory of poetry*, först publicerad 1973, här i den andra utgåvan (1997) med ett nytt »Preface« (1997, s. xi–xlvii),

Vad framför allt »Förord« faktiskt visar – oftare implicit, men tydligt nog – är Strindbergs egna korrigerings- och kompletteringsstrategier i förhållande till naturalismen, såsom den hade funnit uttryck i Ibsens borgerliga dramatik och, på scenen, i den nya regikonsten. Även om Ibsen inte nämns, verkar genombrottet för hans dramatik och för den nya regin vara klara, ja, självklara förutsättningar.³⁰ Korrigerings- och kompletteringsstrategierna gentemot en ansedd och problematisk föregångare är vad Bloom kallar *clinamen* och *tessera* i *The anxiety of influence*.³¹ Här betraktar Bloom också en ytterligare strategi, *kenosis*, som snarare betyder brytning med föregångaren. Den skulle ha kunnat förklara en annan, viktig sida av Strindbergs svar på Ibsen, den öppet polemiska, som snarare handlar om tematik och innehåll (Noras val, äktenskap, jämställdhet mellan könen och kritik mot patriarkatet). Bloom – ointresserad av varje kontextualisering av den estetiska erfarenheten inom social historia och kulturhistoria³² – skriver emellertid inte om den typ av frontalattack mot de litterära föregångarna och traditionen som programskrifterna börjat praktisera sedan 1800-talets sista årtionden. Programförklaringar och manifest utgör en viktig aspekt av modernismen och avantgardet, även i deras tidiga uttryck hos en portalgestalt som Strindberg. De markerar en avvikelse från normen med syftet att nå prestige och företräde inom det gryende litterära fältet, präglad av konkurrens.³³

och i *The Western canon. The books and schools of the ages* (1994). Se i synnerhet Bloom 1997, s. xii, xix–xxiv, 5–16, 25–26, 30, 61, 94–99; Bloom 1994, s. 7–11. Bloom skriver inte om Strindberg, men bland de tjugosex författare som kanoniserats av honom finns Ibsen, huvudsakligen tack vare *Peer Gynt* (Bloom 1994, s. 326–342).

³⁰ Jfr Bennett 1998, s. 69: »In both the visionary and the realistic modes, the attempt to surpass Ibsen is a constant factor in Strindberg's intention; Strindberg is always more extreme, but the distance separating him from Ibsen is still finite, Ibsen's presence in his background still discernible.«

³¹ Bloom 1997, s. 14–15.

³² Jfr i synnerhet Bloom 1994, s. 1–11; Bloom 1997, s. xv–xix. Att jag finner Blooms teori om ångslan över påverkan litteratur- och teaterhistoriskt relevant betyder inte att jag är enig med Blooms polemiska ståndpunkter mot de inriktningar inom nyare litteraturvetenskap som, enligt honom, förstör estetikens autonomi genom att betrakta estetikens i samspel med historiska, sociala och kulturella kontexter. Det är just en sådan inriktning jag står för.

³³ Se Bourdieu 2000.

I Strindbergs intertextuella inställning – det passionerade och generösa införlivandet av verk och författare ur världslitteraturens kanon i hans horisont – läser Anders Olsson en fundamental brist på ängslan över påverkan:

Thus, Strindberg does not seem to suffer from the anxiety of influence, to use the expression of the American critic Harold Bloom, so typical of the Romantic cult of originality and the autonomous self [...]. He had, it seems, much greater difficulties in coping with his contemporary rivals, where the physical and cultural proximity often provoked his competitive self. With greater distance in time and space, beyond national and discursive borders, he could transcend his aggressive vulnerability and show a surprising generosity. But there might be another reason for this acknowledgement, depending on his experimental means of expressing himself.³⁴

Det är en viktig iakttagelse, som dessutom pekar framåt i denna artikel (§ 6). Det konfliktuella förhållandet, som Olsson antyder, gäller ofta en föregångare i samtiden och ur samma kulturella miljö. Ängslan över påverkan är vad det handlar om på tal om Strindbergs förhållande till den största av hans samtida samt geografiskt och kulturellt nära föregångare, Ibsen.³⁵ Strindbergs former för ängslan över påverkan från Ibsen är olika men relaterade, som två sidor av samma mynt. Om Strindbergs direkta angrepp mot Nora och *Et dukkehjem* i *Giftas I* (1884) gäller Ibsens tematik,³⁶ gör han naturalismens dramatik och teater, såsom nyss etablerade uttrycksformer, till föremål för korrigering, vidareutveckling och komplettering i de teoretiska skrifterna 1888 och 1889. Tillsammans utgör de ett avståndstagande från Ibsen,

³⁴ Olsson 2020, s. 16.

³⁵ Ett centralt fall som Bloom diskuterar är förresten William Shakespeares förhållande till sin samtida kollega Christopher Marlowe, »his prime precursor«; se Bloom 1997, s. xx–xxii, xxx–xlvi.

³⁶ Framför allt i »Företal« och i novellen »Ett Dockhem«; Strindberg, SV 16:9–30, 145–161.

som blev avgörande för Strindbergs författarbana och som dessutom, för att nu återkomma till denna artikels angelägenhet, spelar en roll när Strindberg förenar dialog och minne i sin naturalistiska dramatik.

Minnesbilder och deras funktion i *Fadren*

Hur ter sig minnesbilder och minnesarbete i Strindbergs första naturalistiska pjäs *Fadren*? De första scenerna utgör vad man typiskt kallar exposition i dramatisk konstruktion, då man refererar till tidigare händelser som gör att en handling över huvud taget kan börja.³⁷ Episoden om soldaten Nöjd, som antagligen gjort pigan Emma med barn, men försvarar sig gentemot auktoriteterna – pjäsens huvudperson Ryttmästarn och dennes svåger, Pastorn – med att faderskapet inte kan bevisas, introducerar pjäsens tematik genom en genialiskt vald lätt och humoristisk ton. Denna anknyter omedelbart till den dominerande och av publiken mest omtyckta teatergenren på den tiden, den »franska« komedin, för att snart dementera den och slå om i riktning mot ökad, allvarlig spänning och sorgespel.³⁸ Samma funktion utgör samtalen, i fortsättningen av samma öppningssituation, mellan Ryttmästarn och Pastorn om den pågående kampen mellan Ryttmästarn och maken Laura om uppfostran av deras dotter Bertha.³⁹

Strindbergs dialoger bygger visserligen inte lika konsekvent på det tidigare skeendet som hos Ibsen, och de konstruerar inte någon komplex intrig som kan mätas med Ibsen. Men trots vad till och med Émile Zola skrev till Strindberg om *Fadren* – ungefär att personerna i dramat saknade bakgrund och bevekelsegrunder⁴⁰ – är det förvånansvärt många bitar ur det förflutna som faktiskt behövs för att konstruera handlingen i pjäsen. Temat om hustruns manipulerande styrka, som avgör hennes seger i hjärnornas kamp inom äktenskapet, förstärks av viktig information om det förflutna: Pastorn minns att hans syster Laura var van vid att få sin vilja fram redan som barn; Laura ger den

³⁷ Törnqvist 2001, s. 109–110.

³⁸ Jfr Nimar 2004; Holmgren 2006, s. 27–29, 66. Holmgren påpekar träffande hur djupt Nöjds ord påverkar Ryttmästarn i fortsättningen av pjäsen.

³⁹ Strindberg, SV 27:11–16.

⁴⁰ Ollén 1984, s. 290–292, 352.

nye Doktorn en partisk och felaktig rekonstruktion av sin mans vetenskapliga intressen som patologiska för att ställa honom i negativt ljus; Laura avlägsnade den tidigare doktorn från hemmet; hon förhindrade sin mans vetenskapliga brevväxling med kollegor; slutligen berättar hon för Doktorn om en viktig händelse från sex år tidigare, då Ryttmästarn bekände i ett brev till läkaren att han fruktade för sitt förstånd.⁴¹

Den växande, explosiva spänningen mellan makarna under andra aktens lopp bygger delvis på regelrätt ibsenskt retrospektiv teknik, då Ryttmästarn ber hustrun befria, ja, rädda honom från misstanken att han inte är biologisk far till Bertha, och Laura använder tillfället för att just förstärka den panikartade misstanken hos mannen.⁴² Här försöker Ryttmästarn gräva i det förflutna på jakt efter tecken, men avslöjandet av det förflutna (utan resultat vad gäller vissheten om faderskapet) är till – som hos Ibsen – för att öka spänningen i handlingen på scenen här och nu, medan en psykisk kamp och ett »själamord« äger rum. När Laura utpressar Ryttmästarn genom att använda brevet som bevis på mannens galenskap, slocknar Ryttmästarns förnuft på allvar; han kastar fotogenlampan mot hustrun i slutet på andra akten.⁴³

En dramatiskt kreativare behandling av minnesarbetet yppas på tre ställen i texten. Där uppstår det en form av plötslig uppenbarelse av det förflutna, en märkligt avvikande paus som kontrasterar med handlingens mardrömslika fortskridande mot ett sorgligt slut. Det är här som Strindberg kan skapa en effekt av smärtsam epifani, där minnet visar en poetisk och existentiell kvalitet förutom att den behåller strukturell betydelse för pjäsens konstruktion.⁴⁴

Mitt i den grymma kampen på liv och död, som skiljer dem åt som själskomplex och kön, blir Ryttmästarn och Laura plötsligt intima i andra aktens sista scen; de utbyter ömma minnesbilder av sin kär-

⁴¹ Strindberg, SV 27:18, 28–32, 43, 52 resp. 53. Törnqvist 2001, s. 114–116, diskuterar Laura som opålitlig berättare och intrigmakerska i dramat.

⁴² Strindberg, SV 27:67–69.

⁴³ Strindberg, SV 27:72.

⁴⁴ Jfr Manheim 2002, s. 61–62.

leksrelation och visar sig dessutom eniga om varför den fungerade så. Ute i världen visade sig Ryttmästarn som en stark, auktoritativ och självsäker man, men hos kvinnan sökte han både älskarinnan och modern; han var mannen men också barnet, och Laura spelade både älskarinnans och moderns roll. Ryttmästarn avslöjade därför en svag sida, som fick honom att känna att Laura föraktade honom och betraktade honom som omanlig. Detta samtal sker strax före Ryttmästarns våldsamma utbrott mot hustrun, kastandet av lampan, vilket som sagt symboliskt släcker hans förnufts ljus och slungar honom in i mörkret.⁴⁵

Ännu smärtsammare blir bilden av makarnas inbördes relation, när en förnedrad Ryttmästare, redan i tvångströja, mot slutet av pjäsen plötsligt frågar Laura om hon minns den vackra naturen de upplevde tillsammans när de älskade varandra, och han ställer den häpnadsväckande enkla frågan om hur det har kunnat bli så här:

Men jag känner din mjuka schal mot min mun; den är så ljum och så len som din arm, och den luktar vanilj som ditt hår när du var ung! Laura, när du var ung, och vi gick i björkskogen med gullvivor och trast, härligt, härligt! Tänk vad livet har varit skönt, och så det blivit.⁴⁶

På tal om formens upplösning i dramat menar Szondi att *Fadren* föregriper Strindbergs revolutionerande lösningar i produktionen efter Infernoperioden: redan *Fadren* kan tolkas som huvudpersonens monolog och inre vision. Personerna som agerar kring Ryttmästarn är inte sannolika efter realistisk måttstock, och ter sig snarare som psykiska projiceringar. Dialogerna blir således en inre polyfoni i huvudpersonens medvetande.⁴⁷ Det finns fog för en sådan uppfattning om internaliseringen av skeendet i Strindbergs dramatik, och den har visat sig produktiv i studiet av den.⁴⁸ Redan författarens kända brev

45 Strindberg, SV 27:70–74.

46 Strindberg, SV 27:95.

47 Szondi 1972, s. 32–45.

48 Jfr Bennett 1998, s. 72–73, 76–77; Holmgren 2006; Marker & Innes 1998, s. xii–xiii;

till Axel Lundegård från Köpenhamn den 12 november 1887, kort före premiären av *Fadren*, suddar bort gränsen mellan liv, dikt och dröm.⁴⁹ Ändå finns det något vardagsrealistiskt i Ryttmästarns vision av björkskogen med gullvivor och trast, en plötslig insikt om mellanmännisklig oförståelse och om livets svek, koncentrerad i en bild som fogar samman minnesbild och nuläge, ömhet och grymhet. »Strindberg tar sig an den psykologiska problematik som inträffar när kärlek förvandlas till hat«, påpekar Johansson.⁵⁰ Omvänt bearbetar de (mar)drömlika situationerna i *Till Damaskus* och *Ett drömspel* ofta det trivialt vardagsrealistiska som sitt uppenbara innehåll; drömmen tar oss tillbaka till verkligheten, framför allt den äktenskapliga.⁵¹

Ett för handlingen avgörande moment i *Fadren* sker i tredje aktens sjätte scen, då Amman handlar svekfullt gentemot en redan slö Ryttmästare. Hon väcker hans barndomsminnen, i syftet att fånga hans uppmärksamhet, ofarliggöra honom och sätta tvångströja på honom. Minnesbilderna är ömma och suggestiva, men tal och handling går i motsatta riktningar på ett effektivt sätt. Ryttmästarn är samtidigt Ammans lilla barn och en försvagad före detta stark man.⁵² Början på scenen lyder:

AMMAN

Herr Adolf, minns han när han var mitt älskade lilla barn, och jag stoppade om honom om kvällarne, och jag läste Gud som haver för honom. Och minns han hur jag steg upp om natten och gav honom dricka; minns han hur jag tände ljus och talade om vackra sagor, när han hade elaka drömmar så att han inte kunde sova. Minns han det?

RYTTMÄSTARN

Rokem 2009, s. 164–166; Stockenström 2009, s. 79–80, 84–91; Szalczar 2009, s. 93–100.

⁴⁹ Strindberg, Brev 6, s. 298.

⁵⁰ Johansson 2020, s. 91. Se i synnerhet s. 91–104, 108.

⁵¹ Jfr Törnqvist 1982, s. 216–219; Bennett 1998, s. 78–79.

⁵² Strindberg, SV 27:90–91.

Tala mera Margret, det lugnar så gott i mitt huvud! Tala om mera!⁵³

Det är denna skakande styrka som den äldre kollegan och rivalen Ibsen uppskattar i *Fadren* enligt den naturalistiska estetik han också blev representant och förebild för. Vad Ibsen skriver till den svenske förläggaren Hans Österling, som hade givit ut *Fadren*, i ett brev den 15 november 1887 visar kanske att den etablerade mästaren inte behöver känna någon ängslan för påverkan, och kan kosta på sig att vara generös i kommentaren om den yngre kollegan. En ännu intressantare aspekt är att också Ibsen uppfattar en skillnad mellan den grundläggande oenigheten i världsåskådningen mellan sig själv och Strindberg och erkännandet av Strindbergs starka, personliga form som naturalistisk dramatiker:

Strindbergs iagttagelser og erfaringer på det område, som

»Fadren« nærmest behandler, stemmer ikke overens med mine.

Men dette hindrer mig ikke i også i dette nye digterværk at erkende og gribes af forfatterens voldsomme styrke.

»Fadren« skal jo nu snart opføres i København. Blir det spillet som det skal, med ubønhørligt virkelighedspræg, så kommer det til at øve en rystende virkning.⁵⁴

Scen och drama som kulturellt minne

Intertextualiteten är den aspekt som i en annan bemärkelse uppenbarar minnet i Strindbergs texter; och även den skiljer Strindbergs metod från Ibsens. Redan teatern i sig som byggnad, observerar Strindberg träffande i »Om modernt drama och modern teater«, är en plats där det kollektiva och kulturella minnet väcks:

⁵³ Strindberg, SV 27:90.

⁵⁴ Ibsen 2009, s. 423. *Fadren* hade kommit ut i bokform i september 1887. Urpremiären på Casinoteatern i Köpenhamn hade faktiskt redan ägt rum dagen innan, den 14 november, då Ibsen skrev sitt brev. Den svenska premiären på Nya Teatern i Stockholm skulle följa den 12 januari 1888; se Ollén 1982, s. 102–105; Ollén 1984, s. 275–290.

Det kan icke nekas att det ligger något arkaistiskt i teatern sådan den ännu konstrueras, stor som en cirkus, öppnande sig till scenen med en grekisk-romersk triumfbåge, prydd med emblemer och mascarons påminnande om århundradena före Kristus. Det röda draperiet, den lysande ridån, orkesterns från antiken bibehållna plats, fallluckorna som leda ner till Karon, det vidlyftiga maskineriet som skall nedföra gudar att avsluta femte akten, allt leder minnet tillbaka till uråldriga tider, då teatern var platsen för religiösa och nationella fester [...].⁵⁵

Således lever också det mytiskt-poetiska minnet ett friare liv i Strindbergs dramatiska texter. Ibsen och Strindberg bearbetade sin *anxiety of influence* genom motsatta strategier. Typiskt nog kunde Ibsen påstå, efter att ha skrivit *Brand* och *Peer Gynt*, att han hade läst Kierkegaard bara lite, och förstått honom ännu mindre.⁵⁶ Däremot opererade Strindberg med ett öppet återbruk av sina källor. Som David Gedin och Jan Balbierz påpekar praktiserade Strindberg »intertextualitetens alla nyanser«, vilket gjorde honom till »en rastlös kanonformare«.⁵⁷ Det intressanta är att syftet med Strindbergs återbruk inte är att plagiera utan att tillgodogöra sig och aktualisera en tusenårig litterär tradition för att karakterisera sitt moderna subjekt.

När Ryttmästarn plötsligt kommer ut på scenen igen i tredje aktens femte scen bevittnar hans manliga motparter Doktorn och Pastorn ett beteende som är patologiskt ur balans. Ryttmästarn, »med en trave böcker under armen«, visar sig som exalterad men skarpsinnig och beläst galning, när han hänvisar till texter och sammanhang i litteraturhistorien (i *Odysseen*, i Bibeln, ur Pusjkins biografi) som berättar om omöjligheten att bevisa faderskapet.⁵⁸ Kan det vara så att den nu-

⁵⁵ Strindberg, SV 18:317.

⁵⁶ Ibsen skriver i brevet till sin förläggare Fredrik Hegel den 8 mars 1867: »Urigtigt er det ogsaa at jeg har gjort et grundigt Studium af Hejne [sic]; – jeg har kun en Gang gennemlæst et Bind af hans Rejsebillede og hans 'Buch der Lieder'. Det samme gjælder om Kierkegaard, af hvem jeg kun har læst lidet og forstaaet endnu mindre«; Ibsen 2005, s. 262. Även Bloom konstaterar att »Ibsen loathed influence« (1997, s. xxiv).

⁵⁷ Gedin & Balbierz 2020, s. 9–12; citaten s. 10 respektive 9.

⁵⁸ Strindberg, SV 27:84–85. Ollén 1982, s. 92, karakteriserar Ryttmästarn som »en högt

tida tragedin med den detroniserade mannen ekar djupare mot bakgrund av litteraturhistorien?⁵⁹ Även referensen till myten om Herkules används i samma syfte när Ryttmästarn i tredje aktens sjunde scen, strax efter det att man satt tvångströjan på honom med list, kallar sin hustru Laura för »Omfale« flera gånger.⁶⁰ Hos denna österländska drottning blev Herkules älskare och slav i tre år, och under denna tid togs hans främsta manliga attribut, klubban och lejonpälsen, ifrån honom. Drottningen tvingade honom att även idka kvinnoosysslor som att spinna ull samt att bära kvinnokläder, vilket gjorde att Herkules blev utskrattad.⁶¹ Vilken typ av bekräftelse söker Ryttmästarn i de gamla texterna? Det låter som ett självförsvar för honom, om även maskulinitetens mytiska hjälte varit utsatt för sådant.

Ryttmästarns självförståelse som tragiskt offer för en manipulerande kvinnas handlingar betonas genom användningen av Shakespeares dramer. Laura inger sin man misstanken om det obevisbara faderskapet på samma sätt som Hamlets far fick det frätande giftet i örat.⁶² Pastorn, tillfälligt solidarisk med svågern, anklagar sin syster Laura för handlingar som är lika kriminella och blodiga som, igen, Claudios i *Hamlet* och Lady Macbeths i *Macbeth*.⁶³ En både dramatisk och intertextuell höjdpunkt i *Fadren* nås i andra aktens femte scen, när Ryttmästarn parafraaserar och modifierar Shylocks utsaga om judar såsom människor från Shakespeares *The merchant of Venice*, via Carl August Hagbergs översättning, för att försvara mannens rätt till att gråta och visa sig svag.⁶⁴ Således dekonstrueras patriarkatet inifrån, i och

utvecklad intellektuell«; Brandell 1985, s. 153, skriver om en officer som är »mera lärd än krigare«.

⁵⁹ Brandell 1985, s. 156, beskriver *Fadren* som »ett drama där det världshistoriska könskampsmotivet har trängts samman inom fyra väggar«. Se också Brandell 1985, 160–161.

⁶⁰ Strindberg, SV 27:93, 95. Om användningen av det litterära bildspråket i *Fadren* med hänsyn till Shakespeare och antikens myt, se också Törnqvist 1982, s. 40–41, 44, 48–49 och Törnqvist 2001, s. 168–175.

⁶¹ Ollén 1984, s. 344.

⁶² Strindberg, SV 27:66; Ollén 1984, s. 342. Om själamordet på Ryttmästarn genom suggestion, se Ollén 1982, s. 90–92.

⁶³ Strindberg, SV 27:80; Ollén 1984, s. 343.

⁶⁴ Strindberg, SV 27: 69; Ollén 1984, s. 342. Jfr Shakespeare 1861, s. 235 [39], och Shakespeare 1988, s. 348 (akt 3, scen 1).

med att Ryttmästarn – och författaren Strindberg – vill försvara det.⁶⁵ Samspelet med det kulturella arvet efter Shakespeare belyser den moderne mannens nakenhet på ett originellt och, som Olsson skriver, chockerande sätt:

One could be shocked by how voluptuously Strindberg makes use of Shakespeare's classical instance of apology in *The Merchant*. He appropriates it, makes its efficiency his own, only shifting the subject of speech and the context, which changes its meaning completely. [...] The victim and object of accusation is no longer a Jew but a wounded male protagonist, where one can observe Strindberg's will to expose a vulnerability at odds with conventional morals.⁶⁶

Även Ibsen ingår i det intertextuella mönster som i *Fadren* kartlägger mannens och patriarkatets hotade ställning.⁶⁷ Doktorn visar sig tillfälligt solidarisk med Ryttmästarn, då han hört Lauras version om sin mans uppförande och vill, för rättvisans skull, höra Ryttmästarns, vilket pjäsens huvudperson vägrar. Dialogen hänvisar till fru Helene Alving i Ibsens *Gengangere* (1881), som svartmålat sin döde man, kapten och kammarherre Alving, utan att denne kunnat försvara sig:

DOKTORN

Herr ryttmästare! Om ni är sjuk går det ej er manliga ära för när att säga mig allt. Jag måste även höra andra parten!

RYTTMÄSTARN

Ni har haft nog att höra den ena, förmodar jag.

⁶⁵ Se Ollén 1982, s. 88–89, 94–96; Brandell 1985, s. 151–163. Komplexiteten i Strindbergs genuskonstruktioner, bortom den förenklande föreställningen om kvinnohataren, undersöks i *Ljuset av modern genusteori* i Westerståhl Stenport 2006. En besläktad närläsning av patriarkatets undergång i *Fadren* erbjuds av Holmgren 2006, s. 9–98.

⁶⁶ Olsson 2020, s. 21.

⁶⁷ Jfr Ollén 1982, s. 93.

DOKTORN

Nej herr ryttmästare. Och vet ni, att när jag hörde fru Alving liktala sin döda man så tänkte jag för mig själv: förbannat synd att karlen ska vara död!

RYTTMÄSTARN

Tror ni då att han skulle talat, om han levat! Och tror ni att om någon av de döda männen stego upp, han skulle bli trodd? God natt herr doktor! Ni hör jag är lugn, och ni kan tryggt gå och lägga er!⁶⁸

Att beskriva kammarherre Alving i *Gengangere*, eller Hjalmar Ekdal i *Vildanden* (1884), som offer visar sannerligen Strindbergs produktiva feltolkning av Ibsen.⁶⁹ Detta hindrar inte Strindberg att erkänna sin beundran för Ibsens *Gengangere* som fulländad dramatisk form i »Om modernt drama och modern teater«: »Vackrast i byggnad äro treaktstyckena med behållande av enhet i tid och rum – när nämligen ämnet är stort: exempel Ibsens *Gengangere*, vilket bör ställas i jämförelse mot Rosmersholm, som befanns vara alldeles för långt.«⁷⁰ Det är anmärkningsvärt att detta är det enda ställe i Strindbergs drama- och teater-teoretiska skrifter 1888 och 1889 där Ibsens verk nämns. Det räcker dock för att visa hur Strindbergs minne av Ibsen kunde skilja mellan en naturalistisk form, som blev en ofrånkomlig utgångspunkt för honom, och en feministisk världsåskådning, som han förkastade och opponerade mot.⁷¹

⁶⁸ Strindberg, SV 27:62–63.

⁶⁹ Implicit tecknar Ryttmästarns besatthet med det obevisbara faderskapet en intertextuell dialog även med handlingen i *Vildanden*, vilken uppmärksammas i Strindbergs självbiografiska roman *En daires försvarstal*, som skrevs 1887–88, när *Fadren* fick sina premiärer i både Köpenhamn och Stockholm. Rekonstruktionen i romanen bygger på den paranoida övertygelsen om att Ibsen ska ha skrivit pjäsen som nyckelverk, för att håna romanens huvudperson och jagberättare, den fiktiva projiceringen av författaren Strindberg. Strindberg, SV 25:231–232, 487–488.

⁷⁰ Strindberg, SV 18:331.

⁷¹ Om *Fadren* som komposition sammanfattar Ollén 1982, s. 99: »Den kompositionella uppbyggnaden är klassiskt stram som i *Gengangere* med de tre enheterna iakttagna: skeendena utspelas i ett och samma rum inom 24 timmar, med handlingen koncentrerad kring själamordet.«

Avslutningsvis kan man konstatera att Strindbergs konst framställer människans nya existentiella villkor under modernitetens omvälvningar, men samtidigt skildrar han livets mönster i ständig dialog med myt, religion, litteratur (samt andra konstformer, filosofi, vetenskap och teknik), så att minnet av det förflutna är ofrånkomligt. Utmaningen för läsaren och åskådaren är inte bara det faktum att en sådan ofantlig encyklopedi ryms i ett enda medvetande, vilken snart omfamnar hela den västerländska kanon och mer än så, utan hur encyklopedin används historiskt, för att framställa samtidens liv. Strindbergs sympatiska obalans består i att ett flertusenårigt minne inte producerar idealbilden av renässansmänniskan, utan lever på modernitetens kaotiska premisser, som en skärva då helheten har brutit.

REFERENSER

- Balbierz, Jan red. 2020. *Strindberg and the Western canon*, Kraków: Jagiellonian University Press, <https://doi.org/10.4467/k7068.245/19.19.15526>.
- Bennett, Benjamin K. 1998. »Strindberg and Ibsen. Toward a cubism of time in drama«, i Frederick J. Marker & Christopher Innes red., *Modernism in European drama. Ibsen, Strindberg, Pirandello, Beckett*, Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, s. 69–91.
- Bloom, Harold 1994. *The Western canon. The book and school of the ages*, New York: Riverhead Books.
- Bloom, Harold [1973] 1997. *The anxiety of influence. A theory of poetry*, New York, Oxford: Oxford University Press.
- Bourdieu, Pierre 2000. *Konstens regler. Det litterära fältets uppkomst och struktur*, övers. Johan Stierna, Stehag: Symposion.
- Bradbury, Malcom & James McFarlane [1976] 1991. »The Name and Nature of Modernism«, i Malcom Bradbury & James McFarlane red., *Modernism. A guide to European literature 1890–1930*, London: Penguin, s. 19–55.
- Brandell, Gunnar 1985. *Strindberg. Ett författarliv, 2, Borta och hemma 1883–1894*, Stockholm: Alba.
- Ciaravolo, Massimo 2022. *Libertà, gabbie, vie d'uscita. Letteratura scandinava della modernità e della città: 1866–1898*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari, <https://doi.org/10.30687/978-88-6969-600-8>.
- Gedin, David & Jan Balbierz 2020. »Inledning – Strindberg och västerländsk kanon«, i Jan Balbierz red., *Strindberg and the Western canon*, Kraków: Jagiellonian University Press, s. 9–12.
- Holmgren, Ola 2006. *Strindbergs mansdrama i tre läsakter. Från Fadren Till*

- Damaskus längs Stora landsvägen*, Stockholm/Stehag: Symposion.
- Ibsen, Henrik 2005. *Henrik Ibsens skrifter 12. Brev fra perioden 1844–71*, Narve Fulsås red., Oslo: Aschehoug, <https://www.ibsen.uio.no/brev.xhtml>. Hämtad 25/11 2023.
- Ibsen, Henrik 2009. *Henrik Ibsens skrifter 14. Brev fra perioden 1880–89*, Narve Fulsås red., Oslo: Aschehoug, <https://www.ibsen.uio.no/brev.xhtml>. Hämtad 25/11 2023.
- Jacobs, Barry 1988. »Role Playing«, i Egil Törnqvist & Barry Jacobs red., *Strindberg's Miss Julie. A play and its transpositions*, Norwich: Norvik Press, s. 83–98.
- Johansson, Per Magnus 2020. *Sekelskiftet 1900. August Strindberg och Sigmund Freud*, Göteborg: Daidalos.
- Jörngården, Anna 2012. *Tidens tröskel. Uppbrott och nostalgi i skandinavisk litteratur kring sekelskiftet 1900*, Höör: Symposion.
- Ledderose, Patrick 2021. *Dramatische Zeiten. Zeitkonzepte in skandinavischen Theaterexten um 1900 und 2000*, Baden-Baden: Rombach Wissenschaft, <https://doi.org/10.5771/9783968217765>.
- Lindberg, Per 1943. *August Lindberg. Skådespelaren och människan. Interiörer från 80- och 90-talens teaterliv*, Stockholm: Natur och Kultur.
- Manheim, Michael 2002. *Vital contradictions. Characterization in the plays of Ibsen, Strindberg, Chekhov and O'Neill*, Brussels: Peter Lang.
- Marker, Frederick J. & Lise-Lone Marker 1996. *A history of Scandinavian theatre*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Marker, Frederick J. & Christopher Innes red., 1998. *Modernism in European drama. Ibsen, Strindberg, Pirandello, Beckett*, Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press.
- Meidal, Björn & Bengt Wanselius 2012. *Strindbergs världar*, Stockholm: Max Ström.
- Nimar, Lotten 2004. »August Strindbergs drama *Fadren*. En retorisk argumentationsanalys«, *Strindbergiana. Nittonde samlingsen*, Birgitta Steene red., s. 42–57.
- Ollén, Gunnar 1982. *Strindbergs dramatik*, Stockholm: Sveriges Radios Förlag.
- Ollén, Gunnar 1984. »Kommentarer«, i Strindberg, SV 27:273–352.
- Olsson, Anders 2020. »Observations on Strindberg and the Western canon«, i Jan Balbierz red., *Strindberg and the Western canon*, Kraków: Jagellonian University Press, s. 13–23.
- Perrelli, Franco 2000, »La grande stagione del teatro scandinavo«, i Roberto Alonge & Guido Davico Bonino red., *Storia del teatro moderno e contemporaneo, 2, Il grande teatro borghese. Settecento – Ottocento*, Torino: Einaudi, s. 781–851.
- Rokem, Freddie 2009. »Strindberg and modern drama. Some lines of influence«, i Michael Robinson red., *The Cambridge Companion to August Strindberg*, Cambridge: Cambridge University Press, s. 164–175.
- Shakespeare, William 1861. *Shakespeare's dramatiska arbeten*, 12, *Julius Caesar*.

- Antonius och Cleopatra. Köpmannen i Venedig*, övers. Carl August Hagberg, Lund: Gleerups förlag, <http://runeberg.org/hagberg/1/0001.html>. Hämtad 25/11 2023.
- Shakespeare, William 1988. *The complete works*, Stanley Wells & Gary Taylor red., Oxford: Clarendon Press.
- Stockenström, Göran 2009. »Crisis and change. Strindberg the unconscious modernist«, i Michael Robinson red., *The Cambridge companion to August Strindberg*, Cambridge: Cambridge University Press, s. 79–92.
- Strindberg, August 1958. *August Strindbergs brev 6*, Augusti 1886–januari 1888, utg. Torsten Eklund, Stockholm: Bonniers, <https://litteraturbanken.se/f%C3%B6rfattare/StrindbergA/titlar/StrindbergsBrev6/sida/3/faksimil>. Hämtad 25/11 2023.
- Strindberg, August 1961. *August Strindbergs brev 7*, Februari 1888–december 1889, utg. Torsten Eklund, Stockholm: Bonniers, <https://litteraturbanken.se/f%C3%B6rfattare/StrindbergA/titlar/StrindbergsBrev7/sida/3/faksimil>. Hämtad 25/11 2023.
- Strindberg, August 1982. Samlade verk 16, *Giftas I–II*, Ulf Boëthius red., Stockholm: Almqvist & Wiksell, <https://litteraturbanken.se/f%C3%B6rfattare/StrindbergA/titlar/Giftas/sida/3/etext>. Hämtad 25/11 2023.
- Strindberg, August 1984. Samlade verk 27, *Fadren. Fröken Julie. Fordringsägare*, Gunnar Ollén red., Stockholm: Almqvist & Wiksell, <https://litteraturbanken.se/f%C3%B6rfattare/StrindbergA/titlar/Fadren/sida/3/etext>. Hämtad 25/11 2023.
- Strindberg, August 1988. Samlade verk 46, *Ett drömspel*, Gunnar Ollén red., Stockholm: Norstedt, <https://litteraturbanken.se/f%C3%B6rfattare/StrindbergA/titlar/EttDr%C3%B6mspel/sida/3/etext>. Hämtad 25/11 2023.
- Strindberg, August 1999. Samlade verk 25, *En dåres försvarstal*, Göran Rossholm & Gunnel Engwall red., övers. Hans Levander, Stockholm: Norstedt, <https://litteraturbanken.se/f%C3%B6rfattare/StrindbergA/titlar/EnD%C3%A5resF%C3%B6rsvarstal/sida/3/etext>. Hämtad 25/11 2023.
- Strindberg, August 2007. Samlade verk 18, »Om modernt drama och modern teater« i *Kvarstadsresan, Fabler och Societeten i Stockholm samt andra prosatexter 1880–1889*, Conny Svensson red., Stockholm: Norstedt, s. 317–33, <https://litteraturbanken.se/f%C3%B6rfattare/StrindbergA/titlar/Kvarstadsresan/sida/317/etext>. Hämtad 25/11 2023.
- Szalczner, Eszter 2006. »Strindbergs fäder och döttrar och de Andras röster«, i Anna Cavallin & Anna Westerståhl Stenport red., *Det gäckande könet. Strindberg och genusteori*, Stockholm/Stehag: Symposion, s. 103–123.
- Szalczner, Eszter 2009. »A modernist dramaturgy«, i Michael Robinson red., *The Cambridge companion to August Strindberg*, Cambridge: Cambridge University Press, s. 93–106.

- Szalczner, Eszter 2011. *August Strindberg*, Routledge modern and contemporary dramatists, London, New York: Routledge, <https://doi.org/10.4324/9780203852880>.
- Szondi, Péter 1972. *Det moderna dramats teori. 1880–1950*, övers. Kerstin Derkert, Stockholm: Wahlström & Widstrand.
- Szondi, Péter [1956] 1973. *Theorie des modernen Dramas (1880–1950)*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Törnqvist, Egil 1982. *Strindbergian drama. Themes and structure*, Stockholm: Almqvist & Wiksell.
- Törnqvist, Egil 2001. *Det talade ordet. Om Strindbergs dramadialog*, Stockholm: Carlsson.
- Westerståhl Stenport, Anna 2006. »Inledning. Från kvinnohat till maskulinitetskris. Strindberg som genuskonstruktion«, i Anna Cavallin & Anna Westerståhl Stenport red., *Det gäckande könet. Strindberg och genusteori*, Stockholm/Stehag: Symposion, s. 7–15.

MELANKOLIKERNS MINNESKONST

Lakonism och melankoli i *I havsbandet*

TOBIAS DAHLKVIST

STRINDBERGS ROMAN *I havsbandet* från 1890 – om vetenskapsmannen Axel Borg, en intelligensaristokrat och dandy som tar upp en post som fiskeriintendent i Stockholms ytterskärgård för att lära den mycket fientliga lokalbefolkningen hållbara fiskerimetoder men som i mötet med en ung kvinna går under, sjunker ned i vansinne och slutligen seglar ut för att söka döden en vinternatt – är en roman som måste läsas mot sig själv. I Borg äger *I havsbandet* nämligen en huvudperson som pratar och pratar: han pratar med romanens övriga personer, med sig själv, med läsaren, och söker genom språket att ständigt lägga världen och skeendet till rätta. Men vid några tillfällen, när Borg vidrör minnen av särskilt smärtsamma händelser, kollapsar hans språk. Ordrikedomen förbyts i en lakonism, som om Borg försöker tvinga minnet att tiga. Jag vill försöka använda dessa tillfällen för att nå fram till romanens bottenskikt, så att säga till dess klangbotten.

I bokens tredje och längsta kapitel låter sig Borg ros ut på havet, och ägnar sig sittande i aktern åt en minnesövning. Han låter »sina erinringar löpa igenom sin personliga utvecklingshistoria så långt tillbaka han kunde spåra den«. ¹ Han minns sin far, tänker tillbaka på dennes utbildning och karriär (som topograf och officer), och hur han fostrade Borg. Han minns sin barndoms utanförskap, sina ungdomsår och studietiden. Han minns hur han genom askes och disciplinering utvecklade en högre känslighet. Inte minst tänker han tillbaka på sin naturvetenskapliga bana: Borg är biolog och geolog, ägnar sig åt ett

¹ Strindberg, SV 31:35.

slags monistiskt försök att överskrida gränsen mellan den organiska och den icke-organiska naturen. Han minns hur han genomgående mötts av fientlighet men lyckats vända de överordnades förödmjukelser till triumfer i form av ordnar och medlemskap i vetenskapliga samfund.

Med tanke på hur grundligt Borg går till väga med denna »repetitionskurs av sitt vardande«² kunde man vänta sig en ingående analys av hur han påverkas av andra människor. Men med ett undantag är de människor som betytt mest för Borg märkligt frånvarande från tillbakablickens. Så innehåller den en enda hänvisning till Borgs mor: »Av denna fader erhöll sonen både en förebild och en lärare, då modern tidigt avlidit.«³

»[D]å modern tidigt avlidit«: mer utrymme än så får inte modern i romanen, inte förrän Borg i slutkapitlet börjar drömma om henne när han är på väg in i vansinnet.⁴ Den mest pladdriga och självupptagna huvudpersonen i Strindbergs ärligt talat rätt pladdriga och självupptagna författarskap förbigår alltså sin mors död i en bisats bestående av fyra känslolösa ord. När Borg några sidor senare berör faderns död blir det tydligt att detta sätt att förbigå smärtsamma händelser med den största lakonism är ett mönster. Fadern har uppenbarligen betytt mer för Borg än någon annan människa: han är på intet sätt frånvarande från tillbakablickens utan ägnas tvärtom fem hela sidor. Från honom har Borg fått sin karaktär såväl som sin samhällsställning och sin syn på könen. Hur skildras denna förebilds död?

När han slutligen efter sju års pinsam tjänst tog arv efter sin fader, som då avled, och han avgick för att resa utrikes som privatman, fick han höra att han förfelat sin kallelse och att det var skada att han inte blev någonting, omväxlande med att han blivit utstruken ur tjänsten.⁵

² Strindberg, SV 31:51.

³ Strindberg, SV 31:38.

⁴ Strindberg, SV 31:173.

⁵ Strindberg, SV 31:48.

Även här en bisats alltså, denna gång bara tre ord: »som då avled«. Den här lakonismen som så skarpt bryter av mot ordrikedomen i res-ten av romanen har alltid tyckts mig som en tillkämpad ordknapphet, som ett misslyckat försök från Borgs sida att kontrollera sitt minne. Men också som en källa som romanen hämtar kraft ur.

När jag själv sysslat med Strindberg tidigare har jag mestadels äg-nat mig åt kontextualiseringar med hjälp av Strindbergs samtid: jag är idéhistoriker, med alla de yrkesskador och lyten som det innebär. Att använda de olika degenerations- och ärftlighetsteorier, filosofiska och estetiska strömningar som *I havsbandet* anspelar på som utgångs-punkt ligger nära till hands för mig: jag har inte minst skrivit orim-ligt mycket om Strindbergs förhållande till Nietzsche.⁶ Men hellre än att koppla på min idéhistoriska autopilot vill jag här försöka få syn på romanens förutsättningar genom att läsa den som en melankolisk allegori över människans saturniska jordbundenhet. Jag vill göra det genom att läsa romanen genom Walter Benjamin, precis som Axel Borg en tanig och cerebral melankoliker med liten mustasch, och mer bestämt dennes tillbakadragna habilitationsskrift från 1925, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, där Benjamin försökte förstå den tyska ba-rockens sorgespel med utgångspunkt i melankolin.

Om melankoli och melankoliker

För Benjamin är en central tanke att barockdramatiken hade sitt ur-sprung i en förtvivlan över människans jordbundna kreaturlighet.⁷ Med sina fantastiska vetenskapliga framsteg som dock bidrog till att beröva människan hennes särställning i skapelsen framstår det sena 1800-talet, »fysiologins århundrade«, i mycket som en parallell till barockens melankoli.⁸ När vetenskapen och filosofin förvandlade människan från Guds avbild till ett kreatur, till ett djur bland djuren och ett resultat av en oändlig följd av slumpmässigheter, gav det upp-hov till ett tillstånd av meningslöshet som periodens litteratur påfal-

⁶ Se Dahlkvist 2004, 2012a, 2019; om Nietzsches läsningar av Strindberg, Dahlkvist 2009 och 2012b.

⁷ Benjamin 1978, s. 126.

⁸ Frasen »fysiologins århundrade« är lånad från Gustafsson 1996, s. 13.

lande ofta framstår som på samma gång ett uttryck för och en reaktion på. I det följande vill jag läsa *I havsbandet* som ett uttryck för en melankoli över denna nihilism.⁹

Låt oss därför ägna oss åt en liten utveckling om melankolin.¹⁰ Melankoli är »det psykiska lidandets urform«, skriver medicinhistorikern Karin Johannisson.¹¹ Den har sitt ursprung på 400-talet f.Kr. i den antika humoralpatologin, och betecknade ursprungligen ett ohälsotillstånd förorsakat av ett överskott av svart galla, en av den antika medicinens fyra grundsubstanser. Melankolikern hyser genom detta övermått en dragning till ensamheten, och skyr människors sällskap. Den svarta gallan skänker vidare melankolikern en stark fantasi och inte minst en stark könsdrift. Den svarta gallan är förbunden med jordens element, och melankolikern bär därför på en tröghet som ofta yttrar sig som letargi, men som under gynnsamma omständigheter kan innebära tålmod. I kombination med den livliga fantasin innebär denna tröghet en benägenhet hos melankolikern att grubbla över världens beskaffenhet.

Att den svarta gallan är svart är av stor vikt. Till att börja med innebär det att mörkt hår och mörka ögon av hävd förknippas med melankolin. Att Axel Borg är mörkhårig är därför ett betydelsefullt faktum för min läsning. I den antika medicinen tänkte man sig vidare att den svarta gallan spred sig från magen där den bildades till huvudet, och förmörkade melankolikerns syn och tänkande. Melankolikern lider alltså bok-

⁹ Min läsning är vagt men djupt inspirerad av Claudio Magris *L'Anello di Clarisse* från 1984 och dess läsningar av den skandinaviska och österrikiska sekelskifteslitteraturen som en reaktion på periodens meningsförlust och språkkriser. Magris för en mycket stimulerande diskussion utifrån tanken att avantgardelitteraturen i Europas periferi tidigt utmärktes av en särskild känslighet för de samhälleliga förändringar som skulle komma att präglade 1900-talet och diskuterar därvidlag melankolin och dess relation till nihilismen – »Melankolin kan inte kringgå, ty den föds ur en oåterkallelig och obestämbar förlust.« (Magris 2014, s. 80: »Non si può eludere la malinconia, perché essa nasce da una perdita irrecuperabile e imprecisabile.«) – med utgångspunkt i J.P. Jacobsens *Niels Lyhne*. Jag vill försöka visa att *I havsbandet* hade fungerat minst lika bra som exempel.

¹⁰ Litteraturen om melankolitraditionen är enormt rik. Min översikt bygger främst på två äldre men alltjämt fundamentala texter: Starobinski 2012 (framlagd som författarens doktorsavhandling 1960) och Klibansky, Panofsky & Saxl 2019 (först utgiven 1964, efter en flera decennier lång utgivningsprocess).

¹¹ Johannisson 2009, s. 23.

stavligen av en svartsyn, som förorsakar henne ångest, sorg och rädsla. Galenos (100-talet e.Kr.) skriver: »Liksom mörker utomhus uppväcker fruktan hos nästan alla människor, utom hos dem som av naturen äro djärva eller upplysta, på samma sätt överskuggar den svarta gallans färg likt mörkret platsen för intelligensen och framkallar fruktan.«¹²

Att melankolikern går runt med ett inre mörker, bär på en dragning till ensamheten och dessutom äger fantasi och könsdrift i övermått tvingar henne att söka efter ett levnadssätt som låter henne behålla kontrollen. I behandlingen av melankoli var dieten synnerligen viktig: att leva i enlighet med ett hygieniskt system där man noga reglerade födan, sexualiteten, sömnen, luften, arbetet och fantasin – eller själens passioner, som den vackra beteckningen lyder hos de antika läkarna.¹³ Melankoli är i grunden ett tillstånd av ohälsa. Men den innebär också egenskaper som, förutsatt att man med dietetikens hjälp lyckas hålla balansen, kan vara av stor nytta. I sin strålande studie *Om melankoli* skriver den norska litteraturvetaren Kjersti Bale att melankolin själv är ett medel mot melankoli: »Den sorte gallens egenskaper setter den i stand til å motvirke dens egne uheldige virkninger.«¹⁴

Redan hos Aristoteles uppkommer föreställningen att melankolin innebär särskilda andliga gåvor. Parallellt med melankolin som medicinsk tradition löper därför en konstnärlig och filosofisk tradition, där melankoli förknippas med kreativitet, med intelligens, med geni. Melankolins hela historia präglas av ett suggestivt växelspel mellan sjuklighet och geni, mellan jordbundenhet och fantasi-flykt, där ett antal vedertagna föreställningar är av central betydelse. »Melankoliteorin har kristalliserats kring ett antal gamla sinnebilder«, skriver Walter Benjamin, »i vilka förvisso först renässansen med exempellös genialitet intolkat dessa dogmers imposanta

¹² Galenos 1960, s. 120.

¹³ Den humoralpatologiska medicinens diagnostik och behandlingar utgick från sex kategorier, de så kallade sex icke-naturliga tingen: mat och dryck, uttömningar, sömn och vaka, luft, arbete eller övningar, och själens passioner eller sinnets störningar; se exempelvis Jackson 1986, s. 11–12, eller Klibanski, Panofsky & Saxl 2019, s. 85.

¹⁴ Bale 1997, s. 79.

dialektik.«¹⁵ Låt oss därför ställa några av dessa sinnebilder mot *Ihavsbandet*.

När Borg introduceras i romanen skildras hans kläder mycket ingående. Han är klädd i en bäverfärgad vårrock, mossgröna benkläder och en ljus sidenscarf; på fötterna bär han kängor av krokodilskinn, på händerna laxrosa glacéhandskar och omkring den ena handleden ett tjockt guldarmband. Borgs esteticism knyter förstås an till sekelskiftets dekadensströmningar och inte minst till jugendstilen. Men bortom det tidstypiska knyter skildringen av Borg an till melankolitradiationen. Borg syns knappt bakom sina kläder. Men det lilla som sägs är betydelsedigert: »Ansiktet, så mycket som kunde ses, var magert och likblekt«, läser vi när han först dyker upp i romanen, »och ett par små svarta tunna mustascher friserade uppåt i ändarna förhöjde blekheten och gav något exotiskt åt uttrycket. Hatten var skjuten bakåt och lät en svart jämnklippt lugg synas som en bit av en kalott.«¹⁶ Ögonfärgen nämns inte, men ett par sidor senare skildras »de svarta brinnande blickarna« som strålar ur ögonen.¹⁷ Borgs yttre vittnar med andra ord om en melankolikers temperament: den svarta gallan har gett hans hår och ögon deras färg.

Om Borgs yttre är typiskt för en melankoliker gäller det än mer för hans personlighet. Han bär på melankolikerns typiska begär efter ensamhet: han »berusa[r] sig ända till bedövning« genom att stirra upp i himlen och tänka bort människorna som omger honom; han njuter av »den absoluta ensamhetens stora ro«.¹⁸ Men Borg äger också melankolikerns starka erotiska driftsliv. När han ser den kvinnliga huvudpersonen Maria känner han omedelbart »en oemotståndlig dragning till den mörka olivfärgade hyn, de svarta ögonen och den ståtliga växten«; hon väcker hos honom »hela mannaålderns oerhörda kärleksträngtan«.¹⁹ Ensamhetsbegäret och begäret efter kvinnan

¹⁵ Benjamin 1978, s. 131: »Die Theorie der Melancholie ist um eine Anzahl alter Sinnbilder kristallisiert, in die denn freilich erst die Renaissance mit beispielloser Genialität die imposante Dialektik jener Dogmen hineingedeutet hat.«

¹⁶ Strindberg, SV 31:7–8.

¹⁷ Strindberg, SV 31:10.

¹⁸ Strindberg, SV 31:25, 26.

¹⁹ Strindberg, SV 31:64–65, 110.

är inte lätta att förena, och eftersom Borg också äger melankolikers överdrivna fantasi sitter han snart ensam i sin stuga och grubblar sig till undergången. Men jag föregriper saker och ting.

Borg hade »filosoferat över sjukdomarnes och läkemedlens natur«, heter det i det sjunde kapitlet.²⁰ Han är med andra ord inte bara melankoliker, han förstår också världen i enlighet med melankolitradiationen. Per Stounbjerg talar om den melankoliska bristen, *melankolsk mangel*, som ett bränsle till Strindbergs författarskap, ett bränsle som aldrig sinar, och som levererar »en matrice for tolkningen af over-individuelle formationer som familien, samfundet, historien, religionen og sproget«.²¹

I tillbakablicken i det tredje kapitlet framhålls att Borg tidigt förstod »att ordna sitt liv, undertrycka växt- och djurdrifterna« och att han ägnade sig åt »återhållsamhet i mat och dryck och könslivets stränga disciplinering«.²² Han har därigenom utvecklat en förmåga att tillfälligt stänga av sina sinnesintryck, till den grad att han kan hålla i sig en kopp »miserabelt och kallt kaffe« utan att röra en min, men framför allt innebär den här disciplineringen att han lever av väldigt ovanliga livsmedel, som den måltid bestående av kastanjer, kaviar och chianti som han trollar fram under en utflykt illustrerar.²³ Dieten, könslivet och över huvud taget livshållningen är något som melankolikern Borg måste ägna största uppmärksamhet, för att den svarta gallan ska yttra sig som intelligens och kreativitet snarare än som vansinne och förfall.

²⁰ Strindberg, SV 31:102.

²¹ Stounbjerg 2005, s. 356. Jfr Stounbjerg 1999, s. 51: »Den melankoliska bristen är en energikälla, som aldrig sinar i författarskapet. Det finns alltid gamla sår att riva upp, och det kan alltid uppfinnas nya kränkningar.«

²² Strindberg, SV 31:40, 44.

²³ Strindberg, SV 31:23, 88: »När han dukat och besåg sitt verk var det honom som om han flyttat in ett stycke kultur hitupp i den halv-arktiska vildmarken. Sardeller från Bretagne, kastanjer från Andalusien, kaviar från Volga, ost från Gruyère-alperna, wurst från Thüringen, kakes från Britannien, och apelsiner från Mindre Asien! Därtill en bast- virad flaska Chiantivin från Toscana att serveras i fotglas med Fredrik den Förstes namnchiffer i guld, allt bildade ett huller om buller, utan att smaka samlare eller museum, små färgtoucher inkastade här och där, blommor pressade som souvenirer mellan bladen i en resehandbok och icke i ett herbarium.«

Diet rymmer i den humoralpatologiska medicinen mycket mer än bara mat och dryck. Exempelvis hör bad också dit. Borg badar inte kallt, svarar han Maria när hon föreslår ett bad: »Det kalla vattnet är för rått för mina fina nerver.«²⁴ Hon får simma ut ensam, medan han själv eldar på en sten och tar ett ångbad. På ett plan är anledningen naturligtvis att han inte vill låta sig förföras av Maria: han vill kontrollera förhållandet till henne, och ett nakenbad på tu man hand på hennes initiativ skulle onekligen beröva honom kontrollen. Men läser man romanen med melankolitraktionens kristallisationspunkter för ögonen ligger mer än bara ett erotiskt spel i detta. Den svarta gallan sågs som kall och torr, och melankolin har därför traditionellt behandlats med varma bad, inte kalla.²⁵ I detalj efter detalj svarar Borgs person, liv och beteende alltså mot den vedertagna bilden av en melankoliker. Ända in i vansinnet, faktiskt: när han är på väg att gå under får han för sig att skaffa sig en hund.²⁶ Benjamin framhåller hunden som en melankolins *Sinnbild* (med Dürers *Melencolia I* som det mest bekanta exemplet: där en hund sover i bildens utkant).²⁷

Naturvetenskapens nihilism

Till sin personlighet, sin yttre gestalt och sin livshållning framträder Borg som melankoliker. Men för min melankolisk-allegoriska läsart är ändå hans naturvetenskapliga gärning viktigast. »Ty melankolikerns hela vishet hör djupen till«, skriver Benjamin, »den är vunnen ur ett försjunkande i de kreaturliga tingens liv och av uppenbarelsens ljud tränger inget fram till honom. Allt saturniskt pekar ned i jordens djup, i detta visar sig den gamla såningsgudens natur.«²⁸ När Borg

²⁴ Strindberg, SV 31:85.

²⁵ Starobinski 2012, s. 39. Starobinski talar om Aretaios från Kappadokien, men framhåller att terapin genom bad förblev i bruk in på 1800-talet. Se också Strindberg, SV 31:102–103, där Borg framhåller kalla bad givna åt nervösa personer i stället för varma som något som förorsakar offer.

²⁶ Strindberg, SV 31:171. Borg kommer dock på bättre tankar: »Han hade ett ögonblick tänkt skaffa sig en hund, men att lägga ner avsättningar av sin själ, sina känslor i en djurkropp det var att ympa druvor på tistel, och de smutsiga, matfria djurens sympati hade han aldrig låtit narra sig av.«

²⁷ Benjamin 1978, s. 131–132.

²⁸ Benjamin 1978, s. 132: »Denn alle Weisheit des Melancholikers ist der Tiefe hörig;

första gången tar itu med fiskeriintendentsysslan sitter han rent bokstavligt försjunken i djupen. Han sitter med en sjökikare och spanar ned i havet, efter lax som han *vet* måste finnas där.²⁹

Borg har sökt sig till vetenskapen för att skaffa sig en överblick över naturen och »möjligen däri läsa ut det stora sammanhanget, om det fanns något, eller den universella oredan, som sannolikt var där«. ³⁰ Hans geologiska studier – Borg har blivit invald i Geological Society efter att ha skickat en avhandling till Charles Lyell, 1800-talsgeologins superstjärna – har fått honom att inse att vetenskapen i grunden bygger på godtyckliga principer: det var inte »stenarne som voro ordnade av naturen«, utan »hjärnan som ordnade företeelserna«. ³¹ Borg underminerar vetenskapens grundprinciper, men detta subversiva, nihilistiska raserande tjänar honom som utgångspunkt för ett nytt och njutningsfullt meningsskapande. Hans manuskriptskåp innehåller tio års arbete med att ifrågasätta vetenskapens sanningar, kartongvis med »små lappar med improviserade tankar över observationer«, som han försöker kombinera på ständigt nya vis:

Denna sysselsättning väckte hos honom föreställningen om att han var den verkliga ordnaren av kaos, som skilde ljus och mörker och att kaos upphörde först med uppkomsten av det urskiljande medvetenhetsorganet, då ljus och mörker i verkligheten ännu icke voro skilda. Han berusade sig vid denna tanke, kände huru hans jag växte, huru hjärncellerna grodde, sprängde sina skal, förökade sig och bildade nya arter av föreställningar, som skulle en gång gå ut i tankar, falla i andras hjärnmassor som jästsvampar, få millioner att, om ej förr, så efter hans död, vara drivbänkar åt hans tankefrön . . . ³²

sie ist gewonnen aus der Versenkung ins Leben der kreatürlichen Dinge und von dem Laut der Offenbarung dringt nichts zu ihr. Alles Saturnische weist in die Erdtiefe, darin bewährt sich die Natur des alten Saatengottes.«

²⁹ Strindberg, SV 31:29–31.

³⁰ Strindberg, SV 31:45.

³¹ Strindberg, SV 31:47.

³² Strindberg, SV 31:101.

Genom sin vetenskapliga verksamhet – inom geologin, den saturniska vetenskapen par excellence – kommer Borg till insikt att kunskapen är godtycklig, världen tömd på mening. Men han lägger pussel med sina fragmentariska iakttagelser och skapar ur meningslösheten ny mening. Om detta påminner om Strindbergs eget vetenskapliga författarskap påminner det faktiskt ännu mer om Benjamins melankoliska fragmenttänkande. Melankolin är för Benjamin det sinnelag som gör att världen uppfattas som tom och öde, skriver Kjersti Bale. »Eksistensen fortoner seg som en ruinhaug under det melankolske blikk. At alle ting oppleves som meningsløse, leder imidlertid til at enhver uanselig ting opptrer som chiffer for en gåtefull visdom for melankolikeren. Tingene inngår slik i en dialektikk mellom meningsløshet og uendelig meningsfylde.«³³ Precis som Benjamins historiska projekt präglas av ett växelspel mellan en fragmentisering som tömmer världen på mening och en det litterära montagegets mosaik som återskapar den gör Borgs vetenskapliga projekt det.

Men om melankolin skänker Borg en särskild intelligens gör den honom också extra bräcklig i den mänskliga samvaron. När Borg försöker bota ett hysteriskt anfall som Maria drabbas av får hon syn på hans armband, en ciselerad guldorm som biter sig i svansen, som han inte burit sedan hon kom till ön men som han nu tagit på sig. Armbandet glider fram ur ärmen på hans vita kaschmirjackett, hon stirrar tigande på det och hennes motståndskraft bryts.

- Ni ser på mitt armband, bröt intendenten tystnaden.
- Nej det gjorde jag inte! förnekade flickan.
- Det fick jag av en kvinna, som naturligtvis är död, eftersom jag inte lämnat igen det.³⁴

Mönstret känns igen från när Borg talade om sina föräldrars död: en bisats, en handfull neutrala ord, och resten är tystnad. En gång har »en kvinna, som naturligtvis är död« skänkt Borg ett dyrbart guld-

³³ Bale 1997, s. 144. Jfr Pensky 2001, s. 53: »Mournfulness – *Trauerigkeit* [sic] – is the ontological status of fallen nature. Its linguistic being is silence.«

³⁴ Strindberg, SV 31:106.

smycke i form av en ouroboros, en evighets- och fertilitetssymbol. Om det finns någon annan beteckning för den som delar ut detta slags gåvor till en person av det motsatta könet än »trolovad« så känner jag i alla fall inte till den. Borg har varit förlovad, men fästmön är död; därför har han inte lämnat tillbaka hennes förlovningspresent, och därför har han inte burit armbandets sedan Maria kom till ön. Denna fästmö dyker upp som en överraskning för läsaren: hon nämns inte alls i Borgs långa tillbakablick i det tredje kapitlet, och inte heller någon annanstans. Hon nämns vid exakt ett tillfälle, när hon här omtalas som »en kvinna, som naturligtvis är död«. Inför minnet av förlusten reagerar Borg med lakonism, med tigande.

Jag har försökt visa att Borg med fördel kan betraktas som melankoliker, att Walter Benjamins tänkande är ett fruktbart sätt att nalkas hans öde. Benjamin talar om det tragiska tigandet, *das tragische Schweigen*, som ett centralt inslag i tragedin, och som »ett skyddsvärn för en erfarenhet av det språkliga uttryckets sublimitet«. ³⁵ Inför det offer som skänker den tragiska hjälten hans tragiska storhet fallerar hans språk, och tvingar honom att tiga. En av dem som gått längst i att utveckla och använda Benjamins tänkande, den tyske estetikern Karl Heinz Bohrer, frågar sig vad tigande egentligen betyder här, med tanke på de extatiska tal som de tragiska hjältarna excellerar i: »Men om tragedihjältarna inte alls bara tiger, utan talar värtaligt, kan 'tiga' bara betyda att de inte kan tala om något 'egentligt' eller någon 'annan'.« ³⁶ Denna tolkning av det tragiska tigandet tycks mig absolut tillämplig på *I havsbandet* (och Bohrer menar att *Ursprung des deutschen Trauerspiels* om något är till större nytta för att förstå det estetiskt moderna

³⁵ Benjamin 1978, s. 90: »Das tragische Schweigen weit mehr noch als das tragische Pathos wurde zum Hort einer Erfahrung vom Erhabenen des sprachlichen Ausdrucks, die soviel intensiver im antiken Schrifttum zu leben pflegt als in dem späteren.« Jfr Bale 1997, s. 133: »Den tragiske taushet blir tilholdssted for en erfaring av det språklige uttrykkets opphøydhed, av grensen mellom menneskelig og guddommelig tale. Bare tolkningen, dikterens utvinning av nye språklige vendinger fra det mytiske stoffet, kan gi denne erfaringen videre til nye generasjoner. For slik beveger dikteren seg mot den samme grensen.«

³⁶ Bohrer 2009, s. 22: »Aber wenn die Tragödienhelden keineswegs nur schweigen, sondern beredt reden, kann 'Schweigen' nur heißen, daß sie von einem 'Eigentlichen' oder 'Anderen' nicht reden können.«

än den antika tragedin³⁷): Borg talar och talar, men när han konfronteras med tillvarons gränser bryter hans språk samman; hans tragiska tigande, hans oförmåga att tala om det väsentliga, isolerar honom och dömer honom till undergången. Men ur det hämtar också skildringen av hans undergång en stor del av sin kraft.³⁸

Personerna i sorgespelen går under för att de endast som lik kan träda in i sin »allegoriska hemtrakt«, skriver Benjamin i en kuslig passage: »Från döden betraktat är livet produktion av lik.«³⁹ Det är just som ett modernt sorgespel jag vill läsa *I havsbandet*: Borgs vansinne och självmord framstår för mig som en allegori över den moderna människans naivt rationalistiska oförmåga att hantera de krafter som hennes saturniska grävande i djupen släppt lös.

REFERENSER

- Bale, Kjersti 1997. *Om melankoli*, Oslo: Pax forlag.
- Benjamin, Walter 1978. *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, red. Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bohrer, Karl Heinz 2009. *Das Tragische. Erscheinung, Pathos, Klage*, Hamburg: Carl Hanser Verlag.
- Dahlkvist, Tobias 2004. »Vad kan Borgs armband säga oss? Nietzsche och *I havsbandet*«, *Sammlaren. Tidskrift för svensk litteraturvetenskaplig forskning* 125, s. 92–111.
- Dahlkvist, Tobias 2009. »Nietzsche und Strindberg. Oder: was heißt 'französisch' beim späten Nietzsche«, i Clemens Pornschlegel & Martin Stingelin red., *Nietzsche und Frankreich*, Berlin/New York: Walter de Gruyter, s. 91–101.

³⁷ Bohrer 2009, s. 24.

³⁸ Stounbjerg talar om Strindbergs melodramatiska stil som uttryck för en språkkris: »Indbegrebet af den melodramatiske æstetik er netop stilen. Som hverdagen presses for mening, klemmes intensiteten ud af sproget. Metoden er ekspressionistisk. Den talende forudsættes ad være udstyret med et indre overskud, som slet ikke kan rummes i det sprog, han har til rådighed. Melodramaet gestalter en sprogekris: et misforhold mellem ordene og tingene, og det vil især sige mellem følelsen og dens udtryk.« Stounbjerg 2005, s. 165. Se också Ulf Olssons allegoriska läsning av *I havsbandet* som en »kristext« (Olsson 1996, s. 270).

³⁹ Benjamin 1978, s. 193–194: »Und die Personen des Trauerspiels sterben, weil sie nur so, als Leichen, in die allegorische Heimat eingehn. Nicht um der Unsterblichkeit willen, um der Leiche willen gehen sie zu Grunde. [...] Produktion der Leiche ist, vom Tode her betrachtet, das Leben.«

- Dahlkvist, Tobias 2012a. »By the open sea – a decadent novel? Reconsidering relationships between Nietzsche, Strindberg, and fin-de-siècle culture«, i Anna Westerståhl Stenport red., *The International Strindberg. New Critical Essays*, Evanston, Illinois: Northwestern University Press, s. 195–214.
- Dahlkvist, Tobias 2012b. »Nietzsche läser Strindberg«, i David Gedin & Per Stam red., *Strindbergiana. Tjugosjunde samlingen*, Stockholm: Atlantis/Strindbergssällskapet, s. 59–94.
- Dahlkvist, Tobias 2019. »Dekadenten Axel Borg. Om det nietzscheanska elementet i Strindbergs roman *I havsbandet*«, i Erik Skyum-Nielsen red., *Liget der blev oppe på jorden. Nietzsche-receptionen i Norden*, København: Forlaget Spring, s. 119–132.
- Galenos 1960. *Om sjukdomarnas lokalisation*, övers. Acke Renander, Stockholm: Almqvist & Wiksell.
- Gustafsson, Torbjörn 1996. *Själens biologi. Medicinen, kulturen och naturens ordning, 1850–1920*, Stockholm/Stehag: Symposion.
- Jackson, Stanley W. 1986. *Melancholia and depression. From Hippocratic times to modern times*, New Haven & London: Yale University Press.
- Johannisson, Karin 2009. *Melankoliska rum. Om ångest, leda och sårbarhet i förfluten tid och nutid*, Stockholm: Albert Bonniers förlag.
- Klibansky, Raymond, Erwin Panofsky & Fritz Saxl 2019. *Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy, Religion, and Art*, red. Philippe Despoix & Georges Leroux, Montreal & Kingston, London, Chicago: McGill-Queen's University Press.
- Magris, Claudio 2014. *L'Anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*, Torino: Einaudi.
- Olsson, Ulf 1996. *Levande död. Studier i Strindbergs prosa*, Stockholm/Stehag: Symposion.
- Pensky, Max 2001. *Melancholy dialectics. Walter Benjamin and the Play of Mourning*, Amherst: University of Massachusetts Press.
- Starobinski, Jean 2012. *Histoire du traitement de la mélancolie des origines à 1900*, i förf:s *L'encre de la mélancolie*, red. Maurice Olender, Paris: Éditions du Seuil.
- Stounbjerg, Per 1999. »En melankolisk konstellation. Konstruktioner av ett mönster i August Strindbergs författarskap«, övers. Marie Silkeberg, i Ulf Olsson red., *Strindbergs förvandlingar*, Stockholm/Stehag: Symposion, s. 27–55.
- Stounbjerg, Per 2005. *Uro og urenhed. Studier i Strindbergs selvbiografiske prosa*, Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.
- Strindberg, August 1982. Samlade verk 31, *I havsbandet*, red. Hans Lindström, Stockholm: Almqvist & Wiksell.

EPISTEMOLOGISK NOSTALGI

Strindberg, Holberg och den förflutna lärdomens lockelse

ANDREAS TRANVIK¹

I

Det har nu gått drygt 150 år sedan August Strindberg, den svenska litteraturens främsta *dropout*, avbryter sina studier i Uppsala för gott.² Strindbergs författarskap är i hög grad betingat av 1872 års akademiska uppbrott.³ När han återvänder till Stockholm för att »bli litteratör – samt möjligen författare«, som det heter långt senare i *Tjänstekvinnans son* (1886), så nöjer han sig inte med att avstå från att avlägga någon examen; i stället ska han under resten av sitt liv ägna en inte oansenlig del av sin gärning åt att underminera den verksamhet han lämnar bakom sig.⁴ På så sätt väcker den uppländska lärdomsstaden det kanske mest bestående draget hos honom: kritiken mot det moderna forskningsuniversitetet och dess specialiserade kunskapsproduktion.⁵

¹ Som referenserna antyder bygger den föreliggande framställningen vidare på, och rekapitulerar delvis, argumentationen i andra texter jag har skrivit i ämnet. Jag vill tacka Daniel Möller och Johan Östling för ett antal betydelsefulla kommentarer vad gäller föredragets innehåll och utformning.

² En översikt av Strindbergs Uppsalatid ges i Brunius 1949.

³ Jfr Eklund 1948, s. 64, som skriver att »[r]edan i barndomen, i föräldrahemmet, var Strindbergs inställning till livet grundlagd. De linjer efter vilka hans väsen skulle utveckla sig var då uppdragna. [...] Psykologiskt sett är hans följande liv endast en serie variationer på samma tema.« Jag delar sannerligen inte en sådan psykologiserande läsart, men skulle vilja revidera resonemanget och överföra det till kunskapens område. För att parafasera Eklund: *Redan i ungdomen, i studietidens Uppsala, var Strindbergs kunskapssyn grundlagd. Intellectuellt sett är hans följande liv endast en serie variationer på samma tema.*

⁴ Strindberg, SV 20:340.

⁵ Redan Karl Warburg låter studietiden i Uppsala fungera som ett slags hermeneutisk fond mot vilken författarskapet kan förstås, i en av Strindbergforskningens tidigaste

I vår tid torde en sådan kunskapskritisk impuls te sig tämligen supekt. Att som Strindberg raljera över det systematiska vetenskapliga tänkandet – som i novellen »De lycksaliges ö« (1884), där han med hjälp av en fiktiv professor Hylling, författare till »en avhandling om Nödvändigheten av Knapparnes Studium ur Vetenskaplig synpunkt«, driver med arkeologins datainsamling – eller att likaledes förkasta »[d]e exakta vetenskaperna«, som »med vågskål och Spektralanalys gick [...] vill«, som det heter i en anteckning ur kvarlätskapen – är måhända tvivelaktiga företag i en värld där populism, relativism och kunskapsresistens blivit modeglor.⁶ Kanske lämnar Strindbergs många aggressiva utfall mot den vetenskapliga expertisen till och med en fadd smak i munnen hos nutida läsare (även om det inte sällan humoristiska tilltalet rimligen dämpar motståndet). Betänk bara följande syrliga stycke i *En blå bok II* (1908), där han tillskriver de universitetslärdas dunkla och maktfullkomliga intentioner:

Så snart en människa fördjupar sig i böcker, så får hon svarta naglar och manschetter, glömmer tvätta, kamma och raka sig. Hon försummar sina plikter mot liv, samhälle och människor, förlorar själsförmögenheter, blir disträ, närsynt (glasögon) och stoppar snus i näsan för att hålla sig vaken. Kan icke följa ett samtal, icke intressera sig för andras intressen, ser icke landskapet på dagen, icke stjärnorna på natten. Bakom forskningsbegäret (nyfikenheten) ligger den lömska äregirigheten, att behärska sitt ämne, bli auktoritet, tyrannisera, befordras, få utmärkelser.

Om mänskligheten reflekterade över vilka tyranner de lyda!
Dessa svartmagier, som heta professorer, vilka bestämma om vad vi få tänka och tro, som tentera, examinera, förkasta och utvälja.

urkunder. Se Warburg 1916, s. 421ff. Jfr även Olsson 2002, s. 215f., som i en litteraturhistoriografisk och diskursanalytisk reflektion problematiserar »varför Warburg så betonar Strindbergs avbrutna akademiska studier«, men som likväl tycks vidhålla det analytiskt gångbara i att betrakta »Strindbergs akademiska ’misslyckande’« som »en bekräftelse på att litteraturen autonomiseras«, i bemärkelsen att författarrollen är stadd i förändring i Strindbergs samtid.

⁶ Strindberg, SV 14:79; Strindberg 2020, s. 68.

Dessa kommittéer som skriva läroböckerna, hålla föreläsningar och prisbelöna dem som acceptera *deras* hypoteser!⁷

Med sådana illvilliga, närmast konspiratoriska resonemang ligger måhända ett epitet som anti-intellektuell nära till hands.⁸ Härvidlag erinrar man sig en nutida filosof av facket, som i en uppmärksam debattskrift argumenterar för att hotet från »kunskapens fiender« är »en av samtidens största utmaningar«.⁹ Om Strindberg hade verkat i dag hade han säkert tillhört denna fiendeskara. Eller?

Bara några veckor efter att han lämnat Uppsala inleder Strindberg sin journalistiska gärning, vilken ska pågå under resten av 1870-talet.¹⁰

Den kortlivade tidningen *Stockholm Aftonpost* publicerar snart hans första ledare. Artikeln – »Varför har huvudstaden ej något fritt universitet ännu?» – är ett inlägg i en vid tiden aktuell utbildningspolitisk debatt om det möjliga grundandet av en högskola i Stockholm.¹¹ Strindberg tar, som rubriken antyder, ställning för högskolans etablering, men inte utan att baktala ett visst annat lärosäte:

[...] Stockholm behöver ej Uppsala universitet så som undervisningen där nu är ställd, utan Uppsala skall självt känna behovet av samfärdseln med huvudstaden, Uppsala skall ledsna vid småstadskvalmet, studenterna skola komma till medvetande om stånds- och skråväsendets oförnuftighet, lärarna skola finna att de oaktat sin lärdom bliva efter sin tid och Uppsala universitet skall självt taga första steget och flytta till huvudstaden.¹²

⁷ Strindberg, SV 66:898.

⁸ Jfr dock Tranvik 2023.

⁹ Wikforss 2020, s. 8.

¹⁰ Ett »första blygsamma försök som publicist« äger visserligen rum redan 1869, men »Strindbergs egentliga debut på tidningsmannabanan skedde emellertid först några år senare, sedan han i början av 1872 definitivt övergivit universitetsstudierna«. Se Eklund 1930, s. 143f. För vidare läsning om Strindberg som journalist, se även Kullenberg 1997.

¹¹ Sex år därpå, 1878, inrättas mycket riktigt Stockholms högskola, det som i dag är Stockholms universitet. För vidare läsning om dess grundande, och om den bakomliggande diskussion som Strindberg deltar i så smått, se Thullberg 1978.

¹² Strindberg, SV 4:9.

Den högre utbildningens potentiella frukter i Stockholm kontrasteras således mot den högre utbildningens dystra realitet i Uppsala, och Strindbergs argumentation är därvidlag, med Torsten Eklunds formulering, »ett våldsamt angrepp på det universitet, som han nyss lämnat och där han känt sig orättvist behandlad«. ¹³ Ett angrepp alltså – men ett kluvet sådant. Ledaren går knappast att läsa som en renodlat anti-intellektuell argumentation, för i sådana fall blir det konkluderande normativa imperativet – »låt' oss få ett fritt universitet i huvudstaden – *nu!*« – helt obegripligt. ¹⁴ Den centrala retoriska fråga Strindberg ställer i texten – »[I]ängtar icke folket efter vetande?« – passar inte heller in i den tolkningsram som gör gällande att Strindberg är en kunskapens fiende. ¹⁵ Kritiken är nämligen inte bara kritik – den är också begär.

Det är inte bristen på intellektuell nyfikenhet som ligger till grund för avhoppet från universitetsstudierna. Problemet Strindberg brottas med är snarare överskottet därav. Viljan att veta allt. ¹⁶ När han således inför det sista läsåret i Uppsala finner sig »nödgd på allvar ta ihop med studierna«, ¹⁷ så ålägger han sig en alldeles för optimistisk studietakt, och en anmärkningsvärd mångfald av ämnen att tentera inom. ¹⁸ Den vid tiden nya möjligheten att avlägga examen med åtta betygsheter i stället för tolv tar han inte heller vara på; de encyklopediska ambitionerna leder honom tvärtom till att under en och samma termin ta sig an så vitt skilda ämnen som filologi, astronomi och statskunskap. ¹⁹ Men att läsa »af bara fan« – för att citera ur ett brev adresserat till kusinen Johan Oscar Strindberg – räcker uppenbarligen

¹³ Eklund 1948, s. 73.

¹⁴ Strindberg, SV 4:13.

¹⁵ Strindberg, SV 4:12.

¹⁶ I *Tjänstekvinnans son* heter det: »Alltid hade han hört att kunskaper voro det högsta, att det var ett kapital som aldrig kunde förloras, och att man med dem skulle stå sig, huru djupt man än sjönk på samhällsskalan. *Att ta reda på allt, veta allt var hos honom en mani.*« Se Strindberg, SV 20:74f. Min kursivering.

¹⁷ Strindberg, Brev 1, s. 68.

¹⁸ Betecknande vittnesbörd på denna punkt är de av Strindberg nedtecknade tentamenslistorna som står att läsa i tidiga utkast till *Mäster Olof* (1872). Dessa listor finns tryckta i Smedmark 1957–1961, s. 13ff.

¹⁹ Hagsten 1951, s. 303f.

inte till, och han når inte sina högt uppsatta mål.²⁰ I *Tjänstekvinnans son* summerar han det sedermera i tredje person på följande självömkanande men ändå insiktsfulla sätt:

Han tenderade vid termins slut filologi, astronomi och statskunskap, men fick i alla ämnena ett betyg mindre än han åstundat. Han hade läst för mycket och för litet. I tentamen anfölls han vanligen av afasi. Han satt svarslös, där han visste mer än som frågades och så kom trotset och självplågeriet, missmodet och begäret att kasta yxan i sjön. Läroböckerna kritiserade han, och kände sig oärlig som lärde in vad han föraktade. Hans roll som man givit honom började strama, och han längtade ut, vart som helst, bara han kom ut ur detta.²¹

Det insiktsfulla här är inte bortförklaringarna eller den påstådda afasin, utan att Strindberg faktiskt har kännedom om problemet med att läsa »för mycket och för litet«. Han förstår att läsningen under studiegången är alltför skyndsam och allomfattande, och därmed i strid med tidens alltmer specialiserande utbildningspolitiska tendenser.²² Det akademiska misslyckandet, och den livslånga kunskapskritik som springer därur, handlar på så sätt inte om något ointresse för kunskap, utan tvärtom om ett djupt engagemang som ska komma att genomsyra hela författarskapet.²³ Strindberg, menar jag, är inte en kunskapens

²⁰ Strindberg, Brev 1, s. 86.

²¹ Strindberg, SV 20:335.

²² Jfr Frängsmyr 2010, s. 287: »Det svenska universitetet var långt in på 1800-talet framför allt ett ämbetsmannauiversitet, som skulle tillhandahålla ett slags encyklopedisk bildning. Vid seklets mitt inleddes emellertid en förändringsprocess. Kraven på vetenskaplighet, specialisering och praktisk nytta blev större, vilket ledde till att undervisningsformerna ställdes under debatt.« Till detta kan man tillägga att det är under denna tid, det vill säga under 1870- och 1880-talen, som forskningsuniversitetet enligt välbeprövad tysk modell gör entré i Sverige. 1876 delas den filosofiska fakulteten in i en humanistisk och en matematisk-naturvetenskaplig sektion, och de nya universitetsstatuterna medför dessutom, som Carl Frängsmyr skriver, att »sakkunnigförfarandet vid tjänstetillsättning ar [gjordes] till ett obligatorium – ännu ett exempel på att den vetenskapliga forskningen flyttade fram sina positioner« (s. 15f.). Likaså är detta, enligt Bo Lindberg, »[e]tt tecken på disciplinernas specialisering«. Se Lindberg 2017, s. 167.

²³ Jfr Tranvik 2022b.

fiende så mycket som en kunskapens självutnämnda reformator.²⁴ Det centrala i hans omdanande ansats är dock inte att förfina några enskilda discipliner – även om sådana inte sällan hopplösa ambitioner givetvis också går att finna varstans – utan snarare att upplösa hela det moderna disciplinära systemet i grunden.²⁵

II

»Vi äro genom specialiseringen«, skriver Strindberg således i essän »Om det allmänna missnöjet, dess orsaker och botemedel« (1884), »så angripna av andliga sjukdomar att vi ej förstå varann oaktat vi tala samma språk«.²⁶ Tanken återkommer i *En blå bok II*, där han beklagar sig över sin samtid som »en förbistringens och förskingringens tid, kallad specialisternas, där en var lärde sin detalj, men därför aldrig kunde meddela sig med en som 'förde en annan detalj'«. ²⁷ Kärnan i den strindbergska kunskapssynen är just denna. Tyrannerna vid universitetet, menar han, har specialiserat sig så till den grad att de kan väldigt mycket, men om alltför lite. De är oförmögna att se det större sammanhanget, det vill säga den enhetliga snarare än den splittrade kunskapen. I stället sitter de på sina åtskilda institutioner och bygger upp fundamentalt olika och ömsesidigt uteslutande världsbilder. När de väl träffas kan de över huvud taget inte kommunicera, vilket Strindberg gestaltar på ett mycket dråpligt vis i *Ett drömspel* (1902).²⁸ Där låter han ett antal grälsjuka dekaner vara oense om huruvida man ska öppna den dörr som sägs dölja världsgåtans lösning eller inte. Och inte ens när dörren faktiskt öppnas, och vad som visar sig finnas där bakom är intet, så kan dessa kunskapens representanter komma överens om vad detta intet betyder. Teologen, juristen, medicinaren och filosofen har alla olika bud. Och ingen, tycks Strindberg mena, har kommit närmare sanningen. Det skulle nämligen fordra en rörelse

²⁴ Jfr Lundmark 1948, s. 280f., som skriver att »Strindberg ville vara en banbrytande reformator inom de flesta av forskningens områden, men han kunde likväl aldrig bli det«. Min kursivering.

²⁵ Jfr Tranvik 2022a.

²⁶ Strindberg, SV 17:16.

²⁷ Strindberg, SV 66:803.

²⁸ Strindberg, SV 46, särskilt s. 102–108.

bort från disciplinernas respektive synsätt, och tillbaka till ett fördisciplinärt tänkande. Specialiseringen skulle behöva upphävas.²⁹

Att försöka åstadkomma ett sådant avskaffande är mycket riktigt Strindbergs kanske största ärende. På ett påfallande anakronistiskt vis syftar han därför till att behärska och i sin litteratur inkorporera alla möjliga vetenskapliga discipliner, från filologi, sociologi och historia till kemi, fysik och matematik. Härvidlag är det symptomatiskt att Strindberg känner sig besläktad med lärda polyhistorer från förr, snarare än med sin samtids specialiserade expertis – som när han under och efter Infernokrisen idealiserar och vill efterlikna 1500-, 1600- och 1700-talstänkare som exempelvis Francis Bacon och Carl von Linné.³⁰ Bruket av Linné är, tror jag, särskilt betecknande i detta sammanhang.³¹ Den sene Strindberg lyfter nämligen fram Linné »som en troende vetenskapsman av det slag han själv efterlyser i samtiden«, som Henrik Johnsson visar i en artikel.³² Och redan i *Svenska folket II* (1882) kan man faktiskt se en argumentation utforma sig för att Linné, den »lördaste och snillrikaste« i det svenska 1700-talet enligt Strindberg, »icke [sjönk] ner i småaktigt detalj-samlade, utan han genomskådade alla dessa massor av individer ur naturriket och såg deras inbördes sammanhang«.³³ Linnés gärning kontrasteras alltså av Strindberg med det småaktiga detaljsamlandet, det vill säga ämnesspecialisternas verksamhet. Mer drastiskt blir det i *En blå bok I*, till exempel i uppsatsen »Linné står upp«, där botaniken alltsedan Linné beskrivs som om den har genomlidit »sin hundraåriga dekadans«.³⁴ Sålunda idealiserar den förflutna kunskapen gång på gång, medan den samtida kunskapen svartmålas.

²⁹ Jfr Tranvik 2025, särskilt s. 191–197, för en mer utförlig läsning av *Ett drömspel* ur detta perspektiv.

³⁰ Strindberg talar till exempel om »min mästare Francis Bacon« och om »Linné, min store lärare«. Se Strindberg, Brev 11, s. 141, 219.

³¹ För en introduktion till Strindbergs relation till Linné, se Johnsson 2012.

³² Johnsson 2012, s. 109f.

³³ Strindberg, SV 10:315. Johnsson menar att Linnés tänkande här »beskrivs med ett religiöst språkbruk som betonar samhörigheten mellan vetenskap och religion«, precis som under Infernoperioden då Strindberg använder Linné »för att visa hur religion och vetenskap kan fås att harmoniera med varandra«. Se Johnsson 2012, s. 109ff.

³⁴ Strindberg, SV 65:333.

Det är, tror jag, med denna temporala spänning, vilken Jan Balbierz kallar för »en kritisk motsättning mellan den moderna, 'hedniska' vetenskapen och 'den gamla'«, som Strindbergs mångdisciplinära vetenskapliga engagemang i slutändan blir begripligt.³⁵ Så skriver Balbierz att »[i] all sin märklighet genomsyras Strindbergs naturvetenskapliga intresse« – liksom, vill jag tillägga, hans vetenskapliga intresse i stort – »av en [sic] slags koherens«.³⁶ Den antidisciplinära logiken hos Strindberg »kan dock inte attribueras till det moderna, positivistiska paradigmet«, utan måste enligt Balbierz, som på denna punkt går i dialog med Michel Foucaults *Les mots et les choses* (1966), kopplas till ett förmodernt *episteme*.³⁷ Det är med en sådan förståelse som Balbierz i en läsning av *En blå bok* kan föreslå att den ska läsas som »barockvetenskap« – ett begrepp han lånar av idéhistorikern Gunnar Eriksson – eftersom den »hör till samma idéhistoriska linje som Stiernhielms *philosophia perennis* eller Rudbecks ambitiösa världsförklaring i *Atlantica*«. ³⁸ Det disciplinära gränsöverskridandet är således också ett temporalt gränsöverskridande. I jakten på att veta allt blir Strindberg en epistemologisk tidsresenär.

Emellertid misslyckas Strindberg som bekant med de allra flesta av sina egna vetenskapliga företag. De berömda alkemiska eskapaderna under Infernokrisen talar sitt tydliga språk, och otaliga ämnesspecialister, från kemisten The Svedberg till fysikern Ulf Danielsson, har därtill ägnat ett inte oansenligt spaltutrymme åt att diskvalificera Strindbergs vetenskapliga missdåd.³⁹ Trots detta är hans föresats att bekämpa specialiseringen alltjämt inspirerande. De mångdisciplinära, för att inte säga anti-disciplinära ambitionerna är djärvare än de flesta andras i hans samtid, liksom i vår egen. I sina texter, de vetenskapliga såväl som de skönlitterära, visar Strindberg att disciplinernas

35 Balbierz 2005, s. 40.

36 Balbierz 2010, s. 64.

37 Balbierz 2010, s. 64.

38 Balbierz 2009, s. 112. För vidare läsning om barockvetenskap, se t.ex. Eriksson 1994, särskilt s. 149–166.

39 Svedberg 1918; Danielsson 2009.

sammansättning inte är av naturen given. Och än viktigare: han visar oss vägen till andra sätt att tänka.

Det finns, likväl, något påtagligt *nostalgiskt* över Strindbergs tänkande i detta hänseende – det vill säga i det att han *längtar* efter svunna tiders *episteme*, i stället för att finna sig i sin tids kunskapsorganisatoriska regim – som man också skulle kunna problematisera. Nostalg – epistemologisk nostalgi, som man skulle kunna kalla det i detta fall – är nämligen notoriskt opålitligt, såtillvida att drömmen om guldåldern som gått förlorad tycks vara något så när historiskt konstant (trots alla förskjutningar som själva begreppet nostalgi har genomgått).⁴⁰ Så framstår den enes glorifierade förflutna som blott den andres prosaiska nutid. Från det sena 1800-talets och tidiga 1900-talets horisont torde till exempel 1700-talets lärdomskultur, då det moderna forskningsuniversitetet ännu inte existerar, te sig lockande för en sådan som Strindberg – han apostroferar ju bland andra Linné, märk väl – men man kan förstås fråga sig om inte samma, eller åtminstone en liknande längtan bort går att finna under 1700-talet – och även ännu tidigare i historien, om man så vill.⁴¹ För närvarande skulle jag vilja uppehålla mig vid just 1700-talet, genom att vända blicken mot en annan del av min forskning, som kretsar kring Ludvig Holbergs författarskap. Det finns nämligen betydande likheter

40 »Nostalg«, skriver till exempel Karin Johannisson, »tillhör de namn på en känsla som ingår i vår emotionella repertoar fritt svävande i förhållande till en första innebörd. Från sin ursprungliga rumsliga dimension – längtan efter en plats – har denna känsla förflyttats till en tidslig dimension – längtan efter ett förr.« Se Johannisson 2001, s. 8. Denna begreppshistoriska förskjutning innebär emellertid inte att en längtan efter ett förr – och inte minst ett idealiserande av ett förr – skulle vara ett uteslutande modernt fenomen. Så torde till exempel guldåldersmyten, såsom den har formulerats och omformulerats alltsedan Hesiodos i *Verk och dagar* (ca 700 f.v.t.), vara ett utmärkt exempel på temporalt kodad nostalgi *avant la lettre*. För vidare läsning om guldåldersmyten och dess idéhistoria, se t.ex. Svendsen 1940, särskilt s. 13–55.

41 Eftersom Strindberg aldrig någonsin lever i det epistemologiska förflutna han längtar efter finner sig en för nostalgibegreppet central fråga: »How can one be homesick for a home that one never had?« Ett tentativt svar återfinns i Svetlana Boym's definition av nostalgin som »a longing for a home that no longer exists or has never existed«. »Nostalgia is a sentiment of loss and displacement«, menar Boym vidare, »but it is also a romance with one's own fantasy.« Se Boym 2001, s. xiii. Min kursivering.

mellan Strindbergs kritik mot specialiseringen, å ena sidan, och Holbergs kritik mot det så kallade pedanteriet, å andra sidan – trots de väsentliga skillnader man kan identifiera vad gäller deras respektive författarskap, liksom vad gäller deras kunskaphistoriska positioner och villkor. Låt oss avslutningsvis påbörja en skiss av dessa likheter.

III

Att studera Strindberg och Holberg sida vid sida är över huvud taget ett företag som inte har utförts i tillräckligt stor utsträckning.⁴² Utan att göra några absoluta influenshistoriska anspråk i nuläget skulle man i sammanhanget ändå kunna nämna att Holberg återfinns i Hans Lindströms förteckningar över bibliotek och boklån i *Strindberg och böckerna* (1977–1990),⁴³ liksom att det finns ett flertal intressanta intertexter mellan Strindberg och Holberg, som till exempel motivet med mannen som räds att han inte är far till sitt barn, vilket som bekant är centralt i både Strindbergs *Fadren* (1887) och Holbergs *Barselstuen* (1724) – kopplingen dessa verk emellan nämner för övrigt Strindberg själv i ett brev⁴⁴ – eller varför inte intertexterna mellan figurer som Erasmus Montanus (*Erasmus Montanus*, 1731) hos Holberg och Olle Montanus (*Röda rummet*, 1879) hos Strindberg.⁴⁵ I den föreliggande texten vill jag bara uppehålla mig vid just *Erasmus Montanus* – Holbergs kanske mest relevanta stycke mot bakgrund av det argument jag

⁴² Den relativa avsaknaden av ett Strindberg–Holberg-studium synes mig vara egendomlig inte minst mot bakgrund av Holbergs historiskt sett mycket stora inflytande i Sverige. I samband med Holbergs 200-årsjubileum skriver Karl Warburg att »[i]ngen utländsk författare – naturligtvis de religiöse skriftställarne undantagne – torde i vårt land hafva varit så läst och omtyckt som *Holberg*«. Se Warburg 1884, s. 3.

⁴³ Lindström 1977, s. 59, 137, 155; Lindström 1990, s. 17.

⁴⁴ »Intrigen«, skriver han nämligen om *Fadren*, »är icke vanvettigare än Jagos själamord på Othello, och faderskapsfrågan är bara litet allvarligare behandlad än i *Barselstuen* der den är klassiskt svinaktig hållen.« Se Strindberg, Brev 7, s. 9.

⁴⁵ Jfr Nielsen 2006, s. 62f.: »Det är [...] inte oviktigt att namnet 'Olle Montanus' först och främst måste ses som en direkt hänvisning till huvudpersonen Erasmus Montanus i Ludvig Holbergs berömda komedi med samma namn. Ty liksom Erasmus Montanus dras Olle till filosofin och annan 'onyttig' lärdom, ett intresse där varken Olle Montanus eller hans berömda namne möter mycken förståelse inom den omedelbara umgängeskretsen, varför de också bägge slutar i resignation.«

för fram här – som ju faktiskt också åberopas i den tidigare nämnda ledaren av Strindberg i *Stockholm Aftonpost*. » Erasmus Montanus lever än«, skriver Strindberg där i en passage, och fortsätter:

[H]an bygger och bor i en snyta mellan Polacksbacken och Fyrisån. Något friskt ynglingsliv för han visst icke, utan ett sjukligt åldringsliv i punsch och cigarr-os, och det må han göra, blott han icke skämmer vår luft – men det händer vid nordlig vind ibland att ett märkvärdigt kvalm drar över Stockholm och vi sövas in och bli dåsiga, nöjda med vad som är, för kraftlösa att söka ett bättre, glada och belättna med att vi dock äga lärdom och snille på en viss punkt litet norr om vår stad; och så glömma vi i ett ögonblick bort vad vi nyss varmest kämpade för, stanna på halva vägen, bliva efter och slumra in.⁴⁶

Utöver konflikten Uppsala–Stockholm skriver Strindberg här fram ett slags förfallsnarrativ för lärdomens vidkommande – en rörelse mot dåsighet, kraftlöshet, insomning – som är helt i linje med vad vi redan har konstaterat om Strindbergs kunskapssyn i stort. Problemet är bara att Montanusfiguren i någon mening är förfallen redan hos Holberg.

Holbergs pjäs, bör man kanske påminna om i en svensk kontext, handlar om Rasmus Berg, den unge studenten i Köpenhamn som återvänder till sitt rurala barndomshem, varpå konflikt uppstår mellan honom själv och den sociala värld vilken han har lämnat bakom sig. På universitetet har Berg skolats i retorik, logik och metafysik, tre ämnen vilka tillsammans utgör den *philosophia instrumentalis* som är intellektuellt och pedagogiskt förhärskande vid det dansk-norska universitetet i Holbergs samtid. Komedins huvudperson har dessutom skaffat sig ett nytt namn, det latiniserade Erasmus Montanus. Berg, eller Montanus, är synnerligen investerad i sin akademiska identitet, och under sin hemkomst kan han således inte låta bli att briljera med sina nyligen erövrade kunskaper. När han äntrar scenen för första gången finner vi honom ensam, längtande inte efter den

⁴⁶ Strindberg, SV 4:12f.

familj han snart ska återförenas med, utan snarare efter den miljö han precis lämnat, där hans nyfunna akademiska färdigheter egentligen hör hemma:

MONTANUS (med Hosene ned om Beenene): Jeg har kun været en Dag fra Kiøbenhavn, og længes allerede. Hvis jeg ikke havde mine gode Bøger med mig, kunde jeg ikke leve paa Landet. *Studia secundas res ornant, adversis solatium præbent.* Jeg synes ligesom mig fattes noget, efterdi jeg har ikke disputered i tre Dage. Jeg veed ikke om her er nogle lærde Folk her i Byen, hvis her er nogen, skal jeg nok sætte dem i Arbeid, thi jeg kand ikke leve uden jeg maa disputere.⁴⁷

Från scenanvisningarna får vi här, då Montanus första replik fällt, reda på att han har »Hosene ned om Beenene«, vilket indikerar ett visst ointresse för vårdandet av sitt yttre – precis som i Strindbergs beskrivning av den lärde som försummar sina plikter. Montanus värld kretsar i stället, på ett alldeles omåttligt sätt, kring disputerande. Utan detta kan han inte leva, säger han. Den argumentationskonst han företräder är emellertid mycket egendomlig. Den är en logisk-retorisk formalism utan krav på mening, en kunskapsform i vilken formen tagit överhand och innehållet negligerats. Därmed är den lika världsfrånvänd som Montanus själv, lika frånkopplad den verklighet som den borde ha till uppgift att förhålla sig till. Montanus är, som en forskare skriver, »the academic caught by his unconstrained [sic] indulgence in logical argumentation detached from the world of sensual experience«⁴⁸ – så till den grad att hans språkbruk börjar överösas av så kallade malapropis-

⁴⁷ Holberg 1731, A8r. När jag citerar denna Holbergutgåva har jag, för läsbarhetens skull och i enlighet med en nutida typografisk konvention för dramatisk litteratur, satt replikrubriker till vänster om deras tillhörande repliker, i stället för på en rad ovanför, och helt och hållet i versaler, i stället för bara med inledande versal, samt med ett efterföljande kolon i stället för punkt. Därtill har jag satt parenteser runt scenanvisningarna, i syfte att skapa en tydligare åtskillnad mellan dem, replikrubrikerna och replikerna.

⁴⁸ Larsen 2017, s. 76f.

mer.⁴⁹ Likaså präglas hans slutledningar av fundamentala logiska och argumentationstekniska felaktigheter, som när han säger sig kunna förvandla sin mor Nille till en sten:

MONTANUS: [...] Morlille, jeg vil gjøre jer til en Steen.

NILLE: Ja Snak, det er end meere konstigt.

MONTANUS: Nu skal I faa det at høre. En Steen kand ikke flyve.

NILLE: Ney det er vist nok, undtagen man kaster den.

MONTANUS: I kand ikke flyve.

NILLE: Det er og sant.

MONTANUS: *Ergo*, er Morlille en Steen?⁵⁰

Den som kan sin Aristoteles vet att en giltig syllogism bara kan ha en negerad premiss; Montanus, däremot, använder sig här av två.⁵¹ Med sådana förrådiska språkliga manövrar omöjliggör han något så grundläggande som mellanmänsklig kommunikation. Man erinrar sig således, än en gång, dekanerna i *Ett drömspel*.

Montanus är alltså en lärd narr och ingår i en lång litterär tradition av sådana, en tradition som går att härleda tillbaka åtminstone till Platons *Theaitetos* (cirka 369 f.v.t.), där det är filosofen Thales som görs till åtlöje – eftersom han, med Sokrates ord, här i Jan Stolpes översättning, »var ivrig att ta reda på förhållandena i himlen men inte lade märke till vad han hade precis framför fötterna«. ⁵² Men Montanus är en specifik sorts lärd narr – en pedant i tidigmodern tappning. Denna typ figurerar som något av en kliché i det tidigmoderna Europas litteratur- och idéhistoria, i verk av Montaigne, Francesco Belo, Edward Forset, Giordano Bruno och Molière, för att bara nämna några

⁴⁹ En malapropism är ett »[l]udicrous misuse of words«, och det inträffar när ett ord felaktigt ersätts med ett ord med en helt annan betydelse. Se Simpson & Weiner red. 1989, s. 256. Jfr även Buus 2000.

⁵⁰ Holberg 1731, B3v.

⁵¹ Jfr Aristoteles 2020.

⁵² Platon 2006, s. 184. Ola Sigurdson kallar detta exempel för »en av filosofihistoriens mest kända komiska scener«. Se Sigurdson 2021, s. 77. För vidare läsning om de lärda narrarnas litteraturhistoria, se även Fehrman 1959.

författare. Pedanten, så som han alltså framställs inom ramen för en anti-pedantisk diskurs under 1500-, 1600- och 1700-talen, ägnar sig inte enbart åt förmodat meningslösa studier; han har över huvud taget ett ensidigt förhållningssätt till kunskap, åberopar antika auktoriteter i alla lägen, och överanvänder äldre språk, i synnerhet latin, även i vernakulära sammanhang. Enligt denna förståelse är pedanten, kort och gott, en humanist vars studier har urartat.⁵³

Holberg är i högsta grad delaktig i denna diskurs, och detta är mycket riktigt på grund av skildringar som den i *Erasmus Montanus*.⁵⁴ Genom sådana skildringar åskådliggör Holberg, precis som Strindberg, en universitetsvärld vid vägs ände. Kritiken mot pedanteriet är sannerligen inte identisk med kritiken mot specialiseringen, men i dem båda gör sig en längtan bort till känna. En längtan till ett annat vetande. Till en plats där de lärda tyrannerna inte längre gör sig påminda. Till en tid före förfallet.⁵⁵

53 För vidare läsning om pedanteriets tidigmoderna begrepps-, idé- och litteraturhistoria, se t.ex. Royé 2008.

54 Jfr Olden-Jørgensen 2017, s. 5f.: »One of the constant features of Holberg's writings is his ridicule of pedantry. He had little respect for the trappings of traditional academic culture and never tired of venting his scorn for metaphysical speculation, university disputations and antiquarian scholarship.«

55 Någon kommer emellertid invända att det hos Holberg går att skönja en lika markerad skepsis mot den förflutna lärdomen som mot den till honom samtida, och att han i *Erasmus Montanus* snarare än att rakt av förkasta pedanteriet låter olika kunskapssyner, eller olika förhållningssätt till kunskap, »clash without either of them being a clear winner«. Likaså kan man i andra stycken, som exempelvis *Den Stundesløse* (1731), finna exempel på när Holberg »gør [...] Nar af en svunden Tids Lærde, som mente at beherske alle Videnskaber, *Polyhistoren*, som vidste og kunde alt«. Men trots att Holbergs position i 1700-talets kunskapshistoriska omvälvningar är betydligt mer komplex än vad som här har framkommit – det tillstår jag villigt – finns det, tror jag, goda skäl att inkludera en temporal dimension i förståelsen av dennes ständigt återkommande anti-pedanteri. Den anti-pedantiska diskursen i stort präglas nämligen av ett förlöjligande av »une dégenérescence des études humanistes« (min kursivering), och en sådan konception underförstår de facto en idé om ett högre stående förflutet, i vilket degenerationen i fråga inte har ägt rum. Se Waquet 1998, s. 248; Billeskov Jansen 1999, s. 115; Larsen 2020, s. 11.

REFERENSER

- Aristoteles 2020. *Första analytiken*, övers. Per-Erik Malmnäs, Stockholm: Thales.
- Balbieter, Jan 2005. »Strindberg bland hieroglyfer«, i Birgitta Steene red., *Strindbergiana. Tjugonde samlingen*, Stockholm: Bokförlaget Atlantis, s. 27–50.
- Balbieter, Jan 2009. »Strindbergs Wunderkammer«, i Per Stam red., *Strindbergiana. Tjugofjärde samlingen*, Stockholm: Bokförlaget Atlantis, s. 112–128.
- Balbieter, Jan 2010. »'Die Welt als Wille und Verstellung'. Strindbergs naturvetenskapliga narrationer i *Jardin des Plantes*, *En blå bok* och *Gröna Säcken*«, *Tijdschrift voor Skandinavistiek* 31:1, s. 63–77.
- Billeskov Jansen, F.J. 1999. *Ludvig Holberg og menneskerettighederne. Og andre Holbergstudier*, Köpenhamn: C.A. Reitzels Forlag.
- Boym, Svetlana 2001. *The future of nostalgia*, New York: Basic Books.
- Brunius, Teddy 1949. »August Strindberg och Stockholms nation«, *Holmiana*, vol. 3, s. 66–80.
- Buus, Stephanie 2000. »A comedy of malapropism. Ludvig Holberg's *Erasmus Montanus*«, *Edda* 87:4, s. 334–345.
- Danielsson, Ulf 2009. »Strindberg som forskare, mystiker och haverist«, i Per Stam red., *Strindbergiana. Tjugofjärde samlingen*, Stockholm: Bokförlaget Atlantis, s. 41–58.
- Eklund, Torsten 1930. »Strindbergs verksamhet som publicist 1869–1880«, *Samlaren*, vol. 11, s. 142–192.
- Eklund, Torsten 1948. *Tjänstekvinnans son. En psykologisk Strindbergsstudie*, Stockholm: Albert Bonniers Förlag.
- Eriksson, Gunnar 1994. *The Atlantic vision. Olaus Rudbeck and Baroque science*, Canton, Mass.: Science History Publications.
- Fehrman, Carl 1959. »Den lärde i litteraturen. En installationsföreläsning«, *Bonniers litterära magasin* 28:2, s. 143–152.
- Frängsmyr, Carl 2010. *Uppsala universitet 1852–1916*, vol. 2:1, Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis.
- Hagsten, Allan 1951. *Den unge Strindberg*, vol. 1, Lund: Lunds universitet.
- Holberg, Ludvig 1731. *Erasmus Montanus*, i digital textkritisk utgåva (inkl. facsimil), <http://holbergsskrifter.dk/>.
- Johannisson, Karin 2001. *Nostalgia. En känslas historia*, Stockholm: Albert Bonniers Förlag.
- Johnsson, Henrik 2012. »August Strindberg och Carl von Linné. En religiös valfrändskap«, i Martin Hellström red., *Tron är mitt lokalbatteri. Religion och religiositet i August Strindbergs liv och verk*, Skellefteå: Artos, s. 109–122.
- Kullenberg, Annette 1997. *Strindberg – murveln. En bok om journalisten August Strindberg*, Stockholm: Wahlström & Widstrand.
- Larsen, Svend Erik 2017. »Ludvig Holberg. A man of transition in the eighteenth century«, i Dan Ringgaard & Mads Rosendahl Thomsen red., *Danish literature as world literature*, New York: Bloomsbury Academic, s. 53–89.

- Larsen, Svend Erik 2020. »'The earth is flat!'. The literary complexity of truth, lies and fake knowledge«, *Pólemos. Journal of Law, Literature and Culture* 14:1, s. 5–15.
- Lindberg, Bo 2017. *Den akademiska läxan. Om föreläsningens historia*, Stockholm: Kungl. Vitterhetsakademien.
- Lindström, Hans 1977. *Strindberg och böckerna*, vol. 1, Uppsala: Svenska litteratursällskapet.
- Lindström, Hans 1990. *Strindberg och böckerna*, vol. 2, Uppsala: Svenska litteratursällskapet.
- Lundmark, Knut 1948. *Strindberg. Geniet, Sökaren, Människan*, Stockholm: Nordisk Rotogravyr.
- Nielsen, Jens Viggo 2006. »'Platon hade redan sagt det . . .'. Om Strindbergs förhållande till Platon och Sokrates i *Röda rummet*«, övers. Birgitta Steene, i Per Stam red., *Strindbergiana. Tjugoförsta samlingen*, Stockholm: Bokförlaget Atlantis, s. 60–81.
- Olden-Jørgensen, Sebastian 2017. »Introduction, part I: Holberg's life and career«, i Knud Haakonsen & Sebastian Olden-Jørgensen red., *Ludvig Holberg (1684–1754). Learning and literature in the Nordic Enlightenment*, Abingdon: Routledge.
- Olsson, Ulf 2002. *Jag blir galen. Strindberg, vansinnet och vetenskapen*, Eslöv: Brutus Östlings Bokförlag Symposion.
- Platon 2006. *Theaitetos*, i *Skrifter. Bok 4*, övers. Jan Stolpe, Stockholm: Atlantis Bokförlag.
- Royé, Jocelyn 2008. *La figure du pédant de Montaigne à Molière*, Genève: Librairie Droz.
- Sigurdson, Ola 2021. *Gudomliga komedier. Humor, subjektivitet, transcendens*, vol. 1, Göteborg: Glänta Produktion.
- Simpson, J.A. & E.S.C. Weiner red., 1989. *The Oxford English dictionary*, 2 uppl., vol. 9, Oxford: Clarendon Press.
- Smedmark, Carl Reinhold 1957–1961. *Mäster Olof. Kommentar till prosaupplagan och mellandramat*, del 2, halvbd 1, Stockholm: Svenska Vitterhetssamfundet.
- Strindberg, August 1948. *August Strindbergs brev 1*, red. Torsten Eklund, Stockholm: Albert Bonniers Förlag.
- Strindberg, August 1961. *August Strindbergs brev 7*, red. Torsten Eklund, Stockholm: Albert Bonniers Förlag.
- Strindberg, August 1969. *August Strindbergs brev 11*, red. Torsten Eklund, Stockholm: Albert Bonniers Förlag.
- Strindberg, August 1988. *Samlade verk 46, Ett drömspel*, red. Gunnar Ollén, Stockholm: Norstedt.
- Strindberg, August 1989. *Samlade verk 20, Tjänstekvinnans son I–II*, red. Hans Lindström, Stockholm: Norstedt.

- Strindberg, August 1990. Samlade verk 14, *Svenska öden och äventyr: berättelser från alla tidevarv II*, red. Bengt Landgren, Stockholm: Norstedt.
- Strindberg, August 1991. Samlade verk 4, *Ungdomsjournalistik*, red. Hans Sandberg, Stockholm: Norstedt.
- Strindberg, August 1997. Samlade verk 65, *En blå bok I*, red. Gunnar Ollén, Stockholm: Norstedt.
- Strindberg, August 1999. Samlade verk 66, *En blå bok II*, red. Gunnar Ollén, Stockholm: Norstedt.
- Strindberg, August 2002. Samlade verk 10, *Svenska folket II*, red. Camilla Kretz & Per Stam, Stockholm: Norstedt.
- Strindberg, August 2003. Samlade verk 17, *Likt och olikt I–II. Samt uppsatser och tidningsartiklar 1884–1890*, red. Hans Lindström, Stockholm: Norstedt.
- Strindberg, August 2020. *Köra och vända. Strindbergs efterlämnade papper*, red. Magnus Florin & Ulf Olsson, 2 uppl., Stockholm: Bokförlaget Faethon.
- Svedberg, The 1918. »Strindberg som kemist«, i *Forskning och industri. Naturvetenskapliga essayer*, Stockholm: Hugo Gebers Förlag, s. 76–100.
- Svensen, Paulus 1940. *Gullalderdröm og utviklingstro. En idéhistorisk undersøkelse*, Oslo: Gyldendal.
- Thullberg, Per 1978. »Stockholms universitets historia 1878–1978«, i red. Fredric Bedoire & Per Thullberg, *Stockholms universitet 1878–1978*, Stockholm: Stockholms kommunalförvaltning, s. 12–21.
- Tranvik, Andreas 2022a. »Den anakronistiska kunskapen. Anteckningar om Strindberg vid vetandets gränser«, *Hjärnstorm*, nr 150, s. 63–69.
- Tranvik, Andreas 2022b. »En räv bland igelkottar. Några tankar om Strindberg och vetenskaperna«, i Cecilia Carlander red., *Strindbergiana. Trettiosjunde samlingen*, Stockholm: Strindbergssällskapet, s. 99–117.
- Tranvik, Andreas 2023. »Intellektualitet som transgression. Strindberg, samhället och de intellektuellas roll«, i Cecilia Carlander red., *Strindbergiana. Trettioåttonde samlingen*, Stockholm: Strindbergssällskapet, s. 49–63.
- Tranvik, Andreas 2025. »Specialization on stage. The formation and deformation of knowledge in *Hedda Gabler* and *A Dream Play*«, *Modern Drama* 68:2, s. 180–204.
- Waquet, Françoise 1998. *Le latin ou l'empire d'un signe*, Paris: Albin Michel.
- Warburg, Karl 1884. *Holberg i Sverige jämte meddelanden om hans svenske öfversättare. Litteraturhistoriska anteckningar*, Göteborg: D.F. Bonniers Boktryckeri.
- Warburg, Karl 1916. »August Strindberg. Till 1890-talets början«, i Henrik Schück & Karl Warburg red., *Illustrerad svensk litteraturhistoria*, 2 uppl., del 4, band 2, Stockholm: Hugo Gebers Förlag, s. 421–522.
- Wikforss, Åsa 2020. *Alternativa fakta. Om kunskapen och dess fiender*, 2 uppl., Stockholm: Fri Tanke.

MINNENAS MÅNGTYDIGHET

Vägledning brevledes i *En blå bok*

ASTRID REGNELL

I FEM UPPSATSER i August Strindbergs prosaverk *En blå bok* återger en jagberättare en historia om ett brev från en okänd person, vilket inledningsvis framställs som något naturligt: »En morgon fick jag ett brev på 20 kvartsidor från Amerika«, noterar berättaren.¹ I en dröm förvandlas dock brevets avsändare till en för berättaren viktig gestalt i det förgångna, en numera avliden. Avsändaren förändras alltså genom inblandning av dröm, och kopplingar görs mellan dröm och verklighet som indikerar att övernaturligheter ingår i berättelsen. Berättaren bygger nämligen den kommande historien på de drömda minnenas betydelse. Hur fastlagt ter det sig då att drömmen ska förstås som verklig?

Uppsatserna kommer visas anknyta till en tradition av antik minneskonst om problematiserar själva minnesförmågan. Det följande handlar både om berättarens sätt att blanda ihop drömda och verkliga minnen och om litterära grepp som innebär att dennes uppfattning om minnena destabiliseras: förekomsten av gamla byggnader, brev och handskrifter kommer i enlighet med nämnda minneskonsttradition tolkas som signaler att berättelsen tematiserar minnet och därmed det ibland problematiska i hur man kommer ihåg.

En blå bok och berättelsen om vägledaren – Augustinus och minnet

I ett avsnitt i *En blå bok* kallat »Blå bokens historia«² noterar Strindberg att han med Blå boken hade avsikten att skriva ett »Breviarium Universale«, med den för breviariet utmärkande formen »ett ord för

¹ Strindberg, SV 65:215.

² Strindberg, SV 65:429–437.

varje dag i året«. ³ Det har också uppmärksammats att Strindberg i Blå boken framför sina »grundsatser« i »en sorts katekesform, med frågor och svar«, ⁴ och hela verket har karakteriserats som »en följd av lösa meditationer«. ⁵ För uppbyggnaden av de enskilda texterna är framför allt meditationsformen relevant. ⁶ En meditation inleds med en presentation av ett tema vilket illustreras med exempel som i sin tur kan ge upphov till reaktioner och kommentarer. ⁷ Strindberg reagerar i *En blå bok* mycket på andras skrivande, och ett flertal av texterna kan därför beskrivas som just kommentarer. ⁸ Redaktören för Samlade verk-versionen av *En blå bok* kallar dessa texter växelvis betraktelser och uppsatser, men väljer oftast uppsatser. ⁹ Texterna har delvis drag av en utredande form, men de har också en litterär form genom sättet minnen och drömmar spelar in.

Berättaren i de uppsatser i *En blå bok* som här ska undersökas ger, som ofta hos Strindberg, uttryck för upplevelser författaren skildrat i ett flertal verk – det som omtalas torde alltså ha viss biografisk anknytning. ¹⁰ I kommentardelen till *En blå bok* framgår att den okände brevskrivare som omnämns i »Brev från en Avliden« är en för Strindberg troligen okänd person som han fick ett brev från 1905. ¹¹ Även den avlidne (brevets drömda avsändare) anges vara en person Strindberg varit bekant med, nämligen spiritisten Gustaf Edvard Klemming som var hans chef på Kungliga biblioteket. ¹² Något biografiskt manifesterar sig också i uppsatserna genom att den religiösa

³ Strindberg, SV 65:429.

⁴ Lamm 1961, s. 414.

⁵ Lamm 1961, s. 410.

⁶ Regnell 2009, s. 60.

⁷ Hansson, 1991, s. 158 f.

⁸ Olsson 2019, s. 276.

⁹ Ollén i Strindberg, SV 65:441–448.

¹⁰ Lindström 1989, s. 377, kommentar till *Tjänstekvinnans son* (Strindberg, SV 20). Som ett tecken på hur centralt innehållet i *En blå bok* torde varit för Strindberg kan nämnas det som Lindström noterat i förordet till andra upplagan av självbiografien *Tjänstekvinnans son* (1909) – att Strindberg här hänvisar läsaren till *En blå bok* – som utgörande hans »livs Syntes«.

¹¹ Ollén, kommentar till *En blå bok I* (Strindberg, SV 65:585). Episoden finns återgiven i *Ockulta dagboken* 10–13/10 1905.

¹² Ollén i Strindberg, SV 65:585.

omvändelse Strindberg genomgick under senare delen av 1890-talet för uppsatsernas berättare framstår som något sedan länge passerat, vilket Strindbergs omvitnade personliga svårigheter, den så kallade Infernokrisen, också var när första delen av Blå boken utkom 1908. Det har alltså gått rätt lång tid mellan det biografiska brevets ankomst, 1905 enligt kommentardelen i *En blå bok*, och den tid som berättelsen biografiskt sett inleds, det vill säga då Strindberg var anställd på KB, 1874–1882. Dessa tidsperspektiv gällande författaren kan användas som förtydligande av att det i historien finns ett efterhandsperspektiv där det inte framgår särskilt tydligt hur lång tid som gått från den tid det berättas om och tiden då *En blå bok* skrevs.

Blå boken har karakteriserats som en meditationsbok i Augustinus efterföljd.¹³ Berättelsen om vägledaren inordnar sig i en tradition av kristen bekännelselitteratur där en livshistoria återges i ljuset av gudomlig nåd.¹⁴ Augustinus *Bekännelser* är det mest ursprungliga exemplet på sådan litteratur.¹⁵ Liksom beträffande Augustinus berömda verk har det vid tiden för berättandet i Strindbergs historia gått drygt ett decennium sedan de omvälvande händelser som påkallade behovet av en vägledare ägde rum (om man utgår från biografiska data). En speciell likhet mellan *En blå bok* och *Bekännelser* är dessutom att Augustinus, liksom Strindbergs jagberättare, reflekterar över minnens betydelse för den historia som framställs.¹⁶

Minnets betydelse i berättande

Några sätt att berättartekniskt synliggöra olika tidsskikt i återberättandet av ett minne utgår från spänningen mellan det berättande jaget vid tiden för berättandet – och det upplevande – när berättaren lever sig in i den hen var vid tiden som det berättas om, en spänning mellan »the narrating I and the experiencing I«.¹⁷ I representationen av minnen har Birgit Neuman uppmärksammat ett litteraturhisto-

¹³ Stockenström 1994, s. 41f.

¹⁴ Bergvall 2006, s. 28.

¹⁵ Bergvall 2006, s. 19.

¹⁶ Bergvall 2006, s. 18.

¹⁷ Neumann 2008, s. 337.

riskt skifte – i traditionell framställning blir tiden för hågkomsterna, berättarsituationen, otydlig och ter sig mindre relevant än i samtida litteratur i vilken ofta jagberättarens svårigheter att åstadkomma en sammanhängande historia framgår. Det läggs då större vikt vid tiden för berättandet. Minnena blir tydligare sammanhängande med den kontext de berättas i, så själva minnesprocessen kommer i fokus. Det uppmärksammas därmed hur berättaren kommer ihåg.¹⁸

Den antika traditionens rumsliga sätt att representera minnet utvecklades och uppmärksammades under medeltiden och odlades då främst i klostermiljöer. Brev och försvunna gamla böcker uppfattades som rum för minnet – signalerande »här ryms ett minne«.¹⁹ Minnena placerades alltså i olika sorters förråd såsom bibliotek och byggnader av olika slag, medan själva förmågan att minnas liknades vid vaxtavlor, böcker, pappersark. Metaforer av det slaget betonar att minnet arkiveras för att senare kunna plockas fram.²⁰ I denna tradition associeras också författarens verk med en byggmästares, en bild som var särskilt frekvent under medeltiden.

En författares kompositioner kan också handla om »kompositionen« av den egna karaktären, menar Carruthers.²¹ Enligt Assman utgör biblioteket och arkivet i helt konkret mening platser för såväl hågkomster som glömska, men även hon uppmärksammar den överförda betydelsen av »rum för minnet«.²² Karakteristiskt för den form av minnen som finns i arkiv är enligt henne att minnena ses som potentiellt användbara men ännu inte tolkade. Informationen i arkiven befinner sig därför vid en gräns mellan minne och glömska.²³ De kan på

¹⁸ Neumann 2008, s. 337.

¹⁹ Carruthers 1993, s. 881–882.

²⁰ Henning 2015, s. 18.

²¹ Carruthers 1993, s. 882. »I will argue that the master builder trope for every sort of composition, including one's own character, is basic in the Middle Ages [...] that it received it's main nurturance within monastic culture.«

²² A. Assman 2008, s. 98–102.

²³ A. Assman 2008, s. 103. »It stores materials in the intermediary state of 'no longer' and 'not yet', deprived of their old existence and waiting for a next one.« Arkivet beskrivs som ett ställe för en ännu slumrande hågkomst – rent historiskt och konkret: Bibliotekarien och arkivarien har inte tolkat dokumenten. Det är en uppgift för till exempel historikern. Därför kan dessa »minnen« räknas som slumrande. Assman menar att ett *arkiverat*

så sätt kopplas till meningsskapande – minnena har betytt något som glömts, och kan därmed ges nya betydelser. Man kan minnas vissa saker genom att glömma annat. Det handlar alltså inte bara om att man kommer ihåg utan även om hur, vilket kan indikera att en berättelse kopplad till en speciell miljö, speciella rum, tematiserar svårigheterna med att minnas, och att minnenas mening därmed inte kan anges med bestämdhet.

Augustinus var också påverkad av den antika traditionens minnesrumsmetaforik. I sina *Bekännelser* skriver han enligt David Tell att Gud finns i minnet, men Tell noterar hur Augustinus samtidigt brottas med föreställningen att Gud skulle finnas på någon specifik plats i minnet.²⁴ Samma ifrågasättande av tanken att minnet hjälps av att lokaliseras till en specifik plats torde uppkomma om det handlar om något som skett i den ihågkommandes inre, i dennes fantasi eller dröm, snarare än i en yttre verklighet – liknande tanken att kontakten med Gud sker i en andlig värld. En sådan inre verklighet byggd på minnet noterar Boel Westin utifrån en skillnad mellan faktiska och fiktiva minnen i barnlitteratur: »Men det finns en skillnad mellan det konkreta, faktiska minnet, och det syntetiska, eller fiktiva minnet i vilket minnesvärda ögonblick förvandlas av fantasin.«²⁵ I Astrid Lindgrens berättelse *Mio, min Mio* finns faktiska platser, de tråkiga, glåmiga, utifrån vilka fantasins platser »ges« och där barnets fantasivärldar motsvaras av jagberättarens drömmar om kontakt med en andlig värld.²⁶ »Rummet« i ett sådant berättande är alltså ett rum för en inre verklighet. Sådana mönster för hur en inre värld gestaltas i sagor har likheter med framställningen av dröm och inre världar i *En blå bok*, till exempel genom att fantasiinslagen ibland inte tydligt skiljs från verkligheten.²⁷

minne således refererar till en svag form av minne – om man jämför med hur minne »finns kvar« i en litterär kanon där det ständigt är aktuellt.

²⁴ Tell 2006, s. 48.

²⁵ Westin 2008, s. 73.

²⁶ Westin 2008, s. 78.

²⁷ Koskimies-Hellman 2008, s. 313. I berättelser som innehåller såväl verkliga världar som fantasivärldar kan fantasin enligt Koskimies tolkas som sann, dvs. tolkas mimetiskt, eller symboliskt, dvs. uppfattas som bild för något (inre). Mimetisk, eller bokstavlig läs-

Mening i litterärt berättande

En etablerad syn på berättande är att det förgångna, minnet, ges mening när det återberättas. I artikeln »Berätta för att förstå« uppmärksammas i denna anda Aristoteles tanke att intrigskapande innebär efterbildning av en handling, vilket förutsätter föreställningen att en intrig bygger på en räckta handlingar som funnits före själva intrigen. Till detta läggs tanken att händelserna också ges en specifik mening.²⁸ Berättande utgör inte enbart en organisering av något redan givet – såsom de händelser eller handlingar en intrig enligt Aristoteles bygger på. Tanken att något produktivt försiggår i själva berättandet har Ricœur betonat i sin bearbetning av Aristoteles mimesisbegrepp i *Time and narrative*. Ricœur skriver: »Imitating and representing is a mimetic activity inasmuch as it produces something, namely, the organization of events by emplotment.«²⁹ Det som produceras är händelsernas organisering till ett sammanhang – det vill säga en mening.

Enligt Ricœur uppfattade Platon minnet som en avbild eller imitation, något som när det representeras i konsten framträder antingen som kopieringskonst, eller värre, som en skenbild – något opålitligt.³⁰ I sitt resonemang om Platons syn på konstens verklighetsåtergivning och på konstnärens fantasi lyfter Verdenius fram en annan konstsyn hos Platon än den som han i Ricœurs anda ofta associerats med, det vill säga konstnären som en härmare. Enligt Verdenius såg Platon konstnären som en uttolkare av verkligheten, en som omtolkar den och ger den sammanhang och mening.³¹ Det kan te sig som ett intensifierat meningsskapande i förhållande till det som ovan beskrivits som att berätta för att förstå – men i samma anda, i så måtto att berättande uppfattas som enhets- och meningsskapande.

Det finns dock som nämnts saker i texten som ifrågasätter berättarens uppfattning. Litterär förståelse, till skillnad från naturveten-

ning, innebär att händelserna i det berättade framstår som sanna, och symbolisk läsning att de ter sig som en önskan eller en orimlighet. När båda formerna av tolkning ter sig möjliga »uppstår en spänning mellan fantasi och verklighet«.

²⁸ Bergvall, Tyrberg & Wennö 2006, s. 8.

²⁹ Ricœur 1984, s. 32.

³⁰ Ricœur 2005, s. 49.

³¹ Verdenius 1949, s. 36.

skaplig, präglas enligt Jackson av sitt undersökningsobjekt: det som ger en text dess litterära mening är dess avsaknad av bestämdhet. Inte många författare skulle gå med på att deras texter bara kan tolkas på ett sätt, menar hon. Som exempel nämns den litterära ironin. Ironiskt språk är mångtydigt, gör texter obestämda, vilket för ironin till kategorin litterär språkform.³² En litterär text karakteriseras alltså av sin obestämdhet eftersom litterärt språk är obestämt.³³ Det blir inte förklarande att säga något med bestämdhet om ett föremål som per definition är obestämt. Uttolkaren av en litterär text måste i stället påminna om textens obestämdhet. Det är rentav det som är tolkningens mål, menar Jackson.³⁴ Obestämdhet är således utmärkande för såväl den litterära texten som uttolkningen av den.³⁵ Minnen och drömmar torde bidra till en texts obestämdhet, dess litterära mening. Jag kommer visa hur texten vacklar mellan berättarens bestämda uppfattning att drömmen är verklig och hur det ändå uppstår en viss obestämdhet om huruvida det drömda tar över eller blandar sig med verkligheten. Uppsatserna kommer därför relateras till några olika sätt på vilka en berättelse kan förhålla sig till fantasi: När det förekommer såväl verklighet som fantasi/dröm kan fantasin enligt Koskimies dels tolkas som sann, det vill säga mimetiskt, dels som symbolisk, det vill säga som bild för något inre. När båda formerna av tolkning ter sig möjliga »uppstår en spänning mellan fantasi och verklighet«, skriver hon.³⁶

Drömmens betydelse för berättaren

Den första uppsatsen i serien på fem, »Brev från en Avliden«,³⁷ inleds med formuleringen »Det ser ut som«, varpå följer ett resonemang om huruvida man kan stå i förbindelse med en obekant person »på en annan kontinent«. Strax därpå kommer beskedet att brevet som titeln »Brev från en Avliden« anspelar på är avsänt från Amerika –

³² Jackson 2003, s. 198.

³³ Jackson 2003, s. 202.

³⁴ Jackson 2003, s. 200.

³⁵ Jackson 2003, s. 203: »An interpretation is literary if it conjoins with the literary text so as to bring out in a determinate way the text's indeterminacy.«

³⁶ Koskimies-Hellman 2008, s. 313.

³⁷ Strindberg, SV 65:213.

ovedersägligen en »annan kontinent«. Men titeln ger indikationer på att det också kan handla om de avlidnas »kontinent«. Det framställs dock endast som ett möjligt scenario, som en inre syn eller dröm. Så inget bestämt anges beträffande brevets avsändningsort. Vem brevets avsändare är ter sig också obestämt: Inledningsvis ges upplysningen att brevet kommer från en för berättaren okänd person, men senare i uppsatsen, i en återberättad dröm, får denne tecken på att avsändaren är hans avlidne gamle lärare. Den avlidne omtalas som »den märkliga man, som ännu efter döden synes leda mina steg« – och framställs således som en vägledare och, likt Dantes Vergilius, befinnande sig i dödsriket.

I drömmen ser berättaren vägledaren, sin gamle lärare, och han ser hur denne håller upp en handskrift på vilken han samtidigt iakttar »liksom i vattenstämpel en annan skrift mellan raderna« – en drömsyn som för berättaren framstår som ett tecken på att den avlidne meddelat sig med honom. Första gången han i berättelsen tänker tillbaka på denna dröm är dagen efter det verkliga brevets ankomst. Detta brev väckte vid första påseendet ett så starkt obehag att det slängdes oläst och sönderrivet i papperskorgen. Men drömmen hade visat att något av vikt fanns i det: »När jag vaknade på morgonen förstod jag drömmen i hela dess klara symbolik. Jag gick till papperskorgen, samlade bitarne efter den okändes manuskript [. . .] och så började jag läsa.«³⁸ Berättaren förstår drömmens »symbolik«, men för honom är drömmen inte enbart symbolisk utan den kommande berättelsen i de påföljande uppsatserna bygger på att den faktiskt innehöll den för berättaren verkliga upplysningen om brevskrivaren.

Brevet från Amerika påminner berättaren om hur han själv, liksom brevets avsändare, räddat sig undan undergången. Men först när ytterligare ett brev uppenbarar sig i en dröm uppfattar han att minnet getts sin rätta mening – att brevet avsänts av den döde vägledaren. Det visar sig då angå hans personliga utveckling på ett helt avgörande sätt – jämfört med brevet från den okände amerikanen, han som i uttryckets faktiska mening kom från »en annan kontinent«. Minnet

38 Strindberg, SV 65:213.

som aktualiseras i brevet i den vanliga verkligheten omvandlas genom brevet i drömmen. Berättaren uppfattar drömmens information som den verkliga. Det som han i början kastade fram som en hypotes, att man kan leva sitt liv parallellt med en helt obekant person på en annan kontinent, bekräftar han nu – kontinenten visar sig vara de dödas. Han anser sig verkligen ha läst ett brev från en avlidne. Han ser drömmen som verklig eller mimetisk, inte endast symboliserande en inre verklighet.

Sambanden mellan minnena av passerad verklig tid och de drömda minnena etableras främst genom att berättaren uppfattar en likhet mellan dem, en likhet som består i deras dubbla betydelse – båda antas ha såväl en synlig som en dold: i drömmen om den avlidne visar denne upp en handskrift för berättaren som han först inte intresserar sig för – inte förrän han blir varse »en annan skrift mellan raderna«, det vill säga den dolda och för berättaren betydelsefulla skriften. Handskriften fungerar således som en palimpsest, en skrift innehållande en dold skrift som *påminner om* eller liknar den synliga skriften. Här är det likheten som skapar mening: brevet/minnet i den vanliga verkligheten antas liksom den gamla handskriften i drömmen ha en dold innebörd.

Samtidigt med den underliggande skriften ser berättaren i drömmen en avsliten blytråd med brottyta av guld, en syn som tycks utgöra en bild eller en gåta som säger något om brevet: Växlingen från blytråd, till brottyta av guld – något trist med en lysande kärna – är likt förhållandet att det kan finnas omtanke i ett brev som på ytan tycks utgöra spydigheter. Saker i drömmen påminner om saker som hänt i verkligheten på så sätt att bilden av en blytråd med brottyta av guld liknar förhållandet till vägledaren – vars inflytande berättaren försökte motstå men vars välmenade omsorg han ändå kom i åtnjutande av. Men det finns också något i den vanliga verkligheten som leder till drömvärlden, nämligen när berättaren tillbaka i sin vanliga verklighet »på morgonen« efter drömuplevelserna samlar ihop bitarna av brevet och ser att handstilen liknar den avlidnes.

I den sagoaktiga stil som uppstår här och var i *En blå bok* kan en förvandling tänkas ske av det slag Westin beskrivit – något i den van-

liga verkligheten förtrollas, och markerar på så sätt en övergång till den drömda eller framfantiserade världen.³⁹ Att brevet rivs sönder och uppstår i ny form sedan bitarna klistrats ihop kan vara en sådan transformation av minnet, representerad av ett brev. Genom att minnet transformerats av drömmen tar fantasin över verkligheten. Den underliggande skriften blir den verkliga och meningsfulla, den – som Westin noterar beträffande barnets fantasivärldar i barnlitteratur – motsvaras av jagberättarens drömmar om kontakt med en andlig värld.⁴⁰ Drömvärldens syner tolkar, förklarar och ger berättaren ett perspektiv som får en avgörande effekt på det som händer i den verkliga världen. Det påminner om hur fantasin/drömmen i Verdenius beskrivning av Platons konstsyn omtolkar verkligheten och ger den sammanhang och mening.⁴¹ Att minnena påverkas av drömmen kan ses som att det i allra högsta grad uppstår mening i själva återberättandet av minnen.

I uppsats två, »Brev från Helvetet«,⁴² tar berättaren del av innehållet i det verkliga brevet vilket han noterar innehöll en livshistoria som så underligt överensstämde med hans egen: »Det var mig ibland som om jag läste mitt eget liv, eller en satir på detsamma.« I den här uppsatsen återges inga drömmar eller inre syner, utan man får endast veta att berättaren läser det verkliga brevet eftersom drömmen om den avlidne ingett tanken att det innehöll ett dolt meddelande. Det enda som händer är att berättaren läser ett brev från en för honom okänd person och reflekterar över dennes öde och dess likhet med sitt eget. Det sker inte någon blandning av dröm och verklighet. Berättaren blickar dock tillbaka på den drömsyn som omtalades i den första uppsatsen. Den har satt igång minnesprocessen och gör att han börjar tänka tillbaka på tillfällena i livet då han haft kontakt med sin gamle lärare. Minnet (av drömmen) hjälper honom att fokusera på det viktiga i det han återger, vägleder även i berättandet.

³⁹ Westin 2008, s. 80.

⁴⁰ Westin 2008, s. 78.

⁴¹ Verdenius 1949, s. 36.

⁴² Strindberg, SV 65:214.

I den tredje uppsatsen, »Medium utan att veta det«,⁴³ tas således läsaren bakåt i tiden. Berättaren börjar relatera vad han minns om den avlidne i dennes livstid. Det framgår hur den gamle var, men han minns även hurdan han själv var: »Jag var ung, självklok och dum.« Han minns deras motsättningar och hur han trots sitt motstånd kom under den gamles inflytande: Det visade sig att han »mediumatiskt« kunde läsa sin gamle lärares medeltida handskrifter. Historien återberättas okomplicerat i passerad tid, tiden då denne ännu var i livet. Det mediumatiska förhållandet mellan vägledaren och dennes adept poängteras som något i och för sig anmärkningsvärt, men inte som resultat av sammanblandad dröm och verklighet – vilket inte behövs eftersom minnet inte frammanar en avliden i nuet. Det finns ingen fantasi som kan tolkas mimetiskt eller symboliskt.

I den fjärde uppsatsen, »Gengångaren«,⁴⁴ sägs minnena av den gamle läraren tränga sig på: »Ibland kunde jag utan bestämd anledning tala om honom i timmar.« Detta anges obestämt ha hänt »ibland«. Men strax därpå ges tydligare besked: berättaren meddelar att han fått veta att hans gamle lärare nyligen dött och han erinrar sig att tiden för den gamles död sammanföll med en svår period i hans eget liv. Sedan berättas om ytterligare ett brev berättaren läst om »i tidningen«: En vän till den avlidne mottog ett brev »8 dagar efter dödsfallet«. Detta brev behöver inte vara skrivet av en avliden utan kan uppfattas som att den gamle skrev det som ett skämt under sina sista dagar och fick någon att posta det efter hans död. Men därefter återges en för berättaren mer betydelsefull situation under några ensamma nattliga timmar då denne tyckte sig »stå i rapport med den avlidne« – med hans vänliga och tröstande leende: »en natt minns jag«, säger han, att han upplevde den avlidnes närvaro och frågade »ut i mörkret« om denne var där.

Enligt Westin markeras en övergång till den drömda eller framfantiserade världen genom att det råder mörker, skugga eller skymning och att personen det handlar om är ensam.⁴⁵ Så uppenbarelsen av den

⁴³ Strindberg, SV 65:215.

⁴⁴ Strindberg, SV 65:216.

⁴⁵ Westin 2008, s. 80.

dödes tröstande närvaro kan, enligt konventioner för hur drömmar introduceras i sagor, tolkas som en dröm – eftersom han är ensam i mörkret på natten – vilket skulle indikera en symbolisk tolkning. Det drömda används för att gestalta en inre upplevelse av tröst. Men det är inte tydligt signalerat. En tolkning av den Avlidnes uppenbarelse som verklig ter sig mer sannolik om man uppmärksammar likheten mellan uppsatserna »Gengångaren« och »Brev från en Avliden«. De betydelsefulla meddelandena kommer antingen från en »Gengångare« eller en »Avliden«. Uppsatserna är också i övrigt upplagda på liknande sätt: först beskrivs ett meddelande som inte ter sig särskilt angeläget, men när en sådan kommunikation omtalas andra gången i en drömartad sekvens visar den sig aktualisera den kärleksfullt omhuldade vägledaren – där drömmens minne av berättaren uppfattas mer verkligt och betydelsefullt än verklighetens. Det ter sig, med tanke på det otydliga i den nattliga uppenbarelsen, obestämt om berättelsen ska tolkas mimetiskt och/eller symboliskt.

I den sista uppsatsen, »Återseende i Klostret«,⁴⁶ påminns berättaren om den avlidne då han efter en fotvandring kommer till ett kloster. Det har gått ytterligare en tid sedan dennes död, och tiden för »återseendet« framstår inledningsvis obestämt sagoaktigt gällande både tid och rum: »Under mina vandringar föll mig en gång in att besöka ett kloster. Jag fick en ledsagare och vi sökte klostret i en avkrok av Europa.« Ingen kommentar ges kring vem denne ledsagare skulle vara eller varför en sådan skulle behövas eller om ledsagaren på ett mystiskt sätt kanske är den avlidne. Enligt Boel Westin förknippar Strindberg vandringar med minnet,⁴⁷ och kanske det är minnet som här behöver en »ledsagare«. Det kan också betyda att berättaren ledsagas av minnet av den avlidne. Företeelserna vägledare, vandring och minne hänger i alla fall ihop både konkret och bildligt. Berättaren minns även sina och den avlidnes gemensamma studier av gamla

⁴⁶ Strindberg, SV 65:217.

⁴⁷ Westin 1999, s. 170–171. Vandrandet är starkt förbundet med minnet av det förflutna, skriver Westin om den ensamme vandraren i *Ensam*: »Jag vandrar [...] mina gator [...] och när jag ser människors ansikten väcker detta minnen« – citerar Westin, ur *Ensam* (Strindberg, SV 52:40).

medeltidshandskrifter. I klosterbiblioteket har berättaren nämligen fått ytterligare påminnelser om den gamle: en signering på insidan i en samling latinska medeltidshymner liknar dennes signatur.

Avslutningsvis i uppsatsen föreslår berättaren att den gamle var den »ledsagare« (eller vägledare) som styrde hans steg till klostret, vilket uttrycks på följande sätt: »Mig var det emellertid som om den avlidne lett mig hit till klostret för att få språka om Ansgarii Dagbok.« Uttrycket »Mig var det« ger inte intrycket att berättaren vill övertyga läsaren om att det handlar om något mer än en känsla, något inre. I början av uppsatsen tycktes detta dock mer oklart: Var »ledsagaren« den avlidne? Berättelsen blir mångtydig genom osäkerheten inledningsvis om huruvida ledsagaren och vägledaren är en och samma person eller om det endast var minnet av denne han ledsagades av. Även i den avslutande uppsatsen ger berättelsen oklara signaler om huruvida berättarens upplevelser ska uppfattas som uppkomna i en inre eller en yttre verklighet.

Blandningarna av dröm och verklighet bidrar som noterats till berättelsernas obestämdhet, vilket även allmänt gäller tids- och rumsangivelserna. Tre av uppsatserna ter sig oklara när det gäller om det skildrade utgör en inre eller yttre verklighet. Övernaturaligheterna framstår i de två första inledningsvis obestämda – som förslag och antaganden, men uppfattas av berättaren mot slutet av respektive uppsats som verkliga. I den sista uppsatsen är ordningen den omvända – från en presentation av osäkerhet gällande tid och rum ser det till slut ut som att vägledarens uppdykande endast var något inre, en förhoppning. Minnena av den avlidne kan alltså ibland uppfattas som en inre fantasivärld, men framställningen visar också berättarens övertygelse att det var den döde som meddelade sig med honom. Denne övertygade berättare kan man se spår av i det tidsplan Neuman benämner tiden för berättandet, som hon menar ofta inte märks tydligt i äldre litteratur där heller inte minnenas betydelse ifrågasätts.⁴⁸ På dessa punkter överensstämmer vägledarberättelsen med äldre litteratur: tiden för berättandet ter sig oklar och berättarens uppfattning av

48 Neumann 2008, s. 336–337.

minnenas betydelse odiskutabel. Men tiden för berättandet kan underförstått sägas framkomma i hans, nuvarande, omdömen om vem han var i sin ungdom. Han ser sig som en som omvänts från sin ungdoms materialism men nu, tack vare den avlidnes förlåtande inställning, har nått sin ålderdoms erkännande av en religiös världsbild. Det jagberättaren förstår vid tillbakablickandet är den mening minnesbilderna från olika tider etablerar i berättandets nu. Drömminnena som stärker hans religiösa identitet tar han för verkliga.

Obestämd betydelse genom antikt minnesmönster

Litterärt gestaltade minnen präglas av individers minnen men ofta också av kulturellt etablerade mönster för hur minnen återberättas.⁴⁹ Den antika traditionens placering av minnen i *rum* är ett exempel på ett sådant mönster. Gestaltningen av vägledarskapet i *En blå bok* sker i ett medeltida rum som frammanas genom fotvandringar och besök i kloster och klosterbibliotek. I »Åtarseende i Klostret«, den sista av de fem uppsatserna, befinner sig berättaren i ett klosterbibliotek på jakt efter spår av vägledaren ganska långt efter dennes död. I biblioteket hittar han en samling latinska medeltidshymner. Han finner också ny information om ett medeltida verk som de båda ägnat uppmärksamhet i den gamles livstid – den enligt berättelsen sedan länge försvunna Ansgarii dagbok. Att han befinner sig i ett klosterbibliotek när han får den sista påminnelsen om sin lärare, en gammal bok de gemensamt eftersökt, ter sig rent konkret som en situation eller plats där minnet frammanas, men fungerar därigenom även på en bildlig nivå i texten som markerar att »det här handlar om ett minne«. I klosterbiblioteket erhåller berättaren »den dyrbara upplysningen« att Ansgarii dagbok »blivit förd av Abotten av Thymo, från Corvey till Rom år 1261«, och han noterar »att den sedan varit försvunnen« men att »ett spår« nu var funnet.⁵⁰ Att dagboken funnits och försvunnit men att ett nytt spår uppdagats kan utläsas: Minnena är svårfångade, men

49 J. Assman 2008, s. 110: »Cultural memory is a form of collective memory, in the sense that it is shared by a number of people and that it conveys to these people a collective, that is, cultural, identity.«

50 Strindberg, *SV* 65:217.

med det nya spåret finns förhoppningen att deras betydelse klargörs. Hågkomsterna av den gamle läraren knyts till detta medeltida rum, klosterbiblioteket, med dess handskrifter – dagböcker, krönikor och sånger. I berättelsen om mötena mellan vägledare och vägledad noteras deras gemensamma intresse för läsning av gamla handskrifter som gått förlorade och som rent konkret utgör arkiverade minnen av något för länge sedan, saker vars betydelse återstår att klargöra. Det är en historia om bortglömda saker som de har lyckats minnas tillsammans.

Genom anknytningen till det antika mönstret för hur minnen framställs kan handskrifterna och de medeltida dokument de eftersöker visas påminna om att historien om den gamle lärarens betydelse bygger på minnen vars innebörd ännu inte klargjorts. Berättarens uppfattning att signaturen i boken med medeltidshymner utgör ett meddelande från vägledaren trumfas inte igenom som en sanning utan snarare som ett exempel på dennes fantasi. Även osäkerheten kring minnets lokalisering bidrar till ovisshet kring hur det funna spåret av dagboken ska förstås. Skildringen utgör då inte enbart en individuell historia om identitetsutveckling utan anknyter även till en traditionell och kollektiv minneskultur. Minnenas funktion av minnen betonas och det blir möjligt att läsa berättelsen om vägledaren som att den också påminner om att minnens betydelser inte helt kan bestämmas. Det sätter fokus på *hur* mening uppkommer – att det finns svårigheter att tolka de minnesrepresentationer – brev, böcker, gamla handskrifter – som berättaren funnit spår av.

Det ges alltså en mångfald av alternativ gällande hur minnena ska tolkas, vilket enligt Neuman utmärker samtida litteratur. Synen på människan som rov för en mångfald av uppfattningar är dock inte enbart modern. I Augustinus nyplatoniska tänkande uppfattades människan som splittrad och präglad av mångfald i motsats till den gudomliga sfärens fullkomlighet och enhet. Men mångfald i nyplatonisk tradition ses som en defekt – som människans predikament. Hon kan bara *sträva* mot gudomlig enhet, aldrig uppnå det.⁵¹ I en estetisk värdering av berättande torde attityden till mångfalden av tolknings-

⁵¹ Bergvall 2006, s. 22–23.

perspektiv vara mer positiv. I nyplatonismen handlade det förstås om människan som splittrad och här, i denna text, om vad som görs i uppsatserna för att underminera berättarens säkra syn på sin identitet. Berättelsens religiösa och nyplatoniska idéinnehåll kan ses representerat av berättarens, i de flesta fall, bestämda tolkning av sina minnen och drömmar – medan samma berättelse också präglas av ett modernare sätt att uttrycka saker. Det har nämnts att det är när man minns som meningsskapandet kring saker som hänt sätter igång.⁵² Det kan ses som något av estetiskt värde som händer i själva ordnandet av berättelsen. Såväl ordnande, mot ett *bestämt* mål för en berättelse, som oordnande, mot en *obestämd* upplösning av det målet, fungerar alltså som estetiska strategier i Strindbergs berättelse om vägledning.

REFERENSER

- Assman, Aleida 2008. »Canon and archive«, i Astrid Erll & Ansgar Nünning red., *Cultural memory studies. An international and interdisciplinary handbook*, Berlin: Walter de Gruyter GmbH & Co., s. 97–108, <https://doi.org/10.1515/9783110207262>.
- Assman, Jan 2008. »Communicative and cultural memory«, i Astrid Erll & Ansgar Nünning red., *Cultural memory studies. An international and interdisciplinary handbook*, Berlin: Walter de Gruyter GmbH & Co., s. 109–118, <https://doi.org/10.1515/9783110207262>.
- Bergvall, Åke 2006. »Augustinus bekännelser och det västerländska berättandet«, i Åke Bergvall, Anders Tyrberg & Elisabeth Wennö red., *Berätta för att förstå? Sju essäer*, Karlstad: Karlstad University Press, s. 17–40, <https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:590966/FULLTEXT01.pdf>. Hämtad 11/10 2023.
- Bergvall, Åke, Anders Tyrberg & Elisabeth Wennö 2006. »Berätta för att förstå?«, i *Berätta för att förstå? Sju essäer*, Karlstad: Karlstad University Press, s. 7–16, <https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:590966/FULLTEXT01.pdf>. Hämtad 11/10 2023.
- Carruthers, Mary 1993. »The poet as the master builder. Composition and locational memory in the Middle Ages«, *New Literary History* 24:4, Papers from the Commonwealth Center for Literary and Cultural Change, The Johns Hopkins University Press, s. 881–904, <https://www.jstor.org/stable/469399>. Hämtad 11/10 2023.

⁵² Bergvall, Tyrberg & Wennö 2006, s. 8. Se tidigare resonemang s. 5.

- Hansson, Stina 1991. *Ett språk för själen. Litterära former i den svenska andaktslitteraturen 1650–1720*, Skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga institutionen vid Göteborgs universitet 20, Göteborg: Litteraturvetenskapliga institutionen.
- Henning, Peter 2015. *Minne, jag, 1800. Litterär självframställning hos Atterbom, Geijer, Widerberg och Heidenstam*, Göteborg, Stockholm: Makadam förlag.
- Jackson, Tony E. 2003. »Literary interpretation and cognitive literary studies«, *Poetics Today* 24:2, Duke University Press, s. 191–205, <https://muse.jhu.edu/article/44691>. Hämtad 11/10 2023.
- Koskimies-Hellman, Anna-Maija 2008. *Inre landskap i text och bild. Dröm, lek och fantasi i svenska och finska bilderböcker*, Åbo: Åbo Akademis förlag, <https://www.doria.fi/bitstream/handle/10024/42435/KoskimiesAnna.pdf?sequence=3&isAllowed=y>. Hämtad 11/10 2023.
- Lamm, Martin 1961 [1940–42]. *August Strindberg*, Stockholm: Aldus/Bonnier.
- Lindström, Hans 1989. Kommentardelen till *Tjänstekvinnans son*, Samlade verk 20, red. Hans Lindström, Stockholm: Norstedt.
- Neumann, Birgit 2008. »The literary representation of memory«, i Astrid Erll & Ansgar Nünning red., *Cultural memory studies. An international and interdisciplinary handbook*, Berlin: Walter de Gruyter GmbH & Co., s. 333–344, <https://doi.org/10.1515/9783110207262>. Hämtad 4/10 2023.
- Olsson, Ulf 2019. *Paradoxografi. Strindbergs sena verk*, Stockholm: Bokförlaget Faethon.
- Regnell, Astrid 2009. *Att se stjärnor på ljusa dagen. Förvandling och försoning i En blå bok*, Lund: Ellerströms.
- Ricoeur, Paul 1984. *Time and narrative* 1, Chicago: Chicago University Press.
- Ricoeur, Paul 2005. *Minne historia glömska*, Göteborg: Bokförlaget Daidalos.
- Stockenström, Göran 1994. »The grain of sand and the wild flower. Strindberg's representational dilemma«, i Sara Death & Helena Forsås-Scott red., *A century of Swedish narrative. Essays in honour of Karin Petherick*, Norwich: Norvik Press, s. 31–50.
- Strindberg, August 1997. Samlade verk 65, *En blå bok I*, red. Gunnar Ollén, Stockholm: Norstedt.
- Tell, David 2006. »Beyond mnemotechnics – confession and memory in Augustine«, *Philosophy & Rhetoric* 39:3, University Park, PA: Pennsylvania State University Press, s. 233–253, <https://doi.org/10.2307/20697155>.
- Verdenius, Willem Jacob 1949. *Mimesis. Plato's doctrine of artistic imitation and its meaning to us*, Leiden.
- Westin, Boel 1999. »Vandraren, dikten och drömmen«, i Eva Adolfsson & Ulf Olsson red., *Strindbergs förvandlingar*, Eslöv: Brutus Östlings bokförlag.
- Westin, Boel 2008. »'Ej verklighet, men mer än verklighet ...' Drömtexter i barnlitteraturen«, i Maria Andersson & Elina Druker red., *Barnlitteraturanalyser*, Lund: Studentlitteratur.

*Strindbergs föreställningar
och deras betydelse*

*Strindberg's imaginations
and their significance*

REMEMBERING THE DREYFUS AFFAIR

From *Klostret* to *Fagervik och Skamsund*

LYNN R. WILKINSON

IN A REMARKABLE paragraph that appears both in Strindberg's novel *Klostret* (*The Cloister*) and its reworked version, 'Karantänmästarens andra berättelse' ('The Quarantine Master's Second Story'), published in *Fagervik och Skamsund*, an unhappy husband dreams of escaping to a "konfessionslös[t] kloster för de intellektuella" (a non-confessional monastery for intellectuals).¹ This is probably one of the first—if not

¹ The paragraphs are identical in both works: "Då längtade han ut, bort, men långt, till ljus och renhet, till frid, kärlek och försoning. Han drömde sin gamla dröm om klostret där inom murarne han vore skyddad för världens frestels'r och smuts, där han kunde glömma och glömmas. Men tron fattades, och lydnaden."

"Denna idé om klostret hade redan då spökat länge i litteraturen, och man hade talat i Berlin om grundandet av konfessionslösa kloster för de intellektuella, som i en tid, då industri och ekonomi trängt sig fram i första planet ej kunde finna sig i det atmosfär av materialism som de själva låtit förleda sig predika. Och nu skrev han till sin rike vän i Paris om grundandet av ett sådant kloster; kastade opp plan för byggnaden, författade regeln och gav detaljer om brödernas samliv och uppgifter. Detta skedde år 1894 i augusti. Målet var uppfostran till *Übermensch* genom askes, meditation, och övandet av vetenskap, litteratur och konst. Religion nämndes icke, emedan man icke visste vilken religion som skulle komma, eller om det skulle vara någon alls" (Strindberg, SV 50:105–106; SV 50:268).

("He longed to get out, to get away, but far away, to light and cleanliness, to peace and love, and reconciliation. He began to dream his old dream of a monastery, within whose walls he would find shelter from the temptations and filth of this world, a place where he would be able to forget and be forgotten. But faith was lacking, and the ability to obey.

This idea of a monastery had long haunted literature, and he and his friends in Berlin had talked of founding a non-confessional monastery for intellectuals who, at a time when industry and finance had pushed themselves so much to the fore, could not feel at home in the atmosphere of a materialism which they themselves had been misled into preaching. He now wrote to a friend in Paris about the founding of such a monastery. He sketched out plans for the building, drew up rules and went into details of the communal

the first—use of *intellektuell* as a noun in Swedish. The words, moreover, were first written in 1898, the year of the publication of Zola's 'J'Accuse ...!' and the manifesto of the intellectuals in Paris, milestones in the Dreyfus Affair and in the emergence of the figure of the modern intellectual.

That Strindberg was aware of, even haunted by, the Dreyfus Affair is clear from the references to Dreyfus and the Affair in *Ockulta Dagboken* (*The Occult Diary*) and the novels *Götiska rummen* (*The Gothic Rooms*) and *Svarta fanor* (*Black Banners*). In contrast to these works, neither *Klostret* nor *Fagervik och Skamsund* refer explicitly to Dreyfus or the Affair. Instead, they register the impact of the Affair in a sustained meditation on the role of the writer as intellectual and the nature of justice, also central issues in the discussion in France of Alfred Dreyfus's innocence or guilt and the actions of Zola and other artists and writers to free him from what they saw as a profoundly unjust imprisonment.

Albert Dreyfus, as is well known, was a French army officer who was framed for treason and condemned to imprisonment on Devil's Island, a harsh sentence that almost certainly would lead to an early death.² The evidence was a piece of paper found in a wastepaper basket in 1894. On it were jottings concerning military secrets in a handwriting that bore only a very slight similarity to that of Dreyfus, but in reality belonged to another army officer, Ferdinand Esterhazy. With the wisdom of hindsight, it seems clear that the facts that Dreyfus was Jewish and from Alsace, since 1871 part of Germany, played key roles in his condemnation, and that many in the army knew that he wasn't guilty, but went to great lengths to make it seem that he was, even forging documents as false evidence. Discussion of his trial and condemnation divided educated French society in the 1890s, with conservatives arguing that tradition and patriotism outweighed uni-

life and duties of the brothers. This was in August 1894! The aim of this monastery was to be the training of supermen, by means of asceticism, meditation and the practice of science, literature and art. Religion was not mentioned, since he did not know what religion there would be, or whether there would be any religion at all" (Strindberg 1966, p. 131).

² My summary of the Affair follows the account in Bredin 1984.

versal standards of truth and justice, while those on the left held that the condemnation of an innocent man was an outrage. Zola's famous letter, 'J'Accuse . . .!', published in the newspaper, *L'Aurore*, on 13 January 1898, led to his own condemnation for treason. The publication of the manifesto of the intellectuals (*le manifeste des intellectuels*) in the same newspaper a day later marked the flamboyant emergence of the word intellectual as a noun that designated at first an individual devoted to reason and universal standards of truth and justice, and specifically, in 1898, a left-leaning Dreyfusard. In the writings of conservative anti-Dreyfusards the noun *intellectual* was originally an insult, but soon the word was used to designate individuals of all political persuasions, anyone who worked with his—or occasionally her—mind but also participated in the public debate over political and cultural matters. It should be noted, however, that this use of the noun *intellectual* represents the culmination of a development that had taken place over the course of the 19th century, when it designated any individual who worked with his or her mind—in newly expanded universities, laboratories, the professions, and even the schools founded to satisfy legal obligations to provide citizens with at least a rudimentary education.³ Strindberg's use of the noun reflects all three uses of the term.

It is also interesting that he links *intellectuals* to monks and monasteries. The French writer Julien Benda also saw intellectuals in the broad sense of the term as inheritors of the monastic tradition, as the title of his famous *La Trahison des clercs* (*The Betrayal of the Intellectuals*), first published in 1927, makes clear. But there was a widespread fascination with monasteries and cloisters in the decades surrounding 1900. In 'La musique et les lettres' (Music and Letters), for example, the French writer Stéphane Mallarmé gave a wistful portrayal of the dons at Oxford as latter-day clerics, who enjoyed the leisure to devote themselves to literature and culture in a beautiful setting that suggested a new version of the monastery, like Strindberg's "konfessionslösa kloster", a place where writers and scholars could pursue their interests free from economic worries.

³ On this development, see especially Charle 1990 and 1996.

Strindberg wrote *Klostret* in 1898—he may have completed most of it in October—but in any case after the publication of Zola’s letter and the manifesto of the intellectuals and also after the completion of *Inferno*.⁴ *Klostret* turns to the period in his life immediately preceding the years evoked in *Inferno*, when Strindberg, newly divorced, moved to Berlin where he spent time together with other unattached men and a few women, many from Scandinavia, although some came from Eastern and Central Europe, and where he also met his second wife, the Austrian journalist Frida Uhl. During this period, he and his character Axel lived either in hotel rooms or as the guest of his wife’s family in Austria and since he was not always able to write, suffered considerable financial hardship. In contrast to the solitude evoked in *Inferno*, the focus here is collective: the character’s relationship to the other people in the bar bizarrely called *Klostret* and to the woman who becomes his second wife. With the exception of her family, almost everyone he encounters is a writer or would-be writer, which is to say a self-defined intellectual in the most general sense. But one character evokes a tradition of 19th-century intellectuals which goes back to Germaine de Staël and the generation of émigré writers who fled France during the decades following the French Revolution. This is the woman who would become his second wife. The narrator first sees her at an elegant dinner, sitting alone and gazing upwards with a look that reminds the narrator of a portrait of Germaine de Staël as her character Corinne, also sitting alone, but on Cape Miseno, holding a lyre, and looking upwards with eyes that may be full of tears.

Där satt en ensam dam, tämligen ung, såg förgråten ut och hade munnen öppen som Madame Staël. Hon föreställde sig som varande correspondent till en stor tidning, sade en komplimang, och nu slogs språklådan upp. Damen, vars utseende han icke lade märke till, emedan hon endast ville verka intellektuell, tog själv samtalets ledning. Hon sade att Tyska Riket saknat konst, veten-

⁴ See Ståhle Sjönell 1994, pp. 287–290.

skap och litteratur sedan kriget 1870. Hon läste endast franska och skandinaviska böcker, och den nyupplomstrade ungtyska litteraturen vore kommen från Norden.⁵

Axel does not call his future wife an intellectual, but uses the adjectival form of the word to describe her: he notes sceptically her intense desire to *seem* intellectual. Staël was a topical figure in late 19th-century Scandinavia, because Georg Brandes had devoted half of the first volume of his 1872 work, *Hovedstrømninger i det 19de Aarhundredes Litteratur* (*Main Currents of Nineteenth-Century Literature*), to her: she is an important model for what Brandes considered a good writer, one who, like Zola, wrote about social and political problems. The woman in question, called Maria in the novel, is a journalist, thanks to her father, and passionately interested in social and cultural issues, although Axel deprecates her views.

The reference to Staël is hostile: Strindberg's narrator calls her Madame Staël, instead of Madame de Staël, omitting the nobiliary particle. Yet it also evokes Brandes' history of European writers, which argues that the French Revolution marked a turning point in the history of writers, as well as politics. The best writers are concerned with politics and culture, often from a distance, as exiles, like Maria, Axel, and the community of the little bar. Brandes situates Staël as the foremost among a group of writers who, forced to go into exile, registered the effects and potential of the French Revolution from a distance. His pages on her suggest that she is one of his most important fore-runners and that exile or at least the status as an outsider is one of the most important hallmarks of the modern intellectual. Further, as Strindberg suggests—albeit in a back-handed way—Staël became an

⁵ Strindberg, SV 50:13 (“In it sat a solitary lady, fairly young, who looked as if she had been weeping, and kept her lips apart like Madame Staël. She introduced herself as the correspondent of an important newspaper, paid him a compliment, and conversation flowed freely. The lady, to whose appearance he paid no attention, as she only wanted to impress him as an intellect, herself took the initiative. She told him that the German State had had no art, science or literature since the war of 1870. She herself only read French or Scandinavian books, and the young German writers, who were just beginning to flourish, had got their inspiration from the North”: Strindberg, 1966, p.14).

important model for women in late 19th-century Europe who also aspired to become writers and intellectuals.

Despite the narrator's scorn, the reference to Staël suggests that he is aware that there are women, as well as men, who aspire to be intellectuals. Thus, the reference to the cloister of male intellectuals at the end of *Klostret* and 'Karantänmästarens andra berättelse' marks in part an attempt to erase women's claims, as well as the narrators' desire to flee their wives.

In *Klostret*, Maria disapproves of Klostret, the bar, and the central parts of the novel focus on Axel's attempts to live together with a woman with intellectual ambitions and a desire to collaborate with him on writing projects and their publication. Not surprisingly, he finds it an impossible task, fleeing first from her in London, where they have travelled to discuss his plays with the owner of the Independent Theatre, J.T. Grein, and then after their child is born, when penniless and exasperated he dreams of joining an all-male colony of intellectuals, clearly an alternative to life with Maria.

What is the relationship between the cloister Axel dreams of at the end of *Klostret* and the bar by that name? There were women at the bar and he had had an affair with one of them. None of the customers seem to have foresworn sexuality. Axel admits to an affair with a woman the narrator calls Lais, almost certainly based on the Norwegian Dagny Juel. The name Klostret evokes what the bar is not and what it could be: a place where men alone gather to discuss cultural and political matters, to take their place among what Brandes had called in his 1883 book *Det modern Gennembruds Mænd* (*Men of the Modern Breakthrough*).

The bar also recalls the setting of *Röda rummet* (*The Red Room*), a bar where men gather to do the same, linking the bohemia of Henry Murger's *Scènes de la vie de bohème* (*Scenes of Bohemian Life*) to Brandes' history of European writers of the early 19th century.

Clearly, Zola's open letter and the manifesto of intellectuals provoked Strindberg to think about his own writing and its place in a larger European, rather than French or Swedish, context. The one possible allusion to the context of the Dreyfus Affair in *Klostret* is a

short discussion of the antisemitism of the protagonist's wife's Austrian family, curious because the family itself has Jewish ancestry:

Det fanns nämligen hos henne och hennes släkt en underbar dyrkan av de blonda; om därför att de liknade ljuset, under det de dunkelhyade erinrade om mörkret, vore svårt att säga. De trodde alla blonda om gott, talade illa om judarne oaktat lilla fruns farmor varit judinna; och på mödernesisidan som var av böhmisk bondsläkt begagnades ordet jude som ett förklenande tillmål. Svärfadren var till och med antisemite, men när Axel B. skämtade över det bisarra häri, svarade frun:
-- Du får inte skämta med det; ty det vilja vi göra själva.⁶

What the jokes do not say directly is that the family probably distinguishes between assimilated Jews who have been in Austria for decades and the large number of newcomers who entered the Empire in the last decades of the 19th century. The passage also suggests that it was above all people in the countryside who found the influx of new migrants disturbing.

By the time Strindberg revised *Klostret* four years later, for inclusion in *Fagervik och Skamsund* as a novella called 'Karantänmästarens andra berättelse', the European cosmopolitanism of Berlin and the little bar have disappeared; instead the new version evokes the Scandinavian cosmopolitanism of the last decades of the 19th century, when Copenhagen assumed the role of the cultural capital of the North. The second protagonist is a Swede, who marries a Danish woman. In this version, too, Maria's family harbours antisemitic opinions, although

⁶ Strindberg, SV 50:101 ("Both she and her family had a strange passion for fair-haired people, but whether it was because they resembled the light, whilst dark people reminded them of darkness, it was difficult to say. They thought well of all fair people, and spoke ill of Jews, regardless of the fact that his little wife's paternal grandmother had been a Jewess. On her mother's side of the family, which stemmed from a race of Bohemian farmers, the word 'Jew' was used as a term of abuse. His father-in-law too was anti-semitic, but when Axel B suggested jokingly that this seemed to be rather bizarre, his wife answered: 'You mustn't joke about it. Only we are allowed to do that'": Strindberg, 1966, p. 125).

they have Jewish ancestors.⁷ Further, the novella omits the first chapter of *Klostret*, which includes the references to Staël, as well as the bar in Berlin. Thus, not only does the European cosmopolitanism of the little bar in Berlin disappear, but this version also erases the presence of women intellectuals. Nevertheless, like the protagonist of the earlier version, his counterpart in the Quarantine Master's second tale marries an independent woman—a Dane, rather than an Austrian—who accompanies him to London and the continent in a marriage he finds intolerable, leading him to abandon her and their child and to dream of a cloister as a refuge at the end of the narrative.

There are, however, five tales in the collection. Four are stories the Quarantine Master reads to a little group of solitary men, who meet in the harsh and barren setting of the island of Skamsund, located in close proximity to the attractive tourist destination called Fagervik. The first recounts an episode in the life of an ambitious woman who abandons her husband, a grocer, for a baron, and travels southwards with him, but ultimately their relationship ends when they are quarantined on the Island of Ven in Denmark; afterwards, she takes one lover after another, even after she retreats to Skamsund. His third and fourth tales evoke a successful writer who is shunned by the other guests after he dances with the dishwasher at a charity ball, and a man with an upper-class background who refuses bourgeois society, the world of Fagervik, to eke out a modest living as a translator on Skamsund.

The novella most directly related to the Dreyfus Affair occurs at the beginning of the collection and is not attributed to the Quarantine Master. It is called 'En barnsaga' (A Child's Tale) and evokes the coming of age of Thorkel Öhman, the son of a sailor who was accused, perhaps unjustly, of causing the sinking of a ship and who, having lost respectability, as well as his livelihood, disappears, apparently turning to a life of crime. Young Thorkel becomes a ward of the state, and is assigned to work for the Quarantine Master, doing the dirty work of

⁷ The paragraphs are nearly identical in both works, the only difference being that the later version refers to "holsteinsk bondsläkt" instead of "böhmisk bondsläkt": Strindberg, SV 50:101; SV 50:263.

sorting through animal hides, looking for evidence of a disease that is said to devastate livestock in the East. After several years, he is able to make his way from Skamsund to Fagervik, where he at first flourishes, before he, like his father, is accused of neglecting his job, but in this case, clearly unjustly. Unlike his father, however, he does not complain. Instead, his stoicism impresses a navy officer, who employs him and promises to recommend him for a place in the navy, if he continues to please.

Like Dreyfus, Thorkel Öhman and his father inhabit a hellish island setting and are accused—perhaps unjustly—of crimes. Thorkel is rewarded, however, for his acceptance of his situation: unlike French Dreyfusards, he does not complain, but accepts injustice as part of society, especially the pleasant-seeming society of Fagervik. Thorkel moves from Skamsund to Fagervik, whereas the protagonists of the Quarantine Master's four tales do the opposite.

What to make of the contrast? The title of 'En barnsaga' suggests that the tale is both a coming-of-age narrative and a fairy tale. Perhaps Thorkel is naïve to think that it is desirable to move up in a social world characterized by hypocrisy and injustice. The narrator of the final tale, 'Den kvarlåtne' (Left Behind), asks why anyone should struggle to become part of something in itself unjust and even contemptible. His words are among the final lines of *Fagervik och Skamsund*, serving as a kind of conclusion to the collection as a whole. The quest of individuals such as Thorkel Öhman and Alfred Dreyfus to become part of mainstream society may be not only naïve but also self-destructive. For both, it might have been better to remain outsiders in unattractive island settings, perhaps not such a bad fate for young Thorkel, but surely a deadly one for Dreyfus on Devil's Island.

Strindberg continued to ruminate on the role of writers and intellectuals in his novels *Götiska rummen* and *Svarta fanor*. Both include characters, especially Count Max, who believe Dreyfus was guilty, as well as multiple narratives of failed marriages. Count Max eventually founds a cloister just south of Stockholm, where male characters gather to discuss political and cultural matters, although it is unclear who exactly lives there. *Götiska rummen* even ends with a scene showing a

group of male characters gathering to sign some kind of manifesto in favour of Dreyfus, but several decline to do so. Clearly, for Strindberg, intellectuals could be for or against Dreyfus, but the best among them believed that he was guilty. After all, in the world of *Fagervik och Skamsund*, we all are.

Even the later novels, *Götiska rummen* and *Svarta fanor*, are ambiguous on the subject of Dreyfus's guilt or the role of Jews in European or Scandinavian culture. Nevertheless, they are polemical works that seem to present a stark contrast to Strindberg's late masterpieces, poetic dramas such as *Ett drömspel* (*A Dream Play*) and his five *Kammerspel* (*Chamber Plays*), although these works also refer to social and political issues largely outside their dream-like worlds. If the two late novels hark back to *Klostret* and 'Karantänmästarens andra berättelse', the plays, often included among Strindberg's "post-*Inferno*" works, recall Strindberg's autobiographical novel by that name. Indeed, *Inferno* and *Klostret* present two very different notions of authorship: one, solitary and allied with the idea of the genius who, like Dante, has survived a descent into Hell; the other, collective and closely related, as I have argued, to the emergence of the intellectual in France and in Europe.

Written in 1898 and rewritten in 1902, *Klostret* and 'Karantänmästarens andra berättelse' situate the emergence of the word *intellektuell* and its corresponding concept in the context of the Dreyfus Affair. Remarkably, the second version suggests sympathy for Dreyfus's plight, although it does not affirm his innocence. In the narratives, moreover, imaginary cloisters and isolated Baltic islands are refuges from industrialization and mass movements on the continent and probably also from the immigration into Europe of new groups of people, above all Jews. Like the hides that Thorkel Öhman tries to keep out of Sweden, they come from the East.

This is a disturbing association, but remarkably enough, *Klostret* and 'Karantänmästarens andra berättelse' do not mention Dreyfus by name and the only reference to Jews and antisemitism concerns the Austrian and Danish families of the wives in both narratives. Here, as we have seen, the narrators express surprise and bewilderment at

the families' deprecation of Jews, since some of their own members are Jewish. At first glance, this reference seems to stand in sharp contrast to the account in *Inferno* of the narrator's experiences in Austria, where it is above all the Catholicism of some members of the family that turns him towards religion and also, perhaps, redemption.

The two, however, are probably not as far apart as they initially seem. In his classic account of Viennese culture in the years surrounding 1900, *Fin-de-siècle Vienna: Politics and Culture*, Carl E. Schorske links the psychologically oriented works of Hugo von Hofmannsthal, Sigmund Freud and Gustav Klimt to the rise of mass politics and antisemitism at that time. As he shows in chapter 3, 'Politics in a new key: An Austrian trio', the failure of Liberalism to gain widespread support in Austria and anxieties provoked by the migration into the Empire of large numbers of people, above all Jews, from the East, infused the politics of Georg von Schönerer and Karl Lueger, as well as Theodor Herzl.⁸ The references in *Klostret* to the wife's family's antisemitism, as well as to diseased hides from the East in *Fagervik och Skamsund*, suggest that Strindberg was not unaware of such anxieties and that they may also inform his so-called post-*Inferno* works. Both the intense Catholicism of some members of the wives' families, as well as their hostility to some Jews, can be seen as two aspects of the reaction to the arrival of large numbers of newcomers in Europe, suggesting the limits to European cosmopolitanism at the turn of the century from the 1800s to the 1900s. Schorske's account invites us to consider Strindberg's late poetical dramas and his polemical novels also as closely related to immigration and the rise of hostility to outsiders, above all Jews, in the years surrounding 1900. Unfortunately, perhaps, this perspective also makes Strindberg's work especially relevant in 2026.

⁸ Schorske 1981, pp. 116–180.

REFERENCES

- Benda, Julien 1927. *La Trahison des clercs*, Paris: Grasset.
- Brandes, Georg 1872. *Hovedstrømninger i det 19de Aarhundredes Litteratur: Forelæsninger holdte ved Kjøbenhavns Universitet i Eteraarshalvaaret 1871*, vol. 1, *Emigrantlitteraturen*, Copenhagen: Gyldendal.
- Brandes, Georg 1883. *Det moderne Gjennembruds Mænd: En Række Portræter*, Copenhagen: Gyldendal.
- Bredin, Jean-Denis 1984. *L’Affaire*, Paris: France loisirs.
- Charle, Christophe 1990. *Naissance des “intellectuels” 1880–1900*, Paris: Minuit.
- Charle, Christophe 1996. *Les intellectuels en Europe au XIXe siècle*, Paris: Seuil.
- Mallarmé, Stéphane 2003. ‘La musique et les lettres’, in Bertrand Marchalred, *Oeuvres complètes*, vol. 2, Paris: Gallimard, pp. 53–77.
- Murger, Henry 1851. *Scènes de la vie de bohème*, Paris: M. Lévy.
- Schorske, Carl E. 1981. *Fin-de-siècle Vienna: Politics and Culture*, New York: Vintage.
- Ståhle Sjönell, Barbro 1994. ‘Tillkomst och mottagande’ in August Strindberg, *Samlade verk 50, Klostret, Fagervik och Skamsund*, ed. Barbro Ståhle Sjönell, Stockholm: Norstedt, pp. 285–325.
- Strindberg, August 1966. *The Cloister*, trans. Mary Sandbach, New York: Hill and Wang.
- Strindberg, August 1981. *Samlade verk 6, Röda rummet. Skildringar ur artist- och författarlivet*, ed. Carl-Reinhold Smedmark, Stockholm: Norstedt.
- Strindberg, August 1988. *Samlade verk 46, Ett drömspel*, ed. Gunnar Ollén, Stockholm: Norstedt.
- Strindberg, August 1991. *Samlade verk 58, Kammarspel. Oväder, Brända tomten, Spöksönanen, Pelikanen, Svarta handsken*, ed. Gunnar Ollén, Stockholm: Norstedt.
- Strindberg, August 1994a. *Samlade verk 37, Inferno*, ed. Ann-Charlotte Gavel Adams, Stockholm: Norstedt.
- Strindberg, August 1994b. *Samlade verk 50, Klostret. Fagervik och Skamsund*, ed. Barbro Ståhle Sjönell, Stockholm: Norstedt.
- Strindberg, August 1995. *Samlade verk 57, Svarta fanor. Sedeskildringar från sekelslutet*, ed. Rune Helleday, Stockholm: Norstedt.
- Strindberg, August 2001. *Samlade verk 53, Götiska rummen. Släkt-öden från sekelslutet*, ed. Conny Svensson, Stockholm: Norstedt.

LÄNGS MINNENAS ALLÉ

Minne, glömska och faderskap i *Stora landsvägen*

MOA MARKEN

»FAMILJEFADERN« hör knappast till de epitet som brukar förknippas med August Strindberg. I de litteraturhistoriska handböckerna tituleras han »nationalförfattaren«, »världsdramatikern« och inte sällan »kvinnohataren«, men trots att han blev far till fem barn och återkommande skrev om familjelivets för- och nackdelar är det en sida av författaren som sällan uppmärksammas. Strindbergs tvetydighet inför frågor som religion och kvinnlig frigörelse har blivit berömda, men han behandlar även faderskapets realiteter med samma ambivalens. När Strindberg porträtterar en far kan det vara en gestalt som i ett ögonblick närmast personifierar den patriarkala ordningen, för att i nästa ögonblick falla i gråt och själv gå in i rollen som barn.

I mitt pågående avhandlingsarbete undersöker jag hur Strindberg porträtterar faderskap i dramatiken. Jag intresserar mig för hur Strindberg skildrar faderskap i förhållande till för honom samtida genus- och familje frågor. Sekelskiftet 1900 är en tid då föreställningen om en »maskulinitetens kris« upptar många författare och intellektuella, däribland Strindberg. Man oroar sig för de hot som manligheten sägs stå inför. Samtidigt tycker jag mig se ett stort intresse för att omförhandla till synes givna genuspositioner. Faderskapsbegreppet präglas då som nu av ett spänningsförhållande mellan kontinuitet och förändring. Å ena sidan ses fadern som en arkaisk typgestalt som representerar ett urålderligt patriarkalt system, men i denna tid framträder också en modernare syn på faderskap. Inom borgerligheten växer en sentimental dyrkan av barnet och familjelivet fram, vilket ställer nya krav på såväl mödrar som fäder vad gäller omsorg och närvaro. Ellen Key argumenterar i *Barnets århundrade* (1900) för att den moderna föräldern måste vara lika dedikerad sina barn som veten-

skapsmannen är vetenskapen och konstnären är konsten.¹ Strindberg var som bekant ingen stor beundrare av Ellen Key, men jag menar att de i någon mån förenas i en gemensam omsorg om barnet. Genom hela sitt författarskap, från *Tjänstekvinnans son* (1886–1887) till de sena dramerna, uttrycker Strindberg en djup förståelse för barnets utsatta position i hemmet och i världen.

Forskare som intresserar sig för faderskap ur ett kulturhistoriskt perspektiv märker snart att begreppet är svårfångat och mångtydigt, eftersom det har en stark metaforisk konnotation. När Sigmund Freud i *Totem och tabu* (1913) kopplar samman civilisationens uppkomst med ett förhistoriskt fadermord blir all västerländsk kultur per automatik faderlig.² Den feministiska teoretikern Adrienne Rich skriver i *Of woman born. Motherhood as experience and institution* (1976) om den paradox som denna allomfattande faderliga maktposition givit upphov till: »The power of the fathers has been difficult to grasp because it permeates everything, even the language in which we try to describe it. It is diffuse and concrete, symbolic and literal; universal, and expressed with the local variations which obscure its universality.«³ Min utgångspunkt är att faderskap här måste ses på ett symboliskt men även konkret plan. Det är kopplat till ett patriarkalt samhällssystem, men faderskap är också en vardagsnära praktik som existerar i ett betydligt mindre sammanhang. Det är mellan dessa ytterligheter som Strindberg navigerar i skildrandet av fäder; mellan civilisationens grundvalar och det som ibland kallas för »det lilla livet«.

Det är i faderskapets symboliska dimensioner som minnet blir en avgörande aspekt. Till skillnad från modern kan inte fadern förankra sitt föräldraskap i den egna kroppen. I brist på sådana biologiska resurser måste fadern bli en sorts historieberättare som genom sitt berättande befäster sitt faderskap för barnet och omgivningen. Den goda fadern kan med sin berättelse förmedla en känsla av arv och identitet. I Strindbergs författarskap, liksom i andra författarskap från samma tid, uttrycks återkommande ett samband mellan att

¹ Key 1900.

² Freud 1995, s. 150ff.

³ Rich 1992, s. 58.

skriva och att vara far. Sandra M. Gilbert och Susan Gubars klassiska studie *The madwoman in the attic. The woman writer and the nineteenth-century literary imagination* (1980) beskriver 1800-talets litterära kultur som närmast besatt av idén om den manliga författaren som far till sitt verk, och de myntar där också termen litterärt faderskap.⁴ För Gilbert och Gubar är faderskap avhängigt historieberättandet. I en tid där inga tester kan avgöra biologiskt faderskap uppstår andra strategier för fäder att legitimera sin position. En sådan är berättandet. Gilbert och Gubar skriver: »A man cannot verify his fatherhood by either sense or reason, after all; that his child is *his* is in a sense a tale he tells himself to explain the infant's existence.«⁵ Även för fäderna i Strindbergs dramer blir historieberättandet återkommande en taktik för att legitimera sitt faderskap.

Fadern i Strindbergs dramatik

Fäderna i Strindbergs dramatik kommer i många olika skepnader. Här finns de goda fäderna som har vunnit sin familjs respekt, liksom fäder som har förlorat sin status som familjens överhuvud. Här finns tyranniska fäder, men också mjuka fäder som i grunden omskakats av upplevelsen att bli pappa. En annan sorts far är den som lämnat sin familj bakom sig, eller rentav dött, men som ändå har en symbolisk närvaro i familjens dagliga liv.

I de tidiga dramerna, som *I Rom* (1870) och *Gillets hemlighet* (1880), skildras fäderna som tydliga antagonister till sina upproriska och frihetssökande unga söner. Dessa fäder skildras utan något större psykologiskt djup, och har mer karaktären av att vara projektionsytor där de får representera auktoritet och tradition. Samtidigt börjar det dyka upp ett annat perspektiv när den upproriska sonen själv blir far. I det tidigare nämnda medeltidsdramat *Gillets hemlighet* gör sonen Jacques allt för att avsätta sin far som gillets ålderman, samtidigt som han känner tvivel inför huruvida han kommer kunna älska sitt kommande barn.

⁴ Gilbert & Gubar 1980, s. 4.

⁵ Gilbert & Gubar 1980, s. 5.

Under det sena 1880-talet stakar Strindberg delvis ut en ny väg för hur han skildrar fäder och faderskap. Å ena sidan fortsätter han skildra de traditionella auktoritära fäderna, såsom den frånvarande Greven i *Fröken Julie* (1888). I *Fadren* (1887) skildras å andra sidan den patriarkala faderns kris och död. Ryttmästarn ges här en betydligt större psykologisk känslighet än vad tidigare Strindbergfäder har haft. Han är på många sätt det ideala maskulina subjektet i Strindbergs värld, och ändå är det hans känslighet, hans »feminina« sidor och rentav modersinstinkt, som ska bli hans fall.

När Strindberg under det sena 1890-talet återupptar dramatiken har någonting hänt med skildringarna av faderskap. Fäderna här är relativt mjuka, lite tillbakablickande och har god kontakt med sina barn, främst med sina döttrar. I *Den kluvna scenen. Kvinnor i Strindbergs dramatik* (1989) sammanfattar Margareta Wirmark fädernas roll i den sena dramatiken:

Samtliga fäder är oändligt fästade vid sina barn och sörjer för dem med en aldrig sviktande omsorg. De satsar tid och pengar på barnen och fäder som ej förmår lämna sina barn tillräckligt ekonomiskt underhåll förekommer ej i dessa dramer. Trofastheten utgör deras mest framträdande drag. De är trofasta också i den meningen att de är i livet; mycket få har svikit barnen genom en för tidig död.⁶

Den trofasthet som Wirmark beskriver håller jag i grunden med om, men samtidigt går det inte att bortse från att det finns fäder som på ett eller annat sätt har lämnat sin familj bakom sig. I *Pelikanen* (1907) är familjefadern död, i *Påsk* (1900) sitter han i fängelse och i *Brott och brott* (1899) har fadern övergivit fru och barn för att satsa på teaterkarriären. Det är inte genom döden som Strindbergs fäder sviker sina barn, men det går inte heller att beskriva dessa som närvarande. Ytterligare ett exempel på en frånvarande far finns i *Stora landsvägen* (1909), vilken jag nu ämnar diskutera.⁷

⁶ Wirmark 1989, s. 177.

⁷ Strindberg, SV 62.

Faderskap, minne och glömska i *Stora landsvägen*

Stora landsvägen är Strindbergs sista drama och läses ofta som ett farväl till dramatiken. I likhet med Shakespeares avskedsdrama *The Tempest* är *Stora landsvägen* fullt med metadramatiska grepp, inte minst genom referenser till tidigare verk ur Strindbergs författarskap.⁸ *Stora landsvägen* ter sig som något av ett minnesmonument över det egna författarskapet. Samtidigt som Strindberg i litterär form gör bokslut över sitt liv som författare uttrycker han själv en önskan om anonymitet när dramat ska tryckas. Gunnar Ollén beskriver i Nationalupplagan hur Strindberg önskade att »författarnamnet inte skulle utsättas« på omslag och titelblad. Dessa krav var givetvis besvärliga för förlaget att tillmötesgå.⁹

Liksom flera andra av de sena dramerna är *Stora landsvägen* ett vandringsdrama där Jägarn konfronteras med sitt liv under de sju stationer som han besöker. Han vandrar mellan alptoppar och stadsmiljöer på jakt efter sanning och inre frid. Jägarns gestalt är en sorts mellanting mellan arketypp och människa. Inom honom framträder en tydlig splittring mellan att å ena sidan vara en ensam sökare utan bindningar, å andra sidan vara en vardagsmänniska som plågas av minnet av ett familjeliv som havererat. Vi förstår också att Jägarn har ett förflutet som författare.

Vidare förhåller sig *Stora landsvägen* tydligt till en västerländsk litterär kanon. Direkta och indirekta referenser till Bibeln och Shakespeares dramer placerar dramat i relation till en närmast arkaisk litterär sfär. Jägarn är i någon mån en representant för den litterära kulturen. Han har varit författare, men har övergett sitt författarskap. Han har av sagt sig sitt namn och reser numera, som han säger, *incognito*.

Vid den första stationen möter Jägarn en annan arketyppisk gestalt, Eremiten. Denne uppmanar honom att ge sig tillbaka till människorna och författandet. Skrivandet, eller snarare det avbrutna skrivandet, liknas av Eremiten vid fosterfördrivning:

⁸ Lysell 2021, s. 40.

⁹ Strindberg, SV 62:242.

EREMITEN

Du fåktar bra med tungan, borde föra pennan!
I alla fall, ditt liv halvgånget är;
Fördriv ej fostret, ej förtidig börd
Kan nånsin göra dig till man, till mänska;¹⁰

Här sätts likhetstecken mellan att vara far, man och författare. Den som låter bli att färdigställa sitt litterära verk hindrar också ett barn från att växa upp.

Vid dramats tredje station möter Jägarn en ny gestalt, Flickan. De finner genast varandra och under deras korta möte uppstår en symbolisk far och dotter-relation. I likhet med ett något tidigare drama, *Påsk*, där Eleonora står i telepatisk förbindelse med sin far som sitter i fängelse, finns det ett närmast metafysiskt band mellan Jägarn och denna dottergestalt. Flickan och Jägarn avslutar varandras meningar och hon delar hans behov av att gömma sig bakom masker och falska identiteter. I likhet med Jägarn vill inte heller Flickan uppge sitt riktiga namn.

Flickan har en intuitiv förståelse för Jägarn, däremot kan hon inte begripa dennes behov av att glömma det som har varit:

FLICKAN

Vad gjorde ni däruppe?

JÄGARN

Andades och glömde!

FLICKAN

Men varför glömma? Utan minnen
Vårt liv ju vore tomma intet ---¹¹

Jägarn vill alltså glömma, men vad är det han vill glömma, och var-

¹⁰ Strindberg, SV 62:109.

¹¹ Strindberg, SV 62:131.

för? Som så ofta med Strindberg befinner sig hans karaktärer på flykt från *människorna*, men jag vill undersöka idén att det främst är rollen som författare och familjefar som han här har lämnat bakom sig. Det Jägarn och Flickan har gemensamt är att de har en självförbrännande effekt på det egna jaget. När Eremiten tidigare konstaterat att Jägarn »icke älskar människorna« kontrar Jägarn med att förklara att han älskar dem alltför mycket och att han därför har förlorat sig själv.

Det finns även en symbolisk dimension av Jägarns faderskap på så vis att hans uppgift är att förmedla litteraturen och språket till Flickan. Deras dialog avbryts vid ett tillfälle av ett högt ljud. Flickan hör detta ljud, men till skillnad från Jägarn kan hon inte höra vad det är som sägs:

JÄGARN

lystrar.

Hör!

FLICKAN

Jag hör, men fattar ej!

JÄGARN

Jag översätter!

Ni hör blott ljud, men jag hör ord!¹²

I denna dikotomi mellan ljud och ord ryms också motsättningen mellan manligt och kvinnligt, förälder och barn. Det blir Jägarns uppgift att inte bara berätta för Flickan vad som sägs, utan även ge henne tillgång till Ordet. Som översättare kan han mediera mellan dessa två sfärer, mellan barnets natur och den faderliga kulturen. Jägarn översätter och förklarar för Flickan att det är någon som kallar på honom och vill föra honom framåt. De skiljs åt och Jägarn vandrar vidare.

Vid station sex kommer Jägarn till den plats där en bekant familj bor. Han konstaterar att han känner både fadern och modern i huset,

¹² Strindberg, *SV* 62:133.

men när han ser det lilla barnet känner han igen det som sitt eget. Hon kan dock inte längre känna igen honom:

JÄGARN

Mitt barn!

Mitt barn!

Hon kände icke igen mig! Vilken lycka . . . vilken lycka för oss båda!¹³

Jägarns strävan att göra sig *incognito* har slutligen lyckats, nu när inte ens hans dotter kan känna igen honom. Ändå menar Jägarn i denna bitterljuva scen att det är för barnets bästa som han fjärrar sig från henne. Den ambivalens mellan omsorg och svek som Strindberg återkommande ställer sina fäder inför blir här särskilt brännande.

Jägarns korta möte med barnet påminner om det med Flickan. Jägarn kommer i kontakt med dessa för att sedan vandra vidare mot nästa mål. Samtidigt är det två former av faderskap som han här ger uttryck åt. För det lilla barnet är han en biologisk far som har övergivit henne, men för Flickan blir han i stunden en symbolisk far som inte gjort sig skyldig till den sortens svek. Jägarns handlande gentemot dem kopplar jag samman med hans behov av att avsäga sig sitt namn. Namnet har en viktig betydelse för författarrollen, men också för rollen som far. I ett patriarkalt system bär barnen faderns namn, och namngivandet har här en viktig funktion, på så sätt att det förmedlar släktskap och tradition. När Jägarn avsäger sig sitt namn är det främst med syftet att upplösa det egna författarskapet, men resultatet blir också att han inte längre står i relation till sitt barn. Genom att ta avstånd från sitt författarnamn abdikerar han från den patriarkala makten, som författare och som far.

Efter detta definitiva uppbrott med familjelivet och författarskapet befinner sig Jägarn slutligen vid den sista stationen. Det är den mörka skogen. I snön ritar han en gravinskrift över sig själv: »Här vilar

¹³ Strindberg, SV 62:198.

Ismael, Hagars son.«¹⁴ Hagar är som bekant Abrahams och Saras tjänstekvinna som tillsammans med sin son Ismael fördrivs till öknen. Strindbergs användning av detta motiv är väl bekant, inte minst genom *Tjänstekvinnans son*. Jägarn, vars identitet det nu är svårt att inte sammankoppla med Strindbergs författarpersona, begraver här sitt författarskap. Han är inte längre far, inte heller är han (tjänstekvinnans) son.

Sammanfattningsvis menar jag att det finns ett symbiotiskt förhållande mellan minne och glömska och mellan faders- och författarrollen i *Stora landsvägen*. Jägarns faderlighet hänger samman med hans roll som författare, hans förmåga att berätta och förmedla Ordet och Namnet. Genom att på olika sätt sudda ut minnet av sig själv abdikerar han som författare och som far.

REFERENSER

- Freud, Sigmund 1995. *Totem och tabu. Några överensstämmelser mellan vildars och neurotikers själsliv*, Göteborg: Daidalos.
- Gilbert, Sandra M. & Susan Gubar 1980. *The madwoman in the attic. The woman writer and the nineteenth-century literary imagination*, New Haven: Yale University Press.
- Key, Ellen 1900. *Barnens århundrade I-II*, Stockholm: Albert Bonniers förlag.
- Lysell, Roland 2021. »Stora landsvägen som summering och metadrama«, i Cecilia Carlander red., *Strindbergiana. Trettiosjätte samlingen*. Stockholm: Strindbergssällskapet.
- Rich, Adrienne 1992. *Of woman born. Motherhood as experience and institution*, London: Virago.
- Strindberg, August 1992. Samlade verk 62, *Stora landsvägen*, red. Gunnar Ollén, Stockholm: Norstedt.
- Wirmark, Margareta 1989. *Den kluvna scenen. Kvinnor i Strindbergs dramatik*, Stockholm: Gidlund 1989.

¹⁴ Strindberg, SV 62:210.

TEATRALITET KONTRA ANTI-TEATRALITET

Strindbergs kluvenhet till skådespelarkonsten

HÉLÈNE OHLSSON

I SIN UNGDOM drömde August Strindberg om att bli skådespelare. Det blev han inte, men han skrev om teaterestetik och skådespelarkonst regelbundet under hela sitt liv.¹ Redan 1888 siar han att *Fröken Julie* kommer att förnya teatern då han i förordet lanserar pjäsen som ett naturalistiskt sorgespel där scenerna är skapade som avsnitt skurna direkt ur verkligheten.² Naturalism är en estetik som utvecklades av författaren Émile Zola och innebär bland annat att dramat ska vara realistiskt och ett resultat av noggranna studier av människors psykologi och mänskligt beteende.³

Inför invigningen 1907 av Intima teatern fortsatte Strindberg att skriva om skådespelarkonst och teaterestetik i fem broschyrer som han publicerade 1908–1909, varav den första döptes till »Memorandum till medlemmarne af Intima Teatern från regissören«. ⁴ Dessa broschyrer fungerade både som konstnärligt program och som vägledning åt teaterns unga och tämligen oerfarna ensemble. Därtill har Strindberg skrivit till Intima teaterns skådespelare i brev och på lappar.⁵ Många har skrivit om dessa texter och Strindbergs teaterestetik, bland andra Willmar Sauter och Gösta M. Bergman.⁶ I den här

¹ Strindberg, SV 64.

² Strindberg, SV 27:101–113.

³ Zola 1881.

⁴ Strindberg, SV 64.

⁵ Strindberg, Brev 16 & 17.

⁶ Bergman 1966, s. 295–299; Sauter 2007.

artikeln fokuserar jag främst på två aspekter: Vilken typ av spelstil fördömdes Strindberg, och vilken avrådde han från?

Förvisso var Strindberg en av pionjärerna i teaterns moderna genombrott, men han var samtidigt starkt präglad av det sena 1800-talets skådespelarkonst, inte minst det så kallade stjärnskådespeleriet, som han i broschyrerna i starka ordalag varnade för. Ambivalens lyser igenom i Strindbergs texter om skådespelarkonst och i de råd han ger skådespelarna. Han förespråkar vissa aktioner och spelteknik, som är en del av tidens skådespelarkonventioner och som kan samlas under rubriken teatrala aktioner, och samtidigt avråder han från tillämpningen av andra dito. Dessa varningar kan läsas som en avsky för vissa sidor av det teatrala. I *Svenska Akademiens ordbok* (SAOB) definieras teatral som något som rör eller är ägnat för teater, »ofta med tanke på det sätt teater (inför publik) medvetet och med (sin konstarts särskilda) konstgrepp och effekter« framställer, efterliknar eller omformar verkligheten.⁷ Strindberg förespråkar teatralitet och samtidigt i sina varningar anti-teatralitet. Begreppet anti-teatralitet omfattas inte av SAOB, men är ett koncept i det engelska språket som kommer att förklaras mer nedan. Begreppen teatralitet och anti-teatralitet är den teoretiska utgångspunkten för denna analys.

Teatralitet och anti-teatralitet

Det engelska begreppet *theatricality*, som jag här översätter till teatralitet, kan läsas som ett paraplybegrepp med många andemeningar och implikationer. Enligt teaterforskarna Tracy C. Davis och Thomas Postlewait har det bland annat identifierats med det grekiska begreppet *mimesis* och den romerska idén om *theatrum mundi*, men här tar jag fasta på ytterligare en definition, att teatralitet kan illustrera dikotomin mellan »appearance and reality«, det vill säga det som endast förefaller och maskerar sig som verkligt, till skillnad från det som är verkligt.⁸ Davis och Postlewait konstaterar att »the realm of the theatrical – is, by definition, the inauthentic«.⁹

⁷ *Svenska Akademiens ordbok* (SAOB), teatral (tryckår 2003).

⁸ Davis & Postlewait 2003, s. 17.

⁹ Davis & Postlewait 2003, s. 17.

Ambivalenta känslor gentemot teatern som konstart och skådespelare som dess utövare fanns redan under antiken, alltifrån ljum misstänksamhet till stark avsky. Platon har i flera skrifter, bland andra *Republiken*, varnat för teaterns skadliga effekt på åskådarna, och det har också ett flertal av kyrkofäderna samt även senare filosofen Jean-Jacques Rousseau i *Lettre à d'Alembert sur les spectacles* (1758). Teatern har anklagats för tomhet, maskerad, falskhet, illusion, överflöd, överdrift, rollspel, imitation och härmning. Som Davis och Postlewait skriver: »theatricality – always suspect – calls forth its critical other, antitheatricality«. ¹⁰ Under 1800-talet såg många, inklusive Strindberg, på skådespelarkonsten som en vidhängande konstart som ska ses som en konst som måste förenas med en annan, det vill säga som en lägre konstart i jämförelse med de självständiga konsterna, bildkonst, arkitektur och litteratur. ¹¹ Strindberg ansåg således inte att skådespelarkonst kan fungera på egen hand, utan att åtföljas av en skriven text.

Under det moderna genombrottets gång ändrades delvis synen på teatralitet. Davis och Postlewait skriver:

Thus, the concepts of realism and theatricality set up a binary configuration in modernism, with realism aligning itself with the idea of 'artless' art and the many alternatives to realism embracing and celebrating the explicit theatrical conditions of the stage, its genres, and its traditions. ¹²

Det skulle sedermera utmynna i nya stilar som abstrakt teater, surrealism och dadaism. Uppgraderingen av den modernistiska versionen av teatralitet bidrog till att den kunde omfamnas av positiva associationer, men detta innebar inte att 1800-talets stjärnskådespeleri omvärderades.

I Strindbergs olika texter om teater framträder hans kluvenhet till skådespelarkonsten. Han beundrar vissa skådespelare och älskar de-

¹⁰ Davis & Postlewait 2003, s. 4.

¹¹ Strindberg, SV 64:15.

¹² Davis & Postlewait 2003, s. 12.

ras konst, men ofta avskyr han också både dem och den, eller endera. Davis och Postlewaite menar att denna paradox av kärlek och hat till skådespelare och skådespelarkonst präglar flera av det moderna genombrottets frontalgestalter, som Bertolt Brecht, Jerzy Grotowski, Antonin Artaud och Edward Gordon Craig, varav den sistnämnda går så långt som att teoretisera om att avskaffa skådespelare och ersätta dem med olika sorters marionetter, utan fysiska begränsningar och i avsaknad av egen vilja och ambition – själlösa.¹³ Även Strindberg inkluderas i denna församling: »His [Strindbergs] late plays, so brilliant in their heightened sensibility, cannot escape the paradox that he must use the stage to assault the abiding condition of role-playing, hypocrisy, and false representation in human existence.«¹⁴ I och med att Strindberg kanoniserades som Sveriges viktigaste dramatiker har hans kritik av det sena 1800-talets teater och stjärnskådespeleri haft stor betydelse för teaterhistorien. Stjärnskådespeleri fick under det moderna genombrottet mycket dåligt rykte, vilket som vi ska se även reproducerades i 1900-talets teaterhistorieskrivning.

Anti-teatrala varningar för vissa skådespelaraktioner

Redan i första stycket i den första broschyren ställer Strindberg upp stjärnskådespeleriets skadliga inverkan på dramatiken. Han skriver om den förhatliga teatertradition som han gjort uppror mot genom att beskriva hur en pjäs skulle vara konstruerad på 1860- och 1870-talen för att bli antagen till spelning på Dramaten, vilka hans implicit inte blev eftersom han inte följde dessa regler. Det finns bland dessa punkter vissa som anspelar på spelstil: Aktslutet borde vara ett applåd-ställe, vilket åstadkoms genom en oratorisk figur. Ini stycket anbragtes nummer för skådespelaren, vilket kallas en »scen«. Monologen tilläts och utgjorde ofta glansnumret: ett längre känsloutbrott eller en avstraffning. Man fordrade även roller, tacksamma roller för teaterns stjärnor.¹⁵

Dessa punkter var typiska för tidens teater. Teaterkonventioner

¹³ Davis & Postlewait 2003, s. 11.

¹⁴ Davis & Postlewait 2003, s. 11.

¹⁵ Strindberg, SV 64:11.

runt sekelskiftet 1900 innefattade pjäser med passande roller för teaterns stjärnor, eftersom de drog publik. Ibland applåderade publiken när de gjorde entré, och ofta efter stora dramatiska scener, vilka Strindberg kallar glansnummer. Dessa ska ses som liktydiga med arior i en opera, ett ställe där skådespelaren hade möjlighet att spela ut sin starka sida. Monologen var även en möjlighet för den kvinnliga huvudrollsinnehavaren att spela ut vissa åsikter som stundtals kan tolkas som proto-feministiska. Trots de teatrala inslagen i glansnumren framställdes de ofta enligt tidens mått med en förhöjd realism. De var populära hos skådespelarna, men även hos åskådarna som ofta mindes dessa moment som de mest oförglömliga i teaterhändelsen.¹⁶ Strindberg varnar dock skådespelarna på Intima teatern för all tendens till dessa teatrala inslag. De skulle således undvika:

- all flärd, såväl i scenografi, kostymer som rekvisita
- alla beräknande effekter
- applådställen
- glansnummer
- solonummer.¹⁷

Det var bland annat med dessa principer som han lät skapa sina kamardramer och den form som utvecklades på Intima teatern.

Fast vad menade Strindberg med denna uppräkningslista? Vad exakt skulle undvikas? För att få svar får vi gå till hans satir om Stockholmsteaterns repertoar och stjärnskådespeleri i *Det nya riket*. I »En nationell bildningsanstalt« kritiserar han stjärnornas inbördes konkurrens, pretentioner som privatpersoner och deras manér på scen i de franska boulevardkomedierna, som på 1880-talet var en populär repertoar i hela Europa. Däri ingår kritik mot scenografins överflöd: »Ridån går upp över en ändlös brysselmatta, besatt med kanapéer och en spis med pendyl«, skriver Strindberg.¹⁸ Han ironiserar även över rekvisitan med sina överklassmarkörer, som exempelvis spanskkrör

¹⁶ Donkin 2007, s. 319.

¹⁷ Strindberg, SV 64:13.

¹⁸ Strindberg, SV 12:107.

med guldknopp som är en sorts promenadkäpp, pincené och cigarettmaskin. Strindberg beskriver hur den manlige älskaren återkommande använder spanskröret som verktyg för att gestalta upprördhet, genom att han först »piskar« sina byxor och sedan en soffa med kappen.¹⁹

Kritiken innefattar även skådespelerskornas dyrbara och extravaganta kläder. I en scen beskrivs hur den kvinnliga huvudrollsinnehavaren är uppe på kansliet för att äska medel till klänningar inför nästa produktion. Det här kan synas märkligt i dag, när skådespelarnas kostymer sys upp och betalas av teatern i fråga. Under Strindbergs tid var det dock kutym att skådespelarna själva stod för sina kostymkostnader, men när en produktion krävde extra dyrbara eller ovanliga klädedräkter kunde stjärnorna få hjälp med kostnaden. Skådespelerskornas moderiktiga kläder beundrades av publiken och beskrevs ofta utförligt i pressen. Liksom scenografin utgjorde de en visuell teatral effekt som var viktig för produktionen. Modernt möblerade överklasshem, moderna och luxuösa kostymer samt rekvisita som var överklasskodad, som exempelvis spanskrör, kallar Strindberg för »flärd«. Han varnar således för dessa visuella teatrala effekter.

Den samtida läsaren kunde enkelt identifiera både teatern och pjäsen som parodierades i »En nationell bildningsanstalt«: Kungliga Dramatiska Teatern, i folkmun kallad Dramaten, och publiksuccén *Falska juveler* av Alexandre Dumas d.y. som hade premiär 1880 och som, likt många av Dramatens uppsättningar av så kallade franska boulevardkomedier, blev en långkörare som regelbundet återkom på repertoaren. Även den manlige huvudrollsinnehavaren, som Strindberg kallar Hertigen, var lätt att känna igen som Dramatenstjärnan Gustaf Fredrikson (1832–1921). Strindberg beskriver hans entré:

Han låter scenen stå ett ögonblick för att lufta den från markisinnans applåder och han låter Anatole också stå där förtvivlad. Nu när det blivit dödstyst och när en svag viskning »nu kommer han« börjar höras, då inträder hertigen, långsamt, apropå, likgil-

¹⁹ Strindberg, SV 12:108.

tigt. Han ser verkligen ut som om han varit sjuk, men icke i Lysekil utan i Venedig, hans ansikte uttrycker ett utsägligt lidande som om han tillbragt en vinter i en brandvak. En dånande applåd hälsar honom; men han hör den icke till en början, hans ögon blicka i det utsägliga. Slutligen vaknar han upp, ser sig över-raskad omkring: »vad betyder detta?» Något sådant hade han aldrig väntat sig. Ett svagt igenkänningsleende svävar över hans bleka läppar, han blir rörd, går ned till sufflörluckan och bugar sig med handen på hjärtat.²⁰

»En nationell bildningsanstalt« är ett underhållande lustmord och har i teaterhistorien tagits som intäkt på att denna föreställning, och även liknande uppsättningar av franska boulevardkomedier, var dålig teater. Det tyckte inte den största delen av den samtida publiken, men likväl beskrivs denna repertoar i Dramatens jubileumsbok 1988 som »konventionell och schablonartad«, och det sägs också att scenografin »förvandlades i hög grad till heminredning«.²¹ Det finns dock ingen anledning att tro att Strindbergs åsikt var den gängse. Många franska boulevardkomedier var publiksuccéer och till och med Strindberg själv medger att en utlänning alltid blir »angenämnt överraskad, när han i Stockholm kan få se Sardous och Dumas' komedier förträffligt framförda«.²² Citatet vittnar om att det enligt Strindberg fanns många skickliga skådespelare på Dramaten. Därmed skulle man kunna anta att det främst var dramatiken Strindberg vände sig mot, men som det kommer att tydliggöras gällde det också spelstilen.

Det var framför allt den tidigare nämnde Gustaf Fredrikson, i publikmun kallad »Frippe«, som var förknippad med denna repertoar. Han var en publikidol redan på Strindbergs tid som skådespelaradept 1869–1870. Strindberg skriver: »Som ung blivande skådespelare följde jag med vår förnämste konversationskådespelare, halvhögt efter-sägande hans repliker. Det var en överraskning, ty så långsamt hade man aldrig kunnat få mig att tro att det kunde talas på scenen utan att

²⁰ Strindberg, SV 12:108.

²¹ Näslund, Sörenson & Bergman 1988, s. 43.

²² Strindberg, SV 18:279.

bli predikan.«²³ Liksom teaterforskaren Willmar Sauter tidigare har hävdad, menar jag att Strindberg syftar på Gustaf Fredrikson, som var känd för att ha introducerat den så kallade konversationsstilen i Sverige på 1860-talet.²⁴ I stället för den mer deklamatoriska spelstilen, som redan på 1850-talet hade börjat anses som omodern, införde han en konverserande ton, där skådespelarna rörde sig ledigt över hela scenrummet i motsats till tidigare, då det mesta av spelet försiggick framme vid rampen.

Det som talar emot Strindbergs uppgift om Fredriksons långsamma sätt att tala är noteringen av akternas längd i sufflörshäftena, som finns bevarade i Kungliga Operans arkiv. De låter ana att skådepelarna sade sina repliker och långa monologer inte snabbt, men med ett stadigt och energiskt driv. Fredrikson var känd för att kunna nyansera sina monologer, och en inspelning av hans röst där han läser en dikt avslöjar att han talade varken snabbt eller långsamt, men med ett driv framåt där inga nyanser gick förlorade.²⁵

Enligt citatet ovan hade Strindberg i ungdomen studerat Fredriksons textbehandling och sökt imitera hans sätt att säga replikerna. Det vittnar om den beundran han hyste för Fredriksons yrkeskicklighet. Ett annat faktum som tyder på Strindbergs uppskattning är att han när han arbetade som teaterrecensent gav Fredrikson återkommande bra kritik.²⁶ I brev till skådespelaren August Falck använder Strindberg till och med Fredriksons sätt att tala och enkelhet i sin spelstil som ett ideal att eftersträva.²⁷ Fredriksons lätt förhöjda textfrasering var således en teatralitet som Strindberg uppskattade, fast han samtidigt kunde håna andra aktioner som skådespelaren utförde.

²³ Strindberg, SV 64:18.

²⁴ Sauter 2004, s. 107.

²⁵ Fredrikson 1988.

²⁶ Strindberg, SV 4:89, 99, 110, 263.

²⁷ Strindberg, Brev 17, s. 20.

Anstand und Würde

Apropå en skådespelares sätt att vara skriver Strindberg:

Vad skönhet på scenen angår, vill jag bekänna att jag icke tycker om vad som helst på scenen. Enär en bildad person ju iakttagit sig i dagliga livet och icke uppför sig oskönt, så vill jag även se skådespelaren, när han ska föreställa en bildad person, uppföra sig med Anstand und Würde.²⁸

Alltså med anständighet och värdighet.

I Strindbergs råd till skådespelerskan Anna Flygare, angående hennes roll som adelsdam, poängterar han inte bara textbehandlingen utan förespråkar även ett kvinnoideal: »Äfven om repliken är häftig, så snäs icke, bit icke. Äfven om Friherrinnan är vred, så skall hon visa sig behagfull för att motivera Baronens förälskelse, och behålla publikens ynnest.«²⁹ En liknande uppmaning återkommer i en av broschyrerna: »En dam skall aldrig bita eller vara vresig, även om rollen är oppositionell, utan en dam skall alltid vara behagfull även i vredens ögonblick.«³⁰ Strindberg visar här att han är fast i tidens normativa könskodning för kvinnliga skådespelare, som de facto begränsade deras gestaltningar. Därför kan dessa råd klassas som anti-teatrala. Det belyser även tidens teaterkonventioner angående klasstillhörighet, som uppenbarligen även präglade Strindbergs syn på skådespelarkonst. På scen fick en aktris som spelade en bildad eller aristokratisk dam inte visa sin ilska, då sågs hon som vulgär och per definition som obildad och av lägre klass. Denna teaterkonvention levde kvar långt in på 1900-talet, men vissa skådespelerskor började redan på 1880-talet bryta upp denna norm, som exempelvis Dramatens diva Ellen Hartman.³¹

Citatet berättar även hur Strindberg såg på hur *Fröken Julie* skulle spelas och hur han möjligtvis även instruerade Siri von Essen att ge-

²⁸ Strindberg, SV 64:113.

²⁹ Strindberg, Brev 16, s. 174.

³⁰ Strindberg, SV 64:113.

³¹ Ohlsson 2018.

stalta henne på urpremiären i Köpenhamn 1889 – oavsett hur sedligt vågade saker adelsfröken gjorde eller sade, så skulle hon alltid framstå som behagfull. Liksom Siri von Essen i Köpenhamn fick Manda Björling på Intima teatern i Stockholm 1906 kritiken att hon var för kall och tam i rollen.³² Det är inte omöjligt att Strindbergs råd att gestalta Julie som en behagfull dam kan ha bidragit till kritiken som båda skådespelerskorna fick motta.

Även männen på scen omfattas i Strindbergs estetik av köns- och klasskoder. Exempel som ges på ovärdigt beteende för manliga skådespelare är att en prins inte ska slå sig för bröstet med alla fingrarna »utspärrade som en gåsfot«, och icke sätta sig på en stol med »knän som vinkelhakar«.³³ Dessa råd är tidsenlig skådespelarteknik där det fanns regler för hur man skulle gå, stå och sitta på ett plastiskt sätt som var behagfullt att se på och som därmed inte störde eller provocerade åskådarna.³⁴

Som tidigare nämnts gjorde Strindberg i förordet till *Fröken Julie* sig till naturalismens förkämpe i svensk teater. Vissa av hans råd är i samklang med naturalistiska principer, exempelvis rådet till Anna Flygare att hon ska hushålla med ögonen: »Ni har icke felat ännu i den punkten, men kan komma att göra det, om jag icke säger ifrån; som en varning.« Och han tillägger: »Några säger att Ni icke så ofta skall ge profil, utan face; detta kan vara och icke vara, allt efter rolen; men jag tror att face, med blickarne utåt salongen blir mera vinnande och sätter skådespelerskan i rapport med dem hon talar för.«³⁵ Detta läses här som en varning för att med ögonen skapa publikkontakt under spelets gång. Skådespelarna skulle röra sig så att deras ansikte syntes, men fick inte tydliggöra att publiken satt där, inte vid vissa repliker rikta sig direkt till dem, inte söka deras medhåll, vilket ofta gjordes i tidens uppsättningar. Strindberg förespråkade således vad som inom teatern kallas den fjärde väggen, en av naturalismens hörnstenar. Skådespelaren får inte låtsas om publiken, men genom att hon undviker

³² Ollén 1982, s. 133, 135.

³³ Strindberg, SV 64:113.

³⁴ Nils Personnes arkiv, Kungliga biblioteket.

³⁵ Strindberg, Brev 16, s.174.

att ansiktet är i profil under dialog och i stället har ögonen riktade utåt, görs hennes ansikte synligt och därmed gör hon sig även behaglig för publiken. Det här är klassisk skådespelarteknik som kan kategoriseras som en teatral aktion, som Strindberg således förespråkade.

Effekter: glansnummer och dubbelspel

Ett annat återkommande anti-teatralt råd till skådespelaren är att ”[f]ölja texten! [...] spela rollen och icke mer!»³⁶ Här kommer Strindberg in på stjärnskådespelare som ställer sig i vägen för dramat, och gör vad han kallar effekter: »Stjärnan stjälar intresset från dramat, spelar ner författaren och förvandlar omgivningen till statister.»³⁷ Hur går då detta till? Jo, bland annat genom att stjärnan gör beräknande effekter. Beräknande effekter betyder att skådespelaren spelar på ett sätt som gör effekt på publiken. Det kan ske i spelet inom pjäsens handling, som exempelvis de åtskilliga beskrivningarna i »En nationell bildningsanstalt« av hur markisinnan manipulerar sitt klänningssläp så att det effektfullt ska förhöja hennes rörelsemönster.³⁸ Beräknande effekter kan även ske utanför ramen för pjäsen, fast dock inom teaterhändelsen, som exempelvis beskrivs i citatet ovan när Hertigen spelade ut sin förvåning över publikens applåd vid hans entré. Strindberg avskydde både entré-, akt- och sortiapplåder som bröt pjäsens handling och illusionen på scenen, likadant med pauser som därför inte begagnades i kammardramerna på Intima teatern.

En annan beräknande effekt som Strindberg varnar för är det han kallar dubbelspel. Det är när skådespelaren gör en fysisk handling som går emot eller utöver minspelet eller texten, till exempel att händerna sliter sönder en näsduk medan ansiktet ler. Strindberg satiriserar över flera dylika effekter i »En nationell bildningsanstalt: »Markisinnan lindar upp släpet och går; stannar mitt på mattan och öppnar munnen såsom hon ämnade säga någonting men hon säger ingenting utan går.»³⁹ Skådespelerskan gör en aktion som om hon ville säga

³⁶ Strindberg, SV 64:84.

³⁷ Strindberg, SV 64:84.

³⁸ Strindberg, SV 12:111.

³⁹ Strindberg, SV 12:108.

något, men avstår. Det här gestaltar ett inre liv hos karaktären som ligger utanför dialogen. I dag kallas detta tillvägagångssätt för undertext, ett omdebatterat begrepp som kan tolkas på många olika sätt. Det innebär att inte bara leverera replikerna rakt av, utan att på olika sätt spela fram karaktärens underliggande drivkraft och emotioner, som fördjupar karaktären och gör den mer komplex. Skådespelerskan Stina Ekblad använder inte begreppet undertext, men definierar att verktyget handlar om att gestalta »via, genom, i, med, på, kring, mot – språket«. ⁴⁰ Eftersom Strindberg invänder mot detta redskap, kan man tolka det som att han är emot en del av skådespelarkonstens fundament. Jag betvivlar inte att skådespelare på Strindbergs tid stundtals »spelade över« i detta avseende, liksom vissa skådespelare gör än i dag, men det går inte att frångå att Strindberg argumenterar mot ett av skådespelarens viktigaste konstnärliga verktyg, vilket klassificerar hans råd som anti-teatralt.

Naturalismen kan ses som realism dragen till sin spets och på Strindbergs tid ansågs den som både radikal och chockerande. Vad som inte får glömmas bort är att naturalismen är en modernistisk stil och estetik, som var djupt präglad av tidens vetenskap, som exempelvis Charles Darwins evolutionsteori. ⁴¹ Karaktärernas underliggande drivkraft skulle gestaltas genom att luta sig mot vetenskapliga förklaringar som ärftlighet och/eller miljö. Naturalismen ska därför inte ses som en estetik som enbart förespråkar en »naturlig« spelstil. Hur naturtrogen en skådespelare än ter sig går det inte att komma ifrån att hen fortfarande spelar. Upplevelsen av att en skådespelare spelar »naturligt« är dessutom tidsbunden. Vad som ansågs vara naturlig skådespelarkonst på Strindbergs tid är långt ifrån vad som anses vara naturligt i dag.

Naturalismen som konstnärligt ideal, med fokus på ett naturligt gestaltande, är än i dag ett dominerande formspråk inom både teater och film. På ett publikt samtal hörde jag skådespelerskan Ann Petréns säga att det händer allt oftare att regissörer instruerar henne att »inte

⁴⁰ Helander 2009, s. 19, 59–61.

⁴¹ Furst & Skrine 1971, s. 14–18.

göra någonting«. ⁴² Enligt Petrén visar det att regissören har missförstått skådespelarens konst. Petrén menar att hon kan uttrycka sig med väldigt små medel eller med mycket stora och justera sitt spel enligt regissörens önskemål, men om hon inte ska göra någonting har hon slutat skådespela.

Tal, prat eller förhatligt snatter

När broschyrerna till Intima teatern publicerades efter sekelskiftet har Strindberg visserligen gått vidare från naturalismen som helgjutet ideal, men vissa principer består. Det viktigaste för Strindberg var skådespelarnas textbehandling: Skådespelarna ska tala och inte prata. Han skriver: »På scenen är [...] man folktalare, antingen man vill eller inte och där måste varje bokstav vara med.« ⁴³ Det första villkoret är att tala långsamt. Det vanligaste felet är att det talas för fort, och att konsonanterna bortslarvas. Skådespelaren ska tala i legato. Strindberg skriver: »Motsatsen eller nybörjarens stackato liknar stava och inte lägga ihop; räkna upp orden i stället för att läsa dem; det andfådda, stammande, som slutligen utmynnar i pladder eller snatter.« ⁴⁴ Strindberg använder sig av musikertermer för att beskriva talets frasering som exempelvis ritardando, diminuendo och så vidare, vilket han anser att alla skådespelare borde göra. ⁴⁵

Att tala och inte prata återkommer Strindberg ofta till i sina råd. För att förstå vad han troligtvis eftersträvade med ett långsamt legato där varje konsonant hörs, bör man lyssna till Sveriges Radios inspelning med Harriet Bosse där hon läser ur *Ett drömspel*. ⁴⁶ Hon använder sig just av en teknik att tala legato med långa vokaler, samt tonande och tydligt artikulerade konsonanter som lyfter textens allitteration. ⁴⁷

Strindberg respekterade skådespelare, men bara så länge som de inte överglänste hans texter eller talade emot honom. Han gick så

⁴² Petrén 2023.

⁴³ Strindberg, SV 64:18.

⁴⁴ Strindberg, SV 64:20.

⁴⁵ Strindberg, SV 64:106.

⁴⁶ Bosse 2022.

⁴⁷ Ohlsson 2023, s. 115.

långt att han frågade Intima teaterns skådespelare om de skulle tycka illa vara om deras namn inte stod utsatta i teaterprogrammet.⁴⁸ Han drev dock aldrig igenom detta förslag eftersom det var tydligt att skådespelarna inte var redo för en sådan reform. Om han hade gjort det, hade konsekvensen blivit att endast hans namn hade förknippats med teatern. Det kan läsas som en anti-teatral dröm att osynliggöra skådespelarna som en egen yrkeskår och skådespelarkonsten som en egen konstart. Skådespelarna skulle enbart spela texten, det vill säga enbart tjäna som verktyg för att lyfta dramatikers ord, men inte göra en egen interpretation.

Avslutande reflektioner

Strindbergs texter om teater är barn av sin tid. Förvisso var han en av pionjärerna i teaterns moderna genombrott, men Strindberg var samtidigt starkt präglad av det sena 1800-talets köns- och klasskoder, teaterkonventioner samt tidens skådespelarkonst, inte minst det så kallade stjärnskådespeleriet.

Davis och Postlewait skriver att »Strindberg's struggle with theater, though partially resulting from a pathological doubt about the integrity of his actress-wives, was also based in a metaphysical search for selfhood (if not salvation) beyond all the social and moral hypocracies of modern life«. ⁴⁹ Ibland framkommer det i texterna att skådespelarkonsten även hotade den äkta maken. Strindberg försökte exempelvis få Siri von Essen att vända sin håg till författarskap och lämna tanken på att bli skådespelare, och när Harriet Bosse var gravid och förhindrad från att spela uppmuntrade han henne att börja skulptera, vilket hon inte visade något större intresse för.⁵⁰ Men Strindberg verkar även ha upplevt något personligt skamligt och hycklande under ett av sina få framträdanden i sin ungdom:

Jag ville debutera som Karl Moor och jag fick efter tre måneders pina över beskrivning gå fram för denna publik som dock

⁴⁸ Strindberg, SV 64:111.

⁴⁹ Davis & Postlewait 2003, s. 11.

⁵⁰ Strindberg, SV 22:255; Strindberg 1932, s. 61–62.

representerar det där folket man vill tala till, jag fick då när det stora ögonblicket var inne gå fram som en drucken barberare kommande från en maskerad med en röd tuppfjäder i en narrmössa, med bjällror på rockärmarne och uppmana några andra lejda uslingar att sticka ner en ädel man; när så kvinnan kastar sig emellan och räddar honom stod jag och skämdes inför henne som överhopade mig och kamraterna med förbannelser, och lät mig krossas av hennes ord, som jag naturligtvis beundrade och var färdig att skriva under först av alla. Och så fick jag smyga ut skamsen under publikens applåder åt henne den ädla kvinnan och avsky över mig!⁵¹

Strindberg verkar ha plågats under sin skådespelarträning, och när han väl fick debutera skämdes han över sin kostym, sin sminkning och sin klassmässigt låga roll. Han verkar ha blivit plågsamt medveten om sin kropp, att han rörde sig som en drucken barberare. Men han verkar även ha gripits av spelet då skådespelerskan, som han beundrade, skällde ut honom. Han greps av hennes ord, vilket även publiken gjorde, och Strindberg lämnade skamsen scenen. Han beskriver i citatet ovan att han i stunden kände en personlig blygsel. Hans privata känslor och rollens flöt samman. Senare skriver han: »Jag förmodar att artisten försättes i en trance, glömmer sig själv, och *bli*r slutligen den han skall föreställa. Det påminner om att gå i sömnen, men är väl inte fullt detsamma.«⁵² Citatet visar på Strindbergs höga tankar om skådespelarkonsten, som dock är ett ideal som är omöjligt att uppnå. Skådespelaren uppgår inte så i sin roll att hen helt glömmer sig själv, går som i sömnen och *bli*r en annan; i så fall skulle hen ha psykiska problem. Däremot kan skådespelaren vara synnerligen närvarande i stunden och leva sig in i den dramatiska situationen så att hen upplever sig vara i flera rum samtidigt, både i det fysiska och i det kreativa.⁵³ Många skådespelare har också vittnat om att deras inlevelse i en roll har varit så stark att gränserna för roll och person uppluckrats, men

⁵¹ Strindberg, SV 22:255.

⁵² Strindberg, SV 64:16.

⁵³ Helander 2009, s. 103–105, 144.

det betyder inte att skådespelaren fullkomligt glömmer bort att hen befinner på en teaterscen och spelar en roll.

I Strindbergs texter framstår skådespelarkonst som en stor och viktig konstart, men även som ett hot gentemot dramatikern som fruktar att komma i skymundan för publikgunstlingarnas stjärnspel, som stundtals innehöll deras egna idéer. Han skriver: »Men skådespelarns lilla yrkessjukdom är också den, att han mottager illusionen det han skrivit rollen. Och författaren förekommer honom som en obehörig, inträngling, som skall bara vara tacksam och inte göra anmärkningar.«⁵⁴ Strindbergs avsky mot stjärnskådespeleri handlar om att det tog fokus från texten, men han går inte så långt i sina modernistiska idéer som exempelvis Edward Gordon Craig, som helt ville bannlysa mänskliga skådespelare från scen och ersätta dem med så kallade över-marionetter.⁵⁵ Strindberg tycks dock nära en dröm om en sorts framtida skådespelare som är befriad från ambition om tolkningsföreträde och egen vilja:

Kan skådespelaren leva oreflekterat, naivt, lite sorglöst, inte läsa för mycket, heldre gå ut bland människor, men icke i avsikt att studera dem, utan leva livet tillsammans med dem, några stunder, och roa sig, så mår hans konst bäst. Med studier och reflexion följer beräkning, som blir spekulering, och det studerade kan se utstuderat ut.⁵⁶

Om Strindberg var den förste att förespråka naivitet som ett ideal för skådespelare och varna dem för att ägna sig åt reflektion, studier och intellektuell verksamhet må vara osagt, men jag läser detta som ett sätt för honom att kringskära skådespelarens område och avskärma dennes tolkningsföreträde gentemot författarens. Detta synsätt fick genomslag, och än i dag lever myten om skådespelaren som intuitiv, känslöstyrd och icke-reflekterande.

Många av Strindbergs tankar om skådespelarkonst är förnyan-

⁵⁴ Strindberg, SV 64:110–111.

⁵⁵ Bergman 1966, s. 204–213.

⁵⁶ Strindberg, SV 64:107.

de, men inte unika. Det var idéer som låg i tiden och som Europas avantgardistiska teaterkompanier experimenterade med. Även andra svenska intellektuella, dramatiker och regissörer som bland andra Oscar Levertin och Tor Hedberg propagerade för en nationalteater som skulle ta sitt ansvar för den nyskrivna svenska dramatiken och sluta stryka publiken medhårs med folklig underhållningsteater.⁵⁷ De hade liknande åsikter om stjärnskådespeleri som de framförde i pressen med diverse debattartiklar och i teaterrecensioner. Skillnaden var att Strindberg var först och tydligast med formen av manifest i förordet till *Fröken Julie*. I och med Intima teatern kunde delar av hans programförklaring få scenisk form. Men trots att Strindberg alltid kritiserar och till och med lustmördar stjärnspelet i »En nationell bildningsanstalt«, är det samma stjärnspele som han också utgår ifrån, spjärnar emot, men i vissa fall också ser som ett ideal, som exempelvis Fredriksons fraseringskonst.

Strindberg älskade onekligen teatern, en kärlek som tycks ha haft sin upprinnelse i ungdomen under hans korta tid som skådespelaradept. Till Siri von Essen skriver han: »Tror ni att skillnaden mellan skådespelarens och författarens uppgifter, intentioner själsliv och rörelser äro så skiljda att man behöver ta ett långt språng – Ingalunda. Jag hade aldrig skrivit en rad förr än jag kom till teatern! Den var förskolan!«⁵⁸ Ska man tro Strindbergs ord så var det teatern som satte hans skrivarådra i rörelse. Han säger sig inte ha skrivit en rad innan han kom till teatern. Det var således teaterns illusoriska kraft som satte igång hans fantasi. Det första Strindberg skrev som yrkesförfattare *in spe* skrevs med ambitionen att det skulle uppföras på en scen med karaktärer som skulle förkroppsligas av skådespelare som skulle uttala hans ord. Frågan Strindberg verkar ha brottats med var hur han skulle kunna tämja dem.

⁵⁷ Levertin 1897; Bergman 1966, s. 265–266.

⁵⁸ Strindberg, SV 22:255.

REFERENSER

ICKE PUBLICERADE KÄLLOR

- Personne, Nils. »Föreläsningar i Estetisk Plastik hållna i den kgl. dramatiska elevskola«, Nils Personnes arkiv, s. 29 b. Papper 7, Handskriftsavdelningen, Kungliga biblioteket.
- Petrén, Ann 2023. »Samtal om skådespelarkarriären«, *Nya Idun*, Oscarshemmet.

PUBLICERADE KÄLLOR

- Bergman, Gösta M. 1966. *Den moderna teaterns genombrott 1890–1925*, Stockholm: Bonnier.
- Bosse, Harriet 2022. »'Ur Ett Drömspel (1947) av August Strindberg'. Harriet Bosse framför stycken ur 'Ett Drömspel' (1947)«, i *Diktens museum. Dramaklassiker från Sveriges Radios drama. En utställning om och med svensk radioteater 1925–1970, Ett drömspel*. Litteraturbanken i samarbete med Sveriges Radio, <https://litteraturbanken.se/diktensmuseum/august-strindberg-ett-dromspel-1962/>. Hämtad 1/1 2023.
- Davis, Tracy C. & Thomas Postlewait red. 2003. *Theatricality*, New York: Cambridge University Press.
- Donkin, Ellen 2007. »Mrs. Siddons looks back in anger. Feminist historiography for eighteenth-century British theater«, i Janelle G. Reinelt & Joseph R. Roach red., *Critical theory and performance*, rev. uppl., Ann Arbor: University of Michigan Press, s. 311–333.
- Fredrikson, Gustaf 1988. »Löjtnanter borde aldrig finnas till«, i *Kungliga dramatiska teatern 200 år 1788–1988. Röster och toner ur Dramatens historia*, Stockholm: Kungliga dramatiska teatern, arkivnummer C88-0702–0704, Svensk mediedatabas, Kungliga biblioteket.
- Furst, Lilian R. & Peter N. Skrine 1971, *Naturalism*, London: Methuen.
- Helander, Karin 2009. *Ämne: scenisk gestaltning. Dokumentation av Teaterhögskolan i Stockholms professorer Stina Ekblad och Krister Henriksson*, Stockholm: Carlssons i samarbete med Teaterhögskolan i Stockholm.
- Levertin, Oscar 1897. »Den dramatiska teater. I och II«, *Svenska Dagbladet* 24/9, 25/9 1897.
- Näslund, Erik, Elisabeth Sörenson & Ingmar Bergman red. 1988. *Kungliga Dramatiska teatern 1788–1988. Jubileumsföreställning i fyra akter*, Höganäs: Bra böcker.
- Ohlsson, Héléne 2018. »Gudomlig, ingenting mindre än gudomlig!« *Skådespelerskan Ellen Hartmans iscensättningar på scen och i offentlighet*, doktorsavhandling, Stockholm: Stockholms universitet.
- Ohlsson, Héléne 2023. »Harriet Bosse's Autobiography: Feminist Historiography and the Counter-Story of a Labeled Muse«, *Nordic Theatre*

- Studies: Theatre and Materiality*, Volym 35, No 2, s. 102–119, <https://doi.org/10.7146/nts.v35i2.149662>.
- Ollén, Gunnar 1982. *Strindbergs dramatik*, ny, omarb. utg., Stockholm: Sveriges radio.
- SAOB = *Ordbok över svenska språket, utgiven av Svenska Akademien 1893–*. Lund: Svenska Akademien, www.saob.se. Hämtad 1/1 2023.
- Sauter, Willmar 2004. »Skådespelarkonst – sekelskiftet 1900«, i red. Lena Hammargren et al., *Teater i Sverige*, Hedemora: Gidlunds förlag.
- Sauter, Willmar 2007. »Strindbergs Memorandum – ett manifest för nittonhundratalet«, i Per Stam red., *Strindbergiana. Tjugoandra samlingen. Intima Teatern 100 år*, Stockholm: Atlantis.
- Strindberg, August 1932. *Strindbergs brev till Harriet Bosse*, Stockholm: Natur och kultur.
- Strindberg, August 1983. »En nationell Bildningsanstalt«, i Samlade verk 12, *Det nya riket. Skildringar från attentatens och jubelfesternas tidevarv*, red. Karl-Åke Kärnell, Stockholm: Norstedt, s. 102–114.
- Strindberg, August 1984. Samlade verk 27, *Fadren. Fröken Julie. Fordringsägare*, red. Gunnar Ollén, Stockholm: Almqvist & Wiksell,
- Strindberg, August 1989. *August Strindbergs brev 16 (16 Maj 1907–12 juli 1908)*, red. Björn Meidal, Stockholm: Bonniers Förlag.
- Strindberg, August 1991. *August Strindbergs brev 17 (13 juli 1908–april 1909)*, red. Strindbergssällskapet & Björn Meidal, Stockholm: Bonniers Förlag.
- Strindberg, August 1991. Samlade verk 4, *Ungdomsjournalistik*, red. Hans Sandberg, Stockholm: Norstedt.
- Strindberg, August 1996. Samlade verk 22, *Han och hon. En själs utvecklingshistoria (1875–76)*, red. Hans Sandberg, Stockholm: Norstedt.
- Strindberg, August 1999. Samlade verk 64, *Teater och Intima teatern*, red. Per Stam, Stockholm: Norstedt.
- Strindberg, August 2007. Samlade verk 18, *Kvarstadsresan, Fabler och Societeten i Stockholm samt andra prosatexter 1880–1889*, red. Conny Svensson, Stockholm: Norstedt.
- Zola, Émile 1881. *Le naturalisme au théâtre. Les théories et les exemples*, andra uppl., Paris: Charpentier.

OCKULTA DAGBOKEN—SOURCE BOOK FOR ESOTERICA AND MODERNIST THEATRE IN ENGLISH TRANSLATION

ANN-CHARLOTTE GAVEL ADAMS

ÄNTLIGEN—AT LONG LAST, Strindberg's *The Occult Diary* is published in a new and complete English translation, based on the definitive edition of *Ockulta Dagboken* in Samlade verk from 2012. It has been a long journey of many years and many revisions, starting with Karin Petherick's monumental effort in the early 2000s, which was left unfinished at her death in 2009. Now at long last, international Strindberg scholars, theatre professionals and readers interested in esoterica will have access to a reliable diary text in English, which they can study or peruse for hints and clues to Strindberg's spiritual and philosophical explorations in Paris and his artistic reorientation during the 1890s, leading to his post-*Inferno*, modernistic dramas.

My primary focus will be on the first part of the *Diary*, when Strindberg lived in Paris. I will attempt to address two questions: 1) What is an occult diary? 2) Who are the presumed readers of this new English edition?

The first question that Americans ask me when they see or hear of this volume is: "What is an occult diary?" That is not easy to cover in one sentence. It is a diary that records daily events which somehow seem unusual or prescient, and readings that may yield clues to how to interpret the world around us. The aspects of searching for a meaning was central to Strindberg at this period of his life in the 1890s—as it was to many of his contemporary writers and artists in Paris.

The *Diary* started out as a notebook of peculiar events. Somewhere

along the way, Strindberg decided to add the word “Ockulta” above “Dagbok”—on the title page. It was a deliberate addition—in the context of the time. This is worth exploring further. Today, “occultism” has mostly pejorative connotations in Western culture. It did not in the literary and artistic hub of Paris in the 1890s. It was an umbrella term that included all kinds of secret esoteric societies, and pseudo-scientific explorations such as alchemy, astrology and black magic. Occultism was the dominant esoteric–philosophical–religious movement of the time. Science had been making mind-boggling discoveries. W.C. Röntgen’s discovery of X-rays in 1895 was as incomprehensible then as Artificial Intelligence is today, and people were trying to make sense of this new world of baffling scientific discoveries they were living in. Artists and writers were looking for new formulas to interpret the world around them and to express it in their art and writing. In a letter of 22 July 1896, Strindberg defined this new movement which he called “occultism” as “studiet af alla de fenomen som ej kunnat förnekas, men heller ej kunnat förklaras”.¹

The emerging interest in occultism in Paris intrigued Strindberg. It was not an obscure movement.

The symbolist magazine *La Plume* dedicated a whole issue, 15 July 1892, to “La Magie” with Docteur Papus as special editor. *La Paix* reported on 19 June 1893 the incredible number of 50,000 active alchemists in Paris alone in 1893. The magazine *La Revue des revues* announced on 15 May 1894—perhaps somewhat ironically—that not only did the occult societies publish in more than 50 different magazines and newspapers, but they also had their own photographer and even a talented painter, James Tissot, for whom the spirits obligingly posed.

Strindberg was particularly intrigued by Docteur Papus, the charismatic leader of L’Ordre Martiniste, the Martinist Order, a medieval secret order that he had resuscitated. The day after Strindberg moved into Hotel Orfila and started his *Diary*, he wrote on 22 February 1896 to Torsten Hedlund, a Swedish theosophist and publisher, and asked

¹ Strindberg, Brev 11, p. 285.

how Hedlund's theosophy related to the "scientific occultism" of *L'Initiation*, the journal of the Martinists, with Docteur Papus as the foremost representative. Hedlund responded in critical terms and warned Strindberg against Docteur Papus and against joining any of the occult societies in Paris. Strindberg responded reassuringly on 3 March 1896: "Jag tillhör ingen af Societeterna och känner icke Papus ännu. Synes dock han är friare, följaktligen ödmjukare än Lotus-partiet."² But Papus and Strindberg were soon to come into closer contact.

Docteur Papus was working hard at recruiting intellectuals and celebrities for his Martinist Order, among them the Russian Tsar and Tsarevna who were visiting France in the spring of 1896. This same spring, Strindberg was being looked at seriously as a potential member, in his capacity as a well-known author, and a compatriot of Emanuel Swedenborg, who was held in high esteem by the Martinists. In the March 1896 issue of *L'Initiation*, the editor-in-chief Sedir (pseudonym for Yvon Le Loup) mentioned Strindberg in a review of *Sylva Sylvarum* and called him "un des plus célèbres parmi la pléiade cosmopolite qui met en émoi nos cerveaux latins depuis ces dernières années." He also mentions him as a compatriot of Swedenborg.

In addition to writers and artists, occultism also attracted members of the upper echelons of society, the nobility, the intelligentsia, and even the clergy. One of the aspects that made occultism so appealing to a sophisticated public was that it put Man at the centre of the universe, which the occultists saw as a great design of interconnected phenomena. This central position raised Man to an almost equal level with God. In alchemy, for example, the mere attempt to make gold is a testimony to Man's belief that Man has power over nature. The same can be said for the interest in and use of black magic by the occultists, which Richard Cavendish in his book *The Black Arts* calls "a titanic attempt to exalt the stature of man, to put man in the place which religious thought reserved for God".³ Guy Michaud in his three-volume

² Strindberg, Brev 11, p. 136.

³ Cavendish 1967, p. 1.

work on French symbolism, *Message poétique du Symbolisme*, stressed that critics should not underestimate the important role that occultism played for the French symbolists. According to Michaud, it satisfied a need among the symbolists for something that was at the same time spiritual and scientific, mysterious, and revolutionary.⁴

One year into keeping the *Diary*, on 7 August 1897, Strindberg wrote to his friend Eugene Fahlstedt, who was then in the midst of translating Strindberg's novel *Inferno*, the first fictional work after his long period of silence: "Om du söker nyckeln till den underliga bok Du håller på att öfversätta, så läs G.H.T för torsdagen den 5e Augusti, Bref från Paris om Ockultismen, särskildt om Martinisterna som äro lärjungar af Swedenborg. Forts. utlofvad."⁵

Strindberg was referring to a two-part article in *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning*, on 5 and 9 August 1897, on the fashionable occult societies in Paris by his friend Erik Sjöstedt, who was the Paris correspondent for the newspaper. The articles were based on interviews with Docteur Papus about the different occult groups in Paris, in which Strindberg's work is also mentioned with great respect.⁶ There are indications that Strindberg himself may have inspired or suggested the article to Sjöstedt, perhaps to put his forthcoming book, *Inferno*, in its proper international context. Strindberg points out that the fashionable Martinists were disciples of Swedenborg, and being seen as a compatriot of Swedenborg served Strindberg as an entry ticket into the occult societies.

Swedenborg is key to *The Occult Diary*: Emanuel Swedenborg is probably Sweden's internationally most widely known writer and philosopher—more famous than Strindberg. A chapel in Paris had been dedicated to Swedenborg, somewhat to the surprise of Strindberg. He had not yet read anything by Swedenborg at this time, but he soon discovered that it was an advantage to be associated with Swedenborg—as his compatriot.

⁴ Michaud 1947, p. 371.

⁵ Strindberg, Brev 12, p. 139.

⁶ Strindberg, Brev 12, p. 139.

It is no coincidence that Strindberg—at the top of the title page of the *Diary*—later added in large letters: “Ne Fais Plus Cela”, a quote from the two-volume French translation of Swedenborg’s Latin original by A.J. Pernetty, *Les merveilles du ciel et de l’enfer et des terres planétaires et astrales par Emmanuel Swedenborg* (1782). The second volume is most often referred to as *De Telluribus*. In March of 1897, Strindberg immersed himself in Swedenborg’s works in Pernetty’s translation. He made notations and underlines in the books, which he kept in his library to the end of his life. On 21 March 1897, Strindberg wrote a long passage in the *Diary* with quotes from Pernetty:

Read today and yesterday in Swedenborg about the Spirits on Jupiter and was thereby enlightened in respect of many wonderful things which have happened to me this past year. For instance about Esprits censeurs et correcteurs which torment man from evil to good by means of pains in the hand (NB! my hand affliction) in the foot (see March 19) or in the epigastric region (stomach catarrh 1883, 84) ---- It all fits!⁷

“Ne fais plus cela!” is a quote from *De Telluribus* and is the advice of “Esprits censeurs et correcteurs”, the chastizing spirits on Jupiter: “Don’t do this again”. It is likely that Strindberg added the quote “Ne Fais Plus Cela” on the top of the title page of the *Diary* at this time, in March of 1897. The importance of *De Telluribus* for Strindberg has been thoroughly explored by Göran Stockenström in *Ismael i öknen* (1972). He argues that Strindberg’s discovery of the chastizing spirits, during this so-called “March experience” confirmed to him the existence of a benevolent providence and thus a hope for the possibility of atonement. This hopeful notion became the decisive factor allowing Strindberg to push aside his feelings of guilt, according to Stockenström.⁸ Susanna Åkerman, of Swedenborgsbiblioteket in Stockholm, has written an in-depth article on the importance of Swedenborg’s

⁷ Strindberg 2022, p. 19.

⁸ Stockenström 1972, p. 93.

“tuktoandar” for Strindberg, entitled ‘Strindberg’s Inferno and the spirits of Jupiter’ (unpublished).

The occult theories and ideas that Strindberg encountered in Paris fascinated him and continued to do so for the rest of his life. But his involvement with occultism seems to have been one of curiosity and fascination rather than one of conviction. After he returned to Lund at the end of 1896, Strindberg shared his ideas with Axel Herrlin (the first professor of experimental psychology in Sweden), who also was interested in occultism through his studies of dreams, hallucinations and hypnosis. In his book *Från Sekelslutets Lund*, Herrlin remembered that Strindberg occasionally expressed a certain scepticism regarding occultism: “With three quarters of my being, I believe in the reality of these constellations, but the fourth quarter of my mind wonders if this, after all, is not a product of my own imagination.”⁹ After several times changing his mind as to the future resting place for the *Diary*, Strindberg penned on 7 March 1908 that it might be deposited with the Swedenborgian Congregation (The New Church) in Stockholm.

The second question of my initial inquiry was: Who might the presumed readers be of this new edition of Strindberg’s *The Occult Diary*? An English edition of Strindberg’s *The Occult Diary* will make it available not only to readers in the English-speaking countries of the world, but also to the millions of others who are interested in literature, theatre, esoterica and Swedenborgian societies. According to the World Economic Forum in 2015, English is the most widely spoken language worldwide, with 375 million native speakers and a total of 1.5 billion people who read and understand English.

For an American audience, there will likely be interest coming from a couple of pockets of Strindberg passion in the US. As a multi-faceted artist and writer, Strindberg has inspired passion and enthusiasm among literary scholars, theatre professionals, and most recently among cartoon animators, the group behind the popular YouTube

⁹ Herrlin 1936, p. 162, my translation of: “Med tre fjärdedelar av min varelse tror jag på verkligheten av dessa konstellationer, men med fjärdeparten av mitt jag spørjer jag mig, om detta ändå inte till sist blott är min egen tankelek.”

series *Strindberg and Helium*. This new English translation may also spark an interest among some literary-inclined Swedenborgians (there are 8,000 of them in the US), and many others with deep interest in esoterica.

Scandinavian Studies departments and Drama departments at American universities are natural centres of Strindberg interest. These departments have produced several important Strindberg scholars and translators. At the University of Washington, Walter Johnson (1905–1983) opened a new focus in Strindberg scholarship by translating all twelve of Strindberg's historical dramas to English in the 1960s and '70s and claiming him to be equal to Shakespeare in his monograph *Strindberg and the Historical Drama* (1963).

At the University of Minnesota, the late Göran Stockenström (1937–2020) focused on Strindberg's later dramas in the volume he edited, *Strindberg's Dramaturgy* (1988). At the sesquicentennial (150 years) of Strindberg's birth in 1999, he hosted an international Strindberg conference, which resulted in an edited volume of the presented papers, *August Strindberg and the Other* (2002). Stockenström also collaborated with Karin Petherick on the translation of *The Occult Diary* and contributed to the commentary in the Swedish edition in *Samlade verk* (2011).

At university Drama departments, one of the great names in Strindberg translations and drama studies was Evert Sprinchorn (1923–2022) of Vassar College, with his two-volume edition *Selected Plays by August Strindberg* (1986, 2012), and his influential book *Strindberg as Dramatist* (1982). Another monumental name as Strindberg translator and scholar is the late Harry Carlson (1930–2012) of Queens College at the City University of New York, with his very performable translations of Strindberg's plays and his influential book *Out of Inferno: Strindberg's Reawakening as an Artist* (1996). But the era of influential Strindberg scholars at American universities seems to be fading as the Humanities lose ground to STEM (Science, Technology, Engineering, Mathematics) studies.

In the world of theatre, there have been passionate pockets of Strindberg enthusiasts, such as The August Strindberg Society in Los

Angeles (TASSLA), with beloved David Patch (1932–2016) as president and artistic director. It was started in 1984 on a whim, typical of David, and it continued to be active until he died in 2016. As David told the story of the founding of TASSLA in an online interview: he was walking into an event, where the guests greeted him as a genius. He immediately retorted: “I am not a genius—but August Strindberg was.” The response he got was: “Who’s August Strindberg?” David countered by asking: “Did you guys go to college? If you don’t know who August Strindberg was, you ought to give back your college degrees.” Then he went back home and made up some membership cards in the name of The August Strindberg Society of Los Angeles, which he gave out to anybody who wanted one. And so TASSLA was born. David Patch was much loved by theatre people in the Los Angeles area and beyond, and he is greatly missed.

In New York another passionate pocket of Strindberg passion is still alive and kicking: The August Strindberg Repertory Theatre, founded by the enthusiastic Robert Greer, who graduated with a degree in Music and Electrical Engineering from MIT in 1975. One week after his graduation, he headed to Harvard Square for a roast beef sandwich, stopping along the way at a bookstore for something to read during lunch. He picked up a collection of one-act plays by August Strindberg. And I quote: “After I ate the sandwich, I stayed four and a half hours reading and drinking coffee. —When I finished the book, I slammed my fist on the table and said, ‘I’m going to become a director.’”¹⁰ For the past 35 years, Greer has been artistic director of the August Strindberg Repertory Theatre. Under his direction, the theatre has been committed to productions of the less-often-performed plays by Strindberg, in new translations and interpretations that illuminate the plays for today’s American audience. His latest production was *Creditors*, which just finished a run from 27 April to 4 May 2023. Greer has said: “What drew me to the theater was Au-

¹⁰ Karagianis 2017.

gust Strindberg. The man was brutally honest. [...] His truth and integrity definitely were what attracted me.”¹¹

The Centennial of Strindberg’s death in 2012 was a catalyst for a flurry of Strindberg productions and publications in the US. Rob Melrose, then artistic director at Cutting Ball Theater in San Francisco, produced the entire series of Strindberg’s Chamber Plays, entitled “The Strindberg Cycle”—with the generous support from The Barbro Osher Pro Suecia Foundation. The University of Minnesota Press issued a new edition of Evert Sprinchorn’s *Selected Plays by August Strindberg*, with a new introduction by Ann-Charlotte Gavel Adams and Anna Westerståhl Stenport. *Scandinavian Studies*, the journal of the Society for the Advancement of Scandinavian Study, published a special issue: *August Strindberg: A Hundred-Year Legacy*, with Anna Westerståhl Stenport and Eszter Szalczner as editors, with articles by Massimo Ciaravolo, Ulf Olsson, the present author and others. The Northwest University Press published *The International Strindberg: New Critical Essays* in 2012, also edited by Anna Westerståhl Stenport.

Yale University Press also came out with a lavish and highly readable—but unfortunately flawed—volume in 2012, called *Strindberg: A Life*, by Sue Prideaux, with many photographs, maps, and colour plates of Strindberg’s paintings.

The question is now: Who will read and use this new English edition? A positive review in *Scandinavian Studies* 2024 by professor Susan Brantly suggests potential future readers. Brantly calls the new edition in English of *The Occult Diary* a necessary tool to understand Strindberg’s post-*Inferno* drama, and states that now there is no excuse for any non-Swedish-reading theatre scholar not to be familiar with the Diary, particularly since it is available in a free and open access online version. Brantly praises the visual qualities of the edition as it is typeset to match Strindberg’s *Diary* page by page. Previous excerpts in English lacked this visual quality and were therefore of limited usefulness for understanding Strindberg’s later revolutionary

¹¹ Karagianis 2017.

drama.¹² This positive review by a prominent scholar such as professor Brantly might spark some interest at Literature and Drama departments at American universities. But, as mentioned, Language and Literature departments are shrinking at American universities and being absorbed into larger Modern Language departments. There are only two Scandinavian Studies departments left: one at the University of Washington in Seattle and the other at the University of California at Berkeley. Drama departments still seem to be clinging to life. Then there is the indefatigable Robert Greer who will certainly be inspired, after he receives his copy. It is being considered by the cartoon animator group that created the YouTube episodes on *Strindberg and Helium*. In Minneapolis, Akvavit Theatre produces plays by new Scandinavian playwrights. They might also be inspired by this volume.

There are also pockets of deep and sincere interest in esoterica in the US, evidenced by the never-ending output of art publications such as *On the Spiritual in Art* (Tuchman et al. 1986) by art publishers such as LACMA, and new editions of works such as *The Illuminated Books by William Blake*, by prominent academic publishers. The exhibition of Hilma af Klint's paintings at the Guggenheim in New York in 2019 was very successful, attracting more than 600,000 visitors. A new English biography (2022) on af Klint by German art historian Julia Voss is now available at most university and museum bookshops. The esoteric in art has a big following in the US.

Another audience might be many Swedenborgian societies in the US, which count about 8,000 members. The Facebook page of the Swedenborgian Spiritual Community of Puget Sound has more than 500 followers.

This beautiful volume is waiting to be discovered in more pockets of Strindberg passion in the US.

¹² Brantly 2024, pp. 139–140.

REFERENCES

- Åkerman, Susanna unpublished. 'Strindberg's Inferno and the spirits of Jupiter'.
- Brantly, Susan 2024. 'August Strindberg. The Occult Diary: Paris 1896–Stockholm 1908', review, *Scandinavian Studies* 96:1, 139–140.
- Carlson, Harry G. 1996. *Out of Inferno: Strindberg's Reawakening as an Artist*, Seattle: University of Washington Press.
- Cavendish, Richard 1967. *The Black Arts: A Concise History of Witchcraft, Demonology, Astrology, and Other Mystical Practices Throughout the Ages*, London: Pan Books.
- Gavel Adams, Ann-Charlotte & Anna Westerståhl Stenport 2012. 'Strindberg and the stage', introduction in Evert Sprinchorn ed. & trans., *Selected Plays by August Strindberg*, 2 vols, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Herrlin, Axel 1936. *Från sekelslutets Lund*, Lund: Gleerup.
- Houe, Poul, Sven H. Rossel & Göran Stockenström eds 2002. *August Strindberg and the Other. New Critical Approaches*, Amsterdam & New York: Rodopi.
- Johnson, Walter 1963. *Strindberg and the Historical Drama*, Seattle: University of Washington Press.
- Karagianis, Liz 2017. 'Music major directs New York's August Strindberg Theatre', MIT Alumni Profiles, 31 July, <https://alum.mit.edu/slice/music-major-directs-new-yorks-august-strindberg-theatre>, accessed 22 October 2025.
- La Paix*. 19 June 1893.
- La Plume*. 15 July 1892.
- La Revue des revues*. 15 May 1894.
- Michaud, Guy 1947. *Message poétique du Symbolisme*, vols 1–3, Paris: Librairie Nizet.
- Pernetty, A.J. 1782. *Les merveilles du ciel et de l'enfer et des terres planétaires et astrales par Emmanuel Swedenborg*, Berlin: G.J. Decker.
- Prideaux, Sue 2012. *Strindberg: A Life*, New Haven & London: Yale University Press.
- Sedir (Yvon Le Loup) 1896. Review of *Sylva Sylvarum, L'Initiation*, *Revue philosophique des hautes études*, March.
- Sjöstedt, Erik 1897. 'Bref från Paris om Ockultismen', Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning, 5 & 9 August.
- Sprinchorn, Evert 1982. *Strindberg as Dramatist*, New Haven & London: Yale University Press.
- Sprinchorn, Evert 1986. *Selected Plays by August Strindberg*, Minneapolis: University of Minnesota press.
- Stenport, Anna Westerståhl ed. 2012. *The International Strindberg: New Critical Essays*, Evanston, Illinois: Northwestern University Press.
- Stenport, Anna Westerståhl & Eszter Szalczer eds 2012. *August Strindberg: A Hundred-Year Legacy*, special issue of *Scandinavian Studies* 84:1.
- Stockenström, Göran 1972. *Ismael i öknerna. Strindberg som mystiker*, *Historia litterarum* 5, Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis.

- Stockenström, Göran ed. 1988. *Strindberg's Dramaturgy*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Strindberg, August 1969. *August Strindbergs brev 11*, ed. Torsten Eklund, Stockholm: Albert Bonniers Förlag.
- Strindberg, August 1970. *August Strindbergs brev 12*, ed. Torsten Eklund, Stockholm: Albert Bonniers Förlag.
- Strindberg, August 2012. Samlade verk 59:1, *Ockulta Dagboken*, eds Karin Petherick & Göran Stockenström, Stockholm: Norstedt.
- Strindberg, August 2022. *The Occult Diary*, eds Per Stam, Ann-Charlotte Gavel Adams & Gunnel Engwall, Stockholm: Stockholm University Press.
- Strindberg and Helium*, <http://www.youtube.com/@strindberghelium>.
- Tuchman, Maurice et al. eds. 1986, *On the Spiritual in Art. Abstract Painting 1890–1985*, New York: LACMA & Abbeville Press Publishers.
- Voss, Julia 2022. *Hilma af Klint. A Biography*, trans. Anne Posten, Chicago: University of Chicago Press.
- World Economic Forum 2015, www.weforum.org.

AUGUST STRINDBERG'S FORGOTTEN HERITAGE IN SPAIN

VICENTE R. SANCHIS CAPARRÓS

One has the impression that throughout the 20th century Swedish author August Strindberg's work has been forgotten in the Spanish literary tradition. The first theatrical performance of a Strindberg play in Spain took place in Barcelona in 1905, with a staging of *Fadren*. However, if we take a look at the limited mentions of Strindberg's theatrical premieres in the Spanish news, we can discover that *El País*,¹ one of Spain's respected bastions of journalism, dates this first performance to 1975, no fewer than 70 years after it actually happened. Equally surprising is the fact that recent academic studies also date Strindberg's first premiere in Spain to 1978.²

Bearing in mind the relatively small number of performances in the mainstream circuit, I will talk about some of the concepts behind the theory of reception and how it has affected the understanding and idea we have of August Strindberg's work in Spain. We could argue that the image that we have of an author, or a work of art for that matter, clearly depends on the opinion of the few critics who shape the conception of those authors or works. In the case of Strindberg, the conception is clearly misjudged and biased, as we can deduce from reviews even from the time when Strindberg was alive.

Apart from this, the memory of a writer is greatly influenced by the translations of his or her work. In the case of translations of Strindberg into Spanish, we will see that a very limited set of examples was published during his lifetime and a lengthy hiatus in translations took place during the Spanish Civil War and the subsequent censorship of

¹ Samaniego, Fernando, 'Estreno de "El padre", de Strindberg' in *El País*, 26 March, 1978.

² See de Felipe 2016.

Franco's dictatorship. It is therefore the intention of this article to restore the recognition of such an important figure for Art in general in the 20th century; a figure sometimes dismissed, but never forgotten.

The first performance

The first notice we have of a premiere of a play by August Strindberg dates to 1905, when we find that *Fadren* was performed for the first time at the Apolo Theatre in Barcelona. We cannot say that the 1905 performance of *Fadren* was a success. As a matter of fact, it went almost unnoticed by the public, and the audience witnessing the performance that night in Barcelona seemingly ignored what an important moment it was. If we consider that the audience was composed of friends and some relatives of the actors, and not even these people clapped at the end of the performance, we might wonder what had happened. There is a discrepancy, however, in the reporting of this lack of success, as Josep Maria Jordà, the translator of the play, stated that it was a successful performance that received extended applause.³ But his is not the prevailing judgement we find in the news of that time. We only have knowledge of one other performance of the play that year, indicating that the production was obviously a failure for the management of the theatre. One of the reasons given for this lukewarm welcome for Strindberg onto the Spanish stage is the fact that the translation was not fully theatrically adapted, and it was not totally understood. Critics such as Juñer in *El Liberal* placed a great deal of the responsibility for the failure of the performance on the actors, whom he believed did what they could but were not up to the job.⁴

Nevertheless, evidence shows that Barcelona, and to a certain extent Spain as a whole, were simply not ready for a performance of such impact and controversy as Strindberg's. Most of the shows produced at that time were comedies, vaudevilles and other less high-brow performances. The Apolo Theatre was famous for such types of entertainments, just as it is today. This fact may have certainly affect-

³ Jordà 1905.

⁴ Juñer 1905.

ed the reception of *Fadren* and Strindberg in Spain: it was probably presented to the wrong audience.

On the other hand, if we take a close look at the writings of Felix Vodička,⁵ one of the main academics behind the theory of reception, we read that the act itself of watching a theatrical performance involves dealing with an “aesthetic realization”: the audience is not watching the original intention of the playwright but an interpretation of the director—I would also add of the actors and, very importantly, of the translation. Another essential concept in reception theory is the function of the critics. In this sense, as we see in reviews from the time, Strindberg was not understood when he was first performed in Spain. See, for example, reviews from Juan Buscón, even before watching the play.⁶ The critics help mould the opinion of the public, a point of view, a way of seeing things. The image of Strindberg, even before being published or performed in Spanish, was that of an eccentric misogynist coming from the far North of Europe.

Strindberg, the strange man from the North.

There had been earlier references in Spain to the person of August Strindberg before this first performance. The Catalan newspaper *La Vanguardia* published a very funny article on Strindberg’s life on 23 June 1894. In this account, among other things, the idea of Strindberg as a misogynist is already presented:

It’s very sad that I have to say these words, but my task as a biographer compels me to do so. Strindberg said that “men are superior to women . . .” Can he be that evil? A man capable of saying such atrocities and even worse express them in novels and drama.

But God has punished him . . . Strindberg has got married three times.

We understand from this quotation that the Spanish public had been

⁵ Vodička 1989.

⁶ Buscón 1894.

made aware of the eccentric personality of August Strindberg, but not of his works translated into Spanish. This confirms what I suggested earlier: the critics formed an opinion about Strindberg before they had actually read his works. The first work by the Swedish writer was published in Barcelona in 1902: *I havsbandet*, under the name *L'inspector Axel Borg*, probably influenced by the French translation of the novel. We also read in the 1894 *La Vanguardia* piece that “a friend of mine [the journalist’s] is preparing a translation of *Acreeedores* [*Fordringsägare*], which I think was performed last night in Paris”. We can assume that this “friend of mine” was Rosendo Diéguez, who published *Acreeedores* in 1905.

So, it is established that Strindberg’s first performance in Spain was in 1905. However, the first Strindberg play that was published in Spain was *Fröken Julie* (*La señorita Julia*) in 1903, translated by Julio Palencia y Tubau. Again, it was published during his lifetime, but we have no surviving evidence of any interchange of correspondence between the author and his translators, unlike the cases of the French, Danish and German translations.⁷

Regarding the cultural memory and heritage of Strindberg and the connection to Spanish literary tradition, it is worth mentioning that playwright Jacinto Benavente, winner of the 1922 Nobel Prize in Literature, wrote about “the famous Swedish writer” when he announced Strindberg’s death in 1912, but claimed that “some of his plays have been translated but none have been performed”. Obviously, as we have seen, he was mistaken in the latter.

Pedro de Felipe was similarly mistaken when he stated, as recently as in 2016, that “la primera traducción castellana de una obra de Strindberg se publica en 1910 en Barcelona: *El padre* [*Fadren*] ...”⁸ This misplacement of the correct date is particularly relevant as this

7 The same thing happened with *Fadren*, published in 1904 by Rosendo Diéguez in a collection called *El Teatro Extranjero*, as we can read in *La Vanguardia* of 27 December 1904. No evidence of correspondence has been found between Strindberg and any Spanish translator.

8 de Felipe 2016: “The first Spanish translation of a play by Strindberg was published in 1910 in Barcelona ...”, p. 30.

TEATRO ANTIGUO Y MODERNO - Vol. V

A. STRINDBERG

LA SEÑORITA JULIA

TRAGEDIA EN UN ACTO

VERSIÓN ESPAÑOLA

DE

JULIO PALENCIA Y TUBAU



LIBRERÍA DE ANTONIO
LÓPEZ, EDITOR.-RAMBLA
DEL CENTRO, 20.-BAR-
CELONA: : : : : 1903.

Title page of *La señorita Julia* (1903), translated from Swedish by Julio Palencia y Tubau.

is a recent article that also omits the early translations of *I havsbandet* (*A orillas del ancho mar*), *Fröken Julie*, *Fadren* and *Fordringsägare*.

This mistake of de Felipe's probably occurred because there is no copy of the 1903 version of *La señorita Julia* in the Biblioteca Nacional de España, the National Library of Spain. In contrast, the New York Public Library catalogue lists this exact publication. However, on finally having the book in your hands in New York, it is extremely frustrating to discover that although it consists of a binding of *La señorita Julia* together with other titles, all that remains of *La señorita Julia* is the title page. The rest of the pages have been cut out. Fortunately, the ever-professional staff at the NYPL were able to provide me with a digital copy of the play. Such an odyssey for such an important book for our Swedish author in Spain! How this book found its way to New York is unclear.

Guillermo Díaz-Plaja states that the period between 1920 and 1934 was a fruitful one for translations of Strindberg in Spain. Manuel Pedroso published *Danza macabra*, a translation of *Dödsdansen*, in 1921, followed by *Cinco dramas en un acto* (*La más fuerte/Den starkare*, *Debe y haber/Debet och credit*, *Amor maternal/Moderskärlek*, *Ante la muerte/Inför döden* and *El primer aviso/Första varningen*) in 1929. The following year, *A orillas del mar libre* (*I havsbandet*) was published by J. García Mercadal and Cristóbal de Castro published his version of *La señorita Julia* in 1933, just three years before the start of the Spanish Civil War.

This was obviously a period of cultural enlightenment in Spain, which coincided with the Second Republic, and which was brutally terminated by the 1936 military coup d'état by the fascist regime under the dictatorship of Francisco Franco. This regime was in power until Franco's death in 1975. It is no coincidence then that Strindberg, being regarded as a socialist, was not allowed to be published or performed during the Francoist dictatorship. There were a few exceptions in the 1960s, by amateur companies such as La Cazuela in Alcoy, Alicante, who, among works by other great classical authors, bravely performed a version of *Fordringsägare* in 1965, using a translation by Alfonso Sastre.



La Cazuela's performance of *Fordringsägare* (*Acreeedores*) in 1965.

As we have seen, at the beginning Strindberg's image in Spain was not represented as it deserved, but I believe that the heritage of such a towering cultural figure—artist, writer, playwright, poet and so many other things—has been safeguarded and nurtured during the final part of the 20th century and into the 21st. In order to provide a full overview of work by and about Strindberg in Spain up to the present day, further research will concentrate on the period starting in the mid-1970s, post-Franco, that saw the renaissance of Strindberg translations and performances in Spain, mainly thanks to the work of translators such as José Sanchis Sinisterra, Alfonso Sastre, Marina Torres and Francisco J. Uriz. What I can state in conclusion is that the heritage of Strindberg in Spain is well kept and continues to influence directors, translators and artists in general to this day.

REFERENCES

- Benavente, Jacinto 1912. 'Acotaciones', *Nuevo mundo*, 27 June.
- Buscón, Juan. *La Vanguardia* 1894 (23 June). Año XV, número 4001.
- de Felipe, Pedro 2016. 'La puesta en escena en España del teatro de Strindberg', *Ínsula* 837, pp. 30–34.
- Díaz-Plaja, Guillermo 1963. 'Strindberg en España', *Estudios Escénicos. Cuadernos del Instituto del Teatro* 9, pp. 103–112.
- Ferran, Fanny 2010. 'Strindberg a Barcelona (1903–1936)', master thesis, Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, https://ddd.uab.cat/pub/trerecpro/2010/hdl_2072_97277/Fanny_Ferran_1.pdf, accessed 6 November 2025.
- Jordà, Josep Maria 1905. 'Estreno de Padre de Strindberg', *La Publicidad*, 19 October.
- Juñer 1905. 'Los teatros: padre', *El Liberal*, 19 October.
- La Vanguardia* 1904. 'Notas bibliográficas: Padre, drama de A. Strindberg, traducción de R. Diéguez', 27 December, https://hemeroteca-paginas.lavanguardia.com/LVE07/HEM/1904/12/27/LVG19041227-004.pdf?_gl=1*tsrdie*_gcl_au*MTcxNzg5NTgyMS4xNzAzNTI4NTg3, accessed 1 April 2024.
- Samaniago, Fernando 1978. 'Estreno de "El padre"', de Strindberg', *El País*, 26 March, https://elpais.com/diario/1978/03/26/cultura/259714803_850215.html?rel=buscador_noticias, accessed 1 April 2024.
- Vodička, Felix 1989. 'La estética de la recepción de las obras literarias', in Rainer Warning ed., *Estética de la recepción*, Madrid: Visor.

Strindberg på scenen
Strindberg on stage

ÄR STRINDBERGS TIDIGA DRAMATIK SPELBAR?

Exemplet *Den fredlöse*

ROLAND LYSELL

AUGUST STRINDBERGS dramatik före *Mäster Olof* (1872), i Nationalupplagan av Strindbergs Samlade verk kallade ungdomsdramer, spelas mycket sällan. Pjäser som *Fritänkaren* (1869), *Hermione* (1870), *IRom* (1870) och *Den fredlöse* (1871) är inte heller särskilt mycket lästa. Forskningen har en reserverad syn på dem. Exempelvis skriver Gunnar Ollén om »författarens ovana« vad gäller *Fritänkaren* och att Strindberg »troligen aldrig skrivit något så påverkat« som *Hermione*.¹ Men hur ser dessa dramer ut i ljuset av de senaste decenniernas nya drama- och teaterforskning? Finns det element i dramerna som pekar fram emot Strindbergs välkända senare dramer? Vore dessa dramer spelbara på nutidens mer experimentellt inriktade scener?

Protagonist i *Fritänkaren* (1869) är studenten Karl, i vissa avseenden ett alter ego för Strindberg. Liksom Strindberg är Karl påverkad av Theodore Parkers teologi, där sanning och kärlek är centrala i budskapet och Kristus mera idealmänniska än Gud. (Strindberg hade som bekant vikarierat som predikant i Ösmo redan 1866 och som folkskollärare i Klara 1868.) Karl blir enkel folkskollärare och bortstött såväl av den egna familjen som av sin älskade och sin tilltänkte svåger, en fanatisk präst vid namn Gustaf som betonar Gud som sträng Jehova och till sist överväger att emigrera. Ollén har nämnt Ibsens *Brand* och Schillers *Karl Moor* som förebilder, men jag ser snarare något annat i dramat, nämligen Ibsens bisp Nikolas i *Kongs-Emnerne*, ett slags ond princip i världsalldet. Varför? Jo, denne Gustaf uppträder helt oväntat

¹ Ollén 1982, s. 12, 14.

som förstörare i vissa scener i en bestämd rytm. Han har tidigare varit Karls vän, men är nu hans fiende. Dramat är inte aristoteliskt, vare sig vad gäller myθος eller ethos/karaktärerna, men det uppvisar en tydlig syndabocksstruktur som mer komplicerad återfinns i *Fadren*. Pjäsen spelades faktiskt 2003 på Strindbergs Intima Teater, men i en närmast parodisk tolkning av Richard Turpin med Nils Poletti i huvudrollen.

Sorgespelet *Hermione* (1870) är ett treaktsdrama på blankvers. Huvudpersonen Hermione, dotter till prästen Kriton, söker upp makedoniernas konung Philippos, som står i begrepp att erövra Aten, för att lönnmörda honom, men blir i stället passionerat förälskad. I centrum står det Aten Philippos tänkt anfalla och dess dekadenta resignerade liv, personifierat av Kallimachos och hans gästabud. I dag skulle vi kalla dramat intertextuellt. Vi känner igen sådant Strindberg har läst, som Shakespeares *Hamlet* (giftmord), Lessings *Emilia Galotti* (fadern som mördar sin dotter) och sådant han förmodligen inte läst men som frekvent förekommit i dramadiskussion, som Kleists *Penthesilea* (kärlekens närhet till våldet). Personteckningen må vara yttlig ur naturalismens perspektiv betraktad, men just detta gör den intressant. Olika atenska hållningar till det anfall man väntar tydliggörs snarast genom ensidigheten. Det handlar om krig och maktkamp, om närheten mellan döden och kärleken och icke minst uppträder en prostituerad kvinna (Polyxena) i dramats första scen. Denna genreblandning av komiskt och tragiskt skulle verka mycket effektiv på scenen i dag, trots att vi så att säga vet hur det går. Det finns också många vackra partier – inte bara retorikern Demosthenes partier utan också Hermiones reflektion över Aten:

En härlig afton! Se här ligger nu
Athenas stolta stad så rik, så skön,
Liksom en snäcka kastad upp på stranden,
Infattad i Kefissos silvervågor,
Än smygande emellan gröna ängar,
Än döljande sig i olivelundar,
Tills äntligt den i havet störtar ned.

Allt är så tyst! Ett sakta sorl från staden
Blott höres då och då, liksom när stormen,
Ännu ej varsnad, hörs i fjärran växa –
Först som en stilla susning, fruktansvärd
Uti sitt lugn. Sen ökas den, tills hav
Och jord och luft i ett nu drabba hop
I envig mot varandra. O, mitt hjärta
Av sorg vill blöda, då jag tänker på,
Att snart av all den härlighet, jag skådar,
Ej något återstår, som vittna kan
Om huru stort och skönt mitt fosterland
En gång i tiden varit.²

Dramat har enligt Ollén spelats i Polen.³

I Rom (1870) handlar om skulptören Bertel Thorvaldsen, som står beredd att bryta upp från sin vistelse i Rom eftersom han inte får sin skulptur *Jason* såld, och hans kollega Axel Pedersen. Thorvaldsen räddas i sista stund av en mecenat, ett slags *deus ex machina*-gestalt som köper skulpturen. Strindberg skämdes över sitt stycke och rymde från applådtacket. Enaktaren har satts upp några gånger, bland annat 1980 i Blå Tornet. Stycket fick positiv kritik av Bengt Jahnsson, men skådespelarna tycks inte ha hållit måttet. 1927 debuterade Stig Järrel i birollen Pedersen. Språket och verserna har uppfattats som stylvadade och Strindberg själv tog avstånd från enaktaren och dess idealistiska inriktning,⁴ men frågan är om vi i dag, efter Jelineks, Schimmelpfennigs och andras märkliga rader inte skulle uppfatta verket på ett mer positivt sätt.

Det mest övertygande ungdomsdramat är definitivt enaktaren sorgspelet *Den fredlöse* (1871), som vi här ägnar särskild uppmärksamhet. Pjäsen hade Dramatenpremiär 1871 och spelades sex gånger. Den uppskattades av kritikerna, men dess problem ansågs för stort för en enaktare. Pjäsens spelades 1910 på Intima teatern, 1911 i Malmö med

² Strindberg, SV 1:175f.

³ Ollén 1982, s. 14.

⁴ Ollén 1982, s. 14ff.

Victor Sjöström i huvudrollen, 1902 av Max Reinhardt i Berlin samt i en parodisk variant på Lejonkulan 2012 i regi av Nils Poletti.⁵

Intrigen är följande: Scenen är en hednisk stuga med saxsvärd, yxor och sköldar, en harpa samt bilder av Oden och Tor. Platsen är 1100-talets Island. *Den fredlöse* inleds med ett önskat avsked. Valgerd sitter och spinner med dottern Gunlöd vid sin sida. Valgerd manar Gunlöd, som står vid vindögat och tittar ut mot havet, att glömma något. Vi vet ännu inte vad. Gunlöd vill se bakåt, Valgerd framåt. Det handlar om att gömma sorgen; sorgen ska bringa stor frid och stor glädje. Det handlar om att glömma doftande granar och gröna ängar, men också faderns hårdhet – och en barndomsvän.

Familjen är hedniska flyktingar från Svea rike och hatade av Kristusmännen. Gunlöd undrar om det är sant att fadern Thorfinn ska bli jarl på Island. Men sedan modern gått ut böjer Gunlöd knä framför ett kors, Kristi kors. Hon hör en sång och det visar sig att barndomsvännen Gunnar som stridit bland saracener och blåmän nalkas. Han spelar cittra, »Jag kommer väl åter när granen blommar«, en visa i folkviseton.⁶

Han gör entré, söker omfamna Gunlöd som sliter sig lös. Gunlöd har försökt hindra Gunnar från att komma in och han undrar varför hon är kall som en snövind. Hon manar honom att gå. Svårt har hänt och värre kan hända.

Fadern älskar inte Gunlöd, modern förstår henne inte. Gunlöd har mist sin tillit till föräldrarna, sedan till Gunnar och slutligen till Gud.⁷ Hon har måst ljuga för sin egen mor om sin religion.

Fadern Thorfinns gård har blivit bränd av de kristna. Gunlöd vill hellre möta hans hat än hans förakt. Hon vill vara fri som fågeln bland solljus och värme, inte vara en jungfru som sömmar silke och gråter. Ett natursymbolkomplex bildas av granen, sipporna och det hav Gunlöd ser ut mot. Silverfalken med bandet symboliserar den vilda flickan som Gunnar ska tämja – jämför med Hjördis i *Hærmændene paa Helgeland*. Gunlöd är falk, ej duva, kastar kransen på elden.

⁵ Ollén 1982, s. 18ff.

⁶ Strindberg, SV 3:104.

⁷ Strindberg, SV 3:107.

Gunlöds hemlighet avslöjas av modern. Thorfinn kommer och Gunlöd skickas upp på loftet. Mörkret faller. Valgerd offerar sin planerade hämnd på Thorfinn för att han slagit henne. Men före Thorfinn gör skalden Orm, hans fosterbroder, entré. Som i en pjäs av Scribe säger han först ingenting om Thorfinn utan drar ut på samtalet. Orm berättar hur Thorfinn simmade med Orms harpa med havstång i hår och skägg. Orm vill ha öl innan han går ut och letar efter Thorfinn, men Thorfinn kommer in och skrattar. Centralt i hans berättelse är hur hans sjötåg misslyckats. Thorfinns dialog med Orm är slagfärdig. Så hälsas Thorfinn också av Gunlöd som kommit ner från loftet. Gunlöd bekänner till Thorfinns fasa att hon blivit kristen och förebrår honom för att han lärt henne kärlekslöshet, lärt henne att hata. Thorfinn stötte bort henne som barn. Men till sist tar hon tillbaka sina hårda ord och vädjar till honom ännu en gång. Orm sjunger ett kväde om vikingalivet – kanske en parodi? Så följer ytterligare slagfärdig dialog mellan Thorfinn och Orm. Orm skildrar hur världen bävar. En ny religion inträder, men Thorfinn litar blott till sin egen kraft.

Det meddelas av en budbärare att Thorfinn dömts fredlös av Alltinget. Thorfinn tar avsked av Orm och sjunger en drapa – ensam! En flyende säl han mött och försökt smeka har gjort honom dubbelt ensam. Till och med hans träl har blivit kristen. Thorfinn vill att trälen ska bedja för honom, men detta är inte möjligt: han måste bedja själv. Så gör åter en budbärare entré och förklarar att Thorfinn ska skicka ut Valgerd och Gunlöd, ty hans gård ska brännas. Då kastar Gunlöd en yxa, för att som vikingadotter stå upp för sin far. Budbäraren ger då Thorfinn möjlighet att försvara sig i strid. Valgerd och Gunlöd är båda beredda att dö. Thorfinn klarar sig länge i striden, men kommer till sist in och tar avsked av hustrun.

Så tillåts Orm åter att komma in och får frågan: Är du kristen? Orm svarar »Det må du spörja« och förblir en gåta för Thorfinn. Han följer sin replik »Jag var allt – jag var intet – jag var skald.«⁸ (Jämför med Jatgeir skald i *Kongs-Emnerne*.) Den tro Orm har bygger på erfa-

8 Strindberg, SV 3:149.

renheten av tvivlet, olyckan och sorgen. Thorfinn förenas med Valgerd. Gunnar kommer in och böjer i stumhet knä tillsammans med Gunlöd. Thorfinn lägger sina händer på deras huvuden, dör under sitt sista utrop »Gud!«.⁹

Vad är då värt att beakta? Thorfinn kan betraktas som en Job som sökt kraft hos gudar som tigit och berövat honom allt, inte ens hans tro på sig själv har hjälpt honom. Tänka må »kärringar« göra vid brasan, handla var »mitt liv«! Kvinnfolk ska ha gudar, Thorfinn hjälper sig själv, menar Thorfinn, men måste ändra sig. Han ger följande uttryck för tomhet:

Vad fruktar jag? Jo ensamheten!

Vad är då ensamheten?

Det är jag själv!¹⁰

Gunlöd står för vikingakvinnans kärlek: den lättkränkta, avvisande, men ändå trofasta. Dramat visar också en könskamp, som dock tycks sluta väl.

Skalden Orm är intressant i sammanhanget som representant för skaldens oberoende och frihet, men också för skaldens oförmåga att förverkliga sina tankar: »*Jag visste vad jag ville, men kunde intet. Du kunde allt, men du visste ej vad du ville!*«¹¹ Thorfinn, däremot, står för handlingen.

Mest imponerar dock det lakoniska sentensartade språket som fordrar en speciell spelstil. Om ord hävdar Thorfinn följande: »Mannen har blott ett, men kvinnan skall alltid ha det sista.«¹² Om tanken hävdar Orm: »Är han stor – så göm på honom – Det är ont om stora tankar nu för tiden!«¹³ Vi kan slutligen notera följande ordväxling:

⁹ Strindberg, SV 3:150.

¹⁰ Strindberg, SV 3:135.

¹¹ Strindberg, SV 3:134.

¹² Strindberg, SV 3:122.

¹³ Strindberg, SV 3:123.

Thorfinn: »Orm, du är min vän!«

Orm: »Hm – måtte väl det!«¹⁴

Orm fungerar alltså som ett slags maieutiker i dramat, en tvivlets representant, en skald som söker förmå Thorfinn att tänka vidare. Himlen beskrivs som röd som blod, en absolut värld liknande världen i Georg Büchners *Woyzeck*. Tiden ses som en »kärring« som rövar allt. Den makt man söker undfly är den makt som driver en! Thorfinn är inte bara ensam, utan förebådar Strindbergs sena gestalter som vädjar till Makterna om svar, exempelvis i *Till Damaskus*, men i motsats till dem får han aldrig något svar. Ingen försoning finns. I slutet ser vi blott ett slags mänsklig solidaritet, gudarna till trots.

Sammanfattningsvis om Strindbergs ungdomsdramer kan sägas att de centreras kring utpräglad emotionella gestalter, starka men skydds-sökande, gestalter utanför vanliga lagar, utanför familjestrukturer – och speciellt markant utanför vanligt språk!

REFERENSER

Ollén, Gunnar 1982. *Strindbergs dramatik*, Stockholm: Sveriges Radios förlag.

Strindberg, August 1989. Samlade verk 1, *Ungdomsdramer I*, red. Birger Liljestränd, Stockholm: Norstedt.

Strindberg, August 1991. Samlade verk 3, *Ungdomsdramer II*, red. Birger Liljestränd, Stockholm: Norstedt.

¹⁴ Strindberg, SV 3:128.

STRINDBERG OCH HISTORIEDRAMATIKEN

Om de olika drivkrafterna över tid

BJÖRN SUNDBERG (†)

JAG VILL HÄR skissera tre infallsvinklar på Strindberg och »det historiska«. Den första gäller Strindbergs strävan att etablera sig som författare. Den andra gäller receptionen av hans historiska dramer, som kan ses som en del i oscillerandet mellan positionen som arbetarklassens sångare och ställningen som den av borgerligheten hyllade nationalskalden. Den tredje rör försöket att med hjälp av historiesyner skapa reda i »den stora oredan«.

I 1800-talets teateroffentlighet fanns en distinkt uppfattning om genrernas hierarki: historiedramat tillerkändes en särställning, och genom att försöka sig på en bana som historiedramatiker kunde man vinna erkännande och status som författare. Ibsen debuterade 1850 med det antikinfluerade dramat *Catilina*; fler historiedramer följde, bland andra de nationella pjäserna *Hærmændene på Helgoland* och *Kongsemnerne* (1864), som jag ska återkomma till.

Strindbergs första bidrag till historiedramatiken får väl sägas vara tämligen mediokra: *Hermione* (1870) och *Den fredlöse* (1871). *Mäster Olof* (1872) var ett storverk, även om samtiden inte först insåg det trots Strindbergs omarbetningar. Först 1881 gav Nya teatern Prosa-versionen; Dramaten gav Versupplagan 1890, och samma version användes 1908, då det nya Dramatenhuset invigdes med speciellt inbjuden festpublik på plats, inklusive Gustav V – *Mäster Olof* hade tillerkänts rang och värdighet som nationaldrama. Det tog tid, men mödan lönade sig.

Det andra perspektivet: Strindberg som arbetarklassens författare, men också som den av borgerligheten hyllade nationalskalden. Angreppet på Sven Hedin och Verner von Heidenstam och hela Strindbergsfejden, arbetarhyllningen vid Strindbergs 60-årsdag, arbetarrörelsens uppslutning vid Strindbergs begravning och så vidare. Allt knyter banden samman mellan Strindberg och arbetarrörelsen.

Men det som Claes Rosenqvist kallat »hem till historien« efter utlandsåren,¹ det vill säga skådespel som *Folkungasagan*, *Gustaf Vasa* och hela den långa raden av nationell historiedramatik, hör också till bilden av Strindberg i den dåtida offentligheten. Vi har också exempel på att Strindberg lät sig läsas från höger: När fjärde delen av *Tjänstekvinnans son* (1909) kom ut kunde man läsa i *Sveriges väl. Nationaldemokratiskt veckoblad. Organ för Sveriges icke-socialistiska ungdom*, under rubriken »August Strindberg kriticerar en socialistisk hufvudlära«, att Strindberg bland annat demonstrerat »håltomheten i den socialistiska frasen om att kapital är stöld från arbetarne«.² Och när *Siste riddaren* gavs på Dramaten 1909 skrev Teodor Holmberg, redaktör för *Sveriges väl* (tillika en av Sverigedemokraternas mest ruttna rötter):

På ett vackrare sätt kunde ej August Strindberg fira sin 60-årsdag än genom att skänka Sveriges folk detta genomnationella skådespel. [...] Här se vi Gustaf Eriksson Vasa, framtidsmannen – en briljant teckning af honom som den unge hjälten med det skarpa ögat för livets realiteter och det äktsvenska tänkesättet. [...] En öfvermålad gestalt är den järnhårde, hatförgiftade riksförrädaren ärkebisp Gustaf Trolle. Skådespelet är fullt av lif, gripande scener, drabbande repliker. Och det ger oss en stark förnimmelse af de makter, som sletos om det svenska folkets själ: det nationella sinnelaget och det unionella förräderiet i sitt följje. Det är ett skådespel, som bör föredragas i alla skolor, som vilja väcka och värma svenskandan.«³

¹ Rosenqvist 1984, passim.

² *Sveriges väl*, 1909, nr 52, s. 479.

³ Holmberg 1909, s. 63.

Ändå, när man betänker begravningen, inramad av vänsterns överväldigande hyllning: Hade Strindberg inte ändå för gott omfamnats av det radikala lägret? Men perspektivet förskjuts om man också tar hänsyn till vad som sker direkt *efter* Strindbergs död – och med hans på dödsbädden givna sanktion: festföreställningen i juni av *Gustaf Adolf* på Djurgårdscirkus. Det storslagna framförandet, med hjältekonungen till häst och ett myller av uniformer, gavs en konservativ-nationalistisk karaktär – och med kungalogen symptomatiskt välbesatt. Det synes vara som Claes Rosenqvist formulerat saken – Strindberg oscillerade mellan positionen som arbetarklassens sångare och ställningen som den av borgerligheten hyllade nationalskalden.

På ett av omslagsarken till *Ockulta dagboken* har Strindberg citerat *Talmud*: »Om du vill lära känna det osynliga, så iakttag med öppen blick det Synliga.«⁴ Jag menar att de orden kan ses som en »kodnyckel« då Strindberg brottas med att förstå »den stora oredan«, oavsett om det gäller språken, växterna, naturen, kemin eller historien. Grundläggande för att bringa reda i historiens förlopp är »Världshistoriens mystik«, ursprungligen en artikelserie i *Svenska Dagbladet* 1903. Nyckelpassagen lyder:

Med ett ord, de dödlige handlade omedvetet och utan kunskap om målet, men en medveten vilja begagnade alla stridiga krafter [...]. Att människorna icke veta vad de göra är deras ursäkt, men detta skulle även lära dem inse att de äro redskap i någons hand, vars avsikter de icke kunna förstå, men vilken ser på deras bästa.⁵

Hos Ibsen möter en liknande föreställning; i *Kongsemnerne*, som jag nämnde tidigare: Skule jarl tror sig kunna styra händelseförloppet fram till kungavärdigheten för egen del. Men det är Håkon som är den utkorade. Det är han som är Guds jordiska redskap i den himmelska planen för Norges land och folk. Och i *Siste riddaren* vänds Sten Stures

⁴ Strindberg, SV 59:1 [titelbladet].

⁵ Strindberg, SV 71:54.

segrar inledningsvis till nederlag, död och Kristian Tyranns blodbad. Stures nederlag banar dock väg för Gustav Vasa – så var Guds plan – och i fortsättningsdramat *Riksföreståndaren* får vi följa Kung Gösta till makt och härlighet och till Sveriges rike som fri nation.

Här skulle jag naturligtvis ha en tjugig slutkadens – men det har jag inte, möjligen kan man läsa Jägarns slutord i *Stora landsvägen* som en kommentar till identitetssökande, rollspel och positioneringar i Strindbergs författarskap:⁶

O Evige! jag släpper ej din hand,
Din hårda hand, förrn Du välsignat!
Välsigna mig, din mänsklighet,
Som lider, lider av din livsens gåva!
Mig först, som lidit mest –
Som lidit mest av smärtan
Att icke kunna vara den jag ville!⁷

⁶ Man kan också erinra om fotografierna från Gersau 1886, där Strindberg poserar framför kameran i olika positioner: vid skrivbordet under författandets olika faser, som trädgårdsmästare, som musikanter, som kampberedd slagskämpe, i elegant aftonklädsel och i anarkistliknande mundering. Man kan även betänka hans ord i ett brev till Emil Schering i mars 1900: »Dankbar; aber kein Erzieher bin ich! nur ein Dichter der sein Pilgerfart durch alle Stationen Menschlicher Entwicklung lebe um Menschen schildern zu können! Emperimentire mit Standtpunkte und Anschauungen; Laborator und Experiment-objekt auf demselben Mal. Nichts weiter!« (Strindberg, Brev 13, s. 262).

⁷ Strindberg, SV 62:210f.

REFERENSER

- Holmberg, Teodor 1909. Anmälan av *Siste riddaren*, *Sveriges väl*, nr 7/1909.
- Rosenqvist, Claes 1984. *Hem till historien. August Strindberg, sekelskiftet och »Gustaf Adolf«*, Umeå studies in the humanities, doktorsavhandling, Umeå: Umeå universitet.
- Strindberg, August 1972. *August Strindbergs brev 13*, red. Torsten Eklund, Stockholm: Albert Bonniers förlag.
- Strindberg, August 1992. Samlade verk 62, *Abu Cassems tofflor, Stora landsvägen*, red. Gunnar Ollén, Stockholm: Norstedt.
- Strindberg, August 2004. Samlade verk 71, red. och komm. James Spens, Stockholm: Norstedt.
- Strindberg, August 2012. Samlade verk 59:1, *Ockulta dagboken 1*, red. och komm. Karin Petherick & Göran Stockenström, Stockholm: Norstedt.
- Sveriges väl*, nr 52/1909, osign. art.

THE IMPORTANCE OF THE HUMAN DIMENSION IN INTERPRETATIONS OF *FORDRINGSEGARE*

ELVYRA MARKEVIČIŪTĒ

STRINDBERG ONCE SAID that a poet's vision gets distorted by the written word, and a written drama, in one way or another, gets distorted by its materialization in a performance on stage. Still, his works have a dimension which nothing can diminish—it is that very spiritual charge through which the work was born. Of course, an inadequate interpretation can diverge from the author's original inspiration, but it would never be the sole interpretation, and it would not escape comparison with other productions. Therefore, a comparative analysis becomes that litmus test which allows us to probe the vitality of various versions, their relevance to our times, and the trace left by Strindberg in our present-day memory.

The extreme world of Strindberg's plays is most poignantly reflected by his *Fordringsegare* (*Creditors*), which he himself considered to be his most personal play. It is an encyclopedia of spiritual cannibalism with the idea of the destructive force of love, and it reveals ever new nuances of resistance to the spiritual yoke that is passion. The relationship of the lovers here is a gladiatorial arena where everyone tries to steal another's soul and replace it with his/her own by imbuing it. As they strive to achieve this goal they disregard all limits.

It is quite paradoxical that food for the soul is also being cooked in this hell's kitchen—the perennial struggle of the sexes is going on not just between them, but also for the individuals' personal freedom and

dignity. These humanist tendencies were envisioned and exemplified by two productions that were staged in the same period in Lithuania and France—*Fordringsegare* directed by Gytis Padegimas in the Kaunas Drama Theatre (1981) and Jacques Baillon's near-contemporaneous production in the Petit-Odéon (1980), which at the time belonged to the Comédie-Française. The comparison of these two productions reveals that both directors were able to recognize in Strindberg's drama a humanist, who is in despair over his own and mankind's imperfections, yet is not disappointed by human beings and still has faith in them.

Of course, comparing these productions is a rather complicated task, firstly, because Padegimas' interpretation involves actors from two generations—a junior and a senior cast—who create two different performances sharing the same plot and the same place of action, yet being totally distinct in their experience and inner feelings. They are like children and parents, where the first version is an *a priori* one—prior to experience—when the participants are only beginning to live and are just learning, trying, tasting the art of psychological duel, while the second—*a posteriori*—version is acted out with already acquired experience, when the characters are rather bruised by life, cynical and having mastered the lessons for mutual attack. Such a directorial approach widens the sense of perspective, which seems to expand time and space, complementing the characters' biographies with new, yet unwritten pages: actually, the characters' lives in the first and the second versions are separated by, let us say, some 20 years. This newly manifested period, having elapsed beyond the confines of the stage, is still important for the conception of the whole production. The viewers' imagination has to engage in additional activity—it must envision, conjure up some third, interim life for the characters which allows the imagination to easily connect both versions into a continuous narrative, thus bringing it closer to the structure of a novel.

Jacques Baillon's production is limited to a single cast, so in this case we need to look for the points of similarity or differences which have been dictated by Strindberg himself. Even in this instance it is possible to find distinctive correlations, because Baillon is likewise



Baillon's *Fordringssegare* (*Creditors*) 1980: Catherine Hiegel (Tekla) and Jacques Toja (Adolph). © collection Comédie-Française/collection Ina.

interested in the issue of generations, which he presents through the characters' age difference—by choosing for Tekla's role a young actress (Catherine Hiegel) and inserting her character into the company of older men (Gustav: François Chaumette, Adolph: Jacques Toja). This serves quite well to illustrate the importance of signs and colours used for creating a performance, when the actor's type alone can enhance or distort the initial interpretation. In this case everything is logical, since the very casting of the actress underscores the director's idea that a young person can be easier manipulated and recreated to fit a certain mould. By the same token, he also indicates Tekla's disadvantaged and defensive position, because she has to fight the adversaries who are older and more experienced than she is. This partly explains even Hiegel's reserved style of acting, when emotions are being hidden due to the lack of confidence in her strength. Jean-Jacques Gautier refers to this in his review titled 'Il Faut le voir' (It has to be seen): "One hardly has the impression that she moves or that her fea-



Padegimas' *Fordringsegare* (*Creditors, junior*) 1981: Jūratė Onaitytė (Tekla), Robertas Vaidotas (Adolph), Valentinas Masalskis (Gustav). Photo: Vladas Žirgulis/Kaunas State Drama Theatre.

tures stir. Everything she conveys comes from within and her mystery remains profound.”¹

In Padegimas' versions both casts are commensurate in terms of their readiness to fight and their life experience. In them, both Teklas, as if denying the Lithuanian reserve, are flirtatious and playful, only the younger version (Jūratė Onaitytė) tempts, entices and terrorizes her partner while not yet fully aware of her own capabilities and as if trying on an adult woman's garment, whereas the older one (Doloresa Kazragytė) already has at her disposal the full arsenal of an experienced woman. The theme of the junior cast is more that of a miscommunication between people fighting for their dignity, principles and an imagined model of love—their actions are emotional, not always rational. In the version with the senior cast, a variation of merciless debtors, of cruel, unforgiving and egotistic creditors comes to light. Here Tekla reveals herself in all the colours of a mature woman.

¹ Gautier 1980. Unless stated otherwise, all translations are the author's own.



Padegimas' *Fordringsegare* (*Creditors, senior*) 1981: Algimantas Masiulis (Gustav), Doloresa Kazragytė (Tekla). Photo: Vladas Žirgulis/Kaunas State Drama Theatre.

After receiving an award for the best female role of the year, actress Doloresa Kazragytė shared her thoughts:

There were more reviews than ever, and they were more contradictory than ever. To one critic she was a predator, a feline, to another—a fragrant rose, to yet another—a tragic, egotistic character who embodies femininity, exemplifies power and resilience. To some she is more reprehensible, in others she evokes sympathy. Perhaps they are all right. She has all these things in her. At least we rehearsed her this way with the director G. Padegimas and other colleagues. I don't know if this was close to Strindberg, or far from him (we believed it was close), but who can tell what a woman is? [...] Has Strindberg found an answer? [...] However, above all this, as a leitmotif, as fate, there's a terrible struggle for the liberty of you—the only, unique, inimitable creation of nature. The struggle is cruel, egotistic, but

the opponents are no less cruel and egotistic too. This theme is the most interesting one for me. Why does one person strive to enslave another, to impose his wishes, his own thinking, his way of living, his own taste? Neither the first, nor the second husband accepted Tekla as she was, and only tutored, tutored, and tutored her! Yes, Tekla took it in, she dissembled, adjusted, submitted to tutoring, but . . . Her nature just couldn't bear it, began resisting, until she reached the final tread, beyond which—death. And she steps over it. Because Adolph's death is hers too. They had really grown into one tree trunk—into their love. Which is also bondage. So isn't death a liberation?²

The sculpture of Tekla created by Adolph is interpreted differently by the two directors. In Padegimas' production, in the proscenium we see an unfinished sculpture of a woman, which is in active use: it is now caressed, now spurned, a covering is either thrown over it, or pulled away. The characters treat it as a living person, to the men it is evidently a stand-in for Tekla, whenever she herself is not around. It is noteworthy that even then they attempt to "recreate" her.

In Baillon's production we see a sculptural bas-relief of a stylized woman's figure, framed in ornaments. At the start, Adolph uncovers it in order to show it to Gustav, and later on, having received no encouragement from him and beginning to doubt Tekla, he covers it up again. Tekla, by repeating this sequence, unconsciously confirms the doubt in his talent, as she instantly dissociates herself from Gustav's sardonic allusion to her image. In Baillon's production, she is embarrassed and perplexed while doing this, whereas in Padegimas' interpretation she acts joyfully and with playful coquetry. Thus the directors convey the thought that Strindberg's characters, who often justify their actions with their desire to create or with their lack of such, pursue it only by brutally destroying or denigrating this gift in one another.

Further comparison reveals other differences in interpretation,

² Kazragytė 1982.

along with certain common aspects. The action of *Fordringsegare* takes place exclusively in a hotel room, in an intimate setting, enclosed within a love triangle, the author's favourite. In this respect the scenography of the two productions overtly reflects the inner life of the characters. Yet in both of Padegimas' versions they are given more space (particularly in the performance of the junior cast, filmed in 1994 for TV in an old manor building) as the characters are placed on an open terrace with a view of the sea framed by white columns on both sides. The columns bear some slight cracks, and the lighting helps to create an illusion in the second, senior, cast's performance that those cracks have deepened. The sumptuous environment underscores the contrast between the beauty around the characters (vases, flowers, tulle drapes) and their inner discomfort.

In Padegimas' production the sense of the flow of time is especially important. In the course of the performance we notice the bright morning light grows gradually dimmer as day turns into evening. Two dimensions of time are emphasized by *mise-en-scènes*: when in proscenium, the characters act in the present, and as they approach the white balustrade, open to the sea view, they return to the past. They now run ahead for a short moment (typical of the first version), now linger on for a while, as if gathering strength for their fight in the present (the second version). Entering the room Tekla misarranges flowers: she places an arrangement of red blossoms in the vase which already has a bouquet of white flowers in it. This is a sign foreshadowing a shift in feelings, warning of their fickleness. The moon above the sea also changes its colour, turning from pale to red, as if reflecting the ominous mood of the characters. Russian theatre critic Alyona Kravtsova, who reviewed the production during its tour in St Petersburg (then Leningrad), noted that "the precise and subtle work done by the director makes it possible to watch and comprehend the performance even without simultaneous translation".³

In contrast, *Fordringsegare* directed by Baillon (and seen by me in its 1981 TV version) is emphatically ascetic: the set designer has con-

³ [Kravcova] 1981a.

fined the characters within a tiny artist's studio, as if echoing the tradition that the Swedish dramatist's characters must fight it out in a cramped space with no adornment. The actors are restricted by minimal *mise-en-scènes* and dotted-line moves, and they mostly either sit or stand, channelling everything into the explosive inner charge of the here-and-now. The director has shared a very interesting story about his work on the production where he mentioned the method of "rewriting" (adapting) the text he had used. Although the production remained rather close to traditional French verbal theatre, which can be truly enjoyed only if one knows the language well, the director succeeded in "rewriting" the acting manner typical of Molière's theatre. Jacques Toja was the best at working simultaneously in all three directions—those of form, of logical thinking and of emotion—by blending them into a unity; however, in the other players' acting style Molière occasionally still "comes through", when more emphasis is put not so much on the dynamics of the author's thought but rather on the creation of a character. Jean-Jacques Gautier confirms this in his above-mentioned review: "Mr. François Chaumette imparts to Gustave's personage a disquieting, menacing, dangerous nature."⁴

When we compare the characters in Baillon's production with those in both of Padegimas' versions, where the text remains the same, it becomes evident that the characters in Padegimas' production derive greater enjoyment from the game of tempting and fooling their opponents. If we see Chaumette's Gustav as, according to Gilles Sandier, "a paranoid virtuoso wielding the word like a hidden knife",⁵ then Masiulis' character is more inclined toward the art of changing his masks: "[...] in less than two hours we see unfold before our eyes the manifold picture of a refined gentleman, a humble Tekla's adorer, a pedantic and observant scholar of classical languages, an Iago-like schemer, a hotly jealous lover, a morbid sex addict, a thinker, a psychologist and a lonely man. And this is still an incomplete list of his colours [...]"⁶ Padegimas' subtle staging work presents a flexible

4 Gautier 1980.

5 Sandier 1980.

6 Girdzijauskaitė 1981, p. 20.

score of motions which reveal the inner *mise-en-scènes* that he constructs. It is so naturally fine-tuned that it becomes unnoticeable, although it reflects all the psychological nuances as they become underscored by erotic moves. Let us say, Gustav (Algimantas Masiulis) licks Tekla's ear as he attaches her earring. In both directors' productions the roles of the above-mentioned actors are notable for their distinct form, and are theatrical in the good sense of the word. Meanwhile, the young Gustav (actor Valentinas Masalskis) uses more subtle colours. He does not torment his victim as methodically as the latter ones do—in the beginning he even feels for her. Anyway, we might say that he, having found Adolph so sensitive and susceptible to suggestion, just cannot resist the temptation to experiment, and gradually becomes merciless to him.

When the director chose Jacques Toja, known for his classical roles, to play Adolph, he risked being excessively influenced by the charm of the actor who had become very popular in the 70s for his appearances in Bernard Borderie's "cloak and rapier" films *The Three Musketeers* (Aramis) and the *Angelique* saga (Louis XIV). However, in Baillon's production Toja's external attractiveness is as if hidden, reduced to its minimum, inconspicuous—although even dressed in a figure-concealing loose garment similar to a workman's robe, he, to paraphrase a saying from George Bernard Shaw's play *Heartbreak House*, cannot rid himself of his fatal gift of beauty just as he cannot cut off his nose. Yet Toja did succeed in distancing himself from his previous "bright and light" acting style. Gone were his usual gracefulness, distinguished stance, aristocratic presence. Even though the director in his interpretation refused to use the crutches that were mentioned by the author, Adolph in Toja's embodiment appeared neither charming, nor alluring, nor gallant—his discordant moves, slight stoop, arms always either folded at the waist or hanging loose, his frequently erupting nervousness revealed the character's insecurity and persistent anxiety. This was stressed by François Chalais in his review titled 'Mise en scène particulièrement réussie' (A particularly successful production/staging): "Jacques Toja, better perhaps than he ever was—seduction

on the back burner, talent in full view.”⁷ Quite deservedly the role of Adolph was noted as the actor’s great achievement and a breakthrough in the context of his usual classical parts which had allowed him to remain within the framework of his psychophysicality.

In the junior version staged by Padegimas, the actor Robertas Vaidotas, who played Adolph, was in many ways similar to the character created by Toja, regardless of their age difference: the same good looks, sensitivity, impulsiveness, inner flexibility, only he, unlike Toja, did not have to struggle with the limitations imposed by being a classical actor. Both Lithuanian and French reviewers used rather analogous terms for their analysis of their two roles. Jean-Jacques Gautier wrote: “Jacques Toja, the second husband, is forced to be less virtuosic, since he plays a paler, more disarmed being: he creates a skilful composition, a half-tone blur, and appears to have studied Edvard Munch’s self-portraits and the works this painter had dedicated to jealousy: the same white anguish on the face, same loss of strength.”⁸ Audronė Girdzijauskaitė in her characterization of Vaidotas’ Adolph likewise mentions his pallid complexion:

The theme of love and despair rings out in Adolph’s image. R. Vaidotas’ Adolph is fragile and savant. Being madly in love with Tekla and tormenting her, he deepens the chasm of mutual misunderstanding and himself wanes. Having retained the naïveté of his soul, he is the first to become depleted, goes blind and perishes. From his lean figure, from his pale face of a condemned man, from his originally designed moves (fits of partial paralysis, running after Tekla on his crutches, dragging his feet, etc.) we can see the director’s desire to arouse in the viewers not just amazement or shock but rather deep compassion for the characters, the necessity to turn back to oneself.⁹

In the performance of the senior cast, Viktoras Šinkariukas’ Adolph

7 Chalais 1980.

8 Gautier 1980.

9 Girdzijauskaitė 1981, p. 18.

is quite different—outwardly very reserved, gloomy, evoking no sentiments. These differences are best underscored by two dissimilar finales. In the performance of the junior cast, Tekla and Gustav, kneeling before dead Adolph's body, seem to constitute a mutually integrated group. In the version of the senior cast, dead Adolph hangs on his crutches, while Tekla and Gustav keep shoving him at one another, as if trying to shift their responsibility and guilt. Eventually, they press against each other and freeze. In the final scene of Baillon's production Tekla likewise falls on her knees beside prostrate Adolph, but Gustav remains standing aside, leaning against the wall.

Strindberg provokes the actor to expose human nature and so the actor reveals himself in dreary, naked, tragic forms of individualism, where everybody is both a tormentor and a victim. Submerged in their desires, led by their unconscious, the characters neither see nor hear each other, and if they do, say only the most hurtful things which allow them to justify their egotism. The relations between the lovers become a fighting arena, where the quest for harmony always turns into discord. Their humaneness and sensitivity are overwhelmed by the need to rule the one close to them; the range of their feelings expands from total acceptance to monstrous hatred.

The actors in both of Padegimas' versions asserted that they had consciously avoided watching their colleagues' rehearsals for fear of being influenced by them, and, as a result, two completely different performances were born, with no *mise-en-scènes* in common. The comparison with the French version convinces one that the play can be interpreted endless ways. The Lithuanian and French productions were staged almost at the same time, and it is not hard to notice that both directors resorted to the means of expression which appealed to them—they accentuated the dynamics of emotional and spiritual change, the spontaneity of the actors' performance and their Munch-like moves. Although most likely they were united by what had inspired their productions with the leitmotif of humaneness ringing loud and clear. "But, eventually, the director imparts to us the thought that a human being attempts in vain to assert himself/herself through egotism. A simple thought comes through about one's inability to defend oneself in this

world and about the imperative closeness of people. An almost physical need for kindness and attentiveness arises”,¹⁰ resumes Alyona Kravtsova while analysing Padegimas’ diptych. The correctness of her insights was confirmed by the director himself: “While staging *Creditors* I wanted to negate the opinion that Strindberg extols anger and hatred. This writer is a humanist. And humanism is what we tried to emphasize in our production. We wanted the viewers to start thinking—are people simply wasting their emotions, do they know how to cherish love?”¹¹ The French reviewer Paul Chambrillon notes the same when he mentions Adolph played by Toja: “A climate of tenderness and trust would give him happiness and life. He is mercilessly denied that.”¹²

“Before giving free rein to one’s own nature, one has to know the natures of others quite well. Or they might clash”, says Gustav to Tekla. By this statement Strindberg both warns and shows a way out, as he turns in the direction of the human dimension. At the same time he fully realizes that the problem is everlasting, therefore, paradoxically, theatre, by striving to devote its art to the allegedly old-fashioned search for humaneness, for justice and kindness, will always be contemporary. In his reminiscence about creating the production of *Fordringsegare* Baillon wrote: “I was convinced that the human dimension appeared in its eternal form when Jacques, through his example, showed me that humanity could only express itself by being a modern humanity. It is true that the character of the sculptor that he played in *Creditors* allowed him to make more understandable the need for a sensitivity open to creation in order to justify the modernity of all humanity.”¹³ I believe that both directors, who not only elucidated clearly the tragedy of egotism but also sought to show some ways of overcoming it, have succeeded in turning our attention to the human factor both in Strindberg’s works and in the realities of life.

¹⁰ [Kravcova] 1981b, p. 7.

¹¹ [Padegimas] 1981.

¹² Chambrillon 1980.

¹³ Baillon 2014.

REFERENCES

- Baillon, Jacques 2024. 'Jacques Toja, le moderne', in Elvyra Markevičiūtė, *Jacques Toja—ambassadeur de la belle illusion/Jacques Toja—gražiosios iliuzijos ambasadorius*, Kaunas: Kopa, p. 148.
- Chalais, Francois 1980. 'Mise en scène particulièrement réussie', *France-Soir*, 31 January.
- Chambrillon, Paul 1980. 'Sensibilité passionée', *Valeurs Actuelles*, 11 February.
- Gautier, Jean-Jacques 1980. 'Il Faut le voir', *Le Figaro*, 12 February.
- Girdzijauskaitė, Audronė 1981. 'Kas tie "Kreditoriai"?', *Kultūros barai* 10, p. 20.
- Kazragytė, Dolorosa 1982. 'Dvi viršūnės 1981-ųjų teatrinėje panoramoje: Kūrėjo tribūna', *Kauno tiesa*, 30 January.
- [Kravcova, Aliona] 1981a. 'Kaunas-Leningradas-?', *Kauno tiesa* 41, 25 October.
- [Kravcova, Aliona] 1981b. 'Leningrado teatrologai apie kauniečius', *Literatūra ir menas*, 31 October, p. 7.
- [Padegimas, Gytis] 1981. 'Versmės', *Kalba Vilnius*, 10 April.
- Sandier, Gilles 1980. 'Merveille', *Le Matin*, 7 February.

STRINDBERG OCH STENSTRÖMS *ENGELBREKT*

MARTIN HELLSTRÖM

I MEMOARBOKEN *Rollen* berättar Erland Josephson om sina första erfarenheter från scenen:

Min framgång som Kantarell gjorde att jag till nästa skolavslutning tilldelades titelrollen i skådespelet Engelbrekt Engelbrekts-son. Jag var sju år och förälskad i Monica. Hon spelade fru Engelbrekts-son. Jag förstod att skådespelaryrket kan vara härligt. Hemkommen från kriget omfamnade Engelbrekt sin hustru och kysste henne länge och ivrigt. Till min chockerade förvåning skrattade publiken, dessa vuxenhetens illasinnade monster. Jag kunde inte förstå vad som var komiskt. Jag funderar ibland över varför jag minns detta så klart. Jag tror att min tolkning av Engelbrekts hemkomst var alldeles sann. Instinktivt förstod jag att en man hemkommen från kriget kysser sin hustru på ett annat sätt än pappa kysste mamma när han kom hem från bokhandeln. Eftersom det var Monica så var min kyss inte bara präglad av lättnad, övervunnen ångest och trygghet utan också av erotisk lidelse. Möjligen var jag ett ögonblick alldeles äkta. Men om barn blir äkta i de vuxnas värld så skrattar den.¹

Det är intressant att se hur den åldrade skådespelaren reflekterar över erfarenheten, hur den sår ett frö till att satsa på skådespelaryrket och hur han upplever att vuxna reagerar på barns skådespeleri. Något årtal för föreställningen nämns inte, men Josephson är född 1923, så detta bör ha hänt under 1930-talet. Vilken pjäs det handlar om är inte sä-

¹ Josephson 1995, s. 205f.

kert, och ytterligare frågor väcks om vad som motiverade valet av ett historiskt drama med motiv långt ifrån barnens erfarenheter.

Den pjäs med namnet Engelbrekt som överlevt över tid är August Strindbergs *Engelbrekt* från 1901, och Strindberg är den författare som Erland Josephson oftast mötte som skådespelare. I memoarboken *Svarslös* berättar han om hur han talar om Strindberg i tv men inte lyckas säga något nytt. Han beskriver det som att han plockar fram olika paket med minnen och åsikter när han intervjuas, fastlagda sedan länge. Men Strindberg får inte plats i ett sådant paket. »Det är full rulle och fullständig närhet hela tiden. En total öppenhet för händelser i språket och vad som händer i språket när något händer i livet och vad som händer i livet när något händer i språket.«² Josephson beskriver här hur Strindbergs språk och berättande påverkar honom på ett sätt som inte går att förutsäga. Att språket står i kontakt med livet är en vid beskrivning som gäller språket överlag, men det som Josephson kan tänkas mena är att språket ger livet en ny riktning. Det händer när han läser om hur Engelbrekt kommer hem från kriget, och hur han finner att det agerande som är det mest naturliga i en sådan situation sammanfaller med det som han privat vill utföra.

Strindbergs *Engelbrekt* och Blanchés *Engelbrekt* och hans dalkarlar

Men om man i Strindbergs *Engelbrekt* söker efter anvisningen som ledde till den unge Erlands kyss går man bet. I tredje akten återvänder Engelbrekt hem, men hans fru, kallad Ingeborg, väljer att lämna salen innan han inträder: »Jag vill icke stanna här, ty jag kan icke se din far . . . « Engelbrekts första fråga blir »Har hon gått?« vilket hans dotter svarar jakande på. »Jag visste det nästan, men det är tyngre än jag tänkte!« säger han. Dottern fortsätter: »Så drömde du dock icke mottagandet, fader?«³ Det stämmer, det var inte så han tänkte sig det. Sedan träffar inte Engelbrekt sin hustru mer, men han frågar ofta efter

² Josephson 1996, s. 184.

³ Strindberg, SV 47:241.

henne, och i slutscenen, i dödsögonblicket, ser han henne på avstånd. Någon kyss blir det inte.

I Gunnar Olléns kommentar till pjäsen i nationalutgåvan lyfts Strindbergs relation till Harriet Bosse fram som avgörande för motivets behandling. Men det är inte äktenskapets fröjder som formar scenerna utan dess slitningar. Här möter inte mannen sin fru på ett vardagligt sätt, som om han likt Erlands far kommit hem från bokhandeln, eller på ett passionerat sätt efter att ha återvänt från kriget, såsom Erland själv spelade Engelbrekt. Norskan Harriet Bosse, gift med August Strindberg under den tid då Norge sökte sin frihet från unionen med Sverige, motsvaras av pjäsens Gertrud, kommen från det Danmark som Engelbrekt slåss mot. Samlivets konfliktytor blir tydliga när de två som ingått i äktenskapet representerar olika nationaliteter, olika viljor och olika strävanden, i Strindbergs pjäs och i Strindbergs äktenskap.

I brev till Intima teatern skriver Strindberg att han tycker sig ge en mer korrekt bild av Engelbrekt än vad hans namne, August Blanche, gjorde i *Engelbrekt och hans dalkarlar* från 1846. Strindberg hävdar att Blanches kunskap om Engelbrekt och hans tid var ofullständig. Så är fallet, men även Strindberg saknar viktiga uppgifter om Engelbrekts fru, och i brevet skriver han att eftersom hustrun är okänd har han tagit sig friheten att göra henne till danska. Detta passar syftet, att skildra Engelbrekt som unionsvän. Gunnar Ollén hävdar dock att Engelbrekts unionsvänlighet inte kan beläggas, att han troligtvis var gift med svenskan Karin Laurensdotter och att de inte fick barn. Gertrud, sonen Karl och dottern Ingeborg är uppiktade personer.⁴

Anna-Carin Stymne skriver i »Striden om Engelbrekts bilden« om hur Engelbrekt setts både som frihetskämpe och som maktgaltning. Oenigheten kommer främst ur bristen på källmaterial. Före 1434 finns det inga dokument om honom, och hans egna reflektioner och överväganden är inte heller bevarade. I stället har historieskrivare under olika perioder fyllt de luckor som lämnats. »En annan orsak

⁴ Strindberg, SV 47:317.

till oenigheten är den ideologi som historikern har«, menar Stymne.⁵ Att fylla luckor gör även dramatiker, som har ett friare förhållande till källmaterialet och som har lättare än historikerna att i texten förmedla sin ideologi.

Ollén studerar Strindbergs sätt att fylla i luckorna genom att jämföra hans pjäs med August Blanchés. Han lyfter fram Strindbergs vittnesmål om hur han som barn blev hänryckt av Blanchés drama, och Ollén ser likheter med föregångarens text trots att Strindberg hävdar det motsatta. Engelbrekt är i båda dramerna »starkt idealiserad, varmt tillgiven sin hustru och sin dotter«, enligt Ollén.⁶ Hos Blanche får han sluta sitt liv i hustrun Ingrid's armar: »Ingrid! Vid ditt hjerta vill jag slumra in. Der hade jag min himmel här på jorden. Från ena himlen till den andra får jag ıla, ledsagad av edra böner, och, kanske, av mitt lands välsignelse.«⁷ Det är naturligt att Strindberg i sin barn-dom blev hänryckt av Blanchés drama.

Ollén visar också hur Blanche byggt pjäsen på G.F. och H.C. Åkerhjelms *Engelbrekt*, som i sin tur inspirerats av ett krönikespel av Per Henrik Ling.⁸ Åkerhjelms pjäs utgavs 1820 och Lings stycke året innan. Utöver de av Ollén nämnda föregångarna hittas Fredrik Nettelbladts *Engelbrekt Engelbrektson*, också från 1820.⁹ Strindbergs pjäs är med andra ord åtminstone den femte i en Engelbrekttradition. Kanske var det för honom som för Erland Josephson, att ett barndomsminne av Engelbrekt på scen spelade en betydelsefull roll för det han senare åstadkom?

Engelbrekttraditionen

Genom sökandet efter den pjäs som Erland Josephson spelade blir det tydligt att det fanns en rik tradition av att framställa Engelbrekt på scen. Strindbergs stycke var dock inte särskilt framgångsrikt och har inte ofta framförts. Inte bara avsaknaden av en situation som

⁵ Stymne 1999, s. 169.

⁶ Strindberg, SV 47:318.

⁷ Blanche 1892 [1846], s. 84.

⁸ Strindberg, SV 47:318.

⁹ Ling 1819; Åkerhjelms 1820; Nettelbladt 1820.

tillåter en intensiv kyss, utan också det faktum att pjäsen är en av Strindbergs mer okända talar emot att det var den som spelades. Där- emot var Blanchés pjäs en succé som kunde ses inte bara i Strindbergs barndom utan även framgent. Men den innehåller inte något som liknar Josephsons minne och är liksom Strindbergs pjäs för lång för skolan. Även Axel Berggrens *Engelbrekt Engelbrektsson* från 1913 är omfattande.¹⁰ Titeln är den Josephson nämner men underrubriken lyder: »Folkskådespel i fyra akter för friluftsscenen«, vilket närmare bestämt är Skansens scen, berättar Yvonne Frendel i »Skansenteatern. Vår första friluftsscenen«.¹¹ Pjäsen visar att intresset håller i sig, att Engelbrekt är ett motiv som inte är okänt för den samtida teaterpubliken och för föräldrarna till barnen i den skola där Erland Josephson går. Ytterligare ett exempel är Natanael Bergs *Engelbrekt. Opera i fyra akter* skrivet till hans eget libretto och med premiär på operan 1929.¹²

Det är ett av skoldramats kännetecken att inte vara för omfattande, vare sig till längd eller till scenografi. Karin Helanders *Från sagospel till barntragedi* lyfter fram hur dessa önskemål skapar en brist på pjäser att spelas för barn vid 1900-talets början, en period då det blivit populärt för allt fler skolor att spela teater.¹³ Helander lyfter fram flera anledningar till intresset, att ge barnen en estetisk upplevelse och att stärka självsäkerheten i att tala inför andra, men främst pedagogiska idéer. Det Helander fokuserar på är stycken som ska styrka de ungas moral, såsom i Zacharias Topelius *Sanningens pärla* eller *Var god mot de fattiga*, titlar som i sig själva beskriver innehållet.

Förutom moraliska frågor kan dramat i klassrummet förmedla fakta på ett annat sätt än bokens text eller lärarens föredrag. Särskilt historieämnet ges bilder från den svenska historien genom pjäser i *Folkskolans barntidning* och *Barnbiblioteket Saga*.¹⁴ Många förlag fångade också upp skolans behov, såsom Norstedt, som gav ut Anna Maria Roos samling *Ur svenska historien* 1915. Roos var välkänd i skolan

¹⁰ Berggren 1913.

¹¹ Frendel 1962.

¹² Berg 1929.

¹³ Helander 1998, s. 36.

¹⁴ Helander 1998, s. 25.

genom läseboken om Sörgården, vilket gagnade spridningen av dramatiken.

Ur svenska historien innehåller just en pjäs om Engelbrekt, med samma titel som Strindbergs pjäs: *Engelbrekt*. Men så många likheter finns inte, stycket är tretton sidor långt och rollistan består bara av män. Engelbrekt blir inte en person bortom de förehavanden som kan beläggas i historiska källor. Historielektionen är framträdande i dramat.¹⁵ Det gäller också Aino Nordlunds *Folket värnar friheten* från 1938, utgiven i samlingen *Svenskarnas väg. Åtta pjäser för skolteatern* som hade samma målgrupp och syfte som Roos samling. Åtta sidor långt är stycket, kvinnor finns med, men inte någon hustru till Engelbrekt.¹⁶ 1938 var Erland Josephson femton år, det talar också emot att det är denna pjäs som spelats.

Här har nio stycken presenterats, Per Henrik Lings krönikespel *Engelbrekt Engelbrektsson*, tryckt 1819, G.F. och H.C. Åkerhjelm's *Engelbrekt* från 1820, Fredrik Nettelbladts *Engelbrekt Engelbrektson. Tragedi i fem akter* från 1820, August Blanchés *Engelbrekt och hans dalkarlar* från 1846, August Strindbergs *Engelbrekt* från 1901, Axel Berggrens *Engelbrekt Engelbrektsson* från 1913, Anna Maria Roos *Engelbrekt* från 1915, Natanael Bergs *Engelbrekt. Opera i fyra akter* från 1928 samt Aino Nordlunds *Folket värnar friheten* från 1938.

Pjäserna före Strindbergs berättar om ett storsvenskt förflutet för en allmän publik, barn såsom vuxna. Strindbergs pjäs kräver däremot en erfaren åskådare för det dubbla temat, en skandinavisk enhetssträvan och en vilja till att leva med motståndarsidan, synlig genom äktenskapet. När Gunnar Ollén i *Strindbergs dramatik* skriver som kritiker, i stället för som redaktör för nationalutgåvan, uttrycker han sig mer tveksamt kring pjäsens kvalitet. Han frågar om Strindberg vill skapa en pastisch på »maläten svensk historiedramatik från 1800-talets mitt». ¹⁷ Men det är lätt att se att han lyckas bättre än så, bättre än föregångarna, därför att Engelbrekt drivs av flera idéer samtidigt.

¹⁵ Roos 1915.

¹⁶ Nordlund 1938.

¹⁷ Ollén 1949, s. 322.

I relation till andra Strindbergspjäser är den inte så minnesvärd, men om den läses parallellt med just Engelbrektpjäserna från 1800-talet framstår den som en rik text. Så även när den jämförs med pjäserna som följer efter Strindberg. Då är åter Engelbrekt svearnas hjälte och Danmark står för det skadliga utländska inflytandet.

Möjligen är det så även i pjäsen som Erland Josephson spelade, men där fanns också plats för äktenskapet, såsom hos Strindberg. En pjäs saknas ännu i uppräknningen.

Barnbiblioteket Sagas Barnteatern och Walter Stenström

Förutom *Folkskolans barntidning*, som Helander nämner, publicerade även andra barntidningar pjäser under 1800-talets slut och 1900-talets början. Dessa pjäser trycktes sedan i den andra publikationen som Helander nämner, i *Barnbiblioteket Saga*, som tack vare sitt låga pris spreds i stora upplagor över Sverige. Det visar den genomgång jag själv gjort av Sagabibliotekets pjässamlingar, för att bland annat utreda var redaktionen hittade materialet.¹⁸ Så skedde med Walter Stenströms *Engelbrekt befriar Sverige* som trycktes i jultidningen *Fågel Blå* 1914 och sedan infogades i den första Sagasamlingen *Barnteatern* 1916. Pjäsen är huvudnumret, då den inleds med texten »Farbror Walters små råd och anvisningar« som beskriver hur man skapar scenografi, kostym och en scen att spela på.¹⁹ Motsvarande ses inte i någon av följande 22 samlingar. Stenströms expertkunskaper ger samlingen auktoritet, likaså hans pjäs, som är av det allvarligare slaget och inte alls som Stenströms mer kända, komedin *Årsexamen i Ruskaby skola* från 1923. Den publicerades inte av Saga, troligtvis beroende på en konflikt mellan författare och förlag som kan ha uppstått då Saga betraktade *Engelbrekt befriar Sverige* och »farbror Walters små råd och anvisningar« som ett material de ägde efter att de köpt texterna till sin barntidning *Fågel Blå*. Därför publicerades de igen utan att ett nytt avtal upprättades.²⁰

¹⁸ Hellström 2023.

¹⁹ Stenström 1916.

²⁰ Hellström 2023, s. 42.

Mot detta protesterade med säkerhet Walter Stenström. Karin Helander ger Stenström en bakgrund i artikeln »Barn i dramatiken, på scenen och i publiken«. Stenström är först teaterkritiker i Tyskland innan han återvänder till Sverige med inspiration till en folkteater, vilket blir Skådebanan 1910. Syftet är att förmedla uppsättningar till mindre bemedlade. Arbetarrörelsens folkbildande ambitioner präglade arbetet och flera av pjäserna satte Stenström själv upp med barn under 1910-talet.²¹ Många andra författare som skrev pjäser för barn hade snarare sin bakgrund i skolväsendet eller inom nykterhetsrörelsen, men inte Walter Stenström. Han var väl bevandrad inom teatern och hade frigjort sig på ett tydligare sätt från äldre tiders teaterideal. Andra författare som skrev historiska dramer i *Barnteatern* efterliknade mer de äldsta Engelbrektpjäsernas stil. *Sten Sture. Dramatiskt historiespel i två scener* av Hugo Gyllander från 1925 är ett bra exempel.²²

Men när det kommer till Walter Stenström är det relevant att lägga hans drama om Engelbrekt intill Strindbergs. Av här nämnda Engelbrektdramer är de de mest intressanta. Stenström förenklar inte Strindbergs text men han förhåller sig till den på ett medvetet sätt. Genom arbetet som recensent och ledare för Skådebanan kände han till den, säkerligen också Blanchés pjäs, men det är Strindbergs verk som sätter avtryck.

Stenströms *Engelbrekt* befriar Sverige och Strindbergs Engelbrekt

Både Strindbergs och Stenströms pjäser inleds med att allmogen beskriver den förändring som skett med det utländska styret. Hos Strindberg måste man för att ta sig till Engelbrekts stuga passera en vägbo och en vakt som bryter på tyska, innan den andra scenen utspelas i Engelbrekts stuga. Stenström, som måste anpassa sig till klassrummets enklare förutsättningar, låter dramat börja i stugan med att Sven Hansson talar med Gertrud, Engelbrekts hustru som här har samma namn som hos Strindberg. Han berättar hur de utländska fogdarna

²¹ Helander 2019.

²² Gyllander 1925.

utövar sin makt i bygden och fler vittnen anländer för att tala om hur de skattslås. Fogdens knekt inträder också i stugan och det blir än mer angeläget att Engelbrekt kommer åter från sin resa till Stockholm.

Strindberg har mer tid till sitt förfogande, en afton i stället för en lektion. Här ses också Gertrud först i stugan, i samspråk med en man som söker Engelbrekt. De hinner kort karakterisera honom innan han kommer från sina trädgårdsodlingar. Det är en jordnära man i flera betydelser som inträder. Här ses första mötet på scen mellan Engelbrekt och Gertrud, men det är vardagligt och gästen ges all uppmärksamhet. Här sker det som i Stenströms pjäs redan hänt när pjäsen börjar, att Engelbrekt kommer till insikt om det uppdrag som väntar honom. Hos Stenström formuleras det genom allmogens beskrivning av Engelbrekt, genom långt färre repliker än hos Strindberg.

I detta ses de två dramatikernas skilda förutsättningar. Strindberg har möjlighet att utveckla och fördjupa medan Stenström behöver fatta sig kort. Det är inte möjligt att låta barn hantera textmassan i en pjäs för vuxna. Det som hos Strindberg uttrycks i en dialog som börjar med skilda synpunkter, för att sluta med att en ståndpunkt har bytts och en insikt har kommit, får hos Stenström fångas i enstaka repliker. De beskriver det som redan skett och publiken får inte möjlighet att se förändringen. Stenström kräver mindre av aktörerna, att lära sig en kortare text, men mer av publiken. De får kort tid till att greppa situationen och vad som föregått den. De ges en pjäs som *berättar*, inte *visar*. Det ses också i hur Strindbergs andra akt, som *visar* Engelbrekts arbete för sin sak på olika platser i landet, motsvaras av *berättande* hos Stenström. Sven Hansson säger: »Han har ju visserligen varit hos kungen förr en gång, och kungen har ändå inte brytt sig om oss. Men nu, när Engelbrekt har med sig ett intyg från svenska rådet om fogdarnas skamliga framfart, så skall nog kungen hjälpa oss.«²³

I den tredje akten hos Strindberg kommer Engelbrekt hem, men hans hustru lämnar rummet precis innan. Här finns ingen storslagenhet, inget firande. De personliga tvivlen ligger i öppen dager.

Så skildras inte hemkomsten hos Stenström. Det skulle kräva för

²³ Stenström 1916, s. 26.

mycket av den som spelar Engelbrekt att framhålla dessa dubbla känslor, även om han heter Erland Josephson och har talang för skådespeleri. Men än viktigare, det går inte att i ett drama i *Barnbiblioteket Saga* presentera en hjälte ur den svenska historien som en ambivalent person. Hos Stenström säger de församlade: »Engelbrekt! Engelbrekt är hemkommen!« och efter det inträder Engelbrekt, varpå »Gertrud och Ingeborg skynda mot Engelbrekt och kasta sig glada i hans armar«. Engelbrekt svarar: »Goddag, kära hustru! Goddag, lilla Ingeborg! Goddag, alla redliga män och kvinnor i min stuga!«²⁴

Här ges utrymme för det som Erland Josephson beskriver. Kysen nämns inte i regianvisningen, men Engelbrekt riktar sig först till hustru och barn och blir emottagen av dem. Hustrun kastar sig i mannens famn och Stenström visar på detta sätt hur Engelbrekt inte bara är politiker och militärisk taktiker. Han sätter familjen först, och då de ingår i gemenskapen som övriga personer i rummet representerar får han uppgifter att utföra.

Att kyssa Gertrud är något som stämmer väl överens med Engelbrekts karaktär och scenens uppbyggnad. Troligtvis var det Walter Stenströms *Engelbrekt befriar Sverige* som Erland Josephson och hans skolklass spelade.

Slutet

Det återstår att svara på varför läraren valde denna pjäs ur en samling som också innehåller flera trevliga och lättsamma stycken, varav de flesta är sagospel. Ett svar hittas genom August Strindberg och de andra som vid tiden skrev dramer om Engelbrekt. Namnet kom på modet och framstod som aktuellt. Det upplevdes som relevant för publiken som utgjordes av elevernas föräldrar. De kände kanske till uppsättningen på Skansen eller Operan och hade möjligen Strindbergs version i bokhyllan. John Landquists utgåva av de samlade verken utkom från 1912 till 1919 och 1916, och samma år som Stenströms Engelbrekt trycktes utgavs del 35 med Strindbergs Engelbrekt.²⁵

²⁴ Stenström 1916, s. 33.

²⁵ Strindberg 1916.

Ett annat svar på pjäsens lämplighet hittas i avslutningen. August Blanche låter Engelbrekt uttala en förhoppning om sina landsmäns välsignelse och minne av hans mod, innan han skadad av fienden dör. I Strindbergs pjäs finns inte rikets minne med i slutet. Sista repliken lyder: »Gertrud, älskade hustru, kom! Kom fort!«²⁶ Stenströms skildring av Engelbrekts hemkomst från Stockholm liknar detta, att han i första hand önskar se och möta sin fru. Strindbergs slutscen stämmer också överens med den tidigare hemkomsten, då hans hustru inte möter honom. Om detta säger Engelbrekt innan han dör: »Sådan var Gertrud. I lust blev hon borta, men i nöd var hon närmast!«²⁷

För Walter Stenström innebär Engelbrekts död ett problem. Få stycken i Sagas pjässamlingar har ett tragiskt slut. Det hör inte till konventionen, men här är det oundvikligt. Slutet är välkänt, publiken visste hur Engelbrekts liv ändade. Stenström tar det antika dramats grepp, mordet ses inte på scen utan skildras genom att Gertrud och dottern Ingrid ser det på håll. De återberättar det som händer. Återigen, att *berätta* i stället för att *visa*, men denna gång inte för att spara in på repliker utan för att mildra skeendet för den unga publiken. Avslutningen talar med klarspråk om varför pjäsen passade en skolklass på 1930-talet. »Svenska historiens genius« säger: »Ännu ett blad, ett nytt kapitel / uti den stora bok, vars titel / är Svenska folkets historia! / Det bladet handlar om Engelbrekt, / den lille mannen, som oförskräckt / i spetsen för vårt folk drog ut / att göra på fiendens ok ett slut.«²⁸ Här sammanfattas den bild som den unga publiken, liksom deras föräldrar, bör ha med sig, bör minnas av Engelbrekt. Men det slutar inte där, »Svenska historiens genius« fortsätter och avslutar: »Det löftet önska vi alla giva, / att kommer Sverige i strid och fara, / då vilja vi alla Sverige försvara, / då dra vi i härnad enigt och käckt, / som våra fäder under Engelbrekt.«²⁹

26 Strindberg, SV 47:282.

27 Strindberg, SV 47:281.

28 Stenström 1916, s. 66.

29 Stenström 1916, s. 68

Pjäsen förmedlar både en tillbakablick och en förhoppning om framtiden, ett minne för alla i publiken och en förväntan på de unga om att försvara landet. Men till Erland Josephson gav den en annan förväntan, som stämmer överens med Stenströms Englebrect, som sätter familjen och kärleken först. Om Strindbergs roller skriver Josephson att deras »uppriktighet måste mötas av skådespelarens, annars förråder man själva essensen i Strindbergs livskänsla. Han kan vara löjlig, men han får inte förlöjligas.«³⁰ Ur läsningen av Strindberg formulerar Josephson det som han egentligen finner fram till redan som barn, i mötet med Walter Stenström. Och med klasskamraten Monica.

REFERENSER

- Berg, Natanael 1929. *Englebrect. Opera i fyra akter. Libretto och musik av Natanael Berg* (premiär på Operan 1929), Stockholm: Bonniers.
- Berggren, Axel 1913. *Englebrect Englebrectsson. Folkskådespel i fyra akter för friluftsscenen*, Svenska teatern, Stockholm: Bonniers.
- Blanche, August 1892 [1846]. *Samlade arbeten af August Blanche. Theaterstycken II, Englebrect och hans dalkarlar. Historiskt skådespel i fem akter*, Stockholm: Bonniers.
- Freudel, Yvonne 1962. »Skansenteatern. Vår första friluftsscen«, i *Fataburen. Nordiska museets och Skansens årsbok 1962*, Stockholm: Nordiska museet.
- Gyllander, Hugo 1925. *Sten Sture. Dramatiskt historiespel i två scener*, i Amanda Hammarlund red., *Barnteatern. Fjärde samlingen*, Barnbiblioteket Saga 104, Stockholm: Svensk läraretidnings förlag.
- Helander, Karin 1998. *Från sagospel till barntragedi. Pedagogik, förströelse och konst i 1900-talets svenska barnteater*, Stockholm: Carlssons.
- Helander, Karin 2019. »Barn i dramatiken, på scenen och i publiken«, i Rikard Hoogland red., *I avantgardets skugga. Brytpunkter och kontinuitet i svensk teater kring 1900*, LIR skrifter 8, Göteborg: Institutionen för litteratur, idéhistoria och religion.
- Hellström, Martin 2023. *286 stycken ur barnteaterns oskrivna historia. Barnbiblioteket Sagas pjäser*, Stockholm & Göteborg: Makadam.
- Josephson, Erland 1995 [1989]. *Rollen. Sanningslekar. Föreställningar*, Stockholm: Brombergs.
- Josephson, Erland 1996. *Svarslös*, Stockholm: Brombergs.
- Josephson, Erland 1999. »Ågust«, i Birgitta Steene red., *Strindbergiana. Fjortonde samlingen*, Stockholm: Atlantis.

³⁰ Josephson 1999, s. 11.

- Ling, Per Henrik 1819. *Engelbrekt Engelbrektson. Sorgspel af Ling*, Stockholm: Gadelius.
- Nettelbladt, Fredrik 1820. *Engelbrekt Engelbrektson. Tragedi i fem akter. Svenskt original*, Stockholm: Nestius.
- Nordlund, Aino 1938. *Folket värnar friheten i Svenskarnas väg. Åtta pjäser för skolteatern*, Stockholm: Fritzes bokförlag.
- Ollén, Gunnar 1949. *Strindbergs dramatik*, Stockholm: Radiotjänst.
- Roos, Anna Maria 1915. *Ur svenska historien. Dramatiserade skildringar*, Stockholm: Norstedt.
- Stenström, Walter 1916. »Farbror Walters små råd och anvisningar och Engelbrekt befriar Sverige. Skådespel för barn i två handlingar«, i Amanda Hammarlund red., *Barnteatern. Första samlingen*, Barnbiblioteket Saga 57, Stockholm: Svensk läraretidnings förlag.
- Strindberg, August 1993 [1901]. Samlade verk 47, *Karl XII; Engelbrekt*, red. Gunnar Ollén, Stockholm: Norstedt.
- Strindberg, August 1916 [1901]. Samlade skrifter 35, *Engelbrekt*, red. John Landquist, Stockholm: Bonniers.
- Stymne, Anna-Carin 1999. »Striden om Engelbrektsbilden«, *Scandia* 65:2.
- Åkerhjelm, Gustaf Fredrik 1820. *Engelbrekt. Tragedi i fyra akter*, Stockholm: Elméns och Granbergs tryckeri.

ACTOR IN POSTDRAMATIC THEATRE

August Strindberg's play *Fröken Julie*

MINDAUGAS NAUDŽIŪNAS

Problem with novelty

AS SOCIETAL DYNAMICS evolve, so too does the theatre, yet the written text endures as an immutable entity, as exemplified by Bulgakov's assertion, "Manuscripts don't burn".¹ This enduring quality is evident not only in August Strindberg's *Fröken Julie* (*Miss Julie*) but in numerous plays authored by him and others. While theatrical trends undergo constant transformations, the essence of the plays appears to remain consistent, encapsulating the original intentions of the playwright from over a century ago, as is notably observed in the case of *Fröken Julie*.

In an article by Oskaras Koršunovas, the renowned Lithuanian director and former artistic director of the Lithuanian National Drama Theatre, he emphasizes the fluidity of staging, asserting that "classics should be staged in a modern way, and contemporary dramaturgy should be staged in a classical way".² This perspective resonates with the prevalent notion of modernity, where the postdramatic often takes centre stage, characterized by its association with non-mimetic elements. Coined by Hans-Thies Lehmann in 1999 through his seminal work *Postdramatic Theatre*, the term delves into the complexities of this theatrical paradigm, as succinctly captured by Lehmann's statement: "Postdramatic theatre tries to withdraw from the reproduction

¹ Bulgakov 1967, p. 148.

² Koršunovas 2022.

of ‘images’ into which all spectacles ultimately solidify.”³ This departure from mimetic representation fosters a shift towards performativity and a nuanced creation of relationships, transcending the confines of traditional dramatic structures.

In this transformative theatrical landscape, Lars Kleberg further accentuates the interwoven nature of diverse artistic elements within the theatre. While acknowledging the incorporation of elements from music, painting, literature and more, Kleberg contends that in the realm of theatre, these elements coalesce into a unified whole, shedding their intrinsic characteristics.⁴ This underscores the dynamic and multifaceted nature of contemporary theatrical expression, where traditional boundaries dissolve, allowing for innovative and interdisciplinary performances that defy categorization.

A playwright, particularly one with expertise in the theatre, crafts a play with an inherent focus on its potential staging. This includes envisioning the play within contemporary theatre trends and prevailing directions. Notably, postdramatic plays exemplify this approach, deliberately constructed upon postdramatic principles. In these instances, authors consciously integrate non-mimetic elements, contributing to the realm of innovative and unconventional theatrical expression.

Creating a theatrical experience

Distinguishing between staging plays in line with the author’s envisioned theatrical production and diverging from the author’s vision to stage according to that of the director poses a dichotomy. Opting for the latter, I acknowledge that my venture was not successful. The focus on portraying the actors’ personalities overshadowed the essence of the play’s characters, relegating the text to a mere tool for unveiling actor personalities rather than those of the characters. This approach may stem from the prevailing influence of traditional training methods, such as those of Stanislavski and Chekhov, still prevalent among Lithuanian actors. Vaidas Jauniškis, a notable theatre critic,

³ Lehmann 2006, p. 184.

⁴ Kleberg 1993, p. 41.

underscores this observation, stating that despite Lehmann's insights on postdramatic theatre, Lithuanian directors largely adhere to the dramatic tradition, meticulously exploring and expanding the playwright's text.⁵

As the actors persisted in reading the text and adhering to classical acting principles, I endeavoured to dismantle these entrenched systems, introducing broader paradigms. The actors found themselves in an airless space, devoid of the familiar starting points essential for character development in performance. Regrettably, my limited knowledge at the time hindered me from tapping into the world of "devised" theatre and its innovative creation methods. Devised theatre, by definition, encompasses a process-oriented approach involving collaboration, multi-vision, and the creation of an artistic product. As explained by Oddey,⁶ devised theatre is at times crafted for, with, or from a specific audience. Furthermore, it emerges as a set of strategies within various theatrical and cultural fields, such as community arts, performance art/live art, or political theatre.⁷

Viewing the text as a mere stepping stone in the construction of our performance, we embarked on the ambitious task of creating a contemporary, naturalistic expression, breaking free from traditional theatrical confines. Steering away from conventional principles, I integrated postdramatic elements, extended expositions, unique scenography and choreography to establish a profound connection with the audience. Despite the potential conflict between these avant-garde staging principles and the play's naturalistic roots, the enduring relevance of its content, spanning over a century since publication, cannot be overlooked. In our rendition, we explored power dynamics, the influence of youth and age in decision-making, and the impact of material wealth, money and changing circumstances on aspirations and goals. Through this, we aimed to analyse, represent and question societal relationships, presenting a here-and-now reality that resonates with contemporary relevance.

⁵ Jauniškis in Lehmann 2010, p. 15.

⁶ Oddey 1994, p. 18.

⁷ Heddon & Milling 2006, p. 11.

Viewpoint

Fröken Julie can be analysed from various angles. It can be approached from the point of view of Marxist ideology, where all attention gathers in capital and money: this can be seen in Hossein Davari's article 'A Marxist reading of *Miss Julie*' (2015). Additionally, a comparative examination of August Strindberg's *Fröken Julie* with Eugene O'Neill's *The Hairy Ape* is undertaken and the power dynamics of both plays are scrutinized, as presented in Banu Ögünç's 2018 article 'Where do I belong? Power struggle in *Miss Julie* and *The Hairy Ape*'. We can find meaningful insights in Xiaoshu Xu's 2019 article 'The subversion of gender, the immensity of desire: A psychoanalytic interpretation of Strindberg's *Miss Julie*' into characters' psychological portraits. However, the potency of these analyses hinges on aligning them with the play's core ideas. A crucial consideration is the interplay between the author's original inquiries, still relevant today, and the director's vision. The divergence between these paradigms, as experienced in my case, risks diluting the production's thematic focus. While altering the play's form is a valid choice, it prompts reflections on the essence of a director's ideas and their alignment with the play's core content.

Form artistry

Sven Heed, in his analysis of Robert Wilson's 1998 production of August Strindberg's *Ett drömspel* at Stockholms stadsteater, characterizes it as an extraordinary and somewhat controversial event. He notes that the production, with its seemingly irrational playing style, diverged markedly from the naturalistic-psychological tradition typically associated with Scandinavian theatre, causing a minor scandal.⁸ In a broader context, Robert Cardullo discusses the trajectory of modern drama, highlighting the shift from the realism of Ibsen and the naturalism of Strindberg to the socially, politically and psychologically oriented "problem plays" of the 20th century. Cardullo emphasizes occasional influences from avant-garde movements contributing to the evolution of experimental theatre in the 20th century and beyond.⁹

⁸ Heed 2009, p. 91.

⁹ Cardullo 2014, p. 2.

Indeed, numerous directors, including Wilson and others, appear to be engaged in the ambitious task of bridging seemingly disparate paradigms within theatre. The avant-garde movement, characterized by a self-conscious exploration of the nature, limits and possibilities of drama and theatre in contemporary society, strives to connect traditional and experimental elements. However, despite these efforts, Cardullo notes that the vision for the future embodied in avant-garde work remains tentative and unclear. There persists a sense of doubt and distrust regarding the movement's potential to offer a definitive and inspired vision, underscoring the challenges faced by avant-garde practitioners in articulating a coherent trajectory for the future of theatre.¹⁰

Gunnar Brandell finds the terms “realism” and “naturalism” unfortunate: concerning the reductive tightening of form that shapes such plays as *Fadren* or *Fröken Julie* he would prefer “classical”, bearing in mind that this should by no means suggest a contrast with the “modern”.¹¹ This underscores the challenge of definitively categorizing plays within a specific direction. Moreover, the independence of a play from a particular direction, in my perspective, is contingent upon the interpretation and choices made by the theatre director or the entire ensemble. Strindberg's works, including a play like *Fröken Julie*, exhibit elements of modernism, realism, naturalism and symbolism, alongside timeless themes. The director's conscious or unconscious decisions play a pivotal role in determining how the play is approached and from which perspective the performance is crafted. In essence, there are multiple Strindbergs, shaped not only by different plays but also by the interpretive lens applied by directors and ensembles.

In my approach to *Fröken Julie*, I viewed it through the lens of naturalistic drama while endeavouring to present it in a modern, and even postmodern/postdramatic manner. Sibel İzmir, in her analysis of Mark Ravenhill's *Shopping and Fucking*, highlights the profound reciprocal bond between theatre and society, rooted in the representation of human existence: “While theatre mirrors life, it remains distinct as

¹⁰ Cardullo 2014, p. 2.

¹¹ Brandell 1988, p. 93.

it is not life itself; rather, it is the re-creation of life to impart meaning and significance to the audience.”¹²

İzmir underscores that drama, as fiction, serves as a reflective medium, posing essential questions pertinent to the community for which it is intended. This perspective aligns with my aspiration to infuse a classic naturalistic play like *Fröken Julie* with contemporary and post-modern elements, fostering a dynamic and meaningful connection with the audience.

Aleks Sierz popularized the term “in yer face” in his book *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*, defining it as any drama that seizes the audience by the scruff of the neck and forcefully delivers a message.¹³ He delves into the strength of plays, emphasizing that the departure from naturalistic forms, especially the traditional three-act structure, can challenge audience acceptance.¹⁴ He draws an analogy with bread knives: these tools, despite variations in colour and materials, have maintained a consistent purpose over centuries. The simplicity and familiarity of their form, akin to a constant and non-movable stone, serve as instruments for manipulating thoughts, ideas and audience reactions. While modern inventions such as electric knives exist, the paradox lies in people feeling a sense of safety and comfort with the simple, traditional sharp knife—passed down through generations—due to its enduring design and the familiarity of its use. This paradox underscores the enduring power of established forms and their influence on human comfort and perception.

Drawing from Sierz’s insights, there is a compelling argument for utilizing well-known and familiar forms in theatre to maximize audience acceptance. Just as society functions through certain established principles and forms, theatre can benefit from the recognition and comfort that traditional forms bring. Integrating innovative visions, ideas and unique microcosms within these familiar structures allows for a balance between tradition and creativity. This approach acknowledges the inherent connection between form and acceptance.

¹² İzmir 2017, p. 72.

¹³ Sierz 2001, p. 10.

¹⁴ Sierz 2001, p. 12.

Back to the roots

Undoubtedly, theatre is in a constant state of evolution, with emerging perspectives suggesting a return to its roots. The revival of verbal theatre stands out as a notable trend in the 21st century. As Angel-Perez notes, this resurgence is evident on English stages, emphasizing that postdramatic theatre is not solely focused on demonstrating logical principles but also engaged in reconstructing the boundaries between fiction and reality.¹⁵ This resurgence aligns with a broader movement in postdramatic theatre, where many performances seek to reconnect with myth and the sacred on stage. The exploration of verbal and narrative elements reflects a desire to revisit foundational aspects of theatre while pushing the boundaries of form and expression in the contemporary landscape.

If we are coming back to the roots, it is worth mentioning that Émile Zola, the French novelist, journalist and playwright, was a leading figure in the literary school of naturalism and a significant contributor to the theatrical naturalism that my work has discussed. Recognized for his raw and unvarnished depiction of life, Zola left a lasting impact on literature and drama. Nominated for the Nobel Prize in Literature in 1901 and 1902, his work continues to influence the exploration of human behaviour and society.

Fröken Julie by August Strindberg is written to abide by the theories of naturalism. Zola puts the term naturalism into a formula,¹⁶ in which there are three principles of naturalism:

Faire vrai: the play should be realistic and the result of a careful study of human behaviour and psychology.

Faire grand: the conflicts in the play should be issues of meaningful, life-altering significance—not small or petty.

Faire simple: the play should be simple, not cluttered with complicated sub-plots or lengthy expositions.

¹⁵ Angel-Perez 2013, p. 2.

¹⁶ According to Madsen 1973, p. 26.

In Copenhagen, where *Fröken Julie* was performed with qualified success, Strindberg corresponded with Edvard Brandes on 12 June 1889, expressing his thoughts on his wife's performance.¹⁷ However, it is noted that in deviating from at least two principles of naturalism outlined by Émile Zola, my production faced challenges and ultimately collapsed. This highlights the significance of adhering to the foundational principles of naturalism in the staging of theatrical works.

Crafting the performer

The question of how actors should be trained and the methodologies taught in drama schools presents a significant challenge. Constantin Stanislavski's *An Actor Prepares* has long been a foundational text for actor training. The influence of Stanislavski has been pervasive, particularly in post-communist countries. However, the dominance of this approach raises concerns about monopolistic systems in actor preparation. French theorist Florence Dupont's book *Aristote ou le vampire du théâtre occidental* (Aristotle, or the Vampire of the Western Theatre, 2007) explores the foundations of Western theatre with Aristotle's poetics, challenging the monopolistic influence of Stanislavski.

Notably, contemporary voices, such as Lithuanian director Valentinas Masalskis, deviate from a singular method. Masalskis employs a "collage" of methods and teaches various principles without adhering to a specific favourite method, as highlighted by Živilė Mičiulytė in 2016. This reflects a growing openness to diverse approaches in actor preparation, moving beyond the traditional confines of a single dominant methodology.

There is a parallel between the evolution of political institutions and the changing landscape in actor preparation methodologies. Algis Krupavičius, in his work on post-communist transitions, highlights the significance of real political forces, such as Sąjūdis in Lithuania or Solidarność in Poland, as crucial instruments of political opposition and drivers of institutional reform.¹⁸ Similarly, in theatres across

¹⁷ Madsen 1973, p. 83.

¹⁸ Krupavičius 1999, p. 8.

the globe, there is a shift towards multidisciplinary actor preparation. Theatre directors increasingly seek actors trained in various methods, reflecting a move towards pluralism in the training process. This trend mirrors the recognition of diverse approaches as essential in political and artistic contexts.

Conclusions

The challenge of adapting to evolving theatre trends and methods is particularly evident in the realm of dramaturgy and actor preparation. While the play text and the writer's vision remain constant, the methodologies for staging plays and preparing actors undergo continuous change. According to Vaidas Jauniškis, many Lithuanian directors are rooted in the dramatic theatre tradition, utilizing metaphorical and poetic language to deepen the playwright's text within its strict framework.¹⁹ On the other hand, Valentinas Masalskis employs a versatile approach, using a "collage" of methods and teaching various school principles for actor preparation.²⁰ This reflects a contemporary shift in theatre directing, where a diverse range of actor capabilities and perspectives is valued, making it more adaptable to the dynamic landscape of theatre practices.

The selection of a play by a theatre director often involves a search for a piece that allows for varied interpretations. Gunnar Brandell critiques the terms "realism" and "naturalism", favouring the term "classical" instead, with no implied contrast with the "modern".²¹ Modern drama is seen as evolving from the realistic Ibsen and naturalistic Strindberg towards socially, politically and psychologically oriented "problem plays" of the 20th century, occasionally influenced by avant-garde movements.²² Some plays possess such immense energy that moving beyond their themes, worlds and forms becomes challenging. As Aleks Sierz notes, departing from naturalism and well-made, three-act dramas can make a play challenging for audiences to

¹⁹ Jauniškis in Lehmann 2010, p. 15.

²⁰ Mičiulytė 2016.

²¹ Brandell 1988, p. 93.

²² Cardullo 2014, p. 2.

accept.²³ There is a correlation between altering the form and deviating from classical rules, and potential difficulty in audience comprehension, suggesting that completely denying all classical drama rules may be impractical.

Oskaras Koršunovas identifies two major paradigms in contemporary Lithuanian theatre: either building a contemporary performance from a naturalistic play or constructing a naturalistic performance from a contemporary play.²⁴ However, other paradigms exist, such as building a naturalistic performance from a naturalistic play or creating a contemporary performance from a contemporary play. Devised theatre, where actors contribute to the creation of the text or use the play text as a framework, is gaining popularity. In this approach, the performance becomes a collective endeavour, blurring the director's role as the sole leader. While the director's influence diminishes in terms of shaping the text, there remains a crucial role in encapsulating and guiding the collective ideas to a final, cohesive product ready for presentation.

The evolution of contemporary theatre paradigms, as described by Oskaras Koršunovas, resonates with the transformation of the Lithuanian political system during the Soviet Union's collapse and the early years of independence. This political analogy aligns with the evolving nature of theatre creation, where there is a growing recognition of the possibilities to present shows in diverse forms, methods and ideologies. Similar to the acceptance of multiple political parties, the audience is becoming accustomed to various theatrical productions, fostering a broader understanding and appreciation of different shows. This trend extends to actors, who benefit from wider indoctrinations, preparations and methods in their academies, making it easier to contribute to and create performances that embrace diverse perspectives.

²³ Sierz 2001, p. 12.

²⁴ Koršunovas 2022.

REFERENCES

- Angel-Perez, Élisabeth 2013. 'Back to verbal theatre: Post-post-dramatic theatres from Crimp to Crouch', *The Age of Outrage* 45, <https://doi.org/10.4000/ebc.862>.
- Brandell, Gunnar 1988. 'Macro-form in Strindberg's Plays: Tight and loose structure', in Göran Stockenström ed., *Strindberg's Dramaturgy*, Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. 87–97.
- Bulgakov, Michail 1967. *The Master and Margarita*, London: The Harvill Press.
- Cardullo, Robert 2014. 'Experimental theatre in the twentieth century: Avant-gardism, the absurd, and the postmodern', *Neohelicon* 42, pp. 341–358, <https://link.springer.com/article/10.1007/s11059-013-0215-8>, accessed 9 February 2023.
- Davari, Hosein 2015. 'A Marxist reading of Miss Julie', *International Letters of Social and Humanistic Sciences* 64, pp. 109–118, <https://d-nbinfo/1191665992/34>, accessed 19 December 2021.
- Dupont, Florence 2007. *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Paris: Flammarion (Aubier).
- Heddon, Deirdre & Jane Milling 2006. *Devising Performance: A Critical History*, New York: Palgrave Macmillan.
- Heed, Sven 2009. *Postmodern Strindberg: Or the End of Gravity*, Bari: Edizioni di Pagina.
- İzmir, Sibel 2017. 'The oscillation between dramatic and postdramatic theatre: Mark Ravenhill's Shopping and F***ing', *AAA: Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik* 42:1, pp. 71–99, <https://www.jstor.org/stable/26379459>, accessed 19 December 2022.
- Kleberg, Lars 1993. 'The semiotics of theatre', in Lars Kleberg, *Theatre as Action: Soviet Russian Avant-Garde Aesthetics*, New Directions in Theatre, London: Palgrave, pp. 40–49, https://doi.org/10.1007/978-1-349-22867-6_5.
- Koršunovas, Oskaras 2022. 'LNĐT meno vadovas O.Koršunovas: pasaulis kybo ant susinaikinimo ribos', 15min.lt, <https://www.15min.lt/kultura/naujiena/teatras/lndt-meno-vadovas-o-korsunovas-pasaulis-kybo-ant-susinaikini-mo-ribos-283-1934700>, accessed 15 January 2023.
- Krupavičius, Algis 1999. *The Post-Communist Transition and Institutionalization of Lithuania's Parties*, Vilnius: Vilnius University, <https://www.tspmi.vu.lt/wp-content/uploads/2017/11/1999.pdf>, accessed 1 December 2022.
- Lehmann, Hans-Thies 2006. *Postdramatic Theatre*, London & New York: Routledge.
- Lehmann, Hans-Thies 2010. *Postdraminis Teatras*, Vilnius: Menų Spaustuvė.
- Madsen, Børge Gedsø 1973. *Strindberg's Naturalistic Theatre, Its Relation to French Naturalism*, New York: Russell & Russell.
- Mičiulytė, Živilė 2016. 'Valentino Masalskio aktoriams ruošimo metodika', *Literatūra ir Menas, Lietuva*, <https://literaturairmenas.lt/teatras/zivile->

- miciulyte-valentino-masalskio-aktoriaus-ruosimo-metodika, accessed 22 November 2022.
- Oddey, Alison 1994. *Devising Theatre (A Practical and Theoretical Book)*, London & New York: Routledge.
- Öğünç, Banu 2018. 'Where do I belong? Power struggle in Miss Julie and The Hairy Ape', *Gaziantep University Journal of Social Sciences* 17:3, pp. 857-865, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/504192>, accessed 5 December 2022.
- Sierz, Aleks 2001. *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*, London: Faber & Faber.
- Stanislavski, Constantin 2003. *An Actor Prepares*, New York: Routledge.
- Xu, Xiaoshu 2019. 'The subversion of gender, the immensity of desire: A psychoanalytic interpretation of Strindberg's Miss Julie', *Advances in Social Science, Education and Humanities Research* 268, pp. 483-487, <https://www.atlantis-pess.com/article/125911748.pdf>, accessed 5 February 2023.

Relationer och möten
Relations and encounters

VARFÖR DÖDA FRÖKEN JULIE?

Ett både historiskt och levande konstnärskap

MARIA HANSSON

EUROPEISKA LITTERÄRA VERK från slutet av 1800-talet, präglade av Émile Zolas naturalism och ärftlighetsläran, slutar ofta med att hjältinnan dör. Om hjältinnorna inte dör, låser man in dem som *Madwoman in the attic*.¹ I 1800-talssamhället är kvinnan föremål för reifikation och hennes motstånd är stämplat som hysteri.² Enligt Paul Bourget i *Essais de psychologie contemporaine* (1883) genomför tidens författare psykologiska analyser eftersom de är vittnen till samhällets karakteristiska sönderfall under seklets slut.

Fröken Julie är en av Sveriges, och världens, mest levande och spelade pjäser. Naturalismens storverk inom dramat, enligt Martin Lamm.³ Strindbergs internationellt mest berömda och spelade drama, enligt Gunnar Ollén.⁴ Det är ett drama som berör och som man ständigt återkommer till. I Paris, som Carl-Olof Gierow visat,⁵ hade pjäsen premiär redan 1893. Fortfarande spelas den nästan varje år i den franska huvudstaden. Det finns mer än femton filmatiseringar av pjäsen runt om i världen, och på senare tid har också parafraaser skrivits. Men alla tar inte vara på samma aspekter i pjäsen, och vår tid verkar ha fokus på vissa sidor av den. Trots att Strindberg hade svårt att få dramat spelat i Sverige under sin levnad, på grund av oundvikliga osedlighetsfrågor, har pjäsen under hela 1900-talet varit ett av världens mest spelade dramer. Det är det fortfarande på 2000-talet. Forskare och kritiker har emellertid allt sedan pjäsens premiär kritise-

¹ Gilbert & Gubar 1979.

² Foucault 2002.

³ Lamm 1924.

⁴ Ollén 1972.

⁵ Gierow 1972.

rat hjältinnans undergång, som oftast setts som onödig och onaturlig.

Hur ser läsaren och publiken på *Fröken Julie* i dag? Hur tillgängliggör regissörer och författare Strindbergs författarskap både som ett historiskt och som ett ännu levande och relevant konstnärskap? Jag reflekterar här över hur vi genom Strindbergs verk kan tolka vår samtid och även över hur samtiden ger ett nytt perspektiv på frågan varför Julie måste dö. Pjäsen är alltså ett levande drama världen över. I Sverige kan nämnas två så helt olika uppsättningar som Birgit Cullbergs balett från 1950 och Anna Petterssons *Fröken Julie* på Intima teatern 2012, där Pettersson stod för regi och samtliga roller. De filmer jag kommenterar här är Alf Sjöbergs *Fröken Julie* från 1951, Keve Hjelmss tv-filmatisering från 1969, Helena Bergströms *Julie* från 2012 och Liv Ullmanns *Miss Julie* från 2014. I den senaste har två av protagonisterna nu engelska namn. Kokerskan heter Kathleen, Jean blir John, som spelas av Colin Farrell. Julie spelas av Jessica Chastain.

Vid sidan av olika filmatiseringar av pjäsen har den också gett upphov till parafraaser. Jag ska studera två: *Nyårsnatt* av Aino Trosell är en kortroman från 2005.⁶ Här är midsommarnatten utbytt mot en nyårsnatt på ett hotell i norra Sverige i nutid. Kristin tar hand om köket och serverar. Jean, som har fått det svenska namnet Jan, är hotellets allti-allo. I väntan på den släktur som han ska erbjuda hotellets gäster efter midnatt sätter hans sig i hotellets avställda bar, kallad Fröken Julie. Medan Kristin serverar middagsgästerna får Jan besök av en före detta fästmö, Julia, som är gift med hotellets nya ägare. Det andra verket, romanen *Rakkniven* av Eva Ström från 2018, börjar där Strindberg satte punkt. Ström låter Julie leva. Hon åker efter självmordsförsöket från sin herrgård, som är belägen i Skåne, till ett sinnessjukhus i Danmark och sedan till ett gästhem på ett nunnekloster i Rom. Här upptäcker hon att hon är gravid. Hon gifter sig med en av besökarna på klostret och flyttar till Schweiz. Eva Ström ger alltså Julie »ett andra liv«.⁷ Hon överlever, förverkligar Jeans dröm om hotellverksamhet i Schweiz och blir lycklig.

⁶ Trosell 2005.

⁷ Ström 2018, s. 238.

I ett försök att förstå varför Julie måste dö ska jag först visa hur naturalismens idéer tillämpas i pjäsen för att sedan behandla hur man ser på Julie i dag. Jag börjar med en begreppsorienterad inledning om naturalism och dekadens som fungerar avgränsande och ger en deskriptiv bakgrund. Julies död har varit ett mysterium sedan hon skapades. Hon är en genuin protagonist, sliten mellan motsägande känslor. Hennes handlingar saknar vanlig logik, liknar sömngångerskans, och hon ter sig som ett psykologiskt problem. Varje läsare söker ofrivilligt att förstå hennes gåta, menar Martin Lamm.⁸ Jag ska inte försöka lösa den, men däremot visa på vilka aspekter i Strindbergs pjäs som man tagit fasta på under årens lopp.

Ett historiskt drama

Strindberg skrev *Fröken Julie* som ett naturalistiskt drama och introducerade således naturalismen på teaterscenen, där naturalismens fader Émile Zola aldrig riktigt lyckades. Zolas pjäser spelades under hans livstid, men det var snart de skandinaviska författarna, Henrik Ibsen och senare August Strindberg, som på teatrarna i Paris fick representera naturalismen, och gör det än i dag medan Zola främst är känd för sina romaner.

Ett naturalistiskt verk

Strindberg önskade uttryckligen att skapa ett naturalistiskt verk. Han skriver till Josef Seligmann den 22 augusti 1888 att *Fröken Julie* är »det första Svenska naturalistdramat«. Att hjältinnan dör i europeisk litteratur är inte enbart ett naturalistiskt koncept: *Manon Lescaut*, publicerad 1731 av Abbé Prévost, eller *Madame Bovary*, det realistiska verket av Flaubert publicerad 1856, slutar också med hjältinnans död. Strindberg ger emellertid flera förklaringar till fröken Julies agerande och till hennes tragiska slut i det naturalistiska dramat:

Modrens grundinstinkter; fadrens oriktiga uppfostran av flickan;
egen naturell och fästmannens suggestioner på den svaga

⁸ Lamm 1924.

degenererade hjärnan; vidare och närmare: feststämningen på midsommarnatten; fadrens bortovaro; hennes månadssjuka; sysslandet med djuren; dansens upphetsande inflytande; nattens skymning; blommornas starka afrodisiakiska inflytande; och slutligen slumpen, som driver de två tillsammans i ett lönligt rum, plus den upphetsade mannens tilltagsenhet.⁹

Bakom dessa förklaringar kan man läsa in både ärftlighetsläran och klasskampen. Ärftlighetsläran stod högt i kurs inom den naturalistiska teorin enligt vilken man ärver sina föräldrars egenskaper, speciellt de dåliga. Tack vare ärftlighetsläran kan 1800-talets författare ta livet av många av sina karaktärer, och särskilt de kvinnliga. Flera exempel finns hos Zola vid sidan av de mest kända kvinnliga protagonisterna som Gervaise i *L'Assomoir* (*Fällan/Krogen*) eller Nana i romanen med samma namn (*Nana/Kurtisanen*). Som ytterligare exempel kan nämnas Albine i *La faute de l'abbé Mouret* (*Abbé Mourets felsteg*) och Angélique i *Le rêve* (*Drömmen*) eller Renée Mauperin i romanen som bär hennes namn av författarbröderna Goncourt. Även fröken Julies död kan förklaras genom ärftlighetsläran. Hon dör alltså inte endast på grund av sitt eget felsteg, utan även för att sona sin mors radikala kvinnosyn och på grund av sin far som tillhör aristokratin, ett utdöende släkte enligt Strindberg.

Klasskampen är ständigt närvarande i pjäsen, vilket symboliseras av ett ständigt stigande och fallande, som när adelsflickan Julie säger: »Jag stiger ner ...«¹⁰ eller: »Jag längtar att få falla.«¹¹ När det gäller kokerskan Kristins underklassmedvetenhet är den så stor att hon betraktar Jean och Julies erotiska relation som något så otänkbart att det inte ens går att bli svartsjuk på den. Strindberg går så långt att han jämför deras snedsteg med tidelag.

Den nedärvda aristokratin var alltså enligt Strindberg en utdöende företeelse, samtidigt kunde den som inte fötts som aristokrat vara mer aristokrat än andra. Strindberg såg sig själv som en sådan stigande

⁹ Strindberg 1964, s. 8.

¹⁰ Strindberg 1964, s. 40.

¹¹ Strindberg 1964, s. 41.

person, en tjänstekvinnas son som blev Sveriges största författare, och denna aspekt för han över på betjänten Jean som föredrar ett fint bourgogne framför simpelt öl, kräver ett fotglas och talar franska: »Vous voulez plaisanter, madame!«¹² Jean är inte född greve men han har ambitionen att bli det:

Jag är inte född till att stå på näsan, för det finns stoff i mig, det finns karaktär, och bara jag får fatt i första grenen, ska ni se mig klättra! Jag är betjänt i dag, men nästa år är jag proprietär, om tio år är jag rentier, och sedan reser jag till Rumänien, låter dekorera mig, och kan – märk väl jag säger k a n – sluta som greve!¹³

Förordet beskriver noggrant hur det naturalistiska dramat ska spelas, det vill säga modernt, naturligt. Skådespelarna ska tala som man gör i verkliga livet. De ska inte hålla onaturligt långa monologer, inte hela tiden stå vända mot publiken, inte göra onaturliga gester, och de ska heller inte vara sminkade i överdåd. Ljuset ska falla naturligt och inte från en ramp underifrån så att ansiktet blir underligt upplyst, och rekvisitan ska vara vanlig inredning och köksredskap. Men redan på Strindbergs tid var det svårt att hålla sig till dessa bestämda ståndpunkter. Det har till exempel uppmärksammats att pjäsens en och en halv timme knappt räcker till för att beskriva en hel midsommarnatt samt efterföljande morgon. Lamm gör oss uppmärksamma på att de två monologerna som tillåter publiken att få en inblick i vad som har hänt de två huvudpersonerna i deras barndom verkar avvika från den naturalistiska läran och visar på storslagen poetisk fantasi och en oblidkelig realistisk konsekvens i pjäsens slutscen.¹⁴ Helt naturalistisk kunde pjäsen alltså inte vara.

En annan aspekt som helt verkade gå emot denna litterära skola, trots de många exemplen på andra kvinnliga huvudpersoners död i litteraturen vid tiden, var Jeans seger över adelsflickan Julie. Redan på Strindbergs tid tedde sig hennes död onödig och även hennes fågels,

¹² Strindberg 1964, s. 34.

¹³ Strindberg 1964, s. 55.

¹⁴ Lamm 1924.

grönsiskans, död kritiserades. Geijerstam menade att det hade varit enklare att släppa ut den än att halshugga den. Angående det skriver Strindberg till Ola Hansson den 7 december 1888 för att försvara agerandet:

Att fogeln icke släpps ut att pinas eller komma i andras händer, beror på en juste observation, att *finare konstruerade naturer* icke lida att se djur, i hvilka de afsatt något af sin sympati, råka i andras vård eller pinas ihjel; ja de finnas som icke låta andra döda dem, utan döda dem sjelfva!¹⁵

Denna handling hade dessutom ett symboliskt syfte, nämligen att förbåda Julies död. Självmordet tedde sig sannerligen onaturligt redan när pjäsen först spelades. Att en kvinna av börd tar livet av sig innan felsteget uppmärksammas och innan eventuella följder uppdragas ansågs underligt av flera kritiker, bland andra Georg Brandes och Karl Warburg, som i *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning* den 3 december 1888 betecknade dramat som »en sophög» och »ett enda stort miss-tag» och påtalade att det hade ett språk »som näppeligen föres annat än i rusets och osedlighetens nästen». Även Julies kontrahent Jean poängterar först att hon kan stanna och att döden är onödig: »Stanna och var lugn! Ingen vet något.»¹⁶

Det verkar därmed mer troligt att Strindberg tog livet av sin kvinnliga huvudperson i ett högre syfte. Naturalism är inte endast realism i en mer radikal form påverkad av tidens naturvetenskapliga strömningar. Att Ibsens Nora slänger igen dörren är mer realistiskt än att Hedda skjuter sig eller att Julie skär halsen av sig – men är det inte att glömma naturalismens länk till det mytiska? Roger Ripoll menar att »anropandet av den vetenskapliga modellen och det mytiska skapandet står inte i motsatsförhållande utan är kopplade till varandra».¹⁷ Julies död kan således ses som en myt, ett slags allegori i den mån att

¹⁵ Strindberg, Brev 7, s. 196.

¹⁶ Strindberg 1964, s. 73.

¹⁷ Ripoll 1981, s. 18, min övers. Orig: »l'invocation du modèle scientifique et la création mythique, loin de s'opposer, sont liées l'une à l'autre.»

den är »en narrativ struktur som i en dramatisk handling kondenserar representationen av en makt som är överordnad individen«. ¹⁸ Strindbergs mål var inte att skriva ett naturligt slut. Kanske är det just därför som hans hjältinna fortsätter att fascinera teaterpubliken världen över. När Strindberg nämner sitt litterära arv i det berömda förordet till pjäsen tar han upp Zola, men framför allt bröderna Goncourts verk: »Jag har därvid haft för ögonen bröderna Goncourts monografiska romaner, vilka tilltalat mig mest av all nutidslitteratur.« ¹⁹ Harry Järv påpekar att Strindberg skrev pjäsen under påverkan av 1880-talets psykologiska teorier, ²⁰ som Bernheims suggestionspsykologi och Ribots idéer om personlighetsstörningar, ²¹ kryddade med Taines, Zolas och Nietzsches teorier. Enligt Järv är pjäsen den psykologiska naturalismens erkända mästerverk. Kanske Strindberg genom att psykologisera pjäsen, men också genom att skapa en onormal, transgressiv hjältinna, kommer närmare dekadensen.

Ett dekadent verk

Möjligtvis förstår man Julies död bättre om man ser pjäsen med dekadensens och inte med naturalismens ögon. Med Eivind Tjønneland, som studerat Henrik Ibsens kvinnliga huvudpersoner som dekadenta, ²² kan detta begrepp framstå som mer relevant när det gäller *Fröken Julie*. Tjønneland påminner om att ordet kommer från det latinska verbet *decadere* som betyder att förfalla eller falla bort från sin utgångspunkt eller en moralisk undergång. Dekadensen ses som en fortsättning av naturalismen i fransk litteratur i slutet av 1800-talet. Begreppet, som stod i förbindelse med det *abnorme* och var förbundet med darwinismen, passar bra in på pjäsen och med det kan Julies död bättre förklaras.

Paul Bourget konstaterar i *Essais de psychologie contemporaine* att det

¹⁸ Mitterand 2002, s. 83, min övers. Orig: »une structure narrative qui condense dans une action dramatique la représentation d'une puissance supérieure à l'individu.«

¹⁹ Strindberg 1964, s. 16.

²⁰ Järv 1972.

²¹ Ribot 1885.

²² Tjønneland 2022.

under 1800-talet råder oenighet mellan människa och miljö,²³ vilket gör att vissa går under. Bourget menar att den civiliserade människan kräver att tingen ska vara i enlighet med hjärtat och att det omöjliga i detta gör henne olycklig.²⁴ Han pekar på att det är samhällets förändringar som omöjliggör poetens lycka. Detta ser man också hos Strindberg. Enligt Bourget är melankoli den oundvikliga följden av en oenighet mellan civiliserade behov och verkligheten;²⁵ världens otillräcklighet rör upp ett allmänt illamående.²⁶ Den dekadente känner inte längre berusningen. »Hans fantasi är upphöjd. Han drömmer då om att lida, och om att orsaka lidande, för att få denna intima vibration som ses som hela varelsens absoluta extas.»²⁷

Jean kan i hög grad betraktas som dekadent. Det är därför han ger Julie rakkniven; han vill orsaka henne lidande. Men Jean har inte den pessimism som präglar dekadenterna. Han har inte heller, likt de, känslan av att vara efter sin tid. Jean är inte den passiva dekadenten, men en aktiv person som kräver mer och som tar för sig. Det är därför mindre Jean än Julie som passar in på det mönster som Bourget målar upp. Hon fungerar inte med underordnad energi utan gör saker utanför sin status, som när hon dansar med tjänstefolket och älskar med betjänten. Om man är villig att se aristokratin som det sönderfallande stånd som Strindberg målade upp förenas dekadensens filosofi utmärkt med Strindbergs idé om hjärnornas kamp, ty den dekadente krossas alltid under den starke och brutale. Bröderna Goncourt, som Strindberg ansåg som en förebild, är enligt Bourget dekadenta författare. I Jeans och Julies katt-och-råtta-lek med ombytta roller är det stundtals Jean, stundtals Julie som agerar dekadent.

23 Bourget 1883, s. 12.

24 Bourget 1883, s. 14: »Quand la créature humaine est très civilisée, elle demande aux choses d'être selon son cœur, rencontre d'autant plus rare que le cœur est plus curieusement raffiné, et l'irrémissible malheur apparaît.»

25 Bourget 1883, s. 15: »regarder la mélancolie comme l'inévitable produit d'un désaccord entre nos besoins de civilisés et la réalité des causes extérieures.»

26 Bourget 1883, s. 15: »une nausée universelle devant les insuffisances de ce monde soulève le cœur.»

27 Bourget 1883, s. 28, »Son imagination s'exalte. Il rêve de souffrir alors, et de faire souffrir, pour obtenir cette vibration intime qui serait l'extase absolue de tout l'être.»

En klassisk tragedi

Julies självmord var något som Strindberg höll fast vid och samtidigt det som hans samtid hade mest svårt att förstå. Han byggde hela pjäsen på hennes uppgång och fall. Det är så han tog upp klasskampen och könsfrågorna, och genom hennes död går han som författare hela vägen. Hennes död är ett dramatiskt slut, men också ett romantiskt slut, som Georg Brandes uppfattade det i ett brev till Strindberg den 28 september 1888.²⁸ Enligt Strindbergs förord kan man i alla fall utsluta skuld:

Skulden har naturalisten utstrukit med Gud, men handlingens följder, straff, fängelse, eller fruktan därför, kan han icke stryka, av den enkla grund att de kvarstå [...] ty de förfördelade medmänniskorna äro icke så beskedliga som de icke förfördelade utanför stående kunna vara det för gott pris.²⁹

Strindberg såg sitt drama som kvinnofientligt och ansåg det viktigt att hjältinnan dog. Han antydde att även förläggaren Karl Otto Bonnier var en kvinnohatare: »I Er dubbla egenskap af Svenskar och qvinnohatare borde Ni genom att taga förlaget understödja den landsman [Strindberg själv].«³⁰ Kanske såg Brandes en något enkel lösning i detta slut. Här kan dras paralleller med hur Ibsen låter Nora slå igen dörren efter sig utan att dö, eller att han låter Hedda skjuta sig utan att det orsakar lika många frågor som i Strindbergs pjäs. Att låta hjältinnan dö är mycket mer dramatiskt än att låta henne bli skänkmamsell på Hasselbacken, som en av Julies verkliga förebilder, men kanske det slutet skulle vara mer naturalistiskt.

Varför skulle fröken Julie dö? Som flera forskare visat, bland andra Gunnar Ollén,³¹ var det kanske för att Strindberg inspirerats av Victoria Benedictssons död på Hotell Leopold i Köpenhamn just den sommaren som Strindberg själv befann sig i staden. Det var också där

²⁸ Strindberg, Brev 7, s. 126.

²⁹ Strindberg 1964, s. 12.

³⁰ Strindberg, Brev 7, s. 105. Till Karl Otto Bonnier 21/8 1888.

³¹ Ollén 1972.

han skrev *Fröken Julie* veckorna efter den berömda författarens självmord med just ett rakblad.³² Men är det inte också Strindbergs första hustru Siri von Essen som Strindberg dödar i sin pjäs? Enligt Martin Lamm kan man inte skilja Strindbergs biografi från hans verk: »Hans upplevelser bilda råmaterialet för hans verk, och verken bli de avgörande händelserna i hans biografi.«³³ Äktenskapet är inte längre helt lyckligt 1888, och säkert har han hustrun i tankarna när han beskriver »halvkvinnan«, det vill säga alla moderna kvinnor. »Halvkvinnan är en typ som tränger sig fram, säljer sig numera mot makt, ordnar, utmärkelser, diplom, såsom förut mot pengar, och antyder urartning.«³⁴ Eller skulle Julie offras för att resten av kvinnosläktet, genom katharsis, skulle bli rent igen? Kan vi läsa *Fröken Julie* som en klassisk tragedi med katharsis? Många forskare trodde inte på någon rening i ett naturalistiskt drama; i den darwinistiska kampen finns ingen andlig eller moralistisk syn på universum. Men visst kan man se likheter mellan Julie och en annan kvinnlig tragediprotagonist, nämligen Jean Racines *Faidra* (*Phèdre*, 1677) som förälskat sig i sin makes son. Precis som hon överträder Julie ett förbud när hon tar sin fars betjänt som älskare. Det är genom att överträda detta förbud som hon blir både en tragedihjältinna och orsakar sitt eget fall.

Jag menar att Strindbergs *Fröken Julie*, utöver sina strukturella likheter med klassiska tragedier, vittnar om tragedins beständighet. Spelets tre skådespelare är instängda i ett kök under ett helt dygn. Greven är aldrig fysiskt på scen, men talrörets gapande mynning är ödesdigert närvarande under hela pjäsen och har ungefär samma dramaturgiska funktion som gudarna i den grekiska tragedin. Det är grevens röst som tvingar Jean och Julie till handling, och publiken känner hur rakkniven skär till då klockan ringer.

Evert Sprinchorn i *Julie's End* från 1966 menar att pjäsen är mer en modern tragedi än en pjäs om sociala problem. Han framhåller att *Fröken Julie*, till skillnad från Ibsens expositionsdramer, är alltigenom katastrof och klimax. Man kan inte längre se pjäsen som resultatet

³² Vagn 1936, s. 162.

³³ Lamm 1940, s. 11.

³⁴ Strindberg 1964, s. 11.

av en klasskonflikt, eftersom de förändringar som pjäsen förebådade, med aristokratins fall, har ägt rum. Enligt Sprinchorn består pjäsen till fyrtio procent av stegrad händelseutveckling och till sextio procent av katastrof. Först är Jean den svage som Julie föraktar, och sedan är Julie den svaga som Jean föraktar för hennes oförmåga att behärska sig. Julies roll i samhället är väsentlig för hennes liv, överger hon den tappar hon balansen och faller från sin lina. Sprinchorn ser Julie som ett vilt djur som Jean genom förförelsen har stängt in i en bur. Att fly skulle enligt honom endast stänga in henne i en än mindre bur. Döden kan alltså ses som en flykt ur fångenskapen. Hon är en komplicerad rollfigur som är till hälften man och till hälften kvinna, både jägare och jagad. Sprinchorn menar att hon inte tar livet av sig för att hon är aristokrat utan för att hon är just Julie.

Likheten med Ibsens Hedda Gabler, som inte vill bli Bracks slav, är att Strindbergs pjäs ger full insyn i Julies utveckling fram till sin egen död. Jean vill inte ha Julie som sin älskarinna på godset, och Kristin har röjt alla flyktvägar. Julie står instängd inför tragedins lyckta dörrar. Hon måste välja ett liv med Jean eller med sin far, de båda valen är förnedrande och hon vet att hon måste dö; likt Faidra är hon medveten om sitt öde och hon framträder i vissa iscensättningar, som Liv Ullmans, som nästan döende och som om hon längtade efter att dö. Julie kastar sig in i en hypnotisk suggestion.

Medan Strindberg i sitt förord ger många olika förklaringar och motiveringar till Julies död, menar Sprinchorn att den är överkompenenserad och att det är svårt för åskådaren att medvetet ta in alla Strindbergs förklaringar till Julies självmord, såsom aristokratisk skamkänsla och grönsiskans blod, stölden, rakkniven och Jeans befallning. Sprinchorns förklaring till slutet är att hennes död inte fungerar om inte den verkliga världen för ett ögonblick tonar bort. Julie kan handla endast genom att gå in i sin spelade värld, där låtsas betyder vara. Då är hon hypnotiserad, och i extas sammanfaller åskådarens och skådespelarens scenvärld med Julies spelade värld. Sprinchorn påpekar att det långa, obrutna händelseförloppet och dess realistiska grundval tjänar som språngbräda för en förflyttning till en annan sfär, till pjäsens slut. Han antyder att publiken bör »lyfta« med Julie och

tillsammans med henne uppleva den växande fruktan för att hamna i en fälla, flyktens extas och sedan, för ett kort ögonblick, den dödsstöt som skänker glömska. Detta lyckas i Helena Bergströms och Liv Ullmanns filmer. Sprinchorn noterar att den romantiska teaterns hela väsen ligger i att publiken börjar som vittne till en realistisk händelse och slutar som deltagare i en ritual. Strindbergs pjäs bör gradvis leda publiken in i en ritual som speglar ritualen i det verkliga livet. Sprinchorn menar att då Julie dör, dör en hel värld med henne. Om vi låter de två kontrahenterna få sin ritual, får publiken sin katharsis. För att pjäsen ska vara tragisk måste publiken låta sig påverkas, och det gör en publik bestående av »ungdom, halvbildade och kvinnor«, det vill säga den största delen av en modern publik.

Strindberg skriver att »Julie kan icke leva utan ära«,³⁵ men ändå begår hon det felsteg som tar hennes ära. Hon är den klassiska tragedins både frivilliga och ofrivilliga offer. Pjäsen skildrar, likt den klassiska tragedin, hjälttinnans lidande som resulterar i den psykiska eller fysiska undergång som enligt Aristoteles inte orsakats av ondska eller brottslighet utan av en fysisk relation. Med Julie som tragisk hjältinginna har Strindberg skapat ännu en myt, och som sådan kan Julie symbolisera olika aspekter av det mänskliga tillståndet och därför även lätt aktualiseras i samtiden.

Ett modernt drama

Även om Strindberg skriver ett utförligt förord ger han samtidigt en stor frihet åt dem som vill sätta upp pjäsen eller skriva om Julie. Det var en experimentell teater han ville visa upp i väntan på »en ny dramatik [...] Under väntan på denna teater få vi väl skriva på lager och förbereda den repertoar som komma skall. Här är ett försök! Har det misslyckats, så är tid nog att göra om försöket!«³⁶ Många är de som gjort om försöket, eller gett en ny aspekt på Julie. Därför är Julie lika aktuell som Nora och har blivit en del av vårt kulturarv, men hon representerar också en kvinnotyp. Hon kommer alltid att vara aktuell,

³⁵ Strindberg 1964, s. 13.

³⁶ Strindberg 1964, s. 22.

som i en artikel i *Expressen* där Ebba Witt-Brattström med en modern vokabulär lägger vikten på den sexuella aspekten: »På dåtidens scener lämnade Nora sitt dockhem och fröken Julie tog sitt liv av skam över ett olämpligt ligg.«³⁷

Den sexuella könskampen

Könskampen var i hög grad en viktig del av *Fröken Julie* redan från början, och Strindberg försökte rättfärdiga sitt drama och dramats slut genom att peka på flera olika faktorer som ärftlighet, sedlighet, midsommar och hysteri. Adelsdottern Julie kan här ses i ljuset av den nya klassen, borgerskapet, som Strindberg själv tillhörde och som uppstått genom urbaniseringen. För den precis som för Strindberg blev det av yttersta vikt att framhäva sina egna värden och sin egen identitet genom att markera sin särprägel i relation till adeln å ena sidan och underklassen å den andra. Det tydligt dekadenta tecknet degenerationsskräck uppstod genom en sorts identitetssträvan. Som Michel Foucault påpekar i första delen av *Sexualitetens historia* är det som »kännetecknar de moderna samhällena [...] att könet och sexualiteten ständigt talas om samtidigt som de framställs som de stora hemligheterna«.³⁸

Vetenskapen strukturerade minutiöst den sjuka sexualiteten precis som Strindberg analyserar Julies snedsteg. Sexualiteten är ytterst närvarande i pjäsen, och Foucaults beskrivning av maktmekanismen kan illustrera hur snedsteget kryper in i Julie och tar över hennes jag:

Den maktmekanism som ihärdigt jagar allt detta disparata gör visserligen anspråk på att vilja avskaffa det, men skänker det samtidigt en analytisk, synlig och permanent närvaro: den bultar in det i kropparna, smyger in det under beteendena, den gör det till en princip för klassificering och begripliggörande, den framställer det som oordningens mening och naturliga mening.³⁹

³⁷ Witt-Brattström 2023.

³⁸ Foucault 2002, s. 54.

³⁹ Foucault 2002, s. 65.

Den sexuella aspekten gör att ett av de ämnen Foucault behandlat synas i sömmarna, nämligen den hysteriska eller neurasteniska dottern. Hur spelades *Fröken Julie* i detta hänseende under 1900-talet?

Alf Sjöberg har i *Fröken Julie* (1951) använt sig av filmens möjligheter och låter merparten av dramat utspela sig utomhus och i andra delar av herrgården. Många personer som endast nämns i pjäsen får här mer plats, som till exempel Julies mor, greven och fästmannen. Kristin säger att hon skulle ha blivit svartsjuk om Jean hade förfört andra tjänsteflickor, som till exempel Clara, och i Sofi Sjöbergs filmatisering är speciellt en företagsam ung piga på jakt efter män att förföra. Andra är påhittade, som kusken (spelad av Max von Sydow) som spionerar på Jean och Julie och är den som blir förförd av pigan i stället för Jean. Sexualiteten får en stor plats i filmen som något roligt och burleskt som ska roa publiken. Kvinnosynen är snarlik i Keve Hjelmss tv-filmatisering med Bibbi Andersson och Thommy Berggren som dock är mer teaterbunden. Berggren gör en fräck och direkt Jean och Andersson en självklar, förvånad Julie. I Sjöbergs tolkning blir Julies tragiska öde svärförstått bredvid folkets enkla nöjen, som kanske får en onödigt stor plats. Dessutom använder sig Sjöberg av två synvinklar som är trogna Strindbergs tid men som inte får lika stor plats i de yngre filmatiseringarna, det vill säga kvinnoföraktet å ena sidan – som jag läser in i Jeans (Ulf Palme) högfärdiga attityd mot den hätska Julie (Anita Björk) – och hysterin å andra sidan. 1951 såg Sjöberg könskampen som urvattnad och ville visa upp lidande och sensualism. Han använder sig till exempel av en revolver som stark fallossymbol när Anita Björks Julie vill att Jean ska skjuta i hennes mun. Jean i Palmes skepnad är en nonchalant figur som inte verkar oroas sig nämnvärt för Julies öde. Alf Sjöberg hade redan satt upp *Fröken Julie* på Dramatens lilla scen 1949, innan han filmatiserade den men bytte ut den kvinnliga skådespelaren Inga Tidblad mot den tjugotvå år yngre Anita Björk i ett erotiskt syfte.

Hysteri – som på 1800-talet ansågs som en kvinnosjukdom – får ett stort utrymme i Sjöbergs film i avsnitten om den hysteriska modern. Analepserna rörande Julies mor och far ska förstärka och förklara den handling som berättas i nuet. Det blir nästan en fristående berättelse

i filmen som målar upp Julies mor som den *madwoman* som dåtidens litteratur inte sällan tog upp. Hon är här sedd med en blick samtida med Strindberg, vilket inte förekommer i senare tolkningar.

Den mycket intressanta uppsättningen motsvarar emellertid en djupt psykologisk och litterär analys med beröringspunkter hos Kierkegaard och de franska dramaturgerna Genet och Sartre. Alf Sjöberg poängterade i ett samtal med Ulla-Britta Lagerroth den 19 februari 1972 utrymmet för monologerna och ser ett samband med Kierkegaards *scala paradiso*, en stege som går uppåt.⁴⁰ Julie är en frälsargestalt som stiger ner, Jean stiger upp och två samhällsklasser byter plats. De befinner sig i ett mellanland och spelar sina roller illa, men då de tycker att den andra spelar bättre byter de roller med varandra, han blir herren och hon slaven. Hon är inte hypnotiserad utan går under av fritt val, men Jean har förstärkt hennes fria val med hjälp av hypnos.

Om vi sedan tar ett stort hopp i tiden och ser på de senaste versionerna av pjäsen kan vi utan större förvåning konstatera en ändrad kvinnoosyn, inte enbart för att kvinnliga regissörer nu står för regin. Julie ses som den ömhetshungrande kvinnan som bara är på jakt efter kroppslig åtrå; skammen efteråt får henne att förtvivlat söka efter en desperat lösning. Detta finns i Strindbergs text men får ett märkbart utlopp i *Julie* av Helena Bergström och i Liv Ullmans film två år senare. Som Sjöberg hade Bergström först satt upp pjäsen på Stockholms stadsteater innan hon sedan gjorde den till film. Texten är helt trogen Strindberg, endast enstaka ord har moderniserats och ytterst få meningar har tagits bort.

Filmen utspelar sig på 1930-talet, till stor del i grevens kök, och utnyttjar sällan den frihet som film kan ge. Julie (Nadja Mirmiran) är modernt fräck och Jean (Björn Bengtsson) lite naiv och inte så nonchalant och högdragen som Ulf Palme i Sjöbergs regi. Han kan bli arg men känns aldrig nedvärderande mot Julie. Ullman har, till skillnad från Bergström, tagit ganska många friheter med texten och strukit delar, som till exempel när Jean som barn kryper ner i hålet på utetoaletten. Julie är här melankolisk och tillbakadragen och liknar den

⁴⁰ Lagerroth & Lindström 1972, s. 117.

sömngångerska som Strindberg såg i Julie, medan betjänten snabbt blir frän i tonen men aldrig ter sig lika föraktfull som i filmen från 1951.

Strindberg skrev ett drama om den starke och den svage. Julie kan inte hävda sin styrka som adelskvinna, för trots sin börd var hon bara kvinna i en mansdominerad värld. Strindberg straffar Julie och genom henne också sin adelshustru Siri. Strindberg var fascinerad av straff och hans psyke återfinns i både Jean och Julie. De två byter flera gånger roller som den svaga respektive den starka. Den dramatiska strukturen visas av det återkommande fallandet och stigandet, som återfinns i karaktärernas respektive drömmar.

Eva Ströms roman *Rakkniven* ger utrymme för mycket reflektion angående Julies agerande med rakkniven och låter Julie diskutera litteratur med sin make:

Varför skulle Anna Karenina kasta sig framför loket i Tolstojs nya roman? Varför skulle kvinnor behöva dö för att förhöja romanens estetiska värde? Paul tyckte att det talade för en medkänsla i Kareninas liv, medan jag ansåg att hon brutalt slängdes framför tåget för att en författare skulle uppnå en spektakulär effekt och locka fram tårar hos läsaren.⁴¹

Hjältinnornas onaturliga dödsdomar i 1800-talslitteraturen blir här ett samtalsämne, där fröken Julie har brutit sig loss från Strindbergs grepp, fått nytt liv och reflekterar över sina systrars öde.

Klasskillnad och identitetslöshet

När fröken Julie går ner till tjänarna i köket lämnar hon sin skyddade tillvaro, och där avslöjas Julies livsoduglighet och hon går under. Det är dock svårt för vår samtid att förstå klasskampen och det livsodugliga hos Julie, som levt ett så skyddat liv och följt ett falskt livsideal. Därför skildras klasskampen i de nyare pjäserna och filmerna på ett nytt och annorlunda sätt.

⁴¹ Ström 2018, s. 155.

Liv Ullmann har som nämnt ändrat på texten och gett personerna fler dialoger än i pjäsen. Av de tre protagonisterna i Strindbergs text är det speciellt kokerskan Kristin, som här heter Kathleen (Samantha Morton), som får större plats. Hon framtvingar på ett magnifikt sätt sin sanning som tjänare och älskarinna och är det hjälplösa vittnet till det sadomasochistiska paret's lidande.

I Bergströms film är Julie frän och oblyg, medan Jean håller tillbaka så mycket han kan av respekt för överheten. Trots att Bergström inte tagit sig några som helst friheter med texten finns det stora skillnader gentemot Strindbergs pjäs. Bergström belyser aspekter som klasskillnad, könsidentitet och identitetslöshet som viktiga frågor än i dag. Fast hon inte fått fler repliker har, som det konstateras i en osignerad artikel i *Expressen*, »bredvid överklassflickan Julie och betjänten Jean [...] kokerskan Kristin, Jeans fästmö, [blivit en mer] fullvärdig del i triangeln«. ⁴²

Liv Ullmann ger med sin filmatisering en liknande bild av Kristin. Hon vill också visa på en relation mellan tre personer – inte bara två som i äldre filmatiseringar – som inte förstår varandra, inte ser varandra, inte lyssnar på varandra. Ullmann lyfter fram två centrala konflikter: motsättningen mellan det yttre och det inre, social verklighet och intim sanning, vilket tyder på att klasssystemet fortfarande existerar, att saker och ting egentligen inte har förändrats. Sociala ojämlikheter är fortfarande relevanta, liksom ojämlikhet mellan män och kvinnor. Hennes iscensättning är baserad på dessa motsättningar, och eftersom det rör sig om en film kan kameran uttrycka dem genom rörelse i rummet. Karaktärerna har ett helt gods att röra sig på, och även om den största delen av filmen utspelar sig i köket ser vi alla tre i sina rum. Julie och Jean har dessutom flera repliker i parken. Filmen dissekerar stämningar som med en skalpell, återställer den dramatiska spänningen, det vill säga förskjutningen av maktbalansen och dess katastrofala konsekvenser.

INyårsnatt undviker Aino Trosell kvinnofrågan genom att Julias relation med Jan inte är ett samhällsproblem. Det är inte en far som försö-

⁴² Osign. artikel, »Julie«, *Expressen* 28/2 2013.

ker styra över sin vuxna dotters moraliska leverne. Julies far, greven, är ersatt med en rik make. Julia och Jan har en erotisk relation under kvällen, men till skillnad från i Strindbergs pjäs har de alltså redan varit ett par innan Julia lämnat Jan för mer lockande framtidsplaner, medan Jan stannat kvar och gift sig med Kristin. Det är Julia som har energi och framtidsdrömmar medan Jan är svagare. Erotiken här följs inte heller av någon skam. Maken förlåter Julia hennes snedsteg, och Kristin vill inte höra på Jans erkännande i ett försök att rädda äktenskapet. Tiken Diana i Strindbergs pjäs återfinns här, men i slutet, efter att den erotiska akten ägt rum. Kortromanen tar dock upp klasskampen. När Jan på slädsafarin ser gästerna inne i ett tält medan han själv står utanför med slädhundarna, uttrycker han sin förnedring: »Här står han utestängd och är bara vem som helst, han är som en av hundarna.«⁴³

I *Rakkniven* får Julies hysteri mer utrymme i ett försök att förstå den tidens kvinnliga villkor:

Jag hade inte stått ut, jag hade gjort uppror på det enda sätt som var möjligt för mig, det förstod jag nu. Straffet hade kommit direkt, den där lilla rakkniven som hade räckt mig var det faktiskt min far som indirekt gav mig, han räckte mig den som tecken på att jag måste hålla mig inom ramarna – annars!⁴⁴

För att förstå Julies akt lägger Ström skulden på berusningen som skulle ha gjort agerandet med rakkniven möjligt.⁴⁵ Också Ullmans Julie dricker mycket alkohol även om John försöker hindra henne. Berusningen är emellertid en orsak som Strindberg inte tar upp mer än att Julie var påverkad av midsommarnattens feststämning. Ströms Julie offerar sig för sin fars betjänt, för att denne ska få leva vidare, men också för att hon sårats av avvisningen: »[J]ag hade avvisats så fullständigt att jag inte varit värd själva livet, det var inte på halsen arret satt utan mycket längre in.«⁴⁶

43 Ström 2018, s. 45.

44 Ström 2018, s. 61.

45 Ström 2018, s. 78.

46 Ström 2018, s. 167.

Vidare låter Eva Ström Julie fundera mycket över varför hon föll för Jean: »[D]et hade inte varit fråga om kärlek, kanske inte ens attraktion, kanske ingenting annat än en alltför lång och alltför ljus natt, när ingen kan gå och lägga sig och musiken spelar.«⁴⁷ Ström är trogen Strindberg men spinner vidare på den tråd som han likt Ariadne lagt ut och låter sin hjältinna följa den ut ur den labyrintiska tillvaron. Godset där Julie växt upp är placerat i Skåne, och Julie och hennes make driver hotellverksamhet i Lausanne, precis som Strindbergs Jean dagdrömde om. Ström använder den kunskap som många läsare har om Strindbergs pjäs: »Djupt inom mig hörde jag underliga rester av en helt annan röst som en gång talat om ett annat hotell i Schweiz . . . inte i Lausanne utan i Luzern, en mörk och mumlande röst som i alltför grälla färger hade målat upp ett luftslott, en framtid.«⁴⁸ Här är det i stället Julie som blir yrkeskvinna på hotell.

Ström återanvänder de viktiga föremålen som symboliserar och ger Strindbergs pjäs ett djup som går utöver den tids- och rumsanpassning som dramat kräver, som stövlarna och rakkniven. Också hos Ström putsar Jean grevens stövlar när Julie går förbi. Men också Julies egna kängor ges här en betydelse. De bär märken och smuts från både faderns gods, sjukhuset i Danmark och Roms gator: »Kängorna mer än jag själv påminde om vem jag var, om min historia, nu när jag tycktes sväva i en överklighet.«⁴⁹ Rakkniven, som ger romanen dess namn, finns med under hela berättelsen som en talisman som Julie gömmer i sin väska, först som en sista utväg, sedan som ett bevis på sin resa. Fågeln är emellertid borta ur romanen och en ny person, Tante Hélène, grevens syster, har en mindre roll. Det är hon som agerar förkläde och reser med Julie till Danmark.

I slutet av romanen låter Eva Ström Julie återse sin far och få svar sina frågor. Hon återser Kristin som gift sig med smeden och fått barn. Kristin berättar att Jean fick sparken efter händelsen med grevens dotter, en mer logisk konsekvens än att det är Julie som behöver dö. Hon berättar att alla på godset tyckt synd om Julie som ansågs

47 Ström 2018, s. 77.

48 Ström 2018, s. 173.

49 Ström 2018, s. 145.

sjuk och att Jean dragit nytta av hennes svaga nerver och betett sig tarvligt mot både henne och greven.⁵⁰ Det är först på de allra sista si-dorna som Julie ger läsaren en inblick i sin relation med Jean och den lek som de påstås ha lekt i fem år. Jean hade iakttagit Julies lek med sin förste fästman:

Jean hade iakttagit detta, på något sätt en aning road, och jag hade en känsla av att han kunde se rakt igenom mig, se min bot-tenlösa elakhet, men också vad den grundade sig i. Jag straffade den stackars mannen av den anledningen att jag fann honom oattraktiv [...] när människor är olyckliga och har tråkigt kan till och med hat vara befriande.⁵¹

Detta är en scen som i Strindbergs pjäs endast relateras av Jean som berättar att han sett fröken Julie behandla fästmannen illa, en scen som Bergström väljer att iscensätta utan en enda replik. Eva Ström låter också Julie misstänka att Jeans och Kristins förhållande inte var grundat på kärlek eftersom de var för olika. Ström undersöker det spel som pågick mellan Jean och Julie: Vad händer när kulisserna rasat? Då blir Strindbergs Julie annorlunda: »Bara inom dessa begränsade omgivningar ägde det rum, och nu när kulisserna rasat fanns det inte kvar.«⁵² Ström bryter med pjäsens lyckta dörrar.

Hur förklaras Julies död? Bergström kan inte förlika sig med Strindberg. Utan att ändra hans text låter hon ana ett nytt slut där Julie inte måste dö utan vandrar ut ur ladan, där hon endast lätt skurit sig i handen med rakkniven, till tonerna av Lalehs sång – full av livs-lust – *Vårens första dag*. I Ullmanns film finns det en stor dos ensamhet. Hon ger publiken en Julie som desperat längtar efter lugn, och vars enda sätt att uppnå det är genom döden. Julie vill här bara försvinna, bli en del av ingenting, men saker händer och det är inte Julie som förför betjänten. Eva Ström funderar över Julies självmord, som alltså

⁵⁰ Ström 2018, s. 243.

⁵¹ Ström 2018, s. 245.

⁵² Ström 2018, s. 254.

inte lyckas i hennes roman. Hon låter Jean säga att han hört talas om Victoria Benedictsson, »den där författarinnan som skar av sig halsen på ett hotell i Köpenhamn«,⁵³ »för att en kvinna alltid måste dö om hon bejakar sin lust«.⁵⁴ Eva Ström reflekterar även över en viss stämning under slutet av 1800-talet, där kvinnor i allmänhet, men Julie i synnerhet »tyckt sig vara utan val, utan fri vilja, i en virvel av känslor kanske förstärkta av spända nerver, av alkohol, av den sena timmen«.⁵⁵

Fröken Julie är levande och tillåter många olika frågor att tas upp. Även de uppsättningar som mindre respekterar Strindbergs vilja att visa en klasskamp och aristokratins fall lyckas ge en ny bild av vår samtid med andra och viktiga kvinnofrågor. Det breda spektrum som Strindberg antydde tillåter flera perspektiv på pjäsen, och den kan därför användas också för att tolka vår samtid, samtidigt som samtiden ger en ny bild av Strindberg. Det rör sig mindre om ändringar än om omtolkningar, andra roller, andra tankar.

Sammanfattning

Fröken Julie är ett både historiskt förankrat och levande drama fullt av möjligheter för en nyfiken och öppen regissör eller författare som vill spinna vidare på myten om Julie. Dramat är rikt och erbjuder så många perspektiv och möjligheter att regissörer närmast kan välja och vraka bland de olika ämnen som är möjliga att lyfta. Utan att ändra i pjäsen kan man få fram ett mycket skiftande spektrum av intressanta aspekter i sin samtid. Som påpekat ger Strindberg redan i sitt förord ett stort utrymme för frihet och fantasi: »[T]y därigenom att man icke ser hela rummet och hela möblemanget, lämnas tillfälle att ana, dvs fantasien sättes i rörelse och kompletterar.« Det är här som han lägger pjäsen både i samtiden och i framtiden. Han talar om rummet, men man är frestad att läsa in andra betydelser. Pjäsen belyser frågor som är viktiga också i vår samtid, som klasskillnader, könsidentitet

53 Ström 2018, s. 254.

54 Ström 2018, s. 255.

55 Ström 2018, s. 261.

och identitetslöshet. Andra frågor, som det Strindberg kallar »halvkvinnan« och hysterin, hör till historien men kan aktualiseras i form av melankoli, ensamhet och identitetslöshet.

Fröken Julie är ett naturalistiskt spel som kan läsas som en allegori över de frågor som var aktuella 1888 och som fortfarande är relevanta. Därför är pjäsen både historisk och levande. Men den kan också spelas som ett romantiskt drama där åskådarna är vittnen till en realistisk händelse men »slutar som deltagare i en ritual«. Om vi låter de två kontrahenterna få ha sin ritual – och det tycker jag Liv Ullmann lyckas med – får publiken sin *katharsis* långt ifrån den darwinistiska kamp som Strindberg hade i tankarna och som inte ger universum någon andlig eller moralistisk innebörd – och pjäsen går från naturalism till mystik. Att man identifierar sig med rollfigurerna när man sitter i en teatersalong är en sak, men att till varje pris vilja rädda Julie från författarens klor, som Eva Ström och Aino Trosell, kan tyda på en viss psykologisering av den kvinnliga huvudrollsinnehavaren, men framför allt visar det att Julie, likt Faidra, är mer än bara en litterär klassiker, hon är en myt man kan spinna vidare på.

REFERENSER

- Bourget, Paul 1883. *Essais de psychologie contemporaine*, Paris: Alphonse Lemerre.
- Foucault, Michel 2002. *Sexualitetens historia*, band 1, Göteborg: Daidalos.
- Gierow, Carl-Olof 1972. »Pantomimen i Fröken Julie«, i *Perspektiv på Fröken Julie. Dokument och studier*, samlade av Ulla-Britt Lagerroth & Göran Lindström, Stockholm: Rabén & Sjögren.
- Gilbert, Sandra & Susan Gubar 2000 [1979, 1984]. *Madwoman in the attic. The woman writer and the nineteenth-century literary imagination*, andra uppl., New Haven & London: Yale University Press.
- Järv Harry 1972. »Den 'karaktärlösa' fröken Julie«, i *Perspektiv på Fröken Julie. Dokument och studier*, samlade av Ulla-Britt Lagerroth & Göran Lindström, Stockholm: Rabén & Sjögren.
- Lagerroth, Ulla-Britt & Göran Lindström red. 1972. *Perspektiv på Fröken Julie. Dokument och studier*, Stockholm: Rabén & Sjögren.
- Lamm, Martin 1924. »Den naturalistiska periodens dramer«, i Martin Lamm. *Strindbergs dramer I*, Stockholm: Albert Bonniers förlag.
- Lamm, Marin 1940. *August Strindberg I. Före Infernokrisen*, Stockholm: Albert Bonniers förlag.

- Mitterand, Henri 2002. *Zola et le naturalisme*, Que sais-je 2314, Paris: Presses Universitaires de France.
- Ollén, Gunnar 1972. »Fröken Julie på teatern«, i *Perspektiv på Fröken Julie. Dokument och studier*, samlade av Ulla-Britt Lagerroth & Göran Lindström, Stockholm: Rabén & Sjögren.
- Osign., »Julie«, *Expressen* 28/2 2013.
- Ribot, Théodule 2003 [1885]. *Les Maladies de la personnalité*, Paris: L'Harmattan.
- Ripoll, Roger 1981. *Réalité et mythe chez Zola*, Paris: Champion.
- Sprinchorn, Evert 1966. »Julie's End«, i *Essays on Strindberg*, red. Carl Reinhold Smedmark, Stockholm: Strindbergssällskapet.
- Strindberg, August 1961. Brev till K.O. Bonnier 21/8 1888, *August Strindbergs brev 7*, red. Torsten Eklund, Stockholm: Albert Bonniers förlag.
- Strindberg, August 1964. *Fröken Julie*, Falköping: Gleerups.
- Ström, Eva 2018. *Rakkniven*, Stockholm: Albert Bonniers förlag.
- Tjønneland, Eivind 2022. »Abnorme« kvinner. *Henrik Ibsen og dekadansen*, Oslo: Vidarforlaget.
- Trosell, Aino 2005. *Nyårsnatt*, Ängelholm: AB Killbergs bokhandel.
- Vagn, Børge 1936. *Kvinden i Strindbergs liv og digtning*, Köpenhamn: Levin & Munksgaard.
- Witt-Brattström, Ebba 2023. »Hon var en ärkefeminist som visste vad hon gjorde«, recension av Anna Williams, *Diktarihjärtat, Expressen* 14/1 2023.

»VERKLIGHETEN SLÄPpte INTE IFRÅN SIG ALLA SINA HEMLIGHETER«

August Strindberg i Henning Mankells verk

ANNIE BOURGUIGNON

VAD ÄR YSTAD? Det är den stad där August Strindberg vistades under somrarna 1895 och 1896. Det är troligen också världens mest kända svenska stad – dock kanske inte bara på grund av Strindberg. I Ystad bodde och arbetade även Kurt Wallander, poliskommissarien som är huvudutredaren i Henning Mankells flesta deckare. Trots att Mankell själv var bosatt där under en kort tid, hade han inget starkt biografiskt band till staden. Kunde hans val av Ystad med omnejd som vanligaste brottsplats i hans romaner vara en diskret och ironisk hälsning till Strindberg? Jag menar att det kunde vara det, eftersom man kan hitta en rad strindbergska spår i Mankells böcker. Jag ska här försöka visa fram några av dessa spår.

Lögnhalsarna

En uttrycklig anknytning till Strindbergs verk finns i bandet *Lögnhalsarna. Nio enaktare om Strindberg*, som Mankell började skriva i mitten av 1990-talet och publicerade 2012.¹ I var och en av de korta pjäserna uppträder två personer, varav en bär namnet August Strindberg. Enaktarna behandlar episoder ur den yngre Strindbergs liv, i kronologisk ordning. Den första utspelar sig i slutet av 1860-talet, den sista 1886.

Strindberg presenteras som en ambitiös författare som ämnar revolutionera litteraturen, i synnerhet dramatiken. I »Skådespelerskan«

¹ Mankell 2012. Om tillkomsten av pjäserna, se förordet, s. 7–8.

konstaterar han att den samtida teatern tjänar skådespelarnas fåfänga och publikens önskan att hänge sig åt illusioner, och förklarar att hans dramer, däremot, ska visa det sanna och äkta.² »Det blir sanning. Skådespelaren på scenen är människan i världen.«³ Han tror också på ordens makt och påpekar att ett politiskt manifest kan få ett uppror till följd.⁴ Oftast tas hans synpunkter inte på allvar och han får vänta ganska länge innan genombrottet kommer med *Röda rummet*. Men denne genialiske nyskapare är en ganska odräglig människa, han är aggressiv, tar knappast hänsyn till sina anhöriga eller vänner, tror sig alltid ha rätt och vägrar debattera. I »Lille Verner« säger Verner von Heidenstam: »Stora författare kan vara väldigt små människor.«⁵

I Mankells enaktare möter läsarna inget originellt porträtt av Strindberg, utan snarare den gängse bilden av författaren. Det blir lätt att känna igen sin Strindberg, en känsla som ytterligare förstärks av att personen i dramerna både förfäktar några av Strindbergs idéer och uttrycker sig på liknande sätt som han. Så finner man, bland annat, följande dialog mellan den unge August och hans far: »Fadern: Jag kräver en omedelbar ursäkt. / August: Jag ber om ursäkt ... / Fadern: Det där var inte ärligt menat. / August: Naturligtvis inte. Men ska man spela med i hyckleriet får man göra det.«⁶ Och i enaktaren med Hjalmar Branting: »Har du nånsin sett en arbetshäst, vare sig det är djur eller människa, som rör sig utan att nån rycker och sliter i tömmarna?«⁷ Mankell härmar Strindbergs stil, ibland till den grad att vissa meningar kunde kallas för pseudocitat, meningar som inte skrevs av Strindberg men låter mycket strindbergiska ändå. Till exempel om Engelbrekt: »Han var tysk. Bara import. Som allt annat här i landet«⁸ eller om Stockholm: »här i staden ... Där man inte vet om man är den som jagar eller om man är villebrådet.«⁹

² Mankell 2012, s. 38–39.

³ Mankell 2012, s. 39.

⁴ Mankell 2012, s. 102.

⁵ Mankell 2012, s. 243.

⁶ Mankell 2012, s. 12.

⁷ Mankell 2012, s. 113.

⁸ Mankell 2012, s. 127.

⁹ Mankell 2012, s. 153.

Mankell spelar också med äkta citat. När reportern Strindberg underhåller sig med en fattig snickare i Vita Bergen säger den sistnämnde: »Livet är svårt. Man kan konstatera att det är synd om människorna. Inte alla. Några sitter på sina tinnar och torn och har det bra.« Varpå Strindberg svarar: »Jag antecknar det här. 'Det är synd om människorna.'«¹⁰

De textställen som ger en igenkännlig bild av Strindberg finns mest i början av enaktarna. Lite längre fram kan det hända att pjäsens Strindberg framför synpunkter som inte verkar lika oomtvistligt strindbergska, sådana som berättigar frågan om författaren Strindberg kunde ha uttryckt dem eller inte. Så förhåller det sig till exempel med personen Strindbergs replik: »Jag har försökt tala med Gud. Men han har aldrig velat lyssna. Han kanske har varit bortrest.«¹¹ Stilen är ganska strindbergsisk, men det är långt ifrån självklart att även innehållet är det. Tanken att det inte finns någon Gud som människan på något sätt kunde ha kontakt med återkommer däremot flera gånger i Mankells övriga verk, och det råder inget tvivel om att det är hans egen mening.

Liknande tillägg till Strindbergs världsbild under handlingens lopp återfinns i flera av enaktarna i *Lögnhalsarna*. Har personen erkänts som den store författaren får den en auktoritet som ger betydlig pondus åt dennas uttalanden längre fram i dialogen. Henning Mankell använder sig av typiskt strindbergska uttryckssätt för att tala för åsikter Strindberg *kanske* skulle ha delat, men som först och främst är hans egna.

Ett särskilt tydligt exempel på detta är en av Strindbergs repliker i enaktaren »Skjortorna i Neapel«: »Vi vet fortfarande inte vad det innebär att vara människor. Vi är fortfarande barbarer. Med mänskliga drag. Det är just det som gör barbariet så ohyggligt ...»¹² Det handlar om en för Mankell viktig tanke. I romanen *Den vita lejonin-*

¹⁰ Mankell 2012, s. 177.

¹¹ Mankell 2012, s. 16.

¹² Mankell 2012, s. 132. Kanske är uttrycket »barbarer med mänskliga drag« ett lån från titeln till Bernard-Henri Lévy's bok *La barbarie à visage humain* (i svensk övers. *Barbari med mänskligt ansikte*).

nan, som skrevs ungefär vid samma tid som »Skjortorna i Neapel«, finns två meningar som författaren citerar igen i essäsamlingen *Kvicksand*, med kommentaren: »Så skrev jag för snart 40 år sedan. Jag har inget skäl att ändra det uttalandet idag.«¹³ Meningarna lyder: »Barbariet har alltid mänskliga drag. Det är det som gör barbariet så omänskligt.«¹⁴ Den person som yttrar dessa ord i romanen är dock ingen kanonisk författare, utan Victor Mabasha, en sydafrikansk yrkesmördare, förresten en typisk mankellsk gestalt, som är både ett offer för samhällets orättvisa och en människa vars brott är så grymma att medkänsla med honom blir omöjlig. Det finns en viss ironi i att en och samma tanke uttrycks av Mabasha, av Strindberg och av Mankell i eget namn, i tur och ordning.

Strindberg skrev aldrig de citerade meningarna om barbariet. Frågan återstår om han kunde ha skrivit dem, om han skulle ha samtyckt till deras innehåll. En snabb översikt över hur Strindberg använder termen barbari i sina verk anger att han på 1880-talet ibland betraktade barbariet som ett medel i kampen om tillvaron i socialdarwinistisk anda. Senare får ordet en klart negativ innebörd. Då är det oftast den moderna tekniken och den kultur som vilar på den han anser vara barbariska. Den 28 augusti 1886 skriver han till Hjalmar Branting: »Är återgång till jordbruket barbari? Var ej jordbruket en kolossal utveckling från barbariet? Jernvägarne ha också haft en anticivilisatorisk verkan, i det de gjort menskorna till nomader igen ifrån att ha varit bofasta.«¹⁵ Skriften *Antibarbarus* riktar sig mot den »officiella« vetenskapen som vägrar erkänna författarens egna vetenskapliga forskningar. I alla fall är barbariet något som vållas av människor.

Därmed är frågan om vad Strindberg förstod som barbari givetvis inte besvarad och fortfarande öppen.

På spaning efter verkligheten och sanningen

I essäsamlingen *Kvicksand* ägnar Mankell en rad funderingar åt begreppen verklighet och sanning. Han anser inte att våra föreställ-

¹³ Mankell 2014, s. 166.

¹⁴ Mankell 2005b, s. 270.

¹⁵ Strindberg, Brev 6:1297, s. 53.

ningar om världen bara är mer eller mindre fritt svävande mentala konstruktioner, som inte kan göra anspråk på att motsvara någon objektiv verklighet. För honom är det alltid viktigt att spana efter det han envisas att kalla för sanningen. Men att hitta den visar sig också vara mycket svårt. »Sanningen om vår tillvaro är alltid provisorisk. Det vi visste igår överträffas och förändras av det vi vet idag.«¹⁶ Sanningen relativiseras, men förblir sanningen. Att leta efter den är önskvärt, eller till och med en plikt. I *Lögnhalsarna* är det förstås främst Strindberg som funderar kring temat och återupptar Mankells synpunkter och frågeställningar. Så förklarar han: »Det finns alltid nåt som är sant. Ett litet frö. Och lyckas man sätta det i jorden och rensa bort allt ogräs. Då kan det överleva . . . «¹⁷

Själva titeln på bandet *Lögnhalsarna* fokuserar frågan om sanningen. I den enaktare som gav bandet sin titel presenteras en häftig diskussion och ett bråk mellan Strindberg och Carl Larsson. Strindberg står i en särskilt oförmånlig dager. Han är svartsjuk, aggressiv, klamrar sig vid oförsvarliga fantasier och vägrar inte minst inse hur saker och ting egentligen förhåller sig. Mot slutet säger Larsson: »Vi är lögnhalsar bägge två.« Strindberg svarar: »Lögnen kan ibland vara ett redskap för att hitta sanningen . . . «¹⁸, ett svar som är både ett uttryck för gestaltens oärlighet och självbedrägeri och en tänkvärd mening – snarare en anmodan till vidare funderingar än ett påstående.

Henning Mankell både håller fast vid begreppet sanning och sud-dar ut gränsen mellan lögn och sanning, eller sätter dem i dialektisk relation till varandra. Det är inte bara det att »[s]anningen [ibland] kan [. . .] vara mycket svår att hantera. Lögnen är enklare.«¹⁹ Berättaren i *Italienska skor* förklarar: »Jag lärde mig att de flesta samtal innehöll små, nästan omärkliga inslag av lögner. [. . .] Var människans samtal alltid i behov av knappt märkbara lögnaktiga avvikelser för att överhuvudtaget leda någon vart?«²⁰ Denna berättare får inte anses

¹⁶ Mankell 2014, s. 104.

¹⁷ Mankell 2012, s. 62.

¹⁸ Mankell 2012, s. 215.

¹⁹ Mankell 2007, s. 137.

²⁰ Mankell 2007, s. 103.

vara författarens språkrör. Men han ger uttryck åt en idé som inbjuder till eftertanke, och som även lyfts fram i enaktaren »Skjortorna i Neapel« av personen Strindberg. Efter att han har sagt till Branting att han vill »gifta sig rikt«, invänder denne: »Nyss rådde du mig att aldrig ingå äktenskap?« varpå Strindberg svarar: »Du måste skilja på vad jag säger och säger. Vaska fram kärnan.«²¹ Bortom ironin påpekar Mankell hur intrikat sanningen och spaningen efter den är även hos Strindberg.

Författarens roll i samhället, en annan central fråga i *Lögnhalsarna*, hänger samman med temat sanningen och lögnen. Som det tidigare anmärktes tror Mankells språkrör Strindberg på ordens makt. Skribenten bestämmer vad som ska spridas, sanning eller lögn. Han förklarar: »[...] bläcket och pennan. Vilka fruktansvärda vapen. [...] Orden som marscherar fram på ett papper är som oöverbinnerliga arméer. Och jag tillhör en av dom som ... kan det här ... Förstår du inte, Siri ... [...] Vilken makt jag kommer att få ...«²²

Att bli diktare betyder att få makt; att inneha makt betyder att ha ansvar. Det är den erkända författarens uppgift att göra samhället rättvisare och bättre för alla. Vi ser hur Strindberg bestämmer sig för att skriva kapitlet »I Vita Bergen«: »Den unge författaren som går in i berget och möter en snickare. En vägvisare till alla underjordiska helveten som finns.«²³ Den unge författaren kan även tänka sig kullkasta den rådande samhällsordningen: »Varje ord, varje mening, varje utropstecken, ska skära som en lie över världen. Snitta upp, avtäckta falska föreställningar, skära upp bölderna i samhället [...] Författaren går före med kniven, banar väg.«²⁴ »Jag tänker ibland att det att skriva är som att bryta med en kofot. Bända upp i samhällets väggar.«²⁵ Här tycks dock Mankell mena att hans Strindberg går för långt, och låter snickaren svara: »Men vågar han det? Det kan ju komma ut råttor.

²¹ Mankell 2012, s. 117.

²² Mankell 2012, s. 102.

²³ Mankell 2012, s. 189.

²⁴ Mankell 2012, s.118.

²⁵ Mankell 2012, s. 183.

Som biter honom i näsan. Som hindrar honom från att skriva.«²⁶ Den äldre och praktiskt erfarne mannen påminner den ivrige ynglingen om att den intrikata och sega verkligheten inte låter sig brytas ned som en gammal skåpdörr.

I *Kvicksand* har Mankell förklarat vad litteraturen betyder för honom:

Att skriva, bestämde jag mig för, var att lysa med min ficklampa in i de mörka hörnen och efter bästa förmåga avslöja det som andra försökte dölja. Det finns alltid två typer av berättare, som befinner sig i en ständig tvekamp. Den ene skottar igen och döljer, medan den andra gräver upp för att avslöja.²⁷

Diktarens språk

Hur ska en sådan avslöjande litteratur se ut? Den skulle helst göra sig kvitt allt utanverk. I enaktaren »Skådespelerskan« låter Mankell Strindberg förklara: »Man måste få publiken att glömma språket. Det är ordens innehåll som ska komma fram. Man klär av orden, skalar dom som man skalar frukter och publiken dras in i en värld som dom tidigare inte ens kunnat ana.«²⁸

Jag antar att författaren Strindberg hade godkänt denna mening. Hos honom är språket aldrig ett självändamål. Det ska inte vara akademiskt vackert, inte heller ovanligt för ovanlighetens skull, utan stå i tjänst till det som ska meddelas. Sällsynta eller så kallade poetiska ord förekommer sällan i hans verk. Språket används som ett instrument, i bästa fall som förstoringsglas för att göra innehållet tydligare. Vare sig Strindberg skriver på svenska eller franska, söker han inte efter effekter som kunde åstadkommas på just det språk han brukar.²⁹

²⁶ Mankell 2012, s. 183.

²⁷ Mankell 2014, s. 180–181.

²⁸ Mankell 2012, s. 35.

²⁹ Maurice Gravier noterade (1978, s. 263) att någon som läser *Legender* med den franska delen i svensk översättning eller den svenska delen i fransk översättning vanligtvis inte märker var Strindberg bytte till det andra språket.

Att få publiken att glömma språket tycks förresten vara det som Henning Mankell eftersträvar. I sina böcker undviker han slang, dialekter, poetiska eller vetenskapliga termer, allt som skulle kunna dra läsarens uppmärksamhet till uttrycket och bort från det uttryckta. Där finns få jämförelser, ännu färre metaforer. Mankells stilistiska ideal syns vara standardspråket. Ett ideal som inte helt förverkligas – vilket förmodligen är omöjligt – men som han faktiskt närmar sig. Däremot hör Strindberg till de författare som var stilskapare. Hans stil utmärker sig bland annat genom »en rikedom på metaforer, litterärt nyskapande«,³⁰ den var »långt ifrån standardsvenska«³¹ påpekar Anne-Charlotte Hanes Harvey. Men den var ändå alltid anpassad efter viljan att belysa ett innehåll.

Modernism eller postmodernism?

Enligt Fredric Jameson utger sig postmodernismen för att vara lätt tillgänglig, att tilltala folket, i motsats till det Jameson kallar för den höga modernismens elitism.³² Den modernistiska konstnären kännetecknades av sin egen stil, som skilde sig från vanliga människors uttryckssätt, medan postmodernismen har gjort slut med den särregna stilen, härmar och gärna blandar olika stilar. Utgår man från postmodernismens självbeskrivning anser man Strindberg vara en typisk representant för den höga modernismen, och Mankell en typisk postmodernist. Men så förhåller det sig inte. Mankells språk verkar färglöst. Han är mest känd för sina deckare, en genre som hör till postmodernisternas favoriter. Men hans böcker saknar den postmodernistiska *depthlessness*, djuplösheten, som illustreras av till exempel Andy Warhols *Diamonds Dust Shoes*, en serie tavlor som avbildar ett antal skor och inte kan tillskrivas betydelser bakom det omedelbart avbildade.³³

³⁰ Hanes Harvey 2013, s. 133.

³¹ Hanes Harvey 2013, s. 135.

³² Jameson 1991, s. 6–17.

³³ Om *Diamond Dust Shoes* skriver Jameson (1991, s. 8): »it does not really speak to us at all. [...] Here, [...] we have a random collection of dead objects hanging together on the canvas, [...] shorn of their earlier life world [...] There is therefore in Warhol no way to complete the hermeneutic gesture.«

Mankell skiljer sig också från postmodernismen i det att han tror att det finns objektiva sanningar författaren är förpliktad till att leta efter, en övertygelse som förkastas av postmodernisterna. Å andra sidan kan Strindberg inte kallas för elitist trots sin stil och sina många modernistiska drag. Hans metaforer var ovanliga och djärva, men lättfattliga, de förtydligade tankar genom att hänsyfta på vardagliga, konkreta företeelser. Både Mankell och Strindberg vill främst bli hörda, av alla, de riktar sig till ett slags universell och universalistisk publik, och de lyckas med det, i stort sett.

Verkligheten finns – men hittas inte alltid

En av gränslinjerna mellan postmodernismen och modernismen går mellan olika uppfattningar av begreppen verklighet och sanning. Det kan konstateras att Mankell är ganska nära Strindberg i sin syn på denna fråga, som spelar en stor roll hos Strindberg och delvis bestämmer hans val av former och genrer under årens lopp. Han letar frenetiskt efter sanningen. Den naturalistiska dramen ska motsätta sig den lögnaktiga estetiken som dominerade teatern på 1870- och 1880-talet. I rousseausk anda ska fiktionen ersättas av reportaget. Den etablerade vetenskapen attackeras därför att dess bild av verkligheten är fel. Strindberg kunde påstå att »järn och svavel ingå i guldets sammansättning«, ³⁴ men han menade också att en vetenskapsman alltid ska vara beredd att ifrågasätta sina egna forskningar. I sagan »Triumfatorn och narren« låter han polarfararen Nordenskiöld tacka studenter som har gjort narr av hans upptäckter och säga: »[ert narrspel] ska alltid påminna mig, när förgudningen frestar, att jag blott är en människa!« ³⁵ Författarfiguren Strindberg är vetgirig och tvivlar på allt. Däremellan fastslår han delsanningar, fakta som knappast kan förnekas.

En liknande tvivlande och krävande inställning till sanning och vetande återfinns hos Mankell. Den uttrycks om och om igen i hans böcker, inte bara i *Lögnhalsarna*. Förmodligen är den en viktig faktor

³⁴ Strindberg, SV 37:69.

³⁵ Strindberg, SV 52:141.

som bidrog till Mankells varaktiga intresse för Strindberg. I förordet till *Lögnhalsarna* förklarar han att han skrev de nio enaktarna på »drygt 15 år«,³⁶ från mitten av 1990-talet till 2011, det vill säga medan hans flesta och mest kända romaner kom till. Det går att hitta tydliga strindbergska spår i just dessa romaner.

Deckaren är ju den genre som i sin traditionella form kretsar kring sanningen och verkligheten. Vad hände verkligen? Ljuger vittnena? Mankells romaner slutar med att sådana frågor besvaras. Men granskar man slutet lite närmare visar det sig oftast att de besvaras bara delvis. Wallanderböckerna är givetvis inga postmodernistiska deckare där läsaren aldrig får veta vem som var mördaren. De är inte heller berättelser i Hercule Poirots anda där man i sista kapitlet får veta allt som hände, vem brottslingen var, samt när, var, varför och hur brottet begicks. Inte så lite förblir oförklarad. Ett mord kan ha motiverats av ogenomträngliga djuppsykologiska, sociala eller geopolitiska faktorer.

De världsåskådningar som Jean-François Lyotard kallade för »de stora berättelserna«³⁷ befann sig i ett slags hjärnornas kamp med varandra, som i grunden handlade om sanningen. Omkring 1990 tappar de sin kraft, och även begreppet sanning går ofta förlorat. Ungefär samtidigt får Mankell sitt stora genombrott som deckarförfattare, och då med en ställning till denna fråga som parallelliserar Strindbergs. Han beskriver ingående hur mödosamt det i praktiken är att nå fram ens till en delanning. »Verkligheten släppte inte ifrån sig alla sina hemligheter«,³⁸ heter det i *Kennedys hjärna*. Men poliserna ger aldrig upp. I Mankells romaner utsträcker sig mordutredningarna inte för inte över flera månader, ibland över mer än ett år, och över hundratals sidor.

Eftersom Mankell sysslade med Strindberg under en lång tid är det troligen ingen slump om vi hos honom återfinner omisskännliga strindbergska motiv och formuleringar – som mer eller mindre diskret påminner om Mankells förtrogenhet med »den svenske författare som

³⁶ Mankell 2012, s. 7.

³⁷ Lyotard 2016.

³⁸ Mankell 2008, s. 341.

fortfarande är vår viktigaste«. ³⁹ Man kan till exempel citera följande mening ur *Italienska skor*: »Jag upplevde mig som en bortbyting när jag var barn«, ⁴⁰ som kan ha inspirerats av Den Okändes ord i *Till Damaskus I*: »det går en saga i min släkt att jag skall vara en bortbyting.« ⁴¹

I Mankells romaner spelar seendet en avgörande roll. Att se betyder ofta att veta, att förstå. En gammal skogsarbetare som brukade hugga ut mänskliga ansikten och kroppar ur levande, växande tallstammar förklarar att skulpturerna redan finns inne i träden, och att »han måste invänta det ögonblick när han började se det osynliga«. ⁴² Wallanders mentor Rydberg »hade ofta talat om förmågan att *se det osynliga*«. ⁴³ Här hänсыftas givetvis på det kända citatet ur Talmud som står i *Ockulta dagboken*: »Om du vill lära känna det osynliga, så iakttag med öppen blick det Synliga.« ⁴⁴ Citatet sammanfattar bokstavligen Kurt Wallanders arbetsmetod – och detektivernas i den traditionella deckaren över huvud taget. Givetvis har deckargenren från början varit en metafor för människans sökande efter sanningen. Hos Mankell skymtas Strindberg igen. Wallander samlar iakttagelser och vittnesmål som *Ockulta dagboken*-författaren samlar obetydliga detaljer och tidningsklipp. En skillnad mellan dem och de annars lika ivrigt interpreterande konspirationsteoretikerna är att de vet att de inte kommer att se allt, hur mycket de än anstränger sig.

Det finns ingen vördnad gentemot Strindberg hos Henning Mankell, men hans syn på Strindbergs författarskap är i stort sett positiv. Han uppfattar det varken som anstötligt eller som »klassiskt«, en beteckning som inte sällan anses vara liktydig med otidsenligt och tråkigt. Han läser det mest med nutida ögon och inför det i nutida debatter. Han anser att det kan vara till hjälp för att tyda även vår egen värld, erbjuda ett alternativ både till dogmatism och fanatism och till nihilism.

³⁹ »Förord«, i Mankell 2012, s. 7.

⁴⁰ Mankell 2007, s. 137.

⁴¹ Strindberg, SV 39:18.

⁴² Mankell 2008, s. 43.

⁴³ Mankell 2005a, s. 137. Mankells kursivering.

⁴⁴ Strindberg, SV 59/1:13.

REFERENSER

- Gravier, Maurice 1978. »Strindberg écrivain français«, i Stellan Ahlström red., *Strindberg à Paris. Actes du colloque*, Paris: Société d'histoire du théâtre, s. 243–266.
- Hanes Harvey, Anne-Charlotte 2013. »'Ordet, det talade, är allt'. Att översätta Strindberg för scenen«, i Elena Balzamo, Anna Cavallin, David Gedin & Per Stam red., *Strindbergiana. Tjugoåttonde samlingen*, Stockholm: Atlantis, s. 130–144.
- Jameson, Fredric 1991. *Postmodernism, or, The cultural logic of late capitalism*, London: Verso.
- Lévy, Bernard-Henri 1977. *La Barbarie à visage humain*, Paris: Bernard Grasset, svensk övers. Jan Berg 1978, *Barbari med mänskligt ansikte*, Stockholm: Coeckelberghs.
- Lyotard, Jean-François 1979. *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris: Éditions de Minuit, svensk övers. Mats Leffler & Håkan Liljeland 2016, *Det postmoderna tillståndet. Rapport om kunskapen*, Göteborg: Arche Press/Freudianska föreningen.
- Mankell, Henning 2005a [1992]. *Hundarna i Riga*, Stockholm: Ordfront förlag.
- Mankell, Henning 2005b [1993]. *Den vita lejoninnan*, Stockholm: Ordfront förlag.
- Mankell, Henning 2007 [2006]. *Italienska skor*, Stockholm: Leopard förlag.
- Mankell, Henning 2008 [2005]. *Kennedys hjärna*, Stockholm: Leopard förlag.
- Mankell, Henning 2012. *Lögnhalsarna. Nio enaktare om Strindberg*, Stockholm: Leopard förlag.
- Mankell, Henning 2014. *Kvicksand*, Stockholm: Leopard förlag.
- Strindberg, August 1958, *August Strindbergs brev 6*, Augusti 1886–januari 1888, red. Torsten Eklund, Stockholm: Bonniers.
- Strindberg, August 1994. Samlade verk 37, *Inferno*, red. Ann-Charlotte Gavel Adams, Stockholm: Norstedt.
- Strindberg, August 1991. Samlade verk 39, *Till Damaskus*, red. Gunnar Ollén, Stockholm: Norstedt.
- Strindberg, August 1994. Samlade verk 52, *Ensam. Sagor*, red. Ola Östin, Stockholm: Norstedt.
- Strindberg, August 2012. Samlade verk 59, *Ockulta dagboken 1*, red. Karin Petherick & Göran Söderström, Stockholm: Norstedt.

SÅ VAR DET I VERKLIGHETEN?

Reading and writing the father

ESZTER SZALCZER

IT IS A VISION that has haunted me for years that I want to share with you here. I see two figures acting on a stage: a man in his forties with wild, unruly hair, pacing up and down, frantically gesticulating, and a woman in her seventies, with features strikingly resembling the man—a projecting forehead, an intense gaze, and a crown of hair confined in a bun. She is sitting at her desk with an anxious expression, hunched over a typewriter, overshadowed by piles of books and papers towering in front of her.

The two figures are August Strindberg and his eldest daughter from his first marriage, the writer Karin Smirhoff (1880–1973). Karin, who started publishing her work in 1915, three years after her father died, was a prolific author of plays, novels, memoirs and large-scale historical fiction. Much of her writing focuses on women's lives and such, at the time, taboo subjects as mental illness, euthanasia and homosexuality, coupled with a deep sense of social justice.¹

What I will attempt to reconstruct in the following pages is a memory play, which Karin Smirhoff never wrote, but which, drawing from the testimony of her writings, kept obsessing her until her last breath. It is a shadow play, populated by ghosts from the past, a play-within-a-play-within-a-play, which I, as a spectator (and now you the reader as well), watch Karin watching unfold upon the stage of her mind.

The two figures in this play do not directly interact. Rather, they are both separated and connected by the circulation of texts. It is my hope

¹ For more information about Karin Smirhoff's authorship, consult Toftegaard Pedersen 2007, pp. 210–222; Szalczer 2008, pp. 123–150; Jordahl 2013.

to demonstrate that the collision of these texts, or rather, a collage of fragments from them, brings to life a series of archetypal scenes of reading and writing, enacted between father and daughter.

SCENE 1: THE TRUTH

STRINDBERG *steps forward. While he speaks, KARIN at her desk silently reads a book.*

STRINDBERG

Through the half-open door my enraptured gaze met a charming tableau. My wife . . . lay there on her unmade bed, her lovely head buried in the white pillows over which her flaxen locks spread out in gentle waves—a perfect work of art cast in human flesh after antique marble. Carefree and smiling with chaste motherhood, she looked upon her three chubby children clamoring about . . .

KARIN *smiles as if seeing her own memory of this scene.*

STRINDBERG (*with theatrical gestures*)

And yet, is it possible that she is a criminal? . . . No, a thousand times no!

KARIN

That's right, Papa!

STRINDBERG

And yet, my doubts persisted. I doubted everything: my wife's virtue, the legitimacy of my children . . . my own sanity; I was tormented by doubts without a moment's peace.

KARIN

Exactly, Papa! You tortured her to death with your doubts! You twisted her every word and used them as "evidence" against her!

STRINDBERG

This must be stopped! I must have certainty or die! A crime was committed in the dark or else I am mad! I must know the truth!

KARIN

The truth?

STRINDBERG

I want to know! Then I'll be revenged! . . . I need absolute certainty. And for that I will undertake a profound, discrete and scientific examination, I will use all the resources provided by the new science of psychology, take advantage of mental suggestion, mind reading and psychic torture . . .

Lights shift to KARIN, who slams down her book, frustrated:

KARIN

But this is madness! I won't take it any longer! I refuse to keep silent! I must draw up an account and offer *my* testimony: how it *really* happened. It is my duty as the only surviving witness to take a stand. Now, it is my turn to write my book: the true story!

STRINDBERG (*in the spotlight again*)

Is this monomania, the outburst of a maniac's rage?

KARIN

Of course, it is! Everyone in their right mind can see that!

STRINDBERG (*bowing, like a magician*)

It's not for me to judge. Let the enlightened reader have the last word after attentively reading this honest book.²

² Strindberg's lines in this scene are taken from Strindberg, SV 25:27–28. Karin's lines in this scene are taken and paraphrased in English from Smirnoff 1956, pp. 10–18. Throughout this essay translations from Swedish are mine, unless otherwise indicated.

Let us suspend this vision for a moment and peek behind the scenes. If Strindberg's words sound familiar, it is because they are lifted from his novel *En dåres försvarstal* (*A Madman's Defence*, 1887) which, from its appearance, has been read as a fictionalized, yet true, account of the author's first marriage with Siri von Essen. In Karin's reading the novel presented her mother—there called Maria—in such a false light that it traumatized her all her life.

The terrible wound that the father's text inflicted on the daughter would never heal and prompted her repeatedly to write her own counter-story, producing three family narratives of increasing length. *Strindberg's första hustru* (*Strindberg's First Wife*, 1925) follows Siri von Essen's life, based on Karin's extensive research archives. *Så var det i verkligheten* (*How It Really Happened*, 1956), Karin declares, is built mainly on the foundation of memories, on "as much as possible, documented memories" of the years of her parents' divorce proceedings.³ While the material evidence was meant to lend a sense of objectivity to memory, Karin reveals a joyful and liberating process of generating memory through reading and writing: "Re-reading letters and journals has, during these decades, brought me great pleasure, and in turn, they have evoked unwritten memories."⁴

In the Introduction she pledges to take up her father's accusations in *En dåres försvarstal* against her mother one by one:

that she was a "drunkard", a "liar", a "thief", "embezzled money", "neglected her children", she was "unfaithful", a "pervert", and probably murdered her first child with Strindberg. . . . But if during her marriage to Strindberg, Siri von Essen was like he portrayed her in *En dåres försvarstal*, she later must have undergone a transformation that was never before witnessed in a person. There is no such transformation.⁵

Against "a madman's defence", Karin pits her own testimony, "a daugh-

³ Smirnoff 1956, p. 9.

⁴ Smirnoff 1956, p. 11.

⁵ Smirnoff 1956, p. 11.

ter's defence" of her mother, as reviewers called her work.⁶ Then again, by 1963—just ten years before she died aged 93—Karin completed her final and most extensive memoir, 'Strindbergs finska familj' ('Strindberg's Finnish family'), which remained unpublished. Each of these texts offers readings of *En dåres försvarstal* and presents alternatives of how things truly happened.

The concept of truth is central to the daughter's reading of the father. Karin resented that Strindberg's book was read by critics as a faithful rendering of the author's life, even though the narrator of the novel doubts his own sanity. As Karin says in her introduction to *Så var det i verkligheten*: "Some reviewers said that *En dåres försvarstal* 'bears the full appearance of truth'; sure, appearance is correct, but for that matter, not truth itself."⁷ By writing her version of the story, Karin intends to show through "obvious examples" the large extent to which Strindberg's novel "(to use a euphemism) romanticized reality".⁸

The lines from *En dåres försvarstal* in the scene we just witnessed reveal that throughout the novel, we see everything from the narrator's feverish, subjective perspective, which undermines the promised scientific enquiry. We peek through the half-open door with him, spying on his wife, as if sitting in a darkened theatre and peeping through an imaginary fourth wall. The narrator presents himself and Maria as actors playing roles in a melodrama: hero and villain, criminal and victim, madman and madwoman. What is real and what is fiction—impossible to know! And yet, in the eyes of the world—Karin felt—it was Strindberg's book that stood with the absolute authority of the truth, while her truth remained unheard.

Strindberg's and Karin's different ways of conceiving "the truth" gave rise to parallel discourses that could never converge to form a dialogue. For Strindberg, truth is constituted through the double perspective of the reader observing a scene through the eyes of the narrator, and at the same time observing the effects of this experi-

6 Szalczner 2008, p. 142.

7 Smirnoff 1956, p. 7.

8 Smirnoff 1956, p. 7.

ment on the narrator himself. The truth Strindberg seeks is born in and through the text we're engaged in reading. Karin's writing, on the other hand, strives for the truth through the written evidence of letters, journals, notes and court proceedings that serve to support the truthfulness of her recollections: the proof incorporated in her text refers to truths outside the text.

In her novel *En tretydig historia* (*A Three-faced Story*, 1927), Karin investigates the nature of truth and the manipulation of memory through writing and storytelling. Instead of a single narrator, she presents three characters that share the same experience, yet each tells a different story. Such a vision demonstrates Karin's preoccupation with questions about where the truth of writing originates.

In a footnote in *Så var det i verkligheten*, Karin recounts how the first written proof of her "authorship", a play she wrote aged 9, came about as a response to Strindberg's prompting:

One day the three of us [children] were sitting in the small dining room, next to (Papa's) study. With pencils in hand, each of us were absorbed in telling and illustrating stories. Suddenly the door opened and he entered, yawning and stretching.

"What are you kids doing?" he asked.

"We are drawing", I said laconically. He remained silent a moment, observing us.

"Karin shall not draw, Karin shall write!" said Strindberg.

"What shall I write?"

"Write a play, it's needed!" he replied, amused.

I wrote a play at once, directly under my drawing.⁹

Unnoticed, Strindberg put aside Karin's play, which later emerged in his essay 'En stils upprinnelse' ('L'Origine d'un Style'), written in French in 1894. Strindberg here argues that the child's piece demonstrates the evolution of an artistic style and concludes with comparing the Belgian playwright Maurice Maeterlinck's distinctive style to children's writ-

⁹ Smirnoff 1956, p. 159 n. 22.

ing. The essay was published posthumously by Bonniers in 1958 in the volume *Vivisektioner*, with commentary by Torsten Eklund.¹⁰ Before its publication Karin was informed that a short play, written by her as a child, would be included in one of the essays. But when she got to read it in print, she was astounded. In a letter to Eklund, she describes her reactions—which brings us to our next scenario.

SCENE 2: THE ORIGIN OF WRITING

KARIN (*sits at her desk, holding a book: Vivisektioner by August Strindberg*)

Well, soon after I wrote my first play, Papa came up with the idea of having it printed, as an example of child authorship. I remember, I protested, terrified. Then, there was no talking, the piece simply vanished, and I forgot about it.

STRINDBERG (*enters, flaunting a piece of paper with some writing on it*)

Study this piece, an excerpt from a drama in three acts, written by a little nine-year-old girl!

KARIN (*Opens the book in her hand, starts reading silently. After a few moments she looks up, surprised*)

But this is not my piece at all! Something completely strange strikes me as soon as I start reading it . . .

STRINDBERG

It's twisted, crazy, incoherent!

KARIN

The original of my first play was infinitely more childish than this published fragment. I would have never used such character names as “gentleman”, or “wife”, but rather, the vocabulary of a child: “papa, mama, maid”.

¹⁰ Strindberg 1958.

STRINDBERG

Observe this sudden shift, when the characters run away laughing, only to cry the next moment!

KARIN

The temperament is also foreign to me. I would have never let a polite scene at the dinner table suddenly turn into a hysterical explosion in which “everyone bursts out in laughter, and then in tears”.

STRINDBERG

And what about Maeterlinck? It seems that his soul has stayed on the rudimentary level of a child. He has a child’s charm and lack of cohesion. Lacking material, he repeats and chews on the same thing, until he finds what he was looking for. He is vacillating, changeable, has sudden switches of mood, precisely like a child.

KARIN

I demand to free myself from all foreign particles that force their way into my mental organism!¹¹

This scenario eerily echoes the episode in Strindberg’s play *Fadren* (*The Father*, 1887), where the daughter demands “I want to be myself”, to which her father replies: “You must not! You see, I am a cannibal that’s going to eat you up! . . . To eat or to be eaten, that is the question.”¹² Karin cannot accept this impossible choice and vehemently rejects the father’s incorporation of her text. She also feels the need to distance herself from what she considers Strindberg’s histrionic stance, “the actor in every poet” that manifests in “violent swings

¹¹ In this scene, Strindberg’s lines are taken from Strindberg, SV 34:86–94; Karin’s lines are taken from her letter to Torsten Eklund, quoted in English in Szalczner 2008, pp. 129–130 (my translation). Karin Smirnoff’s transcript of her original letter is deposited in Box 5 of the Karin Smirnoff Archives at Kungliga biblioteket in Stockholm, see Smirnoff, SgKB: Smirnoff: 5.

¹² Strindberg, SV 27:102.

from abject distress to the brightest of moods”.¹³ In sum, she does not recognize her own writing inside the father’s text, for it reads to her as distinctly Strindbergian.

When Karin was about 16 and Strindberg suggested that she should adapt stories for the stage from his novel *Svenska öden och äventyr* (*Swedish Lives*, 1882) to make some money, she resisted: “How could I destroy his *Svenska öden*! Already then, I had the strong feeling that a work should only live on in the form it was originally given by its author.”¹⁴ Unlike Karin, Strindberg had nothing against turning what’s foreign into his own. In his autobiographical novella *Ensam* (*Alone*, 1903), for example, the narrator appropriates the furniture in a room where someone else lived before, “But now all these things were mine. I had covered them with the slipcovers of my spirit, and the set would only work for my play.”¹⁵

Karin’s reading of *En dâres försvarstal* and other Strindberg texts was deeply informed by the drama of her parents’ discord and eventual separation, which brought the innocence of childhood to an end. In her memoirs, glimpses of “the original Papa”, the kind and loving father, are often invoked, simultaneously with a sense of loss and shame. In ‘Strindbergs finska familj’, for example, she describes her reactions seeing his play *Till Damaskus I* (*To Damascus*, part 1, 1898) at Svenska Teatern in Helsinki in 1904, at the age of 24: “Many called *Till Damaskus* a moving work, but I reacted half angry, half ashamed. Why did Papa have to make a public confession, that anyone with a ticket could witness? Later I saw it in more literary terms, but it never became ‘moving’ to me.”¹⁶

After her parents’ divorce in 1892, Karin and her siblings lived with their mother in Helsinki, and she would not see her father again for 15 years. As Strindberg addressed his letters to her as the eldest child, she became the mediator between him and the children from a young

¹³ Smirnoff 1956, p. 77.

¹⁴ Smirnoff 1963, p. 584.

¹⁵ Strindberg 1968, p. 359.

¹⁶ Smirnoff 1963, p. 617.

age.¹⁷ But her greatest challenge was always when the father's writing—or its absence—confronted her with irresolvable riddles. *Strindbergs första hustru* concludes with a note of confusion, which is to remain with Karin to the rest of her days—as demonstrated by our final scene.

SCENE 3: READING (AND WRITING) THE BLANKS

KARIN

Mother was buried in Stockholm in her parents' grave. The day before her funeral, Strindberg asked his daughter Greta if the children had anything against his "sending a wreath to Mama's grave". He could not have made little Greta happier in her grief. But as the wreath of laurels and lilies was swaying on her coffin in the sunshine, two blank white silk ribbons fluttered in the spring breeze. What did the silent giver mean? A script erased? An invisible inscription?¹⁸

"A script erased" alludes again to the infamous book, *En dåres försvartal*. In her last memoir Karin still tries to decipher the meaning of the blank ribbons. Many years after Strindberg died, "one of his many riddles arose for me (again): if he, with words and actions, lilies and laurels, erased the book that caused so much suffering, why didn't he exclude it from his Collected Works?"¹⁹

But Strindberg was not to be silenced, even when seemingly mute. In the closing passages of 'Strindbergs finska familj' Karin recalls a scene at Strindberg's deathbed, which could be a summation of their relationship through the circulation of texts:

If a dying person's last words have a meaning, Strindberg's last word was just as mute as the farewell greeting he sent his wife. Leaning against his propped-up pillows, with his eyes closed

¹⁷ Smirnoff 1956, p. 12.

¹⁸ Smirnoff 1925, p. 149. A farewell message would customarily be written on the ribbons of funeral wreaths.

¹⁹ Smirnoff 1963, p. 1117.

and unable to speak, he drew with his index finger a word on his blanket, which none of us could decipher, a short word with big looping letters, whereupon his hand sank and the intention was gone.²⁰

Karin believed Strindberg scribbled a simple wish, “air” or “water”, on his blanket. But there may be another reading. The scene evokes the conclusion of *Till Damaskus I*, the play where the trope of the original sin is organized around acts of reading and writing. As the curtain goes up on the final scene, we find the Stranger, the writer hero of the play, at the same location as in the opening scene, sitting on a street bench, drawing in the sand. His companion, the Lady, enters asking “What are you doing?” to which he replies, “I am still writing in the sand”.²¹ Lying on his deathbed, unable to speak, Strindberg declares: “I am still writing”. Writing continues, no matter what. It is this possessive compulsion, persisting even at the threshold of death, spilling over and beyond—“I am still writing”—that keeps haunting the daughter, feeding her own compulsion to write. This last, sustained, cipher brings us back to the place of origin: the irresolvable riddle of the father’s writing. And the two figures keep acting out their drama—the shadow play keeps repeating.

REFERENCES

- Jordahl, Anneli 2013. ‘I borgerlightens gömda vrår’, in Karin Smirnof, *Under ansvar & Ödesmärkt*, eds Julia Dahlberg, Kajsa Heselius, Ylva Larsdotter, Maria Lival-Juusela, Rita Paqvalén & Hedvig Rask, Helsingfors: Schildts & Söderströms, pp. 33–41.
- Smirnof, Karin no year. Karin Smirnofs samling, Kungliga biblioteket, SgKB: Smirnof: 5.
- Smirnof, Karin 1925. *Strindbergs första hustru*, Stockholm: Bonnier.
- Smirnof, Karin 1927. *En trettiog historia*, Stockholm: Bonnier.
- Smirnof, Karin 1956. *Så var det i verkligheten: Bakgrunden till Strindbergs brevväxling med barnen i första giftet och skilsmäsoåren 1891–92*, Stockholm: Bonnier.

²⁰ Smirnof 1963, p. 1118.

²¹ Strindberg, SV 39:189.

- Smirnoff, Karin 1963. 'Strindbergs finska familj', typewritten manuscript, Strindberg Museum, Stockholm.
- Strindberg, August 1958, 'L'Origine d'un style/En stils upprinnelese' in *Vivisektioner*, Stockholm: Bonnier, pp. 74–87.
- Strindberg, August 1968. *Inferno, Alone and Other Writings*, trans. Evert Sprinchorn, Garden City, New York: Doubleday.
- Strindberg, August 1984. Samlade verk 27, *Fadren; Fröken Julie; Fordringsägare*, ed. Gunnar Ollén, Stockholm: Almqvist & Wiksell.
- Strindberg, August 1991. Samlade verk 39, *Till Damaskus*, ed. Gunnar Ollén, Stockholm: Norstedt.
- Strindberg, August 1999. Samlade verk 25, *En dåres försvarstal*, eds Göran Rossholm & Gunnel Engwall, Stockholm: Norstedt.
- Strindberg, August 2010. Samlade verk 34, *Vivisektioner*, vol. 2, eds Gunnel Engwall & Per Stam, Stockholm: Norstedt.
- Szalczzer, Eszter 2008. *Writing Daughters: August Strindberg's Other Voices*, Norwich: Norvik Press.
- Toftegaard Pedersen, Arne 2007. *Urbana Odysseer: Helsingfors, staden och 1910-talets finlandssvenska prosa*, Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland.

AUGUST STRINDBERG'S LAST TWO PLAYS IN THE CONTEXT OF HIS DEATH

A departure into “the brightened night”
or into “the dark woods”?

GYTIS PADEGIMAS

WHEN HE WAS 26 years old and still a young and up-and-coming dramatist, August Strindberg stated in a letter to his future wife and budding actress Siri von Essen, apparently trying to give her lessons in creative writing: “An author is no more than a commentary on what he has lived.”¹ Much later, having become a mature and widely-known writer, he confessed:

This is what I think about my life: is it possible that all the dreadful things I have been through have been choreographed for me so I might become a dramatist, portraying all states of soul and all situations? Had I become a dramatist at the age of twenty, my life would have proceeded calmly and quietly, I would have had nothing to portray.²

Needless to say, authors of all times have based their work on their personal backgrounds and experiences, yet throughout his life Strindberg, as a seasoned playwright and director, kept ingeniously creating for himself dramatic, often extreme situations in which he performed the role of the protagonist, thus accumulating and occasionally re-

¹ Meidal & Wanselius 2013, p. 76.

² Meidal & Wanselius 2013, p. 399.

plenishing the dwindling source of his creative expression. Of course, by always balancing on a dangerous edge and often tempting fate with his provocative actions, he brought upon himself numerous affronts and hurtful surprises, habitually called the irony of fate.

In this long line of “natural coincidences” or sequence of “fateful omens” I would like to highlight his life-changing encounter with Siri von Essen and her husband Baron Carl Gustaf Wrangel af Sauss. When the young playwright gratefully accepted the invitation of the aristocratic couple, not that different from him in age, to visit them at their residence, it turned out this was the very same house where he, growing up with his family, had experienced all the storms of juvenile pubescence, the death of his mother and the arrival of his stepmother, and other similarly stressful events. These memories, without a doubt, had a significant influence on the complicated relations between the threesome, which started out as ostensibly innocent games with fire—when they played “mother”, “father” and “child”, as well as “brother” and “sister”—with clearly pronounced sexual overtones. Eventually, it became the cause of the players’ divorces, new marriages, long-term neuroses and frustration. Different variations of these sadomasochistic experiences, as we well know, have successfully seeped into a number of the author’s dramas and works of prose.

After 15 years of turbulent marriage Strindberg divorced Siri von Essen and was preparing to marry Frida Uhl (whom he had met in Berlin) on Heligoland Island off the German coast, when another strange coincidence took place on the eve of their wedding. They walked to the railway station for no particular reason and “ominously met a ghost from his past—his former wife Siri von Essen’s first husband Carl Gustaf Wrangel”.³ This, and many suchlike occurrences enriched the often morbidly sensitive Strindberg as an author, yet kept irreversibly draining him as a man. In a letter, written to his brother Axel after the completion of his 1887 drama *Fadern* (*The Father*), Strindberg confided:

³ According to Frida Uhl’s account (Meidal & Wanselius 2013, p. 288).

It feels as though I am sleepwalking; as though fiction and life are mixed up together. I do not know if *The Father* is a work of fiction, or if my life has been one; but it seems to me that at a given and imminent moment it will become clear to me, and then I will fall to the ground, either in madness caused by qualms of conscience, or in suicide. All this literary writing has made my life a shadow life; I feel I am no longer walking on the Earth but hovering in an atmosphere, not of air but of darkness. When darkness penetrates that darkness, I will come crashing down and be dashed to pieces!⁴

In one of his last residences—one of the many he had inhabited throughout his life—called The Red House, Strindberg set up a “Temple of Memory”, and, if we applied to the author the pronouncement from his last drama *Stora landsvägen* (*The Great Highway*) about “memory as unfulfilled hope”, eventually we could conclude that this temple was a kind of repository for his abundant unfulfilled hopes. In 1908, after moving to his final residence, The Blue Tower, where he spent the last four years of his life, Strindberg attempted to assume the role of a penitent who, imprisoned in this tower, cuts his worldly bonds and serves the punishment for all of his transgressions. To his and Frida Uhl’s adolescent daughter Kerstin, whom he had not seen since her childhood and who now wished to get in touch with him, he heartlessly wrote: “I am 60 years old and living in a boarding house . . . But I am a writer, of course, and life is purely my material for plays, mostly for tragedies! Farewell! and consider me just a memory.”⁵ A little later his other daughter Karin wrote to her mother Siri von Essen in Helsinki: “. . . we saw (Father), who looks about 80, white-haired and like an old man.”⁶ The perpetual rebel, exhausted from the never-ending life struggles with conservative societal norms, censorship, his closest people, his inner demons and even metaphysical forces, appeared aged beyond his years, yet remained unbroken. Sven Hedin, a renowned ex-

4 Meidal & Wanselius 2013, p. 196.

5 Meidal & Wanselius 2013, p. 466.

6 Meidal & Wanselius 2013, p. 483.

plorer of those times and vehemently opposed to Strindberg, wrote in the heat of their polemic fight: “One goes past his home here in Stockholm with a sense of passing a house of mourning, where the bier stands prepared. [...] The darkness has already begun rising about him. Soon the black bats will appear and his heart will grow cold.”⁷ (Regardless of how indiscreet and cruel these words might sound, the verbal duels between Strindberg and his adversaries often entailed much more malicious stabs which went both ways.) So, I would wish to look at the writer’s final few years, including some bright spots, and at his death through the prism of his last plays. This idea came to me when our planned conference in Kaunas to commemorate the 110th anniversary of his death was unfortunately cancelled.

In the shadow of demise

Strindberg’s last works of drama, *Svarta handsken* (*The Black Glove*) and *Stora landsvägen*, were penned in 1909—during the 60th year of his life. Although Strindberg’s plays were being performed at a number of theatres in Stockholm and other cities to note this important occasion, he was hurt and humiliated by certain background events that had upstaged what was perhaps the most significant festivity of his life. Not he, but Selma Lagerlöf was awarded that year’s Nobel Prize in Literature; not he, but his former close friend and ally (and by then his avowed adversary) Verner von Heidenstam received an honorary doctorate from Stockholm University to mark his 50th birthday and was celebrated as a national poet and the foremost writer of Sweden. Another insult came just five days before January 22nd—Strindberg’s jubilee birthday—when Swedish society, headed by the king, came out to meet with great pomp Sven Hedin as he returned from the expedition which had earned international glory for Sweden.

Though these unrelated events can in no way be attributed to any human conspiracy or act of vengeance, and can only be called yet another variation of “the irony of fate” or, according to Strindberg, an “attack by higher forces”, of course, for Strindberg it was an un-

⁷ Meidal & Wanselius 2013, p. 480.

deserved and painful blow which further deepened his resignation and his social marginalization. He received a substantial blow in the sphere of personal relations as well, when his fourth attempt to find marital happiness failed when he unsuccessfully tried to woo a very young actress, Fanny Faulkner, from his Intima teater. The author's last play, *Stora landsvägen*, influenced by these setbacks and by all the upsets and bitterness accumulated throughout his life, became his seven-station journey of human unfulfillment into the dark woods of non-being.

As it is aptly noted in “the Bible of Strindbergiana”—Björn Meidal and Bengt Wanselius's book *The Worlds of August Strindberg*—from which I have sourced material for this article, during the final period of his life the author of virtuoso dialogues quite often turns his voice into a monologue, even when writing a drama with numerous characters, such as *Stora landsvägen*. Meidal and Wanselius note:

the many private connotations in what has to be his last play, *The Great Highway*, made it very hard to classify. They refer concrete terms to the stations of August Strindberg's own journey through life: from his birth on Riddarholmen via Drottninggatan and the Blue Tower to the New (North) Cemetery.⁸

It is interesting that this particular cemetery, in which a few years later Strindberg was to find his eternal resting place after a lifetime of storms, is not even mentioned in the play. What is mentioned, however, is the crematorium which is one of the protagonist *The Hunter's* stations on the way and is located within an unnamed cemetery. This detail lets us draw the conclusion that the author's subsequent death becomes associated in the minds of the researchers with the protagonist's death in his final play, and enables us to look for correlations between these two departures. One more unexpected detail, which makes it possible to talk about the deaths of the protagonists in Strindberg's last plays in terms of the author's “memories of the fu-

⁸ Meidal & Wanselius 2013, p. 468.

ture”, is The Japanese whom The Hunter meets by chance next to the crematorium and who requests that his body be cremated, and who, when asked for his name, says it is Hiroshima since he hails from that city . . . Of course, we all know what fate befell Hiroshima 33 years after Strindberg’s death and how much ashes were there then.

Deliverance through departure

For Strindberg, for this master of extreme situations, who had lost his mother early in his life, who had experienced the death of his newborn daughter, and, later on, the tragic demise of his former lover Dagny Juel, the following lines by Lithuanian poet Tomas Venclova could be pertinent: “I’ve lived, yet also learned how not to be,/And death was like a member of my family,/Who hogged most room in our flat from me.”⁹ Death is the usual dénouement in many of Strindberg’s plays, and it releases their characters from the hell of living. In his penultimate play, *Svarta handsken*, which could be characterized as a Christmas tale for adults, one of the characters, The Old Man, is called by others “Doctor” or “Professor”, when in fact he is a professional taxidermist who has devoted his whole life to a Faustian quest for knowledge and is trying to unravel the fundamental mystery of existence.

However, having irretrievably lost and forgotten within the profusion of yellowing pages of his manuscripts the answer which he had gained through much suffering (or just had an inkling of), he is described in the very beginning of the play by another character, The Doorman, as “a philosopher who desires to die as soon as possible”. The very craft of taxidermy implies the professional habit of preserving a dead body by deceptively presenting it as alive. The representatives of higher forces, The Christmas Angel and the Scandinavian Christmas Gnome (Jultomten), agree to give him death as a Christmas gift. But ahead of that, Jultomten shows The Old Man the futility and senselessness of all his scholastic pursuits and rationalizations. Disheartened by his pointless life-long travail, the lively Gnome cheers him up: “You have burned down your dying old forest—this

⁹ Venclova 1977, p. 15.

was your bravest and wisest move. Now go ahead and seed the burnt-out field.”

And it is a very simple thing to do—all it takes is diverting your gaze from yourself at someone close to you. By presenting the black glove he had found with a ring lodged inside to the servant girl Ellen, who had been accused of stealing the ring, The Old Man removed the danger facing her and restored her joy of life. Like Faust after his salvation, he can depart from this world after uttering his final line: “Now I can die in happiness, now that God’s grace has helped me make at least one person happy.” This line and the protagonist’s pre-death enlightenment, as well as the subsequent somewhat basic happy ending, come off as rather mawkish, yet in the context of Strindberg’s other plays, which are often replete with deadly struggles between characters, they are original and unexpected. The Great Sceptic (and quite often Cynic), after a lifetime of creating relentless “hymns of pessimism” to man and world, in this play sings praise to human solidarity and compassion with an uncharacteristically cheerful tone. As “the son of a servant” looks with Christian empathy upon the representatives of lower social strata residing on the ground floor and in the cellar of the building he describes, his sensitivity makes him socially responsible and brings him closer to “the downtrodden and the hurt”.

Svarta handsken, even with all its schematism and sentimentality typical of a Christmas tale asserting the victory of traditional human values over the destructive forces of fate, turned out to be prophetic for its author. Here it becomes apparent that the protagonist’s final confession in *Stora landsvägen* (“I am tormented by the shame that cruelty has made me merciless”) as well as the closing lines of the same play (“[. . .] I had to suffer more than others perhaps because I felt the pain of failing to be such as I wanted to be”) are autobiographical and very significant for the author . . .

Nevertheless, the coda of the complex and controversial symphony of Strindberg’s life was truly unexpected and almost fantastically bright. One might even think that God or the “Higher Forces” had heard his ironic remark, “Bless also the created humankind that suffers from your gift called life”, and decided to bless, if not human-

kind, then at least the author of many a poignant remark addressed to Him/them—who was about to leave this vale of tears—with all kinds of grace, seemingly compensating him for the plethora of iniquities, losses and humiliations which had been meted out to him as his earthly lot.

The grand finale

The first of these graces, as if embodying the maxim from *Svarta handsken*, “An old tree does not turn old until it stands all by itself in the woods, surrounded by young saplings, time having so thoroughly pared away adjacent trees”, was that in his final years Strindberg was surrounded by young people. In the very same year, 1909, during which his last plays were written, the tensions of his divorce from his third wife Harriet Bosse had faded, and Strindberg could spend unhampered time with his most beloved daughter Anne-Marie after she was brought back into his life as if by Jultomten. This mirrored the appearance of the vanished daughter in the final scene of *Svarta handsken*.

Soon after, he was visited by two of his other children—his only son Hans and his eldest daughter Karin—whom he had not seen for 18 years, and who came from Helsinki, where they had been raised in their mother Siri von Essen’s family. His daughter Greta, the only one of Strindberg’s five surviving children to choose acting as a profession, had been residing in Stockholm for quite some time, and in 1909–1910, to her father’s great delight, was performing in his plays all over Sweden with the *Strindbergs-tournen* company.

In its own turn, the young generation, inspired by the social democratic trend which was gaining momentum within Swedish society, found in the controversial author a figure who shared their ideals and from whose work and activities they could draw inspiration in their struggle to renew the ossified social order—so much so, that they even proclaimed him “the people’s writer” and the “poet of liberty”. The 15,000-strong torchlit parade organized by these young people on Strindberg’s last birthday to express support and unconditional acceptance for the dying writer must have given him much joy and satis-

faction as he greeted the march from the balcony of his home with his little daughter Anne-Marie by his side.

However, even though he tossed down into the crowd a bouquet of red roses as a token of mutual respect, this amazing, powerful declaration of love, seldom (if ever) so publicly demonstrated to the writer during his life, did not cancel Strindberg's ecclesiastical realization (by then essential to him) that "all is only vanity of vanities and torment of the soul", a concept which permeates his valedictory play *Storra landsvägen*, written shortly before this event. And although Strindberg, in his address to the young social democrats thanking them for this celebration, did profess the very human solidarity he had proclaimed in *Svarta handsken* by the following words: "Thank you my good friends! Now that I have finally once again found myself and my standing, which can never be static because of my work as a writer, you know where you are with me, and all mistrust can be discarded",¹⁰ it evidently failed to offset his opposing attitude—"with every bond I broke I came looser from this prison"¹¹—which had been ingrained in him for quite some time by then.

The financial success which Strindberg enjoyed towards the end of his life after a lifetime of privations and major financial problems likewise appears as if taken from a trite plot of a Christmas tale, even though it brought him a far-from-trite sum of money—the size of two Nobel prizes. It consisted not just of the money he had received from the Bonniers publishing house upon signing a lucrative contract for their edition of his works, but also included a much more significant and fairytale-like "People's Nobel Prize" which had been contributed to in small amounts by a huge number of Swedes. The writer, who quite often had to extricate himself from financial predicaments through embarrassing fundraisers conducted by his friends and colleagues, could now allot considerable sums to his children and symbolically repay his "old debt" to Siri von Essen, and also, in his own words, "as a Christian and socialist" lend at least some humble assistance to the needy.

¹⁰ Meidal & Wanselius 2013, p. 489.

¹¹ Meidal & Wanselius 2013, p. 458.

It is true, however, that his daughter Kerstin apparently received no financial support from him, even though she, in response to the above-mentioned letter from Strindberg with his refusal to re-establish their communication, had written: “For me you are not a ‘memory’! Will never become one! [. . .] You are my father.”¹² The motif of a “never-found” or a “never-known” daughter is prominent in both of his last plays. It has special poignancy in the seventh station called “At the Last Gate” of *Stora landsvägen*, where the protagonist, unrecognized by his daughter and about to sink into eternal darkness, sees for a moment an illuminated tableau of the earthly happiness and peace he had craved so much yet never reached—“as a memory of his unfulfilled hope . . .”

It seems that after such great successes it would be possible to leave this world—especially the one always viewed as a place of suffering—with a bright smile like that of The Old Man in *Svarta handsken*, but not for Strindberg. He slammed the door upon departure so hard that the noise remained audible long after his death, and its echo has reverberated for over a hundred years, to this very day. Even in our times of non-stop discourse and of relentless informational din, the sheer scale, intensity and acerbity of the discussions provoked by Strindberg in Swedish society during his final years are quite astounding.

In his articles, full of unexpected youthful drive and senile rage, the seasoned polemist, who had spent a lifetime honing his tools in various clashes, now attacked a vast range of topics, from the monarchy to the usual habits of everyday life. This phenomenon—which perhaps has no analogues and has even received a special name, the Strindberg Feud, which has split Swedish society and is reminiscent of the third station in *Stora landsvägen* called the “Village of Donkeys”—from the perspective of time appears to have been excessive and needlessly intense, yet it stirred up the stagnant waters and, like the totality of Strindberg’s activity and work, contributed considerably to the progress in various spheres of life in Sweden and to some achievements which are quite evident today.

¹² Meidal & Wanselius 2013, p. 486.

In his last years, both love and hate, which had always followed Strindberg during his lifetime not just in Sweden but across the whole of Europe, acquired even greater proportions. The course of the illness of “the ruler of human hearts” and his death were widely discussed, debated and commented upon both in private and in public, and were thus very unlike the quiet and lonely departures of his last protagonists. Even the writer’s funeral, contrary to his last wish, was turned into an enormous show of state significance and a political spectacle.

However, regardless that even his last words, later to become legendary, appeared in three versions, and in spite of the truly Renaissance-like scope of his life and work, Strindberg died alone like everybody else. None of the famous last lines ascribed to Strindberg contain any pathos. They are all laconic and simple.

Let us try to imagine them in the mouths of three different characters in the writer’s last two plays. “Do not worry about me, I no longer exist”¹³ could be uttered by The Japanese to The Hunter, the assistant to and witness of the death of The Japanese in *Stora landsvägen*. The Hunter, in his own turn, could softly proclaim while vanishing imperceptibly into “the dark woods”: “I have closed my account with this life. There is nothing personal left.”¹⁴ The Old Man of *Svarta handsken*, after experiencing before his death what it means to make somebody else happy, could gently whisper while departing into “the brightened night”: “Now I have said my final words. I shall speak no more.”¹⁵ The author himself, if he became a character in a biographical drama or film, could deliver a longer monologue in the final scene. I believe a short dialogue from *Stora landsvägen* between The Hunter and The Japanese could fit in rather well here if transformed into a monologue:

¹³ Meidal & Wanselius 2013, p. 491.

¹⁴ Meidal & Wanselius 2013, p. 491.

¹⁵ Meidal & Wanselius 2013, p. 491.

THE HUNTER: I've been preaching to people and teaching them, extolling virtues, the most beautiful aspirations, which we call ideals—these are like flags on a high pole, like pennants inviting to a festival. Now—and it hurts—I must become disillusioned in everything I've dreamed and spoken of! —There is no real beauty in life—we'll never instill it—and in reality there are no ideals. THE JAPANESE: I know—they are only our hopes which make us raise our sails— Let these flags wave, they may be up high, but they can be seen from afar . . . they are showing the way to the heights, to the sun!

These lines, coming from the characters created by Strindberg, presage an existentialist variation of Albert Camus' yet to be written "The Myth of Sisyphus"—well ahead of its time.

REFERENCES

- Meidal, Björn & Bengt Wanselius 2013. *The Worlds of August Strindberg*, Stockholm: Max Ström.
- Venclova, Tomas 1977. *98 eilėraščių*, Chicago: Algimanto Mackaus knygu leidimo fondas.

HURULEDES JAG FANN STRINDBERG

Ett personligt kåseri

RICHARD BARK

Strindbergsjubileet 1949

JAG SITTER PÅ TÅGET för att resa till min hemstad Göteborg – detta efter att ha firat jul med familjen hos mormor i Sörmland.¹ Det är januari 1949 och jag ska snart fylla elva år. Vi har samlat på oss en massa tidningar för att ha att läsa under färden. I flera av dem förekommer det helsidesannonser som gör reklam för en författare och hans verk. Författaren är August Strindberg som ska fylla hundra år, och verken är *Skrifter* i fjorton band i Gunnar Brandells utgåva. I annonserna ser man dessutom ett jättelikt porträtt av författarens ansikte, som kommer emot en med våldsamt kraft. »Detta måste vara en märklig man!« tänker jag. »Honom måste jag läsa!«

Väl hemkommen ber jag mina föräldrar att införskaffa ett av dessa verk. Men teatertokig som jag redan är ska det vara *dramatik*. Till min elvaårsdag i mars föräras jag således Strindbergs *Samtidsdramer* i Brandells utgåva i tron att dessa ska vara mer lättillgängliga än hans *Historiska dramer* och *Lyriska dramer*. Som ivrig läsare av äventyrsböcker fastnar jag genast för en titel: *Spöksonaten*! Jag läser och läser, men hur mycket förstår jag? *Spöksonaten* kommer i alla fall att bli ett av de dramer som ska förfölja mig genom livet.

¹ Rubriken för mitt kåseri är en parafraas på titeln på novellen »Huruledes jag fann Sehlistedt«, skriven troligen 1872. Se Strindberg, SV 2:42.

Advent på Göteborgs stadsteater 1951

En av de första vuxenpjäser jag ser på teatern är *Advent* på Studion på Göteborgs stadsteater – tidigare har jag bara sett *Annie get your gun* och *Jeppe på berget*. *Advent* gör ett fruktansvärt omskakande intryck på mig. Än i dag kan jag i mitt minne återskapa hela scener ur föreställningen, framför allt helvetesscenerna i »Väntsalen«. För regi och scenografi svarade den mästerlige Knut Ström. Hur han fick till det med de dansande solkatterna på hus och ansikten kan jag förundra mig över än i dag. Den puckelryggige Prinsen spelades av Bengt Ekerot – ohyggligt skrämmande i sitt groteskeri. Kolbjörn Knudsen gjorde Lagmannen, mäktig i sin självförhävelse och sin ånger. Men främst minns jag Elsa Widborg som Lagmanskan – en skådespelerska med otrolig utstrålning och röst – här en ondskefull och lustfyllt skrockande häxa, i slutscenen med ett ansikte strålände av förklarad godhet.

Bjällbo-Jarlen 1952

Tänk om man kunde göra en sådan Strindbergsföreställning, tänkte jag och engagerade min modersmåls lärare – ja, det hette ju så på den tiden! – och mina klasskamrater i klass 3 i realskolan på Hvitfeldtska i projektet *Bjällbo-Jarlen*. Hur jag kom på denna pjäs är i dag helt obegripligt. Min mamma hittade på antikvariat tjugo exemplar av originalupplagan, som inköptes och delades ut till klasskamraterna – idel gossar! De kvinnliga rollerna var strukna; det här var ju ett gossläroverk. Jag fördelade rollerna och utsåg mig själv till att spela den åldrade Jarlen. Vi hade ett slags kollationering före sommarlovet, men sedan när vi träffades på höstterminen hade vår avhållne lärare slutat i skolan och fått tjänst i Alingsås, varför allt rann ut i sanden och ingen nämnde *Bjällbo-Jarlen* mer.

Lars Hanson i Fadren 1954, Paria 1958, Dödsdansen 1959, Till Damaskus I 1960

Nu var det andras uppsättningar som gällde: *Hamlet* med den unge Per Oskarsson och *Swedenhielms* med den överårige Anders de Wahl. Till all lycka fick jag se Lars Hanson som Ryttmästarn i *Fadren* vid ett gästspel från Dramaten på Göteborgs stadsteater 1954 i regi av Bengt

Ekerot. Lars Hanson betraktades vid denna tid som landets absolut främste skådespelare, hyllad av alla – inte minst för sina Strindbergsroller. Hans gestaltning som Ryttmästarn var bedövande: ett rytande majestät på scenen. Och så kom mjukheten i vissa scener med Laura (Irma Christensson), innan han i rent vanvett kastar den brinnande lampan efter henne. Och sedan förvandlad till en liten pojke, då Amman sätter tvångströjan på honom inför det slutgiltiga slaganfallet. Oförglömligt! Jag kom sedan att få se Lars Hanson på scenen i flera Strindbergsroller – Herr Y i *Paria* 1958, Kapten Edgar i *Dödsdansen* 1959, Den okände i *Till Damaskus I* 1960 – och femtio år senare att skriva en hel bok om honom. Mer om detta senare.

Föredrag – recitation av *Stora landsvägen*

På Hvitfeldtska uppmanades vi ofta att hålla föredrag, och när jag fick chansen var det självklart Strindberg som stod på tapeten. På en »litterär afton« på skolan dristade jag mig till och med att recitera Jägarns² alla monologer ur Strindbergs sista drama, *Stora landsvägen* – återigen ett val av en roll som ska spelas av en gammal man. Jag minns monologerna än i dag, till exempel:

Vart har jag kommit och hur långt? –
Jo! Dit går vägen uppåt, ditåt ned!
Ned kommer man ju alltid, jag vill uppåt –
Men visarn här slår ut med armarne,
Som om han varnade för vägen uppåt!
En fara alltså, många faror
På stigen, som är brant och smal!
Det skrämmer icke mig som älskar faran.
Men jag vill rasta först en stund,
Och andas!

² Jägaren/Jägarn, huvudpersonen i *Stora landsvägen*, kallar sig först »soldat« (Strindberg, SV 62:111), därefter »predikant« (SV 62:188), »Karthafilos« och »Ahasverus« (SV 62:197), »den Ende Sannes sakkörare« (SV 62:202), »arkitekt [...] i staden Thofeth, där jag byggt teaterhuset« (SV 62:205), »stigman, skogsman« (SV 62:207) och slutligen »att icke kunna vara den jag ville« (SV 62:211).

Och tänka, samla mig
Och få igen mig själv,
Mitt själv som man har stulit . . .

Jag vill, jag ville vara galen!
Och vinet blev min vän –
I rusets slöjor gömde jag mig,
I rusets narrräkt glömde man mig,
Och anade ej vem jag var –
Nu har den ändrat sig,
Och glömskans dryck har blivit minnets –
Allt minns jag, allt –

Välsigna mig, din mänsklighet,
Som lider, lider av din livsens gåva!
Mig först, som lidit mest –
Som lidit mest av smärtan
Att icke kunna vara den jag ville!³

Litteraturhistoria med poetik vid Göteborgs universitet 1958–1960. Gustaf Fredén – *Spöksonaten*

Självklart skulle jag bli skådespelare! Men först skulle jag skaffa mig en akademisk grund att stå på, tyckte mina föräldrar. Och det hade jag inget emot. Så efter studenten och lumpen blev det litteraturhistoria med poetik vid Göteborgs universitet. Här hade jag lyckan att få Gustaf Fredén som lärare. Jag hade haft honom i tyska på Hvitfeldtska och fick nu lära känna honom ordentligt. Att bli införd i det antika, grekiska dramat av honom var en ynnest.

I en specialkurs i poetik fick vi möta den unge Kurt Aspelin. Det var något helt annat. Han var en teoretiker på gränsen till det fattbara och introducerade oss i det då så populära *close reading*. Det var innan han gav sig semiotiken i våld.

³ Strindberg, SV 62:105, 193f., 211.

Min tvåbetygsuppsats handlade om – ja, gissa! – *Spöksонатен* förstås. Redan här är jag inne på det där med drömstämming, alltså växlingen mellan olika fiktionsplan.

Göteborgs studentteater – *Den fredlöse*

Redan första terminen på universitet gick jag med i Göteborgs studentteater och fick genast en roll. På initiativ av mig tog vi upp Strindbergs ungdomsdrama *Den fredlöse*, som bekant en ganska så träaktig pjäs. Det hjälpte inte att jag spelade vikingaynglingen Gunnar med emfas och svärd vid sidan och till och med fick sjunga en stump – »Och riddaren for uti österland / Att bedja för kärestan sin«⁴ – i en nyskriven tonsättning av en känd Göteborgskompositör. Jag lärde mig aldrig melodin, för den var helt atonal.

Trebetygsuppsatsen – *Till Damaskus I*

För min trebetygsuppsats valde jag *Till Damaskus* – den första delen – där jag gick till storms mot tidigare forskning, främst beträffande den så kallade projektionsteorin, det vill säga uppfattningen att allt som sker i dramat skulle vara en projektion av huvudpersonen Den Okändes inre, av hans inbillning. Jag hade funnit mycket mer av »objektiv verklighet« inom dramats fiktion, dessutom att Den Okändes hallucinationer aldrig återges på scenen, men att vi ibland får se verkligheten genom hans ögon.

Tentamen för tre betyg skedde hemma hos Gustaf Fredén i hans villa i Örgryte, varvid han tog på sig rollen både som examinator av litteraturlistan och som opponenter på min uppsats. Det var en högtidsstund. Aldrig har jag lärt mig så mycket!

Till Lund

Göteborg började dock att kännas rätt instängt. Så kom jag att besöka några kompisar som börjat läsa juridik i Lund, och här fann jag det studentliv jag saknat. Med Strindbergs ord från *Inferno* kunde jag säga: »Varför och huru har jag drivits att slå mig ned i denna lilla uni-

⁴ Strindberg, SV 3:104.

versitetsstad, beryktad såsom en relegations- eller botgöringsort för Uppsala-studenter som festat för mycket till men för sin kassa eller sin hälsa?»⁵

Kosan ställdes alltså till Lund 1960, där Lundastudenterna nog visade sig lika flitiga när det gällde festandet som de i Uppsala. Här blev det i alla fall studier i nordiska språk och teoretisk filosofi för ingen mindre än Gunnar Aspelin – alltså fadern till Kurt som jag lärt känna i Göteborg. Även här skedde tentamen hemma hos professorn i hans ståtliga villa på Finngatan i »Professorsstaden«, först med en skrivning i logik, sedan med förhör på hela filosofins historia för ett betyg. Till min häpnad klarade jag mig helskinnad genom det hela.

Lunds studentteater – *Holländarn* 1962 – *Svarta fanor* 1964

Även i Lund anslöt jag mig direkt till Studentteatern. Studentteatern spelade ju vid denna tid en stor roll som plantskola för blivande skådespelare och regissörer. I Lund hade vi dessutom en egen liten teater med plats för omkring femtio åskådare, och här fick jag också stå på scen i flera roller. Jag föreslog Strindbergs oavslutade drama *Holländarn*, ett kammarspel med drömspelsinslag, ett slags parafra på *Till Damaskus III*, som ju båda grundar sig på äktenskapet med Harriet Bosse, den första tidens kärlekslycka och förhållandets upplösning. Eftersom dramat saknar slut lade regissören Jan Lewin till en epilog och för säkerhets skull också en prolog att framföras av en tillagd roll – Pilgrimen – som det kom på min lott att framställa. Texterna hämtades från *Ordalek och småkonst*, från dikten »Holländarn«, där en pilgrim förekommer, och från dikten »Ahasverus«. I prologen hette det således: »Min son, [...] lidandets tid är när; / För sjunde gången du närmar dig prövningens fador.« Och i epilogen fick jag avsluta föreställningen med orden:

[Vandrare], upp och vandra!
Tag din ränsel och din stav ...
Ej ditt öde liknar andra,

⁵ Strindberg, SV 37:277.

Ty dig väntar ingen grav.
Vagga fick du och en början,
Men du får ej något slut.
Evigt ska du trampa sörjan,
Många skor få slita ut.⁶

På Lunds studentteater fick jag också ta mina första stapplande steg som regissör. Den största satsningen blev *Svarta fanor* i en egen dramatisering. Av Strindbergs utkast framgår att han själv var inne på tanken. *Svarta fanor* innehåller ju mycket dialog, så det gick mycket lätt att göra ett sceniskt fungerande drama av romanen. Jag kan intyga att nästan alla repliker var med i uppsättningen. Det enda som ströks var några »klosterscener« och scenerna med buspojarna Brunte och Pirre. Det blev ändå 20 personer och 25 scener på den lilla teatern, där scenerna snabbt kunde avlösa varandra bara genom ljusväxlingar och möbler som flyttades in och ut.

Uppsättningen fick en mörk stämning och en grotesk humor. De unga skådespelarna hade på något konstigt vis träffat den strindbergska tonen. Ragnar Josephsson, som för övrigt bodde i samma bostad där Strindberg tidvis hade bott under sin vistelse i Lund (Tomegapsgatan 24), utbrast efter premiären: »Nu du, Bark, har du skrivit teaterhistoria!«

Uppsättningen fick många lovord i pressen⁷ och ryktet om den spred sig till Stockholm. Från tv-teatern reste Lars Löfgren och Carl-Olof Gierow ned till Malmö. Vi gick igenom manuset, som de menade skulle bli utmärkt tv-teater. Men som bekant blev det inget av det. Vi får bara hoppas att *Svarta fanor* någon gång kommer på tv!

Till traditionen hör att skådespelarna vid den sista föreställningen ska späna och ha allehanda hyss för sig. Och så skedde även när det gällde *Svarta fanor*. En grundregel är att dessa utvikningar inte ska märkas av publiken. Men här märktes de – åtminstone av mig, som

⁶ Strindberg, SV 51:164, 170.

⁷ *Svarta fanor* på Lunds studentteater 22/3 1964. Se recensionsutdrag nedan.



Svarta fanor på Lunds studentteater 1964. Närmast kameran, hukande: Zachris – Lennart A. Berg, därefter medsols bordet runt: Smartman – Claes Edlund, pigan Maja – Lilian Svensson, Jenny – Elisabeth Berg, Falkenström – Benny Rosén, Kilo – Göran Stangertz och Lögnroth – Göran Wirén. Foto: Björn Larsson.

tat mycket. Han hade dessutom funnit ensemblens »tillägg« helt i »Strindbergs anda som humoristiska och väl passande kontraster i detta mörka och gripande drama«.

Teaterförman – Akademiska föreningen – *Fadren*

I egenskap av teaterförman i Studentaftonutskottet hade jag som uppgift att arrangera gästspel från olika teatrar i landet i Stora salen på Akademiska föreningen. En oförglömlig afton var *Fadren* från Göteborgs stadsteater med Kolbjörn Knudsen och Berta Hall i de ledande rollerna. Och nu lärde jag känna Kolbjörn ordentligt, vilket bland annat ledde till ett nytt gästspel på AF med *Peer Gynt*, där han gjorde *alla* roller i pjäsen – men så var han ju också norrman i botten.

Licentiatstudier – Carl Fehrman – Staffan Björk

Samtidigt hade jag påbörjat mina licentiatstudier vid Litteraturhistoriska institutionen. Här fanns det två seminarier att vända sig till:

Carl Fehrmans och Staffan Björks, båda professorer i 45-årsåldern som dock verkade vara betydligt äldre. Carl Fehrman var en sträng och allvarlig herre med en genomträngande blick, inte för inte författare till *Kyrkogårdens romantik*. Staffan Björk, författaren till standardverket *Romanens formvärld*, var mera lättsam och honom fick jag god kontakt med, framför allt i en seminarieriserie kring Shakespeares *Stormen*, som skulle sättas upp på Malmö stadsteater i regi av Gösta Folke. Mitt i terminen drabbades jag av röda hund, vilket inte hindrade professor Björk från att komma hem till min studentlya och gå igenom det jag skulle presentera på nästa *Stormen*-seminarium.

***Skånska Dagbladet* 1963**

En sommarmånad jobbade jag som volontär på *Skånska Dagbladet* i Lund. Nyhetstorkan var minst sagt ödeläggande. Därför vände jag mig till Strindberg för att ta reda på var han hade bott under sina vistelser i staden. Hans bostäder uppsöktes och avfotograferades. Dessutom fanns det vid denna tid personer som hade träffat Strindberg: Klara Wikander (dotter till en professor Kock) som berättade att hon var livrädd för författaren, när hon mötte honom på Stålbrogatan, och Märta Lindau (halvsyster till Axel Wallengren, det vill säga Falstaff, fakir) som tyckte att han var vänligheten själv när han bodde hemma hos hennes mor på Tomegapsgatan 24. Konservator Hans Erlandsson var en märklig man, som ofta stötte på Strindberg på gatan, vilket gjort ett outplånligt intryck på den då 19-årige ynglingen, som dock aldrig vågade tilltala »Den Store«. Strindberg skulle förfölja Erlandsson genom livet och han blev också en av grundarna av Strindbergsföreningen i Lund.

Licentiatavhandling – *Folkungasagan* 1966 – Göran Lindström

Som ämne för min licentiatavhandling valde jag *Folkungasagan*. Under mina första Lundaår hade jag lärt känna Göran Lindström, som var Strindbergsforskare, absolut en av de främsta vid denna tid. Göran skulle disputerat på *Kammarspelen* och var i princip klar med sin avhandling. Men så hände något: Det sades att manuset hade lagts på

professor Ingvar Holms hatthylla och sedan försvunnit. Göran skulle avlida några år senare, bara några och femtio år fyllda. Avhandlingen har aldrig återfunnits.

Göran tog frivilligt på sig uppgiften att läsa mitt utkast till licentiatavhandling om *Folkungasagan*. Även här hävdade jag att dramat innehöll drömspelsinslag. Jag blev inbjuden på middag hemma hos Göran och hans hustru. Efter middagen gick vi igenom mitt opus och han menade å det bestämdaste: »I *Folkungasagan* finns det absolut inga drömspelsinslag!« Jag försökte försvara mig med alla möjliga konstigheter i dramat: meddelandet om nederlaget vid Nöteborg, den besattas uppdykanden, konung Magnus golgatavandring, flagellanterna, Pestflickan, digerdödens utbrott, prins Eriks och prinsessan Beatrix plötsliga död och så vidare. Men Göran var obeveklig.

Vi hade som sagt ätit en god middag och nu fortsatte diskussionen ute i trädgården under intagandet av sedvanlig whisky. Det här var en ljummen afton i början av juni och stämningen blev bara bättre och bättre. Kanske berodde det på att en näktergal hade börjat sjunga. Och inte nog med det. Näktergalen fick sällskap av en koltrast och nu kom det att utspelas en duett mellan de båda som tävlade om vem som kunde sjunga högst och vackrast. Jag vet inte vem som vann. Göran och jag fortsatte emellertid vår duell. Och jag undrar än i dag vem av oss som var »näktergalen« och vem som var »koltrasten«.

Lunds domkyrka – *Till Damaskus III* 1966 och 1968

Teatern fanns där hela tiden i bakgrunden. Så kom jag på idén att skapa »Mysteriespelen i Lund« genom att sätta upp *Till Damaskus* (del III) i Lunds domkyrka. Anledningen var nog ett slags »Reinhardt-komplex«. Den tyske regissören hade ju satt upp pjäser i olika kyrkor och ibland förvandlat teatterrummet till en kyrka. Dessutom såg jag att »Strindberg i Lunds domkyrka« kunde bli en turistattraktion. Valet av drama – *Till Damaskus III* – bestämdes av att här fanns många rituella inslag: en vandring till ett kloster, svaveldyrkare, en uppenbarelse av Den Okändes moder, ett bröllop, en skilsmässa, en rättegång, ett upptagande i klostergemenskapen och en begravning.

Jag uppsökte domprosten Yngve Ahlberg, som visade sig vara en

stor Strindbergskännare och genast förklarade sig villig att stödja projektet. Jag tog vidare kontakt med stadens tongivande akademiker, professorerna Carl Fehrman, Staffan Björk, Ingvar Holm och Oscar Reutersvärd, som skrev på ett uppprop. Den ende som inte skrev på var biskopen i Lunds stift.

Men uppsättningen kom till stånd och spelades tio gånger inför en publik på totalt 2 000 personer. Många sade sig ha fått en »upplevelse« och vitsorden i tidningarna var goda. De många rituella inslagen kom dessutom att upplevas i detta kyrkorum inte som fiktion utan som ett slags verklighet. Det enda man klagade på var akustiken, att vissa repliker försvann i den efterklangsrika domen. När vi tog upp uppsättningen igen två år senare hade vi försett aktörerna med små mikrofoner, »myggor«, som då var något alldeles nytt, men jag tror inte att de gjorde upplevelsen och ljudet så mycket bättre.

Malmö stadsteater 1966–1972

Och nu ville jag arbeta vid en »riktig« teater! Jag bad om audiens hos chefen på Malmö stadsteater Gösta Folke och blev väl mottagen, vilket resulterade i att jag fick anställning som teatersekreterare vid teatern.

Teatersekreterare är en titel och befattning som inte finns längre, men som då var en språngbräda för blivande regissörer och teaterchefer. I arbetet ingick att föra protokoll vid olika sammanträden, vara redaktör för teaterns programblad, det vill säga skriva och beställa artiklar och dessutom svara för layout av text och bilder, i egenskap av dramaturg läsa de pjäser som skickades in till teatern och skriva omdömen om dem.

Under mina sex år på teatern spelades tre Strindbergspjäser: *Gustav III* med Jarl Kulle, *Gustaf Vasa* med Rune Lindström – jag fick god kontakt med dem båda – och förstås *Fröken Julie*, här med Inger Liljefors. Malmö stadsteater hade under denna tid och under samma ledning tre scener, där alla teatrala genrer hystes: talteater, opera, operett, musikal och klassisk balett. Det blev över 25 premiärer per säsong. Så småningom fick jag också regiuppdrag. Men någon Strindberg blev det inte för min del, trots att jag med näbbar och klor kämpade.

pade för *Till Damaskus* – den andra delen, den med guldmakarbänkerten. Men det jag framför allt lärde mig på Malmö stadsteater var allt om teateradministration, hur en teater fungerar planeringsmässigt och tekniskt, vilket fick stor betydelse för min framtida verksamhet inom teatern.

Doktorsavhandlingen 1972–1981 – drömspelstekniken

Klimatet på Malmö stadsteater förändrades under åren och jag längtade tillbaka till akademiska studier och forskning. Så jag sade upp mig på teatern och återvände till universitetet. Sedan var det det där med drömspelstekniken – en gåta som jag ville lösa. Frågan var alltså: Hur skapas drömsättning i en dramatisk text och i uppsättningar av ett drama? De dramer jag valde var – inte så överraskande – *Till Damaskus I*, *Ett drömspel* och *Spöksonaten*. Jag läste in mig på vad forskningen haft att säga om drömmar på scen. Sedan valde jag uppsättningar av dessa dramer: urpremiärerna och uppsättningar av Olof Molander och Ingmar Bergman. Dessa analyserades sedan med hjälp av teaterrecensioner och fotografier.

Efter många år kom jag på lösningen till drömspelstekniken: *pjäsen i pjäsen!* För att drömsättning ska skapas för en läsare eller en åskådare krävs det att ett nytt fiktionsplan (i förhållande till det etablerade) införs – detta genom ett upphävande av rådande tid och rum, varvid en pjäs i pjäsen (på ett nytt fiktionsplan) skapas med en rollfigur som åskådare till eller deltagare i denna pjäs i pjäsen. Vi behöver bara peka på *Den Okände*, *Indras dotter*, *gubben Hummel* och *Studenten* som ibland står som åskådare till pjäser i pjäsen, där tid och rum upphävs.

Dessutom: när en pjäs i pjäsen spelas på scenen kan man aldrig bekvämligt att det är en pjäs i pjäsen som spelas, varför denna pjäs liksom drömspelsinslagen – paradoxalt nog – skapar en absolut illusion av »en drömartad verklighet«.

Lunds lyriska ensemble 1974–1977 – Ystadoperan 1978–2014

Samtidigt med doktorandstudierna var jag regissör vid Lunds lyriska ensemble med uppsättningar på Lunds stadsteater. Därefter var jag med och grundade Ystadoperan på Ystads teater, där jag var administ-

rativ och konstnärlig ledare och regissör. Det blev 28 uppsättningar under lika många somrar, de flesta av operor som aldrig tidigare spelats i Sverige. Men det är en annan historia.

Litteraturvetenskap i Lund 1982–1891 – undervisning – uppsättningar

Filosofie doktorsexamen ledde till att jag fick erbjudande om undervisning på »lösa timmar« vid Litteraturvetenskapliga institutionen i drama och teater. Jag tyckte mycket om att undervisa, hade skärpta och hängivna elever och denna anställning skulle vara i tio år. Min uppfattning är ju att man inte kan lära sig något om teater om man inte sett ett stort antal föreställningar och själv varit delaktig i tillkomsten av en teateruppsättning. Så vi fick tillgång till ett litet rum i källaren på institutionen, där vi kunde inrätta en liten scen och ta in ett tjugotal åskådare. Här gjorde vi nu små uppsättningar under fem veckors tid för fem poäng där alla funktioner i teaterarbetet togs till vara: regi, skådespeleri, scenografi, ljus, programblad, pr och reklam. Låt mig bara nämna »Korridor-dramat« ur *Ett drömspel*.

Minneapolis 1983 – Gunnar Brandell, Göran Stockenström

En höjdpunkt vid denna tid var den sjätte internationella Strindbergskonferensen i Minneapolis i USA 1983. Särskilt god kontakt fick jag med Gunnar Brandell och konferensens arrangör, Göran Stockenström.

Dramat i din föreställning 1992

På grundval av mina erfarenheter av undervisning i dramaanalys skrev jag en lärobok i ämnet med den vitsiga titeln *Dramat i din föreställning*, där jag visar att man vid läsning av ett drama måste göra sig en egen föreställning i sitt huvud. *Fröken Julie* och *Ett drömspel* fick representera Strindberg.

Litteraturvetenskap i Göteborg 1994–1999

Ystadoperan hade tagit all min tid och först 1994 skulle jag få en fast tjänst som universitetslektor, nu vid Litteraturvetenskapliga institu-

tionen vid Göteborgs universitet (i min gamla hemstad) i ämnet dramatik. Här hade vi en »riktig« teater till vårt förfogande, där vi kunde göra nog så avancerade uppsättningar, och här skulle jag stanna i fem och ett halvt år.

Skådespelaren Lars Hanson 2013

Nu var det dags att skriva den där boken om Lars Hanson. Även här blev det recensioner och fotografier som fick stå för källmaterialet. Härtill kom intervjuer med levande skådespelare som spelat mot honom eller upplevt honom från salongen. Och det är märkligt att se hur de beskriver honom, hur »stor« han var, vilken enorm utstrålning han hade på scenen, hur djupt han trängde ner i sina rollgestalter, hur generös han var mot sina motspelare.

Framför allt uppmärksammade jag Hansons sexton Strindbergsroller, där han ansågs särskilt genial: Elis i *Påsk*, Borgmästaren i *Siste riddaren*, Herr Y i *Paria*, Gustaf III, Fredrik i *Pelikanen*, Mäster Olof, Officern i *Ett drömspel*, Den Okände i *Till Damaskus I* och *II*, Gustav Vasa, Karl XII, Gubben Hummel i *Spöksonaten*, Jägarn i *Stora landsvägen*, Göran Persson i *Erik XIV*, Ryttmästarn i *Fadren* (med gästspel i Helsingfors, Köpenhamn, Göteborg, Paris, Wien, Seattle och New York) och slutligen Kapten Edgar i *Dödsdansen*. Särskilt vill jag nämna Den Okände i *Till Damaskus I* och *II* och Jägarn i *Stora landsvägen*, där Hanson ställde »Strindberg själv« på scenen.

Självklart var det fråga om en annan tids teater än den vi har i dag, då teater mest är yta, gester och grimaser. Än i dag ser jag Lars Hanson framför mig och hör hans röst. Det märkliga är hur han ställde en själ på scenen. Jag vet inte hur detta gick till – för skådespelaren har bara sin kropp, sitt ansikte, sina rörelser och sin röst att uttrycka sig med – men när det gällde Lars Hanson så skådade man rakt in i hans allra innersta. Eller för att tala med Strindberg: »En stor skådespelares hemlighet ligger i hans medfödda egenskap att låta sin själ irradiera, utstråla, och att därigenom träda i förbindelse med publiken.«⁸

Det kanske är det som är teaterns hemlighet.

⁸ Strindberg, SV 38:57.

Strindbergsföreningen i Lund

Att det finns en Strindbergsförening i Lund är det inte så många som känner till – inte ens bland Lundaborna själva. Föreningen grundades redan 1956 av astronomiprofessorn Knut Lundmark, redaktören Tusse Sjögren och ovannämnde konservator Hans Erlandsson. Anledningen var att Strindberg hade vistats i staden i två omgångar i sammanlagt 22 månader.⁹ Han hade gjort ett outplånligt avtryck, och på något oförklarligt vis lever minnet av Strindberg kvar i Lund än i dag. Alla de hus där han bodde kan vi fortfarande beskåda.

Bland Strindbergsföreningens ordföranden från senare år kan nämnas Bertil Romberg, Louise Vinge och Anders Ollfors. Dessutom måste jag nämna hedersmedlemmen Gunnar Ollén, som gärna åkte in från Malmö för att dela med sig av sina outtömliga kunskaper om Strindberg. Föreningen brukar ha tre möten per år: årsmöte den 22 januari på Strindbergs födelsedag som firas med ett föredrag av en Strindbergskännare (se lista på www.strindbergilund) och en god måltid, varvid Strindbergs »snapsvisa« brukar sjungas till den obligatoriska snapsen (melodi: »Långt ner i Småland«):

Helvetes djeflar de spelte på fioler
[och] Sjelfvaste Herr Rackare han spelte på klaver.
Hurra för Kymendö Hurra för Nederland
Hurra [nu] för oss alla
Nu tar vi oss en sup
Tjo!¹⁰

Vidare ordnas vårmöte omkring den 14 maj – Strindbergs dödsdag – ibland med en Strindbergspromenad genom staden, och höstmöte omkring den 22 september med öppen diskussion om en roman eller ett drama som medlemmarna läst under sommaren.

2025 ägde den tjugotredje internationella Strindbergskonferensen

⁹ 13/12 1896–24/8 1897 och 6/4 1898–20/6 1899 (med undantag för två veckors vistelse i Belgien i augusti 1898, bl.a. i klostret Maredsous).

¹⁰ I ett brev till Carl Larsson den 13/4 1882. Se Strindberg, Brev 3, s. 7; äv. Meidal 1998, s. 40.

rum just i Lund. Som arrangör stod Litteraturvetenskapliga institutionen vid Lunds universitet, Strindbergssällskapet i Stockholm och Strindbergsföreningen i Lund. Så låt mig här citera Strindbergs egna ord om staden:

Lund, den lilla hemlighetsfulla staden, som man aldrig blir klok på; sluten, ogenomtränglig; vänlig, men icke med öppna armar; allvarlig och arbetsam som ett kloster, dit man icke går in godvilligt, men ändå lämnar med saknad; som man tror sig kunna fly, men dit man kommer igen.¹¹

Pièces de café

Men vad ska då en gammal »Strindbergsgubbe« ta sig till? Jo, han ska naturligtvis skriva några pjäser med Strindberg i huvudrollen. För några år sedan tog jag alltså mod till mig och yxade till några små enaktare, som alla utspelar sig på ett café eller liknande.¹² Mina försök i genren fick samlingsnamnet *Pièces de café*. Här får vi alltså möta Strindberg i Röda Rummet tillsammans med Siri von Essen, hennes make Carl Gustaf Wrangel och hans älskarinna Sofia Indebetou, på Zum schwarzen Ferkel i Berlin med Holger Drachmann, Edvard Munch, Przybyszewski och Dagny Juel (den förföriska »Aspasia«), på Madame Charlottes crêmerie i Paris med Paul Gauguin, Munch igen, Alphonse Mucha med flera, på Åke Hans i Lund med Valdemar Bülow, Axel Herrlin, Emil Kléen, »Greven af Småland« och en massa andra, på ett café i Helsingfors, där han får sammanstråla med sina tre fruar: Siri von Essen, Frida Uhl och Harriet Bosse. Detta möte är naturligtvis helt uppdigt av mig. Den avslutande »cafépjäsen« utspelas i Blå tornet, där Strindberg bjuder »Beethovengubbarna« – Richard Berg, Albert Engström, Anders Zorn med flera – på en strålande supé och pianomusik av brodern Axel. Här får även den sista förälskelsen Fanny Falkner spela en viktig roll.

¹¹ »Förord« av August Strindberg till Axel Wallengrens *Skrifter* 1901, s. 5.

¹² Jag hade då ingen aning om att Henning Mankell redan 2012 hade publicerat *Lögnhalsarna. Nio enaktare om Strindberg*; det uppenbarades för mig först inför konferensen Strindberg och minnet 2023.

Avslutning

I dessa cafépjäser visas en annan Strindberg, som i vänners glada lag kunde vara en spirituell sällskapsmänniska och en underhållande historieberättare. Och det är i alla fall den Strindberg jag fann till sist!



Bilaga. Recensionsutdrag om *Svarta fanor* på Lunds studentteater den 22 mars 1964

[...] man har gement roligt [...]

Replikmaterialet ligger fixt och färdigt och låter sig galant lyftas över till scenen. Med några skickliga omdispositioner och koncentrationsmanövrer har Bark fått fram ett stycke som går förunderligt väl ihop. Urvalet och kompositionen är gjorda med säker hand och med blick för det karakteristiskt strindbergska. Man får en serie scener som kunde varit skrivna direkt för kammarspelen och dessutom på ömse sidor om pausen ett kort vandringsdrama, som är i författarens anda fast med ganska stark kafkaprägel.

I varje fall kommer man inte längre att kunna läsa »Svarta fanor« utan att texten berikas med minnesbilder ur föreställningen.

Regissören har likväl haft framgångar i personinstruktionen. Några tolkningar är remarkabla för att vara amatörprestationer. Dit hör den hetlevrade författaren Falkenström, spelad av Benny Rosén i ungdomlig strindbergsmask. Den yttre prudentligheten, intensiteten i replikerna och den lite galna pistolblicken gör ett starkt autentiskt intryck. Lennart A. Berg har lånat drag av Geijerstam och iklätt sig molluskens roll men har inlevelse och talang nog för att också väcka medlidande för denne äcklige och sällsamt malträterade figur. Hans hustru Jenny spelas av Elisabeth Berg med en motsvarande mångsidighet: kokottcharmen av febrigt förfall och undergång à la stor tragedienne.

IVAR IVARSON i *Sydsvenska Dagbladet* 23/3 1964

Säkrast i denna stil är Benny Rosén som författaren Falkenström: med flygande man och utmärkt diktion torgför han sanningar, så att de för tankarna till upphovsmannen själv. Men även Zachris, Jenny, Hanna Paj och redaktör Lögnroth får hedersamma rolltolkningar.

NILS GUNNAR NILSSON i *Kvällsposten* 6/4 1964

Men viktigare var dock Strindbergs »Svarta fanor«, en urpremiär om man så vill av en handfull utvalda scener, där dialogen spelades utan strykningar och ändringar. Förbluffande dramatiskt blev resultatet. För urval och regi svarade Richard Bark. Benny Rosén (t h på bilden) var en illusorisk, desillusionerad och härsken Strindberg. Birgitta Stenudd (t v) spelade Hanna Paj.

Bildtext i *Dagens Nyheter* 21/5 1964

[...] på en gång påtagligt konkret och spöklik, en mardrömsbild. Richard Bark har inte illa lyckats förmedla detta dominerande intryck. Han arbetar genomgående med koncentrerat belysta grupperingar mot en svart fond. Lennart A. Berg och Elisabeth Berg får fram både det kroppsliga och intellektuella förfallet hos makarna Zachrisson och dödsdansarprägel över deras äktenskap. [...] Benny Rosén som Falkenström, Strindbergs alter ego, är föreställningens särklassiga skådespelarprestation; Rosén spelar förbluffande avspänt och auktoritativt.

OVE SANDELL i *Arbetet* 23/3 1964

[...] i några scener arbetar Bark med strama gruppfigurationer: ett slags oskariska tableaux vivants utan förebildernas menlöshet.

Hanna Pajs näsa går väl mycket i Tantolundsrott. Jennys och Zachris roller är väl besatta. Elisabeth Bergs apparition i inledningsscenen är magnifik.

Men en skådepelare, Benny Rosén, skiljer sig markant från de övriga. Hans Falkenström blir det naturliga kraftcentrum, kring vilken pjäsen rör sig. Det är en imponerande säker rollgestaltning, utförd med självklar auktoritet.

JOEL OHLSSON i *Lundagård* 1964

Det börjar mycket lovande. Två av huvudfigurerna [Falkenström och Kilo] är på väg till den s.k. spökdinén. Två elegant klädda herrar som samtalar i en ljuskägla. Så tonas bilden ner och vi hör sorlet av gäster. En sångerska segar sig igenom en Grieg-romans. Ridån går upp och vi är mitt inne i en litterär salong från seklets början. Det är ett steg rakt in i bokens värld som skapar atmosfär, miljö, stämning som genom ett trollslag. Karikatyrartade salongslejon träder fram och myntar, livligt applåderade, platta aforismer på löpande band. Strindberg-Falkenström går omkring som en vingklippt örn i sin bur, gallsprängd och ruvande på hämnd.

Den mest genomförda prestationen står Benny Rosén för. I en något ungdomlig Strindbergsmaskering har han en oro och en rastlöshet som är helt i linje med rollen. Strindberg har också givit sig själv en slags resonärsnimbus, som Rosén fint tagit fram. Där har Rosén nytta av sin imponerande tydliga diktion.

En ny Strindbergspjäs alltså. Det är mycket nog att man här blir påmind om vilka outnyttjade möjligheter svensk teater har när det gäller vår störste dramatiker. Föreställningen visar också att Bark och Studentteatern förmår ge oss upplevelser som man inte vill gå miste om.

STEN BÖCKMAN i *Lunds Veckoblad* 26/3 1964

REFERENSER

- Meidal, Björn 1998. *August Strindbergs kokbok*, Stockholm: Rabén Prisma.
- Strindberg, August 1952. *August Strindbergs brev* 3, red. Torsten Eklund, Stockholm: Bonniers.
- Strindberg, August 1981. *Samlade verk 2, I vårbrytningen*, red. Carl Reinhold Smedmark, Stockholm: Norstedt.
- Strindberg, August 1989. *Samlade verk 51, Ordalek och småkonst*, red. Gunnar Ollén, Stockholm: Norstedt.
- Strindberg, August 1991. *Samlade verk 3, Ungdomsdramer II*, red. Birger Liljestränd, Stockholm: Norstedt.
- Strindberg, August 1992. *Samlade verk 62, Stora landsvägen*, red. Gunnar Ollén, Stockholm: Norstedt.
- Strindberg, August 1994. *Samlade verk 37, Inferno*, red. Ann-Charlotte Gavel Adams, Stockholm: Norstedt.

Strindberg, August 2001. Samlade verk 38, *Legender*, red. Ann-Charlotte Gavel Adams, Stockholm: Norstedt.

Wallengren, Axel 1901. *Skrifter. Med förord av August Strindberg*, Stockholm: Gernandt.

Författarna/The authors

JAN BALBIERZ är professor i skandinavistik vid Jagellonska universitetet i Kraków. Han har publicerat sig rikligt inom skandinavisk litteratur och kultur, särskilt ur ett jämförande perspektiv.

RICHARD BARK, fil.dr, har varit verksam som lärare i drama och teater vid Litteraturvetenskapliga institutionen vid Lunds universitet (1982–1991) samt som universitetslektor i dramatik vid Litteraturvetenskapliga institutionen vid Göteborgs universitet (1994–1999). Han är också dramaturg och tidigare regissör vid Malmö stadsteater (1966–1972) och konstnärlig och administrativ ledare samt regissör vid Ystadoperan (1978–2014). Bark är författare till *Strindbergs drömspelsteknik – i drama och teater* (1981), *Dramat i din föreställning. Från Aiskylos till Weiss* (1993), *Från Brösten till Helgonet. 20 år med Ystadoperan* (2000) och *Skådespelaren Lars Hanson* (2013), och har även skrivit flera operalibretton, bland annat *Alfvén. Operan om kärleken mellan Hugo Alfvén och Marie Kröyer* (Ystadoperan 2014) och *Djävulsdansen i Skarpans* (Alandica, Mariehamn, Åland 2022). Han är ordförande i Strindbergsföreningen i Lund.

ANNIE BOURGUIGNON är professor emerita vid Université de Lorraine. Hennes forskningsområden har varit skandinavisk, främst svensk litteratur från 1800- och 1900-talen, Strindbergs verk, icke-fiktionell litteratur och jämförande litteraturvetenskap. Hennes viktigaste publikationer är *Der Schriftsteller Peter Weiss und Schweden* (1997), *Le Reportage d'écrivain. Etude d'un phénomène littéraire à partir de textes suédois et d'autres textes scandinaves* (2004) och en fransk översättning och utgåva av August Strindbergs *Till Damaskus I* (2015). Hennes senaste publikation om Strindberg är »*Kristina d'August Strindberg: Un drame déconcertant?*« (2022).

MASSIMO CIARAVOLO är lektor i skandinaviska språk och litteratur vid universitetet Ca' Foscari i Venedig och översättare. Han har skrivit om August Strindberg, Hjalmar Söderberg, de finlandssvenska dagdrivarna, Hjalmar Bergman och flera andra författare från 1800-talet, 1900-talet och vår samtid. Ciaravolo har redigerat *Strindberg across borders* (2016) och *Storia delle letterature scandinave* (2019). Hans senaste bok *Libertà, gabbie, vie d'uscita* (2022; Frihet, burar, utvägar) handlar om skandinaviska författares upplevelse av storstaden och moderniteten mot slutet av 1800-talet.

TOBIAS DAHLKVIST är docent i idéhistoria och lektor i pedagogik verksam vid Stockholms universitet. Den pessimistiska filosofins historia utgör hans centrala forskningsintresse. Han hyser även ett särskilt intresse för Strindberg och hans förhållande till sekelskiftets filosofi, medicin och gastronomi.

ANN-CHARLOTTE GAVEL ADAMS is Professor Emerita, University of Washington, Barbro Osher Chair Emerita in Swedish Studies, and a Corresponding Member of the Royal Swedish Academy of Letters, History and Antiquities. She is the editor of *Inferno* (1994) and *Legender* (2001) in August Strindbergs Samlade verk (1994, 2001), and translator and editor of *August Strindberg. The Occult Diary. Paris 1896–Stockholm 1908* (2022).

MARIA HANSSON, fil.dr, undervisar i jämförande litteraturvetenskap vid universitetet i Bordeaux. Hon har publicerat ett tjugotal artiklar på franska, engelska och svenska om en rad ämnen inom området skandinaviska studier, såsom det fantastiska ur ett genus- och samhällskritiskt perspektiv. Hon har publicerat sin avhandling på svenska, *Osynliga band. Folketro som medel för social kritik i Victoria Benedicssons, Anne Charlotte Lefflers och Selma Lagerlöfs författarskap* (2021), och på franska, *Voix féminines dans le merveilleux scandinave. Surnaturel et critique sociale dans la littérature suédoise* (2025). Hansson har redigerat Selma Lagerlöf, *Une célèbre inconnue* (2025).

MARTIN HELLSTRÖM är lektor i litteraturvetenskap vid Linnéuniversitetet. Han undervisar på lärarprogrammen om litteraturförmedling och har skrivit två böcker med litteratursamtalet som grund, *Mariagripelikt* (2022) och *Bäst är det mänskliga* (2023). Han har återkommande skrivit om Strindberg och barndomen, om barn som spelar, läser och ser Strindbergs pjäser, och om motiv från Strindbergs barndom i hans texter. 2012 var han redaktör för *Tron är mitt lokalbatteri. Religion och religiositet i August Strindbergs liv och verk*.

ROLAND LYSELL är professor i litteraturvetenskap vid Stockholms universitet och författare till *Erik Lindegrens imaginära universum* (1983) och *Erik Johan Stagnelius – det absoluta begäret och själens historia* (1993). Han har också publicerat artiklar om Atterbom, Stagnelius, Almqvist, Keats, Shelley, Thorild, Ibsen och Strindberg – senast »Shelley's Prometheus Unbound in the Light of Contemporary Concepts of Tragedy« i *European Romantic Review* 29:1 (2018) – samt medverkat i *Dödens idéhistoria* (2022). Han är även verksam som teaterkritiker, bland annat i *Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift*.

MOA MARKEN är doktorand i litteraturvetenskap vid Örebro universitet. Hennes avhandlingsarbete handlar om faderskap i August Strindbergs dramatik.

ELVYRA MARKEVIČIŪTĖ is a theatre scholar and critic. She has published over 400 articles on Lithuanian theatre and is the author of *The Šiauliai Drama Theatre 1931–1991* (1992), *The Kaunas State Drama Theatre 90* (2010), *Algimantas Masiulis 70* (2001), *Gytis Padegimas 55* (2007), *Algimantas Masiulis: The Soul in the Teutonic Knight's Armour* (2012), *Jacques Toja—ambassadeur de la belle illusion/Jacques Toja—ambassador of the beautiful illusion* (2004) and *Suspected PADEGIMAS (ARSON)* (2024). She has participated in national radio- and television programmes, delivered presentations at international conferences and curated various exhibitions.

MINDAUGAS NAUDŽIŪNAS is a psychologist, lecturer and theatre director. He earned two masters in “Organizational Psychology” (2014, Vytautas Magnus University) and “Arts in Theatre” (2022, Lithuanian Music and Theatre Academy). He has worked in an oncology clinic and with projects aiding unemployed youth. He has directed theatrical performances and contributed to theatre initiatives.

HÉLÈNE OHLSSON är fil.dr i teatervetenskap och verksam som universitetslektor i genusvetenskap vid institutionen för sociala och psykologiska studier vid Karlstads universitet. Hon fördjupar sig särskilt i relationen till det förflutna och söker etablera nya metoder för hur teaterhistoria kan berättas med genusperspektiv. Ohlssons forskning ligger i skärningspunkten mellan teaterhistoria och genusvetenskap och kretsar främst kring skådespelerskans yrkeshistoria med ett särskilt intresse för 1800-talets teater och skådespelarkonst samt feministisk historiografi.

GYTIS PADEGIMAS is Professor at the Lithuanian Academy of Music and Theatre in Vilnius. As a stage director, he has produced more than a hundred performances in various theatrical genres. As a teacher, he developed a theatre system which includes theoretical research in relation to Mikhail Chekhov’s acting techniques, and its adaptation to 21st-century actor-training programmes. In particular, Padegimas has taught courses on European theatre history, providing analyses of aspects of theatre from different perspectives. His longest professional commitments have been with the theatres and departments of the Universities of Kaunas, Šiauliai and Klaipėda.

ASTRID REGNELL är lektor i litteraturvetenskap på Linnéuniversitetet. Hon disputerade i Lund 2009 på en avhandling om alkemins förvandlingsmönster i Strindbergs *En blå bok* och har deltagit i ett flertal Strindbergskonferenser och fortsatt skriva om Strindbergs förvandlingstänkande. Ur det har ett forskningsprojekt om inre bilders betydelse i skrivandet växt fram, inspirerat av hur Strindberg använder sig av inre bilder, visioner, spöksyner, projektioner eller fixeringsbilder i sitt skrivande.

VICENTE R. SANCHIS CAPARRÓS is professor at the Conservatori Superior de Música Joaquín Rodrigo de València in Spain, where he teaches English literature and language. He has studied Swedish literature in Stockholm and translates Strindberg into Spanish. To date, he has translated and published *Fröken Julie*, *Fadern* and *Fordringsegare*, and has almost completed the first Spanish translation of *Klostret*. He is a member of Strindbergssällskapet and conducts research on Strindberg's works. He also writes poetry in Spanish.

BJÖRN SUNDBERG (†) var professor i litteraturvetenskap vid Uppsala universitet. Han publicerade ett stort antal verk med fokus på dramatik, framför allt kring det förra sekelskiftet. Däribland kan nämnas »*Om Du vill lära känna det osynliga ...*«. *Anteckningar till Strindbergs sena historiedramatik* (2011), men även *Nedslag i nutida svensk dramatik. Katarina Frostenson, Kristina Lugn, Lars Norén, Agneta Pleijel* (2005) och »...så vill jag utstå livet«. *Anteckningar till de grekiska tragedierna* (2019).

ESZTER SZALCZER teaches drama and theatre history at the State University of New York at Albany. She has published several books on Strindberg, including *Writing Daughters: August Strindberg's Other Voices* (2008) and *August Strindberg* (2011). Recent contributions include 'August Strindberg's exilic modernity' in the *Wiley Companion to World Literature* (2020); 'Patterns of oppression: Post-colonial Mies Julie' in *Strindberg and the Western Canon* (2019); 'Beyond change: Archaeology of a spook-play' (co-authored with Tamas Szalczzer) in *Scenography and Art History* (2021); and the article series 'Scenographic dialogues: Staging Carl Grabow's 1907 designs for *A Dream Play*' (*Dokumenterat* 51/2020, 52/2021, co-authored with Astrid von Rosen).

ANDREAS TRANVIK är doktorand i litteraturvetenskap vid Språk- och litteraturcentrum, Lunds universitet. Han forskar framför allt om 1700-, 1800- och 1900-talslitteratur utifrån idé- och kunskapshistoriska perspektiv. Hans avhandlingsprojekt handlar om Ludvig Holbergs författarskap, men i andra sammanhang har han skrivit om texter av bland andra Edward Albee, Kjell Espmark och August Strindberg.

LYNN R. WILKINSON is Professor of Germanic Studies, Comparative Literature, and Women's and Gender Studies at the University of Texas at Austin. She has published *Laughter and Civility: The Theater of Emma Gad* (2020), *Anne Charlotte Leffler and Modernist Drama: True Women and New Women on the Fin-de-Siècle Scandinavian Stage* (2011) and *Emmanuel Swedenborg and French Literary Culture* (1996), as well as articles and chapters on literature and culture of the long 19th century. Current projects include studies of women intellectuals and mobility in the life and work of George Sand.

Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademiens serie *Konferenser*

För komplett lista över serien, se vitterhetsakademien.se.

- 34 The Aim of Laboratory Analyses of Ceramics in Archaeology, April 7–9 1995 in Lund, Sweden. Eds Anders Lindahl and Ole Stilborg. 1995
- 35 Qumranlitteraturen. Fynden och forskningsresultaten. Föreläsningar vid ett symposium i Stockholm den 14 november 1994. Red. Tryggve Kronholm och Birger Olsson. 1996
- 36 Words. Proceedings of an International Symposium, Lund, 25–26 August 1995. Ed. Jan Svartvik. 1996
- 37 History-Making. The Intellectual and Social Formation of a Discipline. Proceedings of an International Conference, Uppsala, September 1994. Eds Rolf Torstendahl and Irmeline Veit-Brause. 1996
- 38 Kultursamhangar i Midt-Norden. Tverrfagleg symposium for doktorgradsstudentar og forskarar. Førelesingar ved eit symposium i Levanger 1996. Red. Steinar Supphellen. 1997
- 39 State and Minorities. A Symposium on National Processes in Russia and Scandinavia, Ekaterinburg. March 1996. Eds Veniamin Alekseyev and Sven Lundkvist. 1997
- 40 The World-View of Prehistoric Man. Papers presented at a symposium in Lund, 5–7 May 1997. Eds Lars Larsson and Berta Stjernquist. 1998
- 41 Forskarbiografien. Föredrag vid ett symposium i Stockholm 12–13 maj 1997. Red. Evert Baudou. 1998
- 42 Personnamn och social identitet. Handlingar från ett Natur och Kultur-symposium i Sigtuna 19–22 september 1996. Red. Thorsten Andersson, Eva Brylla och Anita Jacobson-Widding. 1998
- 43 Philipp Melanchthon und seine Rezeption in Skandinavien. Vorträge eines internationalen Symposions an der Königlichen Akademie der Literatur, Geschichte und Altertümer anlässlich seines 500. Jahrestages in Stockholm den 9.–10. Oktober 1997. Herausgegeben von Birgit Stolt. 1998
- 44 Selma Lagerlöf Seen from Abroad – Selma Lagerlöf i utlandsperspektiv. Ett symposium i Vitterhetsakademien den 11 och 12 september 1997. Red. Louise Vinge. 1998
- 45 Bibeltolkning och bibelbruk i Västerlandets kulturella historia. Föreläsningar vid ett symposium i Stockholm 27 oktober 1997. Red. Tryggve Kronholm och Anders Piltz. 1999
- 46 The Value of Life. Papers presented at a workshop at the Royal Academy of Letters, History and Antiquities, April 17–18, 1997. Eds Göran Hermerén and Nils-Eric Sahlin. 1999
- 47 Regionala samband och cesurer. Mitt-Norden-symposium II. Föreläsningar vid ett symposium i Stockholm 1997. Red. Staffan Helmfriid. 1999

- 48 Intuitive Formation of Meaning. Symposium held in Stockholm, April 20–21 1998. Ed. Sven Sandström. 2000
- 49 An Assessment of Twentieth-Century Historiography. Professionalism, Methodologies, Writings. Ed. Rolf Torstendahl. 2000
- 50 Stiernhielm 400 år. Föredrag vid internationellt symposium i Tartu 1998. Red. Stig Örjan Ohlsson och Bernt Olsson. 2000
- 51 Roman Gold and the Development of the Early Germanic Kingdoms. Symposium in Stockholm 14–16 Nov. 1997. Ed. Bente Magnus. 2001
- 52 Kyrkovetenskap som forskningsdisciplin. Ämneskonferens i Vitterhetsakademien, 12–13 november 1998. Red. Sven-Åke Selander. 2001
- 53 Popular Prints and Imagery. Proceedings of an International Conference in Lund 5–7 October 2000. Eds Nils-Arvid Bringéus and Sten Åke Nilsson. 2001
- 54 The Chronology of Base-Ring Ware and Bichrome Wheel-Made Ware. Proceedings of a Colloquium held in the Royal Academy of Letters, History and Antiquities, Stockholm, May 18–19 2000. Ed. Paul Åström. 2001
- 55 Meaning and Interpretation. Conference held in Stockholm, September 24–26 1998. Ed. Dag Prawitz. 2001
- 56 Swedish-Polish Modernism. Literature – Language – Culture. Conference held in Cracow, Poland, April 20–21 2001. Eds Małgorzata Anna Packalén and Sven Gustavsson. 2003
- 57 Nationalutgåva av de äldre geometriska kartorna. Konferens i Stockholm 27–28 november 2003. Red. Birgitta Roeck Hansen. 2005
- 58 Medieval Book Fragments in Sweden. An International Seminar in Stockholm, 13–16 November 2003. Ed. Jan Brunius. 2005
- 59 Trygghet och äventyr. Om begreppshistoria. Red. Bo Lindberg. 2005
- 60 Wisława Szymborska. A Stockholm Conference May 23–24, 2003. Eds Leonard Neuger och Rikard Wennerholm. 2006
- 61 Konsterna och själen. Estetik ur ett humanvetenskapligt perspektiv. Red. Göran Hermerén. 2006
- 62 Litteraturens värde – Der Wert der Literatur. Konferens i Stockholm 26–28 november 2004. Red. Antje Wischmann, Eva Hättner Aurelius och Annegret Heitmann. 2006
- 63 Stockholm – Belgrade. Proceedings from the Third Swedish-Serbian Symposium in Stockholm, April 21–25, 2004. Ed. Sven Gustavsson. 2007
- 64 När religiösa texter blir besvärliga. Hermeneutisk-etiska frågor inför religiösa texter. Red. Lars Hartman. 2007
- 65 Scholarly Journals between the Past and the Future. The Fornvännen Centenary Round-Table Seminar, Stockholm, 21 April 2006. Ed. Martin Rundkvist. 2007
- 66 Hela världen är en teater. Åtta essäer om Lars Wivallius. Red. Kurt Johannesson och Håkan Möller. 2007
- 67 Efter femtio år: Aniara 1956–2006. Föredrag vid ett symposium i Kungl. Vitterhetsakademien 12 oktober 2006. Red. Bengt Landgren. 2007
- 68 Jordvärderingssystem från medeltiden till 1600-talet. Red. Alf Ericsson. 2008
- 69 Astrid Lindgrens landskap. Hur landskapets kulturarv förändras, förstås, förvaltas och förmedlas. Red. Magnus Bohlin. 2009

- 70 Kyrkohistoria – perspektiv på ett forskningsämne. Red. Anders Jarlert. 2009
- 71 Skärgård och örlog. Nedslag i Stockholms skärgårds tidiga historia. Red. Katarina Schoerner. 2009
- 72 Emilia Fogelklou läst i dag. Nio essäer. Red. Anders Jeffner. 2010
- 73 Saint Birgitta, Syon and Vadstena. Papers from a Symposium in Stockholm 4–6 October 2007. Eds Claes Gejrot, Sara Risberg and Mia Åkestam. 2010
- 74 Universitetsrankning och bibliometriska mätningar: Konsekvenser för forskning och kunskapsutveckling. Red. Göran Hermerén, Kerstin Sahlin och Nils-Erik Sahlin. Sammanställn. Ulrika Waaranperä. 2011
- 75 Jämtland och den jämtländska världen 1000–1645. Red. Olof Holm. 2011
- 76 Konsten och det nationella. Essäer om konsthistoria i Europa 1850–1950. Red. Martin Olin. 2013
- 77 Cent ans d'études scandinaves. Centenaire de la fondation de la chaire de Langues et littératures scandinaves à la Sorbonne en 1909. Dir. Sylvain Briens, Karl Erland Gadeli, May-Brigitte Lehman et Jean-Marie Maillefer. 2012
- 78 Från Nyens skans till Nya Sverige. Språken i det Svenska Riket under 1600-talet. Red. Bo Andersson och Raimo Raag. 2012
- 79 Språk och ordkonst i österled. Red. Anders Jeffner. 2012
- 80 La Linguistique dans tous les sens. Dir. Françoise Sullet-Nylander, Hugues Engel et Gunnel Engwall. 2013
- 81 Trust and confidence in scientific research. Eds Göran Hermerén, Kerstin Sahlin and Nils-Eric Sahlin. 2013
- 82 The Birgittine Experience. Papers from the Birgitta Conferene in Stockholm 2011. Eds Claes Gejrot, Mia Åkestam and Roger Andersson. 2013
- 83 Text, tal och tecken. Några perspektiv inom språkforskningen. Red. Björn Lindblom. 2013
- 84 Flanörens världsbild. Red. Elena Balzamo. 2014
- 85 Sweden–Serbia and Europe. Periphery or not? Ed. Thomas Lundén. 2014
- 86 Richard Wagner. Werk und Wirkungen / His Works and their Impact. A Wagner Symposium 2013. Ed. Anders Jarlert. 2014
- 87 Svensk antikforskning vid Medelhavet. Gustaf VI Adolf och fältarkeologi i historiskt perspektiv. Red. Frederick Whitling. 2014
- 88 The Eufemiavisor and Courtly Culture. Time, Texts, and Cultural Transfer. Papers from a symposium in Stockholm 11–13 October 2012. Eds Olle Ferm, Ingela Hedström, Sofia Lodén, Jonatan Pettersson and Mia Åkestam. 2015
- 89 Klassisk filologi i Sverige. Reflexioner, riktningar, översättningar, öden. Red. Eric Cullhed och Bo Lindberg. 2015
- 90 Kyrkobyggnad och kyrkorum. Forskningsfrågor. Red. Jan von Bonsdorff, Ingmar Brohed och Anders Jarlert. 2017
- 91 Performativity in Literature. The Lund–Nanjing Seminars. Eds Eva Hættner Aurelius, He Chengzhou and Jon Helgason. 2016
- 92 Tears, Sighs and Laughter. Expressions of Emotions in the Middle Ages. Eds Per Förnegård, Erika Kihlman, Mia Åkestam and Gunnel Engwall. 2017

- 93 Continuity and Change. Papers from the Birgitta Conference at Dartington 2015. Eds Elin Andersson, Claes Gejrot, E.A. Jones and Mia Åkestam. 2017
- 94 Spiritual and Ecclesiastical Biographies. Research, Results, and Reading. Ed. Anders Jarlert. 2017
- 95 Dominus Episcopus. Medieval Bishops between Diocese and Court. Ed. Anthony John Lappin with Elena Balzamo. 2018
- 96 Platsens kulturella betydelse. Juridiken kring Nationalstadsparken. Red. Ulf Sporröng. 2018
- 97 Early Modern Academic culture. Ed. Bo Lindberg. 2019
- 98 Opinionsfrihet och religion. Red. Bo Lindberg. 2018
- 99 Images in History – History in Images. Towards an (audio)visual historiography. Eds Peter Aronsson, Andrej Slávik & Birgitta Svensson. 2020
- 100 Heritage and Borders. Ed. Anna Källén. 2019
- 101 Historien om svensk psykologisk forskning. Utvecklingen från perception och psykofysik. Red. Gunn Johansson. 2020
- 102 In i ordens domäner. Anna Rydsteds liv och diktning. Red. Torbjörn Lodén. 2020
- 103 En biografi om en bok: Codex Upsaliensis B 68 från 1430. Red. Jonas Nordin & Janken Myrdal. 2020
- 104 Seedways. The circulation, control and care of plants in a warming world. Eds Bengt G. Karlsson & Annika Rabo. 2021
- 105 Marilynne Robinson and theology. Eds Håkan Möller & Ola Sigurdson. 2021
- 106 Scandinavia and the Vatican archives. Eds Kirsi Salonen, Anna-Stina Häggglund & Claes Gejrot. 2022
- 107 Bilder av ras i svensk visuell kultur. Red. Åsa Bharathi Larsson. 2022
- 108 What is China? Observations and perspectives. Ed. Torbjörn Lodén. 2023
- 109 Med pennan i hand. Trehundra år av diplomaters berättelser. Red. Per-Arne Bodin & Elena Balzamo. 2023
- 110 Birgittine circles. People and saints in the medieval world. Eds Elin Andersson, Ingela Hedström & Mia Åkestam. 2023
- 111 Litteratur, konst och politik i välfärdsstatens Sverige. Red. Erik Erlanson, Jon Helgason, Peter Henning & Linnéa Lindsköld. 2024
- 112 Riccolodo da Monte di Croce (†1320). Missionary to the Near East and expert on Islam. Eds Kurt Villads Jensen & Davide Scotto. 2024
- 113 Landscape, law and justice – 20 years. Eds Michael Jones, Amy Strecker, Gunhild Setten & Don Mitchell. 2024
- 114 Den akademiske Tegnér. Red. Olle Ferm, Bo Lindberg & Gunhild Vidén. 2025
- 115 Neighbor-love. Poetics of love and agape. Eds Irina Hron & Håkan Möller. 2025
- 116 Strindberg och minne/Strindberg and memory. Red. David Gedin & Elena Balzamo. 2026

MINNEN är vittnesmål från det förflutna och grundstenar för nuet. August Strindberg använde sitt liv som källa för sitt kreativa skapande. Det är ofta svårt att skilja hans liv från hans fiktion. På liknande sätt formas vår förståelse av Strindbergs verk mot bakgrund av våra egna liv.

Den tjuogoandra internationella Strindbergskonferensen hölls i Kungl. Vitterhetsakademiens lokaler i Stockholm 2023. Tjugo bidrag från konferensen har samlats i denna volym. Några av de frågor som behandlas är historiska influenser i Strindbergs dramatik, minne och melankoli, minne och glömska, faderskap samt Strindbergs betydelse utanför Sverige. Åter visar sig hans liv och verk vara en nästan outtömlig källa för nya perspektiv på författarskapet.



vitterhetsakademien.se

ISBN 978-91-88763-74-7

