

## Strindbergs Inferno som ballast i Lars von Triers Antichrist

svendsen, erik

*Published in:*  
Arvet efter Strindberg

*Publication date:*  
2014

*Document Version*  
Også kaldet Forlagets PDF

*Citation for published version (APA):*

svendsen, E. (2014). Strindbergs Inferno som ballast i Lars von Triers Antichrist. I D. Gedin, R. Lysell, W. Sauter, & P. Stam (red.), *Arvet efter Strindberg: Elva bidrag från den artonde internationella Strindbergkonferensen* (56 udg., s. 119-132). [9] Stockholm Universitet. Stockholm Studies in History of Literature Bind 56

[http://www.litide.su.se/polopoly\\_fs/1.89238.1338375939!/menu/standard/file/PROGRAM\\_THE%20STRINDBERG%20LEGACY-1.pdf](http://www.litide.su.se/polopoly_fs/1.89238.1338375939!/menu/standard/file/PROGRAM_THE%20STRINDBERG%20LEGACY-1.pdf)

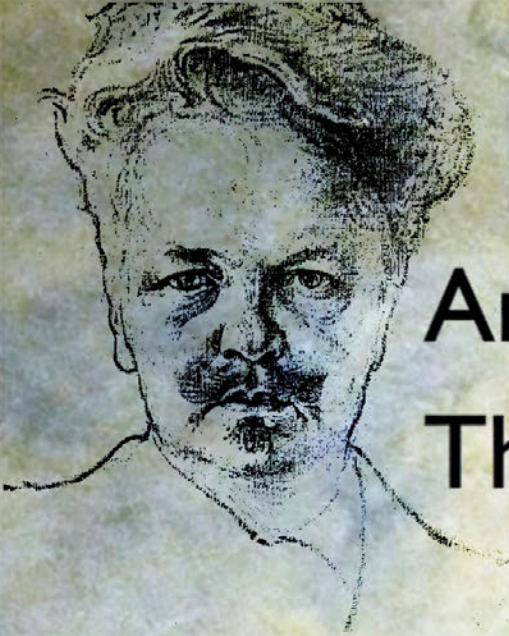
### General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain.
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal.

### Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact [rucforsk@ruc.dk](mailto:rucforsk@ruc.dk) providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.



# Arvet efter Strindberg The Strindberg Legacy

Elva bidrag från den artonde internationella Strindbergskonferensen  
Red. David Gedin, Roland Lysell, Willmar Sauter, Per Stam

ACTA UNIVERSITATIS STOCKHOLMIENSIS  
*Stockholm Studies in History of Literature 56*



Stockholms  
universitet

ACTA UNIVERSITATIS STOCKHOLMIENSIS

Stockholm Studies in History of Literature 56





Arvet efter Strindberg –

## The Strindberg Legacy

Elva bidrag från den artonde internationella Strindbergskonferensen

Red. David Gedin, Roland Lysell, Willmar  
Sauter, Per Stam

© Respektive författare och Acta Universitatis Stockholmiensis 2014

Omslag: August Strindberg "Kustlandskap II". Carl Larsson "August Strindberg"  
Omslagsformgivning: David Gedin, Kalle Westerling  
Formgivning: David Gedin

ISBN elektronisk form 978-91-87235-97-9  
ISBN tryckt form 978-91-87235-98-6  
ISSN 0491-0869

Tryckeri: US-AB, Stockholm, 2014  
Distributör: Stockholms universitetsbibliotek

Allt kan ske, allt är möjligt och sannolikt. Tid och rum existera icke; på en obetydlig verklighetsgrund spinner inbillningen ut och väver nya mönster.

*Erinran. Ett drömspel*

Everything can happen, everything is possible and probable. Time and place do not exist; on an insignificant basis of reality the imagination spins, weaving new patterns.

*Author's note. A Dream Play*





# Innehåll

|   |     |
|---|-----|
| INTRODUKTION.....   | 9   |
| DAVID GEDIN Med sådana fiender behöver man inga vänner –<br>Strindbergs strategier.....   | 15  |
| PER STAM "Denna Dagbok får aldrig tryckas! Detta är min sista<br>vilja! som måste uppfyllas!" – Om att utge Strindbergs dagbok i<br>Samlade Verk .....                          | 33  |
| VERA GANCHEVA Mysterium Tremendum: Strindberg's <i>Occult<br/>Diary</i> and Swedenborg's <i>Journal of Dreams</i> – through the<br>Labyrinth. Between Different Realities ..... | 47  |
| MARIUSZ KALINOWSKI Om konsten att läsa sin Bibel. Några<br>förbisedda bibelallusioner i Strindbergs <i>Inferno</i> .....  | 59  |
| MARIA MÅRSELL Mot expressionism – en kontextualisering av<br>August Strindbergs <i>Ett drömspel</i> och Anne Charlotte Lefflers<br><i>Sanningens vägar</i> .....                | 75  |
| ANNIE BOURGUIGNON 40-talisterna och Strindberg .....  | 83  |
| RICHARD BARK Skådespelaren Lars Hanson som<br>Strindbergstolkare .....  | 93  |
| BIRGITTA STEENE Strindbergs betydelse för Ingmar Bergman:<br>Mentor, Dramaturgisk stiftinnare, Dämon .....  | 109 |
| ERIK SVENDSEN Strindbergs <i>Inferno</i> som ballast i Lars von Triers<br><i>Antichrist</i> .....   | 119 |
| LARS LILJEGREN Strindberg i engelsk översättning – censur i<br>ett post-viktorienskt England och dess betydelse idag.....   | 133 |
| VÍCTOR GROVAS Staging Strindberg at Three Moments<br>in the History of Mexican Theatre .....  | 145 |
| MEDVERKANDE .....   | 157 |
| STRINDBERG ON INTERNATIONAL STAGES / STRINDBERG IN<br>TRANSLATION.....  | 159 |



## Introduktion

ROLAND LYSELL

Den artonde internationella Strindbergskonferensen *Arvet efter Strindberg/ The Strindberg Legacy* ägde rum i Aula Magna vid Stockholms universitet 31.5-3.6 2012. Medarrangör till Stockholms universitet var Strindbergssällskapet. På Frescati samlades närmare åttio forskare från hela världen för att dela med sig av insikter och upptäckter under tre dagar. Fokus låg på Strindberg från vår tids utsiktspunkt. Hans inflytande har format teaterns, litteraturens och måleriets utveckling. Verken fungerar fortfarande som utgångspunkt och kommentar till den samtida debatten – inte bara i Sverige eller Norden utan över stora delar av världen. Detta gör forskningen kring Strindberg och hans verk angelägen ännu hundra år efter hans död.

Föredragen har samlats dels i den engelskspråkiga antologin *Strindberg on International Stages/Strindberg in Translation* utgiven på förlaget Cambridge Scholars Publishing 2014 (se innehållsförteckning i slutet av denna bok), dels i föreliggande volym med artiklar på svenska, danska och engelska. Tidigare har ytterligare två föredrag publicerats, rektor Kåre Bremers öppningsanförande "Den praktfulla militärorchis i havsbandet" (*Strindbergiana* 29, 2014), och Björn Meidals plenarföreläsning "Strindberg – in Sweden and in the World" (*Tidskrift för litteraturvetenskap* 2012:2-3).

Volymen inleds med David Gedins artikel "Med sådana fiender behöver man inga vänner – Strindbergs strategier". Gedin argumenterar för att Strindbergs mest våldsamma angrepp på sina kolleger – Anne Charlotte Leffler, Alfhild Agrell, Oscar Levertin, Verner von Heidenstam, Gustaf af Geijerstam och Carl Larsson – inte var så irrationella som tidigare biografiska analyser ger intryck av. Tvärtom handlade det om att desarmera de hårdaste konkurrenterna, med rötterna i åttietalet, inför den samtida och framtida litteraturhistorieskrivningen. Något som

kastar nytt ljus över hans plötsliga utbrott mot Carl Larsson. Det var också den litterära produktionen som utgjorde fokus för hans attacker. Men istället för att enbart avfärda denna försökte han i flera centrala fall ingjuta sin egen tolkning i verken och därmed göra dem till 'sina'. Brutalast, konsekventast och antagligen mest framgångsrikt ifråga om Gustaf af Geijerstams succé *Boken om lille-bror*. Ur Geijerstams autofiktiva skildring av sin sons och hustrus död tog Strindberg de centrala skildringarna och parodierade och karikerade dem i *Svarta fanor*, i vissa fall närmast ord för ord.

Per Stam presenterar och diskuterar den vetenskapliga editionen av *Ockulta Dagboken* i artikeln "Denna Dagbok får aldrig tryckas! Detta är min sista vilja! som måste uppfyllas! – Om att utge Strindbergs dagbok i Samlade Verk". Strindbergs dagbok från 1896 till 1908, vilken han kom att kalla *Ockulta Dagboken*, utgavs i nationalupplagan för första gången som etablerad typograferad text och som faksimil i färg av handskriften, med utgivarnas kommentarer i ett tredje band. Stam redogör för dagbokens inre och yttre historia, samt diskuterar de problem som utgivarna har ställts inför och de lösningar som har valts. I artikeln berörs följande frågor: Varför skrev Strindberg dagbok? Vad består dagboken av? Och vad innebär det att utge ett personligt dokument som upphovsmannen tycks ha förbjudit tryckning av?

Vid *Ockulta Dagboken* uppehåller sig även Vera Gancheva i "Mysterium Tremendum: Strindberg's *Occult Diary* and Swedenborg's *Journal of Dreams* – through the Labyrinth. Between Different Realities". Gancheva fäster uppmärksamheten vid paralleller mellan Swedenborgs *Drömboken* och Strindbergs *Ockulta dagboken* och arten av deras mystiska erfarenheter. Båda försöker förstå obehagliga och förvirrande inre erfarenheter i ljuset av en världsförklaring som inte bara beaktar den empiriska världen utan även världen hinsides. Gancheva diskuterar de båda diktarnas syn på korrespondenser och analogier. Båda författarna är extremt lärda och båda ser förnuftet som porten mellan den inre och den yttre världen. Gancheva tecknar även en bild av det intellektuella klimatet i 1890-talets Paris, där ett nytt intresse för hermetiska och mystiska riktningar, Kabbalah och indisk filosofi uppstått. Strindberg kom att omvärdera sin tidigare världsuppfattning som byggde på Darwin, Spencer och Nietzsche i den europeiska metropol som Gancheva beskriver som "a cauldron teeming with conflicting ideas". Strindbergs utnyttjande av Swedenborg och andra föregångare är dock idiosynkratiskt och kan beskrivas som en appropriering. Artikeln, som sätter in de båda diktarna i ett rikt komparativt perspektiv, avslutas med en översikt över andra skandinaviska författare, exempelvis Gunnar Ekelöf, som lyckats omvandla personliga konflikter och problem i en oförstående kylig omvärld till ny estetik och kreativ konst.

Mariusz Kalinowski lanserar en typ av läsning av *Inferno* som han kallar paranoid i "Om konsten att läsa sin Bibel. Några förbisedda bibelallusioner i Strindbergs *Inferno*". Kalinowski vill följa Strindbergs blick och urskilja samma, delvis

fördolda, mönster som författaren själv. Hans försök att granska Infernotexten i alla dess detaljer, att "registrera små, marginella till synes, signaler" och systematiskt studera de främmande rösternas (d.v.s. anspelningarnas) samband med varandra bygger dels på litteraturforskarens observationer av öppna och dolda citat i texten, dels på schizofrenistudier inom psykiatrin. Kalinowski framhåller först Asylscenens i *Till Damaskus I* beroende av Goethes *Faust* och Peter von Cornelius Faustillustrationer. Största delen av artikeln behandlar Strindbergs modifieringar av Bibelcitatt. Förbannelserna i Asylscenen går tillbaka på 5. Mos. 28 och 2. Mos. 9:8-9, men modifieras av Strindbergs egna tvångsföreställningar, bland annat rörande sin hudsjukdom, psoriasis. Kalinowski beskriver Infernotexten som en palimpsest. Bakom skildringen av natten i Tabor i Böhmen där ett rosenkimmer förföljde Strindberg ligger enligt Kalinowski också det bibliska Tabor i Galiléen, Kristi förklaring i Matt. 17:1-13 och den eldröda himlen i Matt. 16: 1-4.

Två av artiklarna i denna volym är komparativa. Maria Mårzell betonar inledningsvis i "Mot expressionismen – en kontextualisering av August Strindbergs *Ett drömspel* och Anne Charlotte Lefflers *Sanningens vägar*" att Leffler (1849-92), trots att fjorton pjäser av hennes hand spelades 1873-1908, marginaliserades i litteraturhistorien och först återkom på repertoaren på 1980-talet. Vad gäller *Sanningens vägar* är det först Lynn R. Wilkinson som ägnat pjäsen uppmärksamhet i en studie från 2011. Mårzell fokuserar först Vera i Lefflers pjäs och Agnes hos Strindberg och konstaterar att den förra stiger upp ur en brunn, den senare ned från himlen, men båda iakttar människors liv och söker efter sanningen. Hos Leffler är sökandet ett mål i sig självt och pjäsen präglas mindre av tro och mera av nihilism än Strindbergs *Ett drömspel*. Båda pjäserna har en fragmenterad form. Lefflers pjäs hade urpremiär i Malmö 1897 i regi av Hjalmar Selander. Strindberg, som träffat Leffler 1891, bodde då i Lund och bör ha känt till premiären, icke minst då Selander iscensatt *Mäster Olof* ett halvår tidigare. Lefflers pjäs är experimentell till formen och uppbyggd av tablåer och beredde liksom Strindbergs tekniska svårigheter vid framförandet. Mårzell ger även utblickar mot Max Reinhardts iscensättning av Strindbergs pjäs 1921, Robert Wilsons från 1998 samt Sergej Eisensteins filmiska montageteknik och avslutar med en diskussion av teatergruppen Unga Turs iscensättning av *Sanningens vägar* från 2011.

Annie Bourguignon inleder "40-talisterna och Strindberg" med en överblick över de svenska 40-talisternas världsuppfattning. Vanmakten dominerar, liksom insikten att ett disharmoniskt innehåll kräver en disharmonisk form. Existentiella frågeställningar står i fokus och verkligheten ter sig obegriplig. Kafka, Rilke, Hölderlin, Faulkner, Kierkegaard, Stagnelius och Ekelöf är författare man gärna refererar till, men Strindbergs namn uppträder sällan i tidskrifterna *40-tal* och *Utsikt*. Detsamma gäller Lindegrens, Vennbergs och Dagermans texter. Bourguignon går igenom de korta referenser som finns och uppehåller sig vid Liffners kritik över andfått vräkiga hyllningar i samband med hundraårsjubileet 1949. En text i *Utsikt*

1949:1 av Peter Weiss med titeln "den anonyme" fokuseras och Bourguignon gör med stöd i ett anförande av Weiss på Schiller-Theater 1962 troligt att texten handlar om Strindberg. 40-talisterna polemiserar dock inte mot Strindberg, utan, menar Bourguignon, han tigs ihjäl. Anledningen kan vara att det är fråga om fadermord; en yngre generation söker hävda sig. Men Bourguignon betonar även att 40-talisterna var internationalister samt att Strindberg i motsats till 40-talisterna i traditionen från Platon ibland uttalade sig negativt om litteratur. Dagerman uttryckte sympati för den unge revoltören Strindberg, men stod främmande för den sene Strindbergs tro. Vennberg kritiserade till och med *Ett drömspel* när han recenserade Olof Molanders iscensättning 1955; Strindbergs lidande tycktes alltför individuellt för en generation som upplevt världskrigens skyttegravar och massmördande. Att Strindberg var en viktig inspirationskälla för Kafka bortsåg man ifrån.

Några av bidragen fokuserar scenens konstnärer. Richard Bark, som ägnat Dramatens skådespelaren Lars Hanson (1886-1965) en monografi, belyser i "Skådespelaren Lars Hanson som Strindbergstolkare" en av 1900-talets största aktörer på den svenska nationalscenen i hans arbete med Strindbergs roller. Av de sju rollerna väljer Bark Herr Y i *Paria* (1914), titelrollen i *Gustav III* (1916), Officern i *Ett drömspel* (1935), Den Okände i *Till Damaskus I* (1937), Jägaren i *Stora landsvägen* (1949), Ryttmästaren i *Fadren* (1953) och Kapten Edgar i *Dödsdansen* (1959) för närstudium. Materialet utgörs dels av recensioner i pressen, dels av Barks egna anteckningar från de föreställningar han sett. Hanson var en banbrytare i psykologisk människoframställning, en mycket fysisk skådespelare som tog fram motsägelserna inom rollen. Han var en av de stora uttryckens mästare som kunde uttrycka auktoritet, men som också kunde gestalta en utsatt människospilla. Redan som Herr Y i *Paria* tycktes den fysiskt starke och intellektuellt skärpte aktören förkroppsliga brottsligheten själv, enligt kritikerna.

Bergmankännaren Birgitta Steene följer i "Strindbergs betydelse för Ingmar Bergman: Mentor, Dramaturgisk stiftinnare, Dämon" utvecklingslinjerna i regissörens Strindbergssyn. För den unge Bergman blev Strindberg en ställföreträdande röst. Han berördes av den så kallade Strindbergska elden. Genom kontakter blev Bergman redan 1938 teaterledare vid Mäster Olofsgården och iscensatte där *Lycko-Pers resa*. Upprorsandan och auktoritetskritiken hos Strindberg stod i centrum för den unge Bergman. Bergman fascinerades av Olof Molanders iscensättningar på Dramaten av *Ett drömspel* 1934 och *Spöksonaten* 1941. När hans eget drama *Tivolit* sattes upp på Studentteatern 1943 kritiserade P.G. Pettersson beroendet av rollfigurer i *Spöksonaten*. Steene belyser därefter Bergmans TV-tolkning av *Ett drömspel* från 1963 och finner att Strindberg nu blivit en dramaturgisk stiftinnare och den modernismens fader för Bergman, vars återgivning av dramat blev mer universell än Molanders. För Bergman förblev det dock viktigt att vara trogen författarens personliga vision i originaltexten och studier av brev och noter förblev viktiga när det gällde att komma åt Strindbergs persona. Berg-

mans hållning kom emellertid att bli allt mer kliven och vid iscensättningen på Dramaten 1986 tycktes scenen i Fingalsgrottan med dess blandning av poesi och banalitet särskilt besvärande. Bergman löste problemet med illusionsbrytande och metateatrala grepp. Publiken konfronterades med en teaterverkstad i stället för en teaterföreställning. Bergman förblev in i det sista besatt av Strindberg. Hans berömda demoner står de Strindbergska makterna nära och i *Fanny och Alexander* används "Erinran" ur *Ett drömspel* för att åberopa visionens och fantasins makt,

Strindbergs betydelse för en konstnär i en annan konstart visas av Erik Svendsen i "Strindbergs *Inferno* som ballast i Lars von Triers *Antichrist*". I en intervju har Lars von Trier själv framhävt en scen i *Fadren* som inspirationskälla. Även om Strindbergs kvinnohat var hysteriskt "bærer det jo på en lille del af realiteterne", enligt Trier. Strindbergs tid präglas av tilltagande kvinnoemancipation. Därmed uppstår en maskulinitetskris som i sin tur kan leda dels till misogyn kastrationsskräck, dels till en estetisering och remystifiering av kvinnan. Texterna kommer därmed att prägas av ostabilitet och oavgörbarhet. Svendsen belyser Strindbergs representationskris med Ryttmästarn i *Fadren* som exempel – en man i konflikt med sig själv. Huvudexemplet blir sedan *Inferno* med dess splittning mellan det berättande jaget och protagonisten jaget. Referenserna till en eventuell verklighet blir porösa i denna suggestiva berättelse. *Antichrist* utgör en revitalisering av könskampen. Svendsen uppehåller sig sedan vid filmens utpräglade "intertextualitet" och dess referenser till Jesus på Golgatha, Tarkovskijs film *Offret*, Dreyers *Vampyr* m.m. påtalas. Svendsen diskuterar utförligt könskampen i *Antichrist*, liksom den derealisering som uppstår tack vare den medvetet skakiga kameran och kommer slutligen till slutsatsen att Trier både håller distans till och fascinerar av Strindberg.

En internationell läsekrets är beroende av översättningar och att dessa kan vara problematiska visar Lars Liljegren med "Dygdens lön" i *Giftas* som exempel i "Strindberg i engelsk översättning – censur i ett post-viktorianskt England och dess betydelse idag". Novellen finns översatt under titeln *Married* av Ellie Schleussner 1913 och som *Getting Married* av Mary Sandbach 1973. Liljegren visar genom exempel för det första att Schleussners översättning har utgått från Emil Scherings tyska översättning från 1910, inte från originalet och påpekar för det andra att förordet saknas. Liljegren anför en rad exempel på hur censurerande ingrepp företagits av Schleussner, i motsats till Schering. Det naturalistiska programmet med rötter hos Darwin och Zola har tonats ned och de sexuella anspelningarna har mildrats, ibland till oskyldighet. Mary Sandbachs översättning är, som man kunde vänta, mer adekvat. Idag är problemet att Sandbachs *Getting Married* är svår att få tag på, medan Schleussners otillfredsställande översättning, som är billigare att ge ut på grund av copyrightreglerna finns i minst tio utgåvor. Engelskspråkiga läsare är därmed hänvisade till en språkligt försvagad Strindberg.

Strindberg spelas som bekant över hela världen och Victor Grovas beskriver i "Staging Strindberg in Three Moments of the History of Mexican Theatre" hur receptionen i Mexiko sett ut. Strindbergreceptionen inleds först 1929 och den första perioden kan sägas vara fram till 1949. Då sker de första iscensättningarna och hundraårsjubileet av Strindbergs födelse uppmärksammas. En andra fas under 1960-talet och början av 1970-talet präglas av Alejandro Jodorowskis kontroversiella produktioner. Viktiga teatermän som García Ponce och Rodolfo Usigli inspireras av hans författarskap under seklets mitt. Skådespel inspirerade av Strindbergs författarskap skrivs. Slutligen skärskådas några Strindbergsuppsättningar från den nya Strindbergsvåg som nådde Mexiko vid 2000-talets början med produktioner av Hector Mendoza och Luis de Tavira.

Ett varmt tack riktas till Humanistiska fakulteten vid Stockholms universitet, Riksbankens Jubileumsfond, Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademien, Stockholms stad, Strindbergsmuseet och Strindbergs Intima Teater, och konferensens sekreterare fil.dr. Karin Aspenberg, som möjliggjorde att den artonde internationella Strindbergskonferensen kunde genomföras i Strindbergs födelsestad.



## Med sådana fiender behöver man inga vänner – Strindbergs strategier

DAVID GEDIN

Strindbergs fiendskaper är en lika självklar del av hans offentliga gestalt som hans vilda hårman eller borstiga mustasch. Oftast har de betraktats som en sida av hans okontrollerade personlighet, den gränslösa upprorsmannen som slår vilt omkring sig. Har någon särskild del diskuterats har det i första hand varit attacken mot kvinnor i allmänhet och kvinnorörelsen i synnerhet, och i andra hand hans angrepp under Strindbergsfejden mot Verner von Heidenstam och Sven Hedin. Senast aktualiserades det i en artikel av Nathan Shachar i *Dagens Nyheter* (29.1.12), med anledning av 100-årsminnet av Strindbergs död. Shachar skriver "Han behövde ingen ursäkt, ingen krigsorsak." Och angående angreppet på Gustaf af Geijerstam i *Svarta fanor*: "Ingen har lyckats förklara hur ett så våldsamt hat kunde uppstå hos Strindberg mot Geijerstam, en människa som oförtröttligt hjälpt och beundrat honom och stått till tjänst vid alla möjliga och omöjliga tillfällen. Inte ens hans mest samvetsgranne levnadstecknare, Gunnar Brandell, lyckas göra eländet begripligt."

Däremot hade ett par av offren för Strindbergs attacker förklaringar. Carl Larsson skrev i slutet av 10-talet i självbiografen *Jag* att det som präglade honom var "avunden. Så snart det gick någon väl, eller att man bara talade väl om någon, blevo hans ögon gröna och olycksbådande. Han räknade mig såsom sin bästa vän, men så snart jag började växa, svalnade vänskapen, trots all min hängivenhet och beundran."<sup>1</sup> Geijerstams förklaring var mer samtida och brutalare: "Det pinsamaste är, att mitt förhållande till vederbörande var slut, redan innan jag lämnade Stockholm. Det slöt[s] helt enkelt, i det ögonblick då Gernandt gick

---

<sup>1</sup> Larsson, *Jag*, s. 183. Se även Per I. Gedin 2011, s. 264.

omkull och jag ej längre kunde tjäna hans ekonomi. Det var så fult och så banalt som möjligt.”<sup>2</sup>

De skandalösa personangreppen (liksom hans självutlämnande texter) fyllde den dubbla funktionen att skapa uppmärksamhet och därmed marknadsfördelar, samtidigt som detta på ett (med Pierre Bourdieus begrepp) icke-autonomt kulturellt fält också innebar prestige (symboliskt kapital). Det vill säga att de författare som mest lät tala om sig hos en bred borgerlig publik och sålde mycket uppfattades också som de viktigaste. – Ett faktum som i hög grad gällde Strindberg.<sup>3</sup>

Denna (medvetna eller omedvetna) strategi hade inletts med *Röda rummet* (1879), tagit fart i och med striden kring *Svenska folket* (1881) och slutligen exploderat i *Det nya riket* (1882), året innan familjen lämnar Sverige. Det är också en framgångsformel som han kommer följa under de följande tre decennier som utgör hans karriär och sitt liv. Men i och med förordet till *Giftas* 1884 tillkommer ett par nya drag som kommer att bilda mönster framöver.

Det märkliga – med tanke på vilken uppståndelse som novellsamlingen skapade, att är dess mest genomgående budskap att man ska gifta sig, skaffa barn, förbli trogen och att det passar kvinnan bäst att fokusera på moderskapet. Det är delvis en ny hållning som vuxit fram (som Ulf Boëthius beskrivit i sin avhandling 1969) och det är ett budskap som borde ha tilltalat en konservativ allmänhet.<sup>4</sup> Inte ens porträttet av en degenererad överklass i "Onaturligt Urval eller Rasens uppkomst" gick helt på tvärs, eftersom det fanns en utbredd oro över att de högre sociala klasserna skulle bli "överkultiverade" och förvekligade.<sup>5</sup> Men det upprörande var att Strindberg bröt mot reglerna om vad man fick säga eller skriva. Inte minst underminerade han föreställningen om äktenskapets "renhet" – dess närmast religiösa grund i känsla och moral – genom att lyfta fram dess fysiska sida och inte minst dess (vulgära) relation till den ekonomiska verkligheten. Men i heller i det fallet var han ensam. Temat var i centralt hos i stort sett alla hans generationskamrater bland åttitalisterna, inte minst bland de kvinnliga författarna.<sup>6</sup> Skillnaden var att han gjorde det brutalare och naknare än sina samtida, och nu dessutom mer ohöjlt än i sina egna tidigare verk.

<sup>2</sup> Brev till Heidenstam 22/7 1907, KB:s handskrifter.

<sup>3</sup> Se David Gedin 2004, s. 269-71.

<sup>4</sup> Ulf Boëthius citerar Hjalmar Brantings omdöme om att Strindberg blivit "reaktionär" och menar att detta nog låg närmast sanningen. (Boëthius 1969, s. 285-87.) "Sveriges f. n. icke blott i begåfning främste, utan äfven i radikalism längst framskridne författare har på senare tiden råkat ut för det egendomliga ödet att uppträda som reaktionär emot en vaknande frihetsrörelse." (Branting 1885, s. 302.)

<sup>5</sup> Troligen är det oro som funnits med i den borgerliga kulturens identitet sedan dess kamp vid 1800-talets inledning med adeln om inflytande, då beskrevs som degenerad och överförfinad och alltså borde efterträdas av en sundare, mer jordnära borgerlighet. Upprördheten skulle sedan blomma ut över sekelslutsförfattarnas dekadens. Ang. den konservativa kritikens oro över degeneration och ytlighet, se t.ex. Wirséns positiva recension av Lefflers kritiska skildring i "En bal i 'sociteten'", *Post- och Inrikes Tidningar* 4.9 1882.

<sup>6</sup> Se även David Gedin 2007, s 52-109.

Men även om budskapet i novellerna var i linje med den konservativa kritikens åsikter var det konkreta reformprogram som formulerades i förordet i hög grad ett som borde passat en radikal kvinnorörelse. Ändå är det som verkligen sticker ut att Strindberg trots detta använder det mesta av utrymmet för attackera dels Ibsen utifrån *Et dukkehjem*, speciellt Nora-gestalten, dels hans kvinnliga författarkolleger. Medan de tidigare måltavlorna under hans karriär hade utgjorts primärt av människor som på något sätt hade befunnit sig i personlig konflikt med honom angrep han nu författare vars främsta fel tycks vara att de var hans litterära konkurrenter. – Det är en betydande etisk omsvängning.

Jag har tidigare också pekat på och argumenterat för att det borde kopplas till Ibsens liksom de kvinnliga författarnas framgångar – speciellt med tanke på attackens brutala utformning mot de senare, vars författande kopplas till könslöshet och/eller homosexualitet. (Var de framgångsrika så berodde det på att de inte var 'riktiga kvinnor'.)<sup>7</sup> Det vill säga att det handlade om att bekämpa uppskattade kolleger. Visserligen motiverades det ideologiskt med hans mer eller mindre nya hållning i kvinnofrågan, men han valde som måltavlor tre av de författare som på flera sätt var mer framgångsrika än han själv. Förutom Ibsen, som ju var en självklar gigant sedan länge, Anne Charlotte Leffler och Alfhild Agrell.<sup>8</sup> Det handlar alltså om en extrem konkurrenskänslighet och som i stort tycks rikta sig mot de som kan räknas som hans åttitalistiska kolleger. Det vill säga mot dem som hotade hans position i samtiden och kunde tävla om utrymmet i litteraturhistorieskrivningen.<sup>9</sup> Det är symptomatiskt att hans aggressivitet över lag är relaterad till deras framgång i offentligheten. Det är inte författare som Mathilda Roos eller Anna Wahlenberg, inte Ola Hansson eller Georg Nordensvan som ådrar sig hans vrede.

Vad som är intressant är dels att följa är inte bara hans i stort konsekventa ansträngningar att på olika sätt nedvärdera sina generationskamrater, utan också det

<sup>7</sup> Se David Gedin 2012.

<sup>8</sup> De omnämns bara som "Sveriges fyra nu skrivande författarinnor". (Strindberg, *Giftas*, s 22. SV 16:21.) Men att det var Agrell och Lefflers som åsyftades var uppenbart utifrån beskrivningen, också i samtiden. De två övriga bör, mindre uppenbart, varit Fredrika Bremer Förbundets ordförande Sophie Adlersparre och Mathilda Lundström, signaturen "Mattis", enligt brev till K. O. Bonnier 29/6 1884: "Observera Herr Bonnier att Fru Edgren, Fru Agrell, Fru Lundström (Mattis) äro barnlösa att Fredrika Bremer var en nucka och den djefla maran Ellen Bergman d:o! Var snäll låt mig veta om Fru Sofi Adlersparre har barn! Glöm ej det!" Se äv. brev 25/6 1884 till K. O. Bonnier ("Jag anser att hvarken Fru Edgren eller Fru Agrell kunnat med sakkännedom yttra sig om äktenskapet då de ej ha barn"); 30[?]/9 1884 till Carl Larsson ("hermaphroditerna (Edgren, Agrell m. fl.); 15/10 1884 till Jonas Lie ("Helsa [...] Fru Agrell och Edgren, att jag sörjer öfver att ha burit hand på dem, men de voro mig onda principer som måste ner! Onatur! Missbildningar!"), etc.

<sup>9</sup> Av nittitalisterna skriver han till exempel aldrig illa om Fröding, nämner i stort sett inte Karlfeldt och avfärdar Lagerlöf irriterat men jämförelsevis oengagerat när hennes framgångar direkt ställs mot hans egna. Sekelskiftsförfattarna, som Hjalmar Söderberg, och senare behandlas inte alls. Heidenstam och Levertin som kommer att tillhöra hans främsta måltavlor, räknas visserligen litteraturhistoriskt till nittitalet, men framträdde under åttitalet då Strindberg också etablerade kontakten med dem båda.

bredda register av strategier han använder för att själv ta kontrollen över deras verk. I extrema fall tycks han närmast vilja inkorporera dem bland sina egna, sätta sin egen hallstämpel på dem.

Det som bör vara det vanligaste sättet att underminera eller nedvärdera en författarkollega är att helt enkelt hävda att denna skriver undermålig litteratur. Mest aggressivt genom att förlöjliga verken. Det är också den taktik som Strindberg kommer att använda mot Heidenstam i den berömda slaktningen av "Ensamhetens tankar" 1910 under Strindbergsfejden i artikeln "De Fem Raderna", där han metodiskt dissekerar dikten – väger varje fragment och underkänner dem var för sig och sammantaget.<sup>10</sup>

Men Strindberg använder också andra, mer anmärkningsvärda metoder.

I det publicerade förordet till *Giftas I* gäller det speciellt Ibsens *Et dukkehjem*.

Om pjäsen, som Strindberg hävdar, ger en falsk bild av verkligheten, borde det ligga närmast till hands att underkänna den moral pjäsen uttrycker och som var den som naturligt nog diskuterades i samtiden: var det rätt av Nora att lämna sin familj för att "finna sig själv"? Ett ytterligare alternativ skulle vara att ifrågasätta skildringen som sådan, att till exempel hävda att Helmer inte är representativ för de borgerliga männen eller att Nora är en konstruktion som saknar verklighetsunderlag – att fiktionen är just fiktion och inget annat. Men Strindberg avviker från debatten, accepterar tvärtom pjäsen som vore den en verklighets-skildring, närmast dokumentär, och försöker istället ge skildringen en ny, anorlunda innebörd. Nora som olagligt skaffar pengar för att rädda livet på sin man är i själva verket en skurk som gör det av vinningslystnad och Helmer en hjälte som visar henne orimligt stort förtroende: "Att hon förfalskat växeln utslutande för mannens skull tror jag icke på, ty hon uttalar sjelf hvilket ofantligt nöje hon haft af att få resa till Italien." Hans strategi är så att säga att försöka överta scenen, att tillvälla sig tolkningsföreträdet till konkurrenternas verk. ("[...] stycket bevisa ju rakt motsatsen af hvad det skall bevisa.")<sup>11</sup> Om det är en medveten taktik eller om han låter sig uppslukas av fiktionen är naturligtvis omöjligt att veta. (Man kan se det som en slags realismens triumf. Strindberg betonar av-

<sup>10</sup> D.v.s den berömda, hyllade fjärde dikten ur "Ensamhetens tankar" som inleds "Jag längtar hem" i *Vallfart och vandringsår*, 1888. (*Afton-Tidningen* 15/6 1910, äv. i *Tal till svenska nationen*, Fram 1910.) Tidigare hade Strindberg på ett liknande nagelfarit och utdömt passager ur "Ensamhetens tankar" och "Förnuftets gudinna"; dessutom "Tvillingbröderna", "Malatestas morgonsång", "Myrstacken" och slutstrofen i "Önskedagen" ur *Dikter* (1895), liksom "Soldat-sång" ur sviten *Ett folk* (1899) i artiklarna "Två Konungar" (*Afton-Tidningen* 6/6 1910) och "Abnorma skolan" (*Afton-Tidningen* 11/6 1910). (SV 68:69-74, 77-87.)

<sup>11</sup> Strindberg, *Giftas*, s. 9-14, 16. (SV 16:13-17.) Citat Strindberg, *Giftas*, s. 10, 16. (SV 16: 14, 17.) Att han uppenbarligen tycker att beskrivningen är viktig märks också på att han återkommer till den i sitt angrepp på Carl Larsson 23 år senare i *En ny blå bok*, s. 806. (SV 66:1024.) Se äv. nedan.

siktligt eller oavsiktligt litteraturens kraft och betydelse när dramat behandlas som verklighet.)

Anne Charlotte Lefflers succé *Sanna kvinnor* avhandlas på motsvarande sätt i "Sista ordet i kvinnofrågan", parallellt publicerad januari-februari 1887 i *Stockholms-bref* och i dansk översättning i *Politiken*.<sup>12</sup> Strindberg ifrågasätter inte heller här skildringen utan försvarar istället att fadern i pjäsen, Pontus Bark, spelat bort familjens pengar eftersom han ju kanske – hävdar Strindberg – försökte vinna så mycket att han skulle kunna köpa saker åt sin dotter! ("Varför spelar fadren? Kanske för att skaffa klädningar åt dottern."<sup>13</sup>) – Det är en fri tilldiktning som helt svär emot texten.

Alfhild Agrells drama *Dömd* avhandlas i "Likställighet och tyranni (Strödda anteckningar till *Giftas*)" 1885 där han på samma sätt försöker hävda att Valborg, pjäsens protagonist som blivit med barn och övergetts, i själva verket är en lycköskerska då hon försöker försvara sitt rykte och deras barns framtid utifrån tidens värderingar. (För att illustrera att han verkligen har rätt föreslår han också en egen tilldiktad fortsättning på Agrells historia.) Strindberg resonerar ovanligt mycket utifrån vad han menar är inkonsekvenser i dramat relativt de åsikter han tillskriver Alfhild Agrell. Men det sker genom att han ignorerar det svikna äktenskapslöfte som utgör en av de centrala konflikterna i dramat – ett slags omskrivning av den verkliga texten.<sup>14</sup>

Angreppen är också intressanta ur ett annat perspektiv. De visar att han vaksamt följer med i den svenska utgivningen, trots att det sällan eller aldrig framgår ur hans brev. Där är hans omnämmanden av andra svenska författares skönlitterära verk fåtaliga. Skulle man döma efter dem så verkar han närmast uteslutande läsa facklitteratur.<sup>15</sup>

<sup>12</sup> Hans Lindström redogör sorgfälligt för de komplicerade turerna i uppsatsens tillkomst, liksom de olika versionerna. Ursprunget var Strindbergs opublicerade varianter av förordet till *Giftas II* 1886, men med många tillägg och omarbetningar. Den version som här hänvisas till är det av Strindberg bearbetade manuskript som låg till grund för översättningen i *Politiken* ("Ny Forskningar i Kvindespørgsmaalet", 31/1, 1/2 1887), publicerat med normaliserad stavning i *Samlade Verk*. (SV 17: 411-19.)

<sup>13</sup> SV 17: 275-76.

<sup>14</sup> Strindberg, *Ur dagens krönika* 1885, s. 1-33, om *Dömd*, s 7-11. SV 17:223-226. Agrell *Dramatiska arbeten II*, s. 45, 84-85. Se även Hjalmar Brantings hårda kritik av Strindbergs angrepp på Agrell i *Ur dagens krönika* 1885, s. 320-21.

<sup>15</sup> Det finns undantag – kanske det främsta hans brev till Oscar Levertin. Som svar på vad som uppenbart måste varit ett stödande brev i *Giftas*-åtalet, svarar Strindberg: "Jag fann stora egenskaper i Er Från Rivieran." (Chexbres 4/9 1884.) Ett knappt år senare, när han har läst *Konflikter*, skriver han: "Nu har Sverige fått en författare och nu tillhör jag det förflutna. Det var fan till berättelser Evoi och I elfte timman. Du har skrivit för samtiden!" (Paris 1/6 1885.) Det privata – i längden klen belönade berömmet – skulle ju å andra sidan övergå i ett av de mer motbudande karaktärsorden i *En Blå bok*: "Efterstanken". (Strindberg *En blå bok*, s. 160. SV 65:162.)

Hans Lindström har inventerat Strindbergs privata boksamling – så långt det varit möjligt, liksom litterära hänvisningar och bibliotekslån. I samlingarna finns över åren ett relativt brett urval av samtida svenska författare, till exempel Lefflers *Sanna kvinnor* (förteckningen 1892), men inte något verk av Agrell och inte heller Geijerstams *Boken om lille-bror*, som kommer

Att Strindbergs konkurrenskänslighet blir allt mer uppskruvad är det lätt att hitta fler exempel på. Inte minst gäller det ifråga om brytningen mellan åtti- och nittital, och det litterära idealets omsvängning under perioden från socialt ansvarstagande realism till psykologiserande, elitistisk individualism, alternativt *l'art pour l'art*, i båda fallen gärna med referens till Nietzsche.

Åttitalisterna var på väg att långsamt ändra estetik, men genom att fullt ut omfamna den nya tiden i debuten *Vallfart och vandringsår* 1888 kunde Verner von Heidenstam ta skiftet på entreprenad. Något han själv ytterligare slog fast med programskriften *Renässans* året därpå, och ytterligare 1890 när han engagerat Oscar Levertin i åttitalssatiren *Pepitas bröllop*. Visserligen var Heidenstam extremt noggrann med att undvika att kritisera Strindberg. Det var framför allt de kvinnliga författarna som skulle få representera det blygrå decenniet. Om den saken var männen överens. Men Strindberg uppfattar också sin ställning hotad.

6 juli 1889 meddelar han Ola Hansson.

[Gustaf af] Geijerstam och [Pehr] Staaff tro på allvar att de äro styfvare dramaturger än jag, därför att Hemsöborna ej gick på Djurgården, Staaff skrifver att jag har en "rätt betydande talang!" Heidenstam är Sverges största författare, Smålandspetter [Johan Jolin, dramatiker, skådespelare och författare] är dock snillet, originelt (och dock elev af mig); Strindberg är död, tillhör en förfluten period, en meteor som slocknat (alias en reklam-humbug.) Svärfar [Geijerstams framgångsrika komedi] är ett mästerverk och En Räddande Engel [Anne Charlotte Lefflers succékomi på Dramaten] går 100 gånger! Min kusin grosshandlaren som skrifvit en bundt skit i Ordnar, "skrifver bättre vers och har bättre hufvud" än Aug Sg. Hvad säges?<sup>16</sup>

Nu, i och med skiftet åtti-, nittital, tillkommer ytterligare ett element – kampen om vem som var först.<sup>17</sup>

9 november 1889 heter det till samma adressat.

Men kleptomanen Heidenstam, som griper hela kakan som vi bakat, och helsas som Renässansmannen, oaktadt jag skrifvit Lifsglädjen, Giftas I, Hemsöborna och Modernt Drama der jag afsäger realismen som De Små lilla Konst för att predika naturalismen som den Stora Konsten, dit jag räknar Fröken Julie och Creditorer.

---

att dyka upp i texten framöver. Så inte heller hans innehav eller boklån ger någon bild av hur väl orienterad han måste varit i samtidslitteraturen. (Lindström 1977, 1990.)

<sup>16</sup> Strindbergs kusin Oscar skrev tillfällighetsvers och hade gett ut *Från ordnar och samqväm af Occa*, Stockholm 1887. Med tanke på att "Occa" var en av de fåtal släktingar som stod Strindberg nära är aggressiviteten symptomatisk för hållningen mot just andra författare.

<sup>17</sup> Exempelen på hur han insisterar på att han var först är otaliga. Inte minst i form av bemötanden av anklagelser om stöld av idéer och litterär stil. Också här bidrar han med andra ord till att polarisera hållningarna. Är man inte först har man "stulit" av någon annan; domen är "originell" eller "tjuv" – sällan något däremellan.

Hans vrede blir mer anmärkningsvärd om man påminner sig om att han alltsedan åttitalet hade betraktats som en självklart ledande författare. Visserligen var han ständigt kontroversiell, men när han fick kritik – som till exempel så småningom av Oscar Levvertin – så var det i stort sett alltid med hans eget författarskap som verken jämfördes. När han slog till mot sina kolleger, var det alltså vanligen nedåt, inte uppåt.

Fokus på medlemmarna av hans egen generation – ”åttitalisterna” inklusive Heidenstam och Levvertin – talar för att det var litteraturhistorieskrivningen som stod i centrum, den som slutligen skulle komma att slås fast med angreppen på författare under Strindbergsfejden, då de sista kvarvarande røjdes ur vägen. Framför allt Heidenstam men också Levvertin. Jag tänker inte uppehålla mig vid den – den har avhandlats noggrant av tidigare forskning.<sup>18</sup> Det räcker med att konstatera att Strindberg här fullföljer den taktik som han slagit fast ett kvartssekel tidigare, att insistera på att han alltid varit först och att polarisera diskussionen och därigenom få åtminstone hälften av debattörerna på sin sida. Liksom att strategin att ta makten över en allvarlig konkurrents succé, som i det ovan nämnda exemplet med Heidenstams ”Jag längtar hem”.

Att det just handlar om författare med rötterna i åttitalet, och som var publikt framgångsrika kan i sin tur illustreras av angreppet på den gamla vännen och samarbetspartnern Carl Larsson i *En ny blå bok* 1908.<sup>19</sup> Det brukar beskrivas som både oväntat och oförklarligt efter mer än ett kvartssekels vänskap och samarbete. Gunnar Ollén betecknar attacken i *Samlade Verk* som den ”mest överraskande” men förklarar den med att Carl Larsson hade skrivit ett brev där han bad Strindberg att skriva ”något skönt och gott” – en implicit kritik som skulle retat honom, trots att Carl Larsson straxt efteråt skrev och bad om ursäkt. Per I. Gedin hänvisar till samma brev med föreslår också, utifrån Hjalmar Söderbergs beskrivning, att det bland annat var Carl Larssons respektlöshet under en sammankomst 1905 som bidrog. Senast menar Göran Söderström att orsaken framför allt var att Strindberg trodde att Carl Larsson skulle ha skuld till skilsmässan från Harriet Bosse.<sup>20</sup> Det är naturligtvis möjligt att någon enskild händelse utlöste angreppet, även om de flesta också är överens om att den bakomliggande orsaken var ett flertal irritationsmoment under en längre tid.

Vad som däremot inte påpekats är att Carl Larsson just under de här åren för första gången hade slagit igenom stort som författare och därmed hade börjat konkurrera med Strindberg inom hans eget område. Efter en mer blygsam inledning med *De mina. Gammalt krafs af C. L. (inte Claes)* 1895, kom framgången

<sup>18</sup> Se t ex Meidal 1982. Brandell 1989, s. 369-72. Lagercrantz 1979, s. 436-40.

<sup>19</sup> Strindberg, *En ny blå bok*, s. 806-813. (SV 66:1024-30.)

<sup>20</sup> SV 66:1070-71. Per I. Gedin 2011, s. 261. (Som i sin tur bygger på Hjalmar Söderbergs skildring DN 1.8 1915 och Strindbergs brev till Harriet Bosse 22.10 1905.) Söderström 2013, s. 640-43.

med bilderboken *Ett hem*, 1899, med de berömda akvarellerna av livet på Sundborn. En andra upplaga trycktes 1902 och samma år nästa bok, *Larssons*.<sup>21</sup> 1906 publicerades *Spadarvet*. Böckerna idylliserar livet på Sundborn, framställer det som ett lantligt paradys. Visserligen inkluderande hårt arbete och vardagliga konflikter, men en i grunden ideal tillvaro. Med nationalistiska förtecken beskrivs familjens liv och estetik som hand i handske med den svenska nationalkaraktären, den som nu skulle räddas från urbanisering och internationell underdanighet.<sup>22</sup> Adjektiven avlöser varandra: "ljuflighet", "glittrande", "präktig", "ren och helig", "härliga", "mjuk, varm glans", "underbaraste".

I centrum finns ständigt Karin Larsson och Carl Larssons mångordigt betygade kärlek till henne. ("Den gode Guden har i rikast mått gifvit mig af jordelivets bästa gåfvor. Min hustru är säkert en af Hans änglar, men som för min skull är så pass jordisk som behöfs för att hålla ihop ett tarfligt hushåll [...]")<sup>23</sup> Detta provokativt lyckliga förhållande, målat i om inte grälla så i alla fall starka, lysande färger, kan förstås ha bidragit till den nyss övergivna, snart åter i sina ögon barnlösa, Strindbergs irritation.<sup>24</sup> Men att det handlar om samma reaktion som tidigare mot en skrivande kollega talar inledningen på angreppet där Strindberg repeterar den nästan kvartsekelgamla vreden mot Ibsen och Nora-gestalten från förordet till *Giftas* innan han övergår till att slita Carl Larsson i stycken. Och angreppet utgår från den bild Carl Larsson ger av sig själv i sina succéböcker.

Hans natur var motsatserna af alla de vackra egenskaper han klädde ut sig med. Sålunda, och för att komplettera bilden, så gaf han sin största rol i "den lyckliga familjefadern", "partriarken", hemmets man, och

<sup>21</sup> De två första upplagorna av *Ett hem* tycktes i sammanlagt 5500 exemplar. "[E]n betydlig försäljningsframgång", som Per Gedin skriver. (Per I. Gedin 2011, s. 384. 2:a uppl. anges dock felaktigt till 1904.) Att Strindberg fått samtliga böckerna är förstås troligt, och han nämner *Ett hem* i brev 5/8 1900, även om han måste gjort sig av med de två första eftersom enbart ett dedicerad exemplar av *Spadarvet* fanns i hans bibliotek vid hans död. (Lindström 1977.) Han tackar också för boken 25/12 1906: "Vi (!) ha läst Spadarvet, i dag, Juldagen, och ha fått något godt i själen! Jag sade mig: 'Han har slutligen funnit hur han ska ha sig i lifvet!'"

<sup>22</sup> "[...] förr inrättade [man] sig efter klimatets kraf, och lät sjelfva folkkarakteren ge sin prägel åt den konstnärliga utstyrelsen, under det man nu anser sig böra följa utländska mönster, i går parisiska och berlinska, i dag engelska och amerikanska. Därför, o, svensk, rädda dig i tid, blif åter enkel och värdig, var hellre klumpig än elegant, kläd dig i skinn, päls, läder och ull, gör dig bohag som passar din tung kropp, och sätt på alltsammans de starka färger, ja, de s.k. bondgranna, hvilka äro nödvändiga såsom motsättning till den djupgröna furuskogen och den kallhvita snön, samt lät din hand otvingad på ditt bohag skära ut eller måla de snirklar han vill och kan. Då skall du bli lycklig i känslan af att vara dig själf, dig skall väl gå, och du skall länge lefva på jorden. Amen." (Larsson, *Ett hem*, s. 4.)

<sup>23</sup> Larsson, *Ett hem*, s. 4.

<sup>24</sup> Den 4 april 1908, just innan *En ny blå bok* avslutades (29/4) förlovade sig Harriet Bosse med kollegan Gunnar Wingård (de gifte sig sedan 24 maj). Båda styckena efter angreppet på Carl Larsson är ångestfyllda skildringar av förlorad kärlek och det efter skilsmässan övergivna barnet. Den 10/6 1908 skriver han till Emil Schering: "Jag har inga vänner mer, ingen hustru och mitt sista barn har man stulit ifrån mig, det också!"



naturligtvis förgudade han sin riksbekanta maka ("som var en stor d-l" i elakhet).

Men han var icke alls af familjesorten, hvilket strax märktes, när han trädde in i en ungarlskrets. Där medförde han en dålig ton; och hans samtalsämnen rörde sig i så låga regioner att pojkar skämdes; där blottades till och med detaljer från hemmet, som en gift man icke blottar (utan orsak åtminstone); där kunde till och med den dyrkade bli humoristisk behandlad; och på efternatten följde den lycklige maken och fadren med pojkarne till – lokaler.<sup>25</sup>

Strindberg skapar ett negativt filter som han lägger över den bild Carl Larsson målat upp i sina böcker: den idylliserande berättaren döljer en "dålig ton" och ämnen i "så låga regioner att pojkar skämdes"; den föregivna familjeloyaliteten och skildringen av de närmaste är en fernissa över utlämnande skvaller; den innerliga kärleken till hustrun är munväder på väg till horhuset (och den vid tiden fruktade syfilissmittan); slutligen är den dyrkade Karin en elak djävul. Också den avslutande domen låter som en karikerad recension av någon av Carl Larssons böcker: "Han har själf ritat till sin bild, vanställd, anamorf det vill säga som en blomma prässad i en bok." – En pressad blomma bland bokbladen, gärna i ett poesialbum, tillhörde de etablerade, sentimentala, för att inte säga pekoral gesterna för att peka på ett känsloladdat minne.<sup>26</sup>

Illustrativ är slutligen det hatiska lustmord Strindberg ägnar Gustaf af Geijerstam under perioden. Dels i *Götiska rummen*, dels i *En blå bok*, men framför allt i *Svarta fanor*.<sup>27</sup>

Skildringen i den senare av Lille Zachris och hans fru Jenny – byggd på Gustaf af Geijerstam och hans fru Eugenia "Nennie" af Geijerstam – har diskuterats ett stort antal gånger, men medan man har vänt och vridit på de personliga orsakerna, har man däremot inte uppmärksammat i någon högre grad att Geijerstam just

<sup>25</sup> Strindberg, *En ny blå bok*, s. 812. (SV 66:1029.) Man kan undra om det lilla tillägget "utan orsak åtminstone", motiverades av en påkommen känsla av att sitta i glashus? Strindberg hade ju en formidabel – intressant – förmåga att projicera sig på sina måltavlor, något som inte minst kom att märkas i hans attacker på Geijerstam. Det är också just detta han bland annat anklagar Carl Larsson för ifråga om dennas brev 11/12 1907 ("[Han] varnade mig för vissa karaktärsfel, dem jag saknar, men som äro utmärkande för honom."). Ett förhållningssätt som hela tiden skapar metanivåer och svajningar i texten. Liknande osäkerhet skapas när han betecknar Karin Larsson "som var en stor d-l i elakhet", där det inskjutna citatet verkar vara en parafra på hans eget tidigare citat av Carl Larssons beskrivning av Harriet Bosses syster "fru Hugo".

<sup>26</sup> Strindberg, *En ny blå bok*, s. 813. (SV 66:1030) Jämför t.ex. Strindberg, *Himmelrikets nycklar*, s. 25. (SV 32:148.) Bilden av en blomma pressad i en bok skulle också – hypotetiskt – kunna referera till någon faktisk recension, som en sentimental, lite vulgär metafor för någon av Carl Larssons Sundborn-böcker. Recensionen av *Larssons i Idun* (50/1902) exemplifierar: "32 Carl Larsson-taflor i deliciösaste färgtryck, samtliga behandlande ämnen ur den populära mästarens eget trefna familjelif med 'maka, barn och blomma'". Bilden ligger också nära till hands för att volymerna innehåller mängder av blommor, alltifrån de stiliserade siluetter av maskrosor som pryder *Mitt hems* försättsblad.

<sup>27</sup> Strindberg, *En blå bok*, 124-29, 194, ev. äv. s. 68. (SV 65:126-31, 196. ev. äv. s. 70.) Strindberg, *Götiska rummen*, s. 90-91. (SV 53:69.) Strindberg, *Svarta fanor*. (SV 57.)

vid den här tidpunkten också var en ytterst framgångsrik konkurrent ur den egna generationen.<sup>28</sup> Angreppet följer med andra ord samma linje i Strindbergs karriär från mitten av åttitalet. Också denna gång siktar Strindberg in sig på Geijerstams författarskap, på just hans litterära framgångar.

Jämfört med relationen till Carl Larsson hade Strindbergs förhållande till Geijerstam varit långt turbulentare i flera omgångar ända sedan mitten på åttitalet. Men på grund av Strindbergs koleriska temperament var det långt ifrån ovanligt. Geijerstam beskrivs också som en delvis ganska påfrestande person, begåvad med mer entusiasm än sensibilitet, som engagerade sig mer i Strindbergs liv än de flesta andra. Man brukar också lyfta fram att han därtill hade intagit en provocerande, ledande position i åttitalisternas ansträngningar att markera distans till Strindbergs konservativa kvinnosyn från och med *Giftas*, inte minst genom att vara redaktör för kalendern 1885. *Revy i literära och sociala frågor*.<sup>29</sup> Men samtidigt angrep Strindberg aldrig de tre som faktiskt skrev de avståndstagande artiklarna i tidskriften: Bernhard Meijer, Karl af Geijerstam och "Robinson" (Urban von Feilizen). Ingen av dem var heller någon litterär konkurrent.<sup>30</sup> Geijerstam hade Strindberg däremot redan tidigt misstänksamt betraktat som en medtävlare och bland annat anklagat honom för att parasitera och stjäla Strindbergs ämnen och idéer.<sup>31</sup> Att det fanns professionell konkurrens mellan de två har tidigare lyfts fram av forskningen, men detta faktum har underordnats i första hand de psykologiska, i andra hand ideologiska förklaringarna, inte minst för att Strindberg själv varit noggrann med att peka ut dem.

Men det finns flera tecken på att det är just *författaren* Gustaf af Geijerstam Strindberg är ute efter.

För vad som numera är ganska bortglömt – kanske bland annat som ett resultat av att Strindbergs karikatyr lagt sig tätt över historien – är att Geijerstam vid den här tiden var en extremt framgångsrik författare. Därtill hade han som förläggare på Gernandts 1898-1902 – inte bara hade återtagit en betydande roll

<sup>28</sup> Rune Helleday pekar också på Geijerstam som konkurrent på flera litterära områden, liksom dennas litterära framgångar i sin kommentar till *Svarta fanor*. (SV 57:285-86.)

<sup>29</sup> Exempel på hans bristande sensibilitet finns bl.a. i hans hantering av konflikten med Heidenstam och Levertin under brytningen åttital/nittital. (Se David Gedin 2003, s. 122-40.) Både hans deltagande i Strindbergs liv och hans distansering från Strindberg betonas t.ex. nu senast och eftertryckligt av Göran Söderström 2013.

<sup>30</sup> Bernhard Meijers "Vänner emellan", fungerade som en slags inledande programskrift, där han bland annat skrev: "att Strindberg [är] långt ifrån är ett korrekt uttryck för de sträfvande, som karaktärisera nutiden. Att hela venstern ('hela' är dock ej fullt riktigt) stälde sig på hans sida i det beryktade tryckfrihetsåtalet, det berodde sannerligen ej derpå att vi i allt ville göra oss solidariska med Strindberg." (1885. *Revy i literära och sociala frågor*, s. 8.) Men Meijer gjorde bara ett försök som skönlitterär författare, *Excelsior! En fantast historia*, 1888, som fick allmänt dålig kritik. Karl af Geijerstam och inte minst Urban von Feilizen var istället framgångsrika essäister. Meijer förekommer svagt som förlaga till "nakna prästens broder". (Strindberg, *Svarta fanor*, s. 42. Sv 57:31, äv. kommentaren, s. 311-12.) Medan Karl af Geijerstam är neutralt beskriven och förekommer enbart som vapen mot Geijerstam. (Strindberg, *Svarta fanor*, s. 85. SV 57:61, äv. s. 298.)

<sup>31</sup> Brev till Pehr Staaff 22.7 1884, 5.9 1887.

bland åttitalisterna, utan också hade bidragit till att börja forma historieskrivningen över åttitalet.<sup>32</sup>

Det hade redan tidigare gått hyggligt för honom – ojämn men mycket produktiv – och han var inte minst uppskattad i Tyskland. Efter att ha vunnit respekt som en av de centrala åttitalisterna hade han breddat sitt register mot slutet av decenniet och inte bara fått goda recensioner utan också en mindre succé med lustspelet *Svärfar* 1888. Skiftet åtti-/nittital gick hårt åt honom, medan den psykologiserande romanen *Medusas hufvud* 1895 hade hyllats av kritiken som en förnyelse och återkomst.

Men det var med ungdomsboken *Mina pojkar* 1896 som den första stora litterära publiksuccén kom och den trycktes i två upplagor redan första året (den andra i en påkostad upplaga illustrerad av Ottilia Adelborg, beundrad för *Prinsarnes blomsteralfabet* 1892 och *Pelle Snygg och barnen i Snaskeby* 1896.) Samma år översattes den till danska, året därpå till tyska och ytterligare några år senare (1904) till holländska. Genren låg i tiden och Strindberg prövade under perioden också barnlitteraturen. Hans *Sagor* 1902 var en hygglig framgång i två upplagor, men sämre än Geijerstams, vars sommarbok om Olle och Svante kom i sin tredje upplaga 1905 och sin femte 1910.<sup>33</sup>

Men *Mina pojkar* överträffades med råge av *Boken om lille-bror* som kom 1900 på Gernandts. Den var en närmast osannolik framgång. Under det första utgivningsåret kom den i tio upplagor, och 1904 i sin fjortonde, samma år som Strindberg skrev *Svarta fanor*. Då hade den också översatts till danska, tyska, holländska. Senare skulle den dessutom komma på finska, lettiska, franska, tjeckiska, grekiska, engelska, serbokroatiska, polska, italienska och isländska. En österrikisk kritiker, Wilhelm Stekel, menade till och med att "en fläkt af [...Goethes]

<sup>32</sup> Geijerstam vid sekelskiftet var en maktthavare på det kulturella fältet. Som förläggare på det nystartade bokförlaget (tidigare tidskrifts- och lexikonförlaget) C & E Gernandts Förlag publicerade han framför allt Strindberg själv, men också sina egna framgångsrika böcker liksom andra författare från åttitalistgenerationen som Hilma Angered-Strandberg, Daniel Fallström. Han förnyade intresset för Anne Charlotte Leffler med en urvalsvolym av Hellen Lindgren, vars essäsamling han också publicerade. Därtill Tor Hedberg, Karl August Tavaststjerna och Ernst Josephson. Men han låg alltså också bakom – vilket kan ha varit än värre ur Strindbergs synpunkt – en av de första ansatserna att skriva åttitalets historia, genom att inte bara publicera utan också förse den unga David Sprengel med tolkningar av perioden till hans *De nya poeterna*, 1902. (Om Geijerstams inflytande över texten, se David Gedin 2004, s. 147-48.) Gernandts var överhuvudtaget vid tiden en allvarlig konkurrent till i första hand Bonnier, och knöt även en del medlemmar ur den yngre generationen till sig. De gav t.ex. ut Per Hallström, Gustaf Jansson, Henning von Melstedt, och Hjalmar Söderbergs översättningar av Anatole France.

<sup>33</sup> Geijerstam, *Mina pojkar*. Berättelserna byggde på sönerna Ernst (f. 1886) och Gustaf "Gösta" af Geijerstam (f. 1888), något som underströks genom att den var dedicerad till "Mina pojks farmor, från hennes tillgifne son författaren." (Den förra senare styrman, den senare tidigt bosatt i Norge där han var verksam som författare, målare, och bl.a. nära vän till Sigrid Undset.) Boken översattes till danska samma år, tyska året därpå, slovenska 1900 och nederländska 1904, etc.

ande går genom denna bok”. Ett citat som Bonniers använde som reklam och som Strindberg indignerat skulle återkomma till gång på gång.<sup>34</sup>

Geijerstams framgångar var sådana att han under några år i början av 1900-talet kunde göra en överenskommelse med Bonnier om att fick få kvartalsvisa utbetalningar som förskott – ett slags författarlön.<sup>35</sup>

Det är i den situationen Strindberg skriver *Svarta fanor* och även om det är ett karaktärsdåd på Geijerstam, så är det märkbart att angreppet i så hög grad tar sats i och cirklar kring hans texter. Symptomatiskt är att de verk som hänas i förbifarten är *Svärfar* (Hans ”rysliga fars ’Han vill inte gifta sin dotter’”), *Medusas hufvud* (”Detta betraktade hon som ett nidingsdåd, detta att han fullgjort sin äktenskapsplikt, och han fick se på Medusas huvud i nio täta månader”), cirklar kring *Mina pojkar* innan den slutliga offensiven mot *Boken om lille-bror*.<sup>36</sup> Det vill säga just de verk som på olika sätt blivit milstolpar i Geijerstams författarkarriär. En bidragande orsak till att just de två senare fokuserades kan ha varit att de båda sistnämnda dessutom var autofiktiva, just det slags romaner som Strindberg mer än någon gjort till sin.

Karikatyren av *Mina pojkar* är indirekt men återkommande i porträttet av Lille Zachris båda söner Pirre och Brunte. I inledningen av berättelsen beskrivs till exempel att mamma – inför sommarvistelsen – tillhåller barnen att de inte får vara ensamma vid vattnet. I *Svarta fanor* frågar Jenny hembiträdet efter pojkarna och får – osant och i sammanhanget omotiverat – veta att de är på sjön: ”Såna pojkdjävlar, utbrast Jenny. Gå och hämta dem.”<sup>37</sup> Stor plats i skildringen tar också familjens hund, en ”dogg”. Geijerstam beskriver hur den ovan vid barn, från början morrar och nafsar dem när de är närgångna och till och med biter dem, men älskas ändå av pojkarna. I *Svarta fanor* är istället ständigt närvarande ”ett skällande missfoster, en kinesisk dogghynda, som stank”, som biter Doktor Borg och får en spark i retur.<sup>38</sup> I Geijerstams bok är en central händelse då Svante ramlar i

<sup>34</sup> Geijerstam fick Bonnier att ge ut en panegyrisk broschyr med *Uttalanden om Gustaf af Geijerstam af Tyska litteraturkritici*, 1907. (Se brev till Karl Warburg 16.1 1904, KB:s handskriftsavdelning.) Det återgivna citatet från *Die Wage*, Wien 1905, s. 49. (I SV 57:286, anges tidningen som *Die Zeit* 28.6 1902.) Ang. Strindbergs upprördhet över jämförelsen med Goethe. Se Strindberg, *En blå bok*, s. 160-162, 177-178. (SV 57:115-116, 127-128.) Äv. i Strindberg, *Svarta fanor* (se nedan).

<sup>35</sup> Se brev från Karl Otto Bonnier till Gustaf af Geijerstam, 20.12 1904, KB:s handskriftsavdelning. Hans publikframgångar fortsatte också efter *Boken om lille-bror*, om än inte lika häpnadsväckande stora. *Kvinnomakt* 1901 trycktes samma år i 4000 ex. och 1910 tilltrycktes 22-26:e tusendet. Den översattes också till nederländska 1902 och tyska 1904. (Senare kom den också på tjeckiska 1919, slovenska, engelska, danska och så sent som 1983 på grekiska). Romanerna *Karin Brandts dröm* kom i tre upplagor 1904, och *Äktenskapets komedi* från 1898 kom i sin tredje upplaga 1905.

<sup>36</sup> Strindberg, *Svarta fanor*, s. 64, 49. (SV 57: 46, 36.) Äv. ref till Geijerstams kontroversiella – men också framgångsrika – roman om Yngsjö-mordet, *Nils Tufvesson och hans moder*. (*Svarta fanor*, s. 123. SV 57: 89-90.)

<sup>37</sup> Geijerstam, *Mina pojkar*, s. 4-6. Strindberg, *Svarta fanor*, s. 170. (SV 57:122.)

<sup>38</sup> Geijerstam, *Mina pojkar*, s. 43-48. Strindberg, *Svarta fanor*, s. 46, 65. (SV 57:33, 47.) Vad Strindberg menar för ras är osäkert, någon ”kinesisk dogg” finns inte. Men möjligen tänker han

vattnet men räddas av hunden. Några dagar senare har händelsen resulterat i en notis i tidningen vilket gör Svante otroligt stolt. I *Svarta fanor* har pojkarna "biograferats i tidningarna [...vilket] nog ingivit dem alltför höga tankar om sig själva".<sup>39</sup>

Ett problem ifråga Strindbergs källa är att Geijerstams bok byggde på hans eget familjeliv, och att Strindberg med andra ord kan ha fått uppgifterna muntligt eller genom umgänget. En del av de förhållanden han använder finns inte heller i *Mina pojkar*. Melker Jonsson menar till exempel att uppgifterna om pojkarnas "fria uppfostran" syftar direkt på Ernst och Gösta, eftersom den, i Ellen Keys och åttitalets anda, var modernare, inte så disciplinerande och i stort sett utan åga.<sup>40</sup> Men fastän bristen på överensstämmelserna i detaljerna gör det mindre troligt att han läst den, talar de sammantagna exemplen om att det är, direkt eller indirekt, den framgångsrika boken som Strindberg har i tankarna.<sup>41</sup>

Däremot står det helt klart att Strindberg hade läst *Boken om lille-bror* och antingen hade den liggande framför sig eller helt levande i sitt minne när han skrev *Svarta fanor*.

Geijerstams roman är en autofiktiv skildring av hans yngsta sons död, fem år gammal, straxt efter följd av hans hustrus Nennies bortgång (i boken kallade "Sven" och "Elsa"). Det är en kärleks- och sorgeroman, och beskriver hur ett äkta par, beroende av varandra genom sin djupa förälskelse splittras av hustruns döds-längtan, och om mannens slutliga försoning med sitt öde.

Det är just denna ömsesidighet som Strindberg övertar och förvrider till ett beroendeförhållande av hat och rädsla. Han skapar ett slags brutalt parodisk mot-skrift som plockar beskrivningar ur ursprungstexten men tolkar om dem och sätter in dem i ett nytt sammanhang.

I inledningen av *Boken om lille-bror* får Elsa kommentera Bibelns beskrivning av att kvinnan ska föda med smärta och hävda att hon själv inte kan minnas någon utan att hon tvärtom fött deras son i jubel och lycka. I *Svarta fanor* står Zachris utanför dörren och hör Jenny skrika i födslovändor "icke som af smärta,

---

på Alfred Edmund Brehm, vars *Djurens lif* är en återkommande referens i hans brev och verk, som beskriver bland "Rofdjur (Carnivora) – 2:a Familjen: Hunddjur (Canidæ)": "En jette bland hundarne är den Tibetanska doggen (Canis familiaris molossus tibetanus) som redan var känd af romarne" (Brehm 1882, s 164.)

<sup>39</sup> Geijerstam, *Mina pojkar*, s. 57-58, 69-74, spec. s 74. Strindberg, *Svarta fanor*, s. 285. (SV 57:205.)

<sup>40</sup> Se Johnsson 1934, s. 299. Äv. Rune Helledays kommentar i SV 57:294-95.

<sup>41</sup> Även om Strindberg inte läst boken fanns det många andra möjliga källor till den, med tanke på hur omskriven och populär den var. Rune Helleday skriver enligt min mening för defensivt i sin kommentar att: "Geijerstam hade 1896 givit ut *Mina pojkar*. En sommarbok för stora och små, som snabbt blev en populär barnbok. Dess huvudfigurer Olle och Svante blev 'kändisar' i många svenska hem och boken förmedlade bilden av ett lyckligt äktenskap med pigga och initiativrika praktbarn. Det är inte otänkbart att Strindberg ville slå hål på sådana föreställningar genom sin skildring av de ouppfostrade lymlarna Pirre och Brunte." (SV 57:295.) Ett skäl till den försiktiga formuleringen kan vara att inte heller Helleday tycks ha läst boken där pojkarna skildras betydligt mer levande och långt ifrån som några "praktbarn".

utan af ilska, af raseri, att någon vågade göra henne illa". Skildringen får också en ytterligare parallell när Jenny ligger döende: "Ibland läto hennes rop som en barnsängskvinnas, och då erinrade han den första förlossningen."<sup>42</sup> Då Elsas djupa depression skapar missämja går paret en hel dag tysta, men faller gråtande i varandras armar när kvällen kommer. Hos Strindberg är Zachris och Jenny dömda till varandra, stormgrälar och örfilar innan de sittande i varsin stol faller i gråt.<sup>43</sup>

I en passage i Geijerstams roman beskrivs hur Sven viskar hemligheter till sin mamma utan att pappa får höra: "Det kallade han att äckla pappa, och han visste få saker, som han fann mera nöjsamma." Ordvalet (som rimligen ska stå för "reta") har uppenbarligen slagit an på Strindberg och i *Svarta fanor* pluggar Jenny kuggfrågor med Pirre och Brunte och får dem att utmana Zachris. När han inte kan svara, hånar de honom. "Denna oskyldiga lek kallades att 'äckla gubben'." Samma beteckning används också när pojkar visar fram tidningskarikatyrer av fadern.<sup>44</sup>

När så slutligen Elsa ligger på sin dödsbädd, står en sönerna utanför dörren utan att veta vad han ska ta sig till. När berättaren kommer tittar han upp: "Hvarför snarkar mamma så underligt? sade han. Han blef röd, som om han sagt något opassande och försökte le, utan att lyckas. "Det brukar höras så, svarade jag, när en människa är nära att dö." Hos Strindberg får en av sönerna svara på frågan om Jennys sista stund var svår? "– Näh. Hon snarka bara så fönsterna skakade, och så låg hon så här med tassarne som en hund simmar..."<sup>45</sup>

Karikatyren kan å ena sidan ses som en form av konsekvrering eller adlande, genom att föremålet anses vara värt uppmärksamheten. Det som den samtida skämtpressen siktade in sig på ger en bra bild av samtalsämnen i offentligheten. Det var till exempel i den humoristiska veckotidningen *Söndags-Nisse* Strindberg avporträtterades för första gången efter genombrottet 1879. Å andra sidan är en mer ambitiös karikatyr eller parodis syfte att lägga ett filter fett över den ursprungliga företeelsen eller personen. Det parasiterade originalet "smittas ner" – det kan inte framgent nämnas utan att den tillagda förvidna, överdrivna bilden och dess upphovsperson aktualiseras som en spökbild. Ursprungsverket expropieras eller ockuperas, i de mest framgångsrika fallen så att den ursprungliga upphovspersonen osynliggörs bakom skevbilden.<sup>46</sup> Det är en effekt som Strindberg dessutom förstärker i *Svarta fanor* genom att lägga in sig själv i verket. Redan Tor Hedberg noterade det i sin recension i *Svenska Dagbladet* och

<sup>42</sup> Geijerstam, *Boken om lille-bror*, s. 21. Strindberg, *Svarta fanor*, s. 51, 285-286. (SV 57:37, 206.)

<sup>43</sup> Geijerstam, *Boken om lille-bror*, s. 40. Strindberg, *Svarta fanor*, s. 103. (SV 57:75.)

<sup>44</sup> Geijerstam, *Boken om lille-bror*, s. 92-93. Strindberg, *Svarta fanor*, s. 52, 104. (SV 57:37-38, 76.)

<sup>45</sup> Geijerstam, *Boken om lille-bror*, s. 269. Strindberg, *Svarta fanor*, s. 278. (SV 57:201.)

<sup>46</sup> Är det en kärleksfull karikatyr eller parodi kan det i bästa fall utvecklas till ett symbiotiskt förhållande där båda verken lyfter varandra.

forskningen har sedan dess lyft fram ytterligare en mängd exempel.<sup>47</sup> Martin Lamm påtalade till exempel 1942 att Zachris plötsligt uppdykande son var en personlig upplevelse som Strindberg beskrivit i *Ockulta dagboken*. Och inte minst har äktenskapsskildringen tydliga likheter med *En dåres försvarstal*. Bland annat påminner Jennys pålurade graviditet i *Svarta fanor* om hur Axel intalar Maria att han knappt är fertil och vet hur en graviditet kan undvikas, vilket naturligtvis tvärtom resulterar i barn.<sup>48</sup>

I det i efterhand skrivna, otryckta förordet förklarar Strindberg att: "när hjälten (förlåt uttrycket!) är en sådan lump att han icke fyller intresset, så har jag rätt att knåda in lite främmande lera för att lägga på magermannen."<sup>49</sup>

Just den pålurade graviditeten från *En dåres försvarstal* passar Strindberg ovanligt väl eftersom den samtidigt också blir en karikatyr av den passage i *Boken om lille-bror* där berättaren skildrar hur Elsa bekänner sin dödslängtan och att hon hade tänkt lämna honom, men beslöt sig för att leva vidare då sonen Sven föddes.<sup>50</sup>

När så berättaren, av samtiden självklart identifierad med Geijerstam, i slutorden bekänner att boken handlar om honom själv, turnerar Strindberg med en scen där Zachris önskar att Jenny ska dö och funderar på hur hans ska utnyttja henne som litteratur: "[...] han gick till skrifbordet för att anteckna dem till sin roman. Hon fick döende ligga modell och diktera till protokollet."<sup>51</sup>

I en mening stämmer analysen. Inte på att Geijerstam utnyttjade erfarenheten av sin hustrus död som litterärt material, den är hans epitafium. Däremot på hur

<sup>47</sup> "I denna skildring förblindas han ofta af personlig hätskhet, men stundom hatar han också själfva gestalten så intensivt, att satiren i all sin ohygglighet når stora dimensioner. Och då, det må sägas, griper han äfven, vetande eller ovetande, djupt i sin egen barm, den gränslösa själfhatare som han med all sin gränslösa själfkärlek är." (SV 16.6. 1907.) Man kan notera att Hedberg menar att om Strindberg bara hade velat tillfreställa ett personligt hämndbegär borde han låtit den publiceras postumt, med tanke på det pris han nu själf får betala.

<sup>48</sup> SV 25:150, 173. Exemplet med graviditeten inte tycks inte ha noterats tidigare, men annars har parallellerna till Strindbergs liv och litteratur uppmärksamats av ett antal forskare. Rune Helleday går igenom de flesta i efterordet i *Samlade Verk* (SV 57:288-89). Att den plötsligt uppdykande sonen var en episod som förekom i *Ockulta dagboken* (3.12 1900) påtalades av Martin Lamm i hans biografi (Lamm 1942, s. 251) och den användes redan i *Ensam* (se Ola Östin i SV 52:239-240). Likaså att julschildringen bygger på Strindbergs egen 1891. (Levander 1954, s. 4.), Äktenskapsschildringen har – förutom den pålurade graviditeten – också många andra drag av *En dåres försvarstal*, inklusive att Zachris hämndroman om hustrun som bara ska publiceras i utlandet. (Strindberg, *Svarta fanor*, s. 224. SV 57:160.) Samma gäller Strindbergs många egna beskrivningar av författaryrket som blodsugande. (Se t ex brev till Heidenstam 30.3 1885.) Zachris tyska översättare "fru Mager" påminner om Strindbergs översättare till tyska Mathilde Prager. (Strindberg, *Svarta fanor*, s. 12. SV 57:10),

En intressant – typisk vridning i Strindbergs angrepp – är att bland alla sina egna förhållanden som han utstofferar sina offer med – är anklagelsen om att *de* projicerar sina brister på Strindberg. Förutom den ovan citerade stycket om Carl Larsson (se not 25), skriver han om Geijerstam: "[...] jag fick se mig själf karrikerad också, och karikatyren bestod i att han inlagt alla sina fel hos mig." (Strindberg, *En blå bok*, s. 126. SV 65:128.)

<sup>49</sup> Strindberg *Förord till Svarta fanor*. (SV 57:350.)

<sup>50</sup> Geijerstam, *Boken om lille-bror*, s. 188-89. Strindberg, *Svarta fanor*, s. 49. (SV 57:36.)

<sup>51</sup> Geijerstam, *Boken om lille-bror*, s. 284. Strindberg, *Svarta fanor*, s. 270. (SV 57:194.)

Strindberg la beslag på den för sitt eget verk.<sup>52</sup> Idag minns knappast någon *Boken om lille-bror*, medan *Svarta fanor* har en given plats i den svenska litteraturhistorien; ett av nyckelverken till den fortfarande fascinerande psykologiska och konstnärliga gåtan August Strindberg.

Därmed fullföljer Strindberg i sina angrepp, hur våldsamma och irrationella de än kan verka på ytan, en tydlig strategisk linje från och med mitten av 1880-talet: Målen är primärt andra framgångsrika författare ur hans egen generation, att expropria deras verk och framgångar. Han följer också noggrannare med i deras litterära produktion än han vad han uttalar i sina brev eller biografiska skrifter (där ideologiska och personliga motsättningar lyfts fram) och det är speciellt när deras succéer kommer som han samlar sig till attack. Från Anne Charlotte Leffler och Alfhild Agrell över Carl Larsson och Gustaf af Geijerstam fram till Oscar Levertin och Verner von Heidenstam.

### *Källförteckning*

- Agrell, Alfhild *Dramatiska arbeten II*, Oscar L. Lamm, Stockholm 1884.
- Boëthius, Ulf, *Strindberg och kvinnofrågan – till och med Giftas I*, akad. avh., Prisma, Stockholm 1969.
- Brandell, Gunnar, *Strindberg – Ett författarliv IV*, Alba, Stockholm 1989.
- Branting, Hjalmar, "Strindberg och kvinnofrågan", *Ur dagens krönika* 1885, s. 302-22.
- Brehm, Alfred Edmund, *Däggjurens lif, med 265 afbildningar efter naturen af G. Mützel m.fl. Auktoriserad öfvers. och bearb. af S. A. Smith och J. Lindahl. Granskad och efter orig:s andra uppl. red. av F. A. Smitt*, Norstedt, Stockholm 1882.
- Gedin, David, "Att få lov. Kvinnor och baler kring artonhundraåttitalet", *Samla- ren* 128 (2007), s. 52-109 (<http://www.diva-portal.org/smash/record.jsf?searchId=2&pid=diva2:315286>)
- "Fähundarna på Alhambra. Heidenstams skildring av sitt och Strindbergs sista möte", *Strindbergiana* 18, red. Birgitta Steene, Stockholm 2003, s. 122-40.
  - *Fältets herrar. Framväxten av en modern författarroll. Artonhundraåttitalet* (akad. avh.), Symposion, Stockholm/Stehag 2004
  - "'Är kanske inte mitt lif mera värdt än en usel, obetydlig qvinnas!' – Strindberg och de kvinnliga åttitalisterna", *Dramawebben*, red. Marika V. Lagercrantz, Ulrika Lindgren, 2012, <http://www.dramawebben.se/content/arkanske-inte-mitt-lif-mera-vardt-en-usel-obetydlig-qvinnas-strindberg-och-de-kvinnliga-att>

<sup>52</sup> Olof Lagercrantz menar t.o.m. att Strindberg utnyttjar Zachris-porträttet för att gestalta sin konflikt kring författandet som en blodsugande, parasitär verksamhet. (Lagercrantz 1979, s. 386.) Vilket ju i sammanhanget blir dubbelt sant.



- Gedin, Per I, *Jag Carl Larsson. En biografi*, Bonnier, Stockholm 2011.
- Geijerstam, Gustaf af (red.), 1885. *Revy i literära och sociala frågor. under medverkan af flere författare utgifven af Gustaf af Geijerstam*, Hæggström, Stockholm 1885.
- *Boken om lille-bror. En äktenskapsroman*, Gernandts, Stockholm 1900.
  - *Karin Brandts dröm*, Bonnier, Stockholm 1904.
  - *Kvinnomakt*, Gernandts, Stockholm 1901.
  - *Mina pojkar. En sommarbok för stora och små*, Gernandts, Stockholm 1896.
  - *Nils Tufvesson och hans moder*, Gernandts, Stockholm 1902.
  - *Äktenskapets komedi*, Bonnier, Stockholm 1898.
- Heidenstam, Verner von, *Dikter*, Bonnier, Stockholm 1895.
- *Ett folk*, Bonnier, Stockholm 1895.
  - *Vallfart och vandringsår*, Alb. Bonnier, Stockholm 1888.
- Johnsson, Melker, *En åttitalist. Gustaf af Geijerstam 1858-1895*, akad. avh., Göteborg 1934.
- Lagercrantz, Olof, *August Strindberg*, Walström & Widstrand, Stockholm 1979.
- Larsson, Carl, *Ett hem*, Bonnier, Stockholm 1899.
- *Jag*, Bonnier, Stockholm 1953.
  - *Spadarfvet : Mitt lilla landtbruk. 24 målningar med text och teckningar*, Bonnier, Stockholm 1906.
- Lamm, Martin, *August Strindberg*, bnd II, Bonnier, Stockholm 1942.
- Levander, Hans, "Svarta Fanor. Kring en 'nyckelroman'", *Meddelanden från Strindbergssällskapet*, nr 17, 1954.
- Lindström, Hans, *Strindberg och böckerna. I. Biblioteken 1883, 1892 och 1912. Förteckningar och kommentarer*, Svenska litteratursällskapet, Uppsala 1977.
- *Strindberg och böckerna. II. Boklån och läsning. Förteckningar och kommentarer*, Svenska litteratursällskapet, Uppsala 1990.
- Meidal, Björn, *Från profet till folktribun. Strindberg och Strindbergsfejden 1910-12*, akad. avh., Stockholm 1982.
- Meijer, Bernhard, *Excelsior! En fantast historia*, Bonnier, Stockholm 1888.
- Strindberg, August, *En blå bok*, Björk & Börjesson, Stockholm 1907. (SV 65.)
- *En dåres försvarstal*, SV 57, Norstedts, Stockholm 1999.
  - *En ny blå bok*, Björk & Börjesson, Stockholm 1908. (SV 66.)
  - *Ensam*, SV 52, Norstedts, Stockholm 1994.
  - *Förord till Svarta fanor (skrifvet februari 1908)*, Björck & Börjesson, Stockholm 1914, [s. 3]. (SV 57:350.)
  - *Giftas*, Alb. Bonnier, Stockholm 1884. (SV 16.)
  - *Götiska rummen*, Geber, Stockholm 1904.
  - *Himmelrikets nycklar*, Bonnier, Stockholm 1892. (SV 32.)
  - *Likt och Olikt I-II samt uppsatser och tidningsartiklar 1884-1890*, SV 17, Norstedts, Stockholm, 2003.

- *Svarta fanor. Sedeskildringar från sekelskiftet*, Björk & Börjesson, Stockholm 1907. (SV 57.)
  - *Tal till Svenska Nationen / Folkstaten / Religiös Renässans / Tsarens Kurir*, SV 68, Norstedts, Stockholm 1988.
  - "Likställighet och tyranni (Strödda anteckningar till *Giftas*)", *Ur dagens krönika* (jan.), Stockholm 1885, s. 1-33.
- Sprengel, David, *De nya poeterna. 80-talet. Dokument och kåserier*, Gernandt, Stockholm 1902.
- Söderström, Göran, *Strindberg. Ett liv*, Lind & Co, Stockholm 2013.
- Uttalanden om Gustaf af Geijerstam af Tyska litteraturkritici*, Bonnier, Stockholm 1907.

”Denna Dagbok får aldrig tryckas!  
Detta är min sista vilja! som måste uppfyllas!”

Om att utge Strindbergs dagbok i Samlade Verk

PER STAM

### *Inledning*

August Strindberg förde dagbok från februari 1896, när han flyttat in på hotell Orfila i Paris, fram till sommaren 1908 och den definitiva skilsmässan från Harriet Bosse. Strindbergs dagbok från denna period, vilken han kom att kalla *Ockulta Dagboken*, utgavs i maj 2012 i August Strindbergs Samlade Verk, för första gången som etablerad typograferad text och som faksimil i färg av handskriften, i två band i folioformat, med utgivarnas kommentarer i ett tredje band. De tre delarna publicerades samtidigt elektroniskt i Litteraturbanken.se.<sup>1</sup>

Varför skrev Strindberg dagbok? Vad består dagboken av? Vad innebär det att utge ett personligt dokument som upphovsmannen tycks ha förbjudit tryckning av? Och hur löser man tekniskt att återge handskriften med felskrivningar och inkonsekvenser, tillägg, under- och överstrykningar, inmonterade tidningsklipp och föremål?

---

<sup>1</sup> August Strindberg, *Ockulta Dagboken* (SV 59:1) och *Ockulta Dagboken. Faksimil av handskriften* (SV 59:2), samt *Ockulta Dagboken. Kommentarer* (SV 60), Samlade Verk, del 59-60, texten redigerad och kommenterad av Karin Petherick och Göran Stockenström, Stockholm: Norstedts 2012, samt Litteraturbanken.se. – Denna presentation bygger på arbetet med utgåvan. En kortare version har publicerats i Litteraturbanken.se. Brev citeras efter August Strindbergs Brev 1-22 (Strindbergssällskapets skrifter), utgivna och kommenterade av Torsten Eklund (nr 1-15) respektive Björn Meidal (nr 16-22), Stockholm: Bonniers 1948-2001.

Jag kommer att kortfattat redogöra för dagbokens inre och yttre historia, samt något antyda de problem som utgivarna har ställts inför och de lösningar som har valts.

Delredaktörer för utgåvan av *Ockulta Dagboken* i Samlade Verk är Karin Petherick, som avled 2009, och Göran Stockenström. Petherick har etablerat texten och sammanställt de omfattande ord- och sakförklaringarna. Stockenström, som bland annat har utgivit *Ismael i öknen. Strindberg som mystiker* (1972), har skrivit en värdefull essä om dagboken. Kommentarovolymen innehåller också en kort inledning samt person- och verkregister.<sup>2</sup> Arbetet med utgåvan har pågått under många år och har engagerat ett stort antal personer. Arbetet slutfördes under 2010-2011 av redaktionen för August Strindbergs Samlade Verk vid Stockholms universitet.<sup>3</sup>

Dagboken består av 282 lösa folioblad (Lessebo Bikupa) som Strindberg med enstaka oregelbundenheter har paginerat 1-302, samt av yttre och inre konvolut, ett pergamentomslag (endast framsidan är bevarad), samt ett titelblad.<sup>4</sup>

En av ambitionerna under arbetet med utgåvan har varit att i möjligaste mån fånga dagboksskrivandets process, med tillägg, markeringar och strykningar på dagboksbladen. Nationalupplagans vanliga redigeringsprinciper gäller i huvudsak, med bland annat normaliserad stavning, men en del av dessa principer har reviderats och kompletterats för *Ockulta Dagboken*:<sup>5</sup> Text skriven med blyerts återges i kursiv. Text skriven med färgpenna återges i fet stil. Understrykning med samma penna som texten är nedskriven med återges i den etablerade texten som understrykning, men ej understrykningar med färgpenna i efterhand (om Strindberg inte samtidigt antecknat mer med samma penna). Grekiska bokstäver, som Strindberg använt för att kamouflera namn och känsliga partier, transkriberas direkt efter ordet inom hakparentes. Överstruken text återges överstruken.<sup>6</sup> Tidningsklipp och andra i dagboken monterade dokument återges som bild i den etablerade texten.

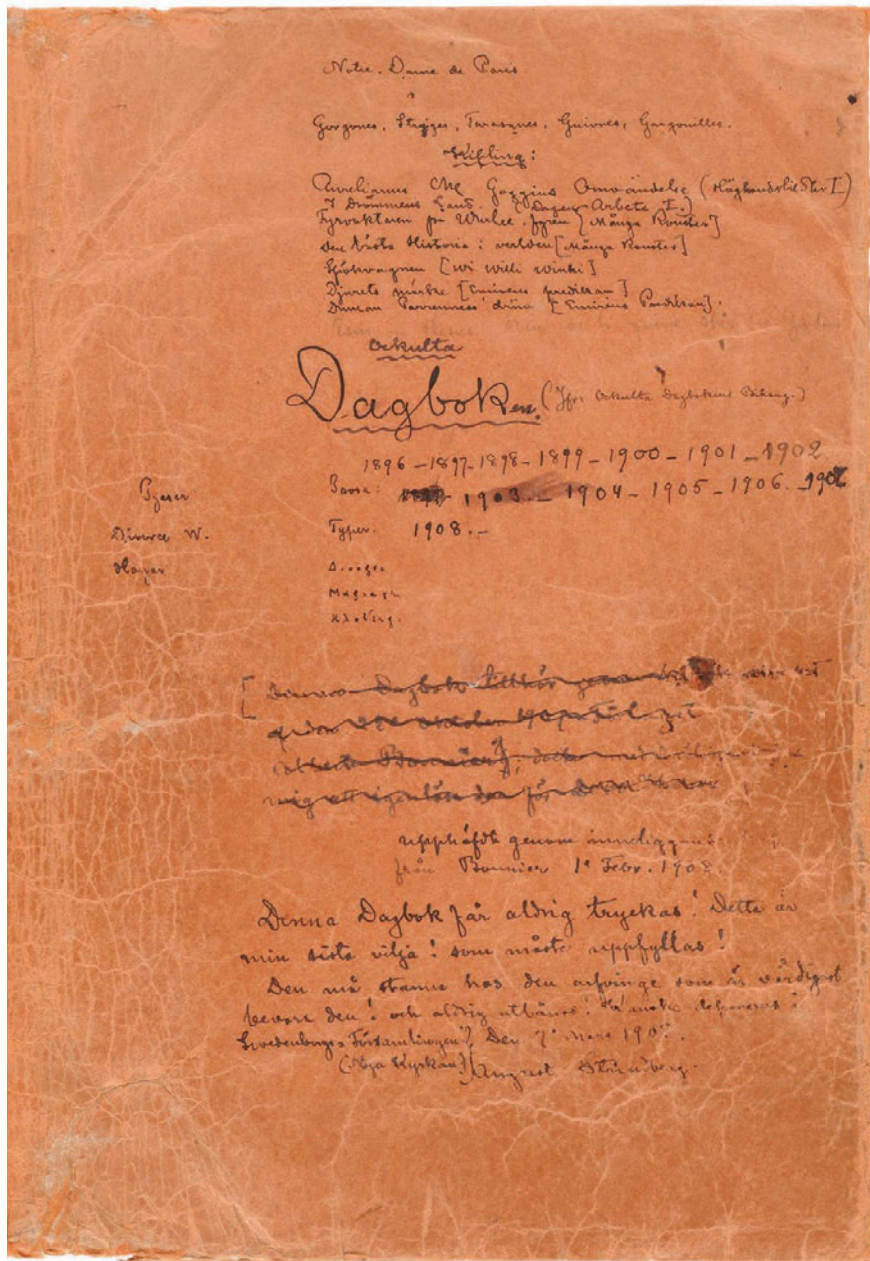
<sup>2</sup> Karin Petherick (1929-2009), verksam vid University College London. Göran Stockenström (f. 1936), verksam vid University of Minnesota. – *Göran Stockenström, Ismael i öknen. Strindberg som mystiker* (diss.; Historia litterarum, 5), Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis 1972.

<sup>3</sup> Listan över personer som bistått arbetet med ord- och sakförklaringarna upptar ett sextiotal namn (SV 60, s. 96). – Redaktionen för Samlade Verk bestod under 2010-2011 av tre personer, huvudredaktören Per Stam och de biträdande huvudredaktörerna Camilla Kretz och Hans Söderström. Granskningen och slutredigeringen innebar en sista genomgång av textetableringen, Stockenströms essä och de cirka 4000 ord- och sakförklaringarna, som kontrollerades mot tillgängliga källor. Även person- och verkregistren granskades. All redaktionell text i SV 59:1 och SV 60 systematiserades och stramades upp. Nya experter fick svara på frågor angående detaljer i SV 60. Stor möda lades också ned på att faksmilåtergivningen av handskriften i SV 59:2 blev så bra som överhuvudtaget möjligt. Prepressarbete och provtryckning utfördes av Fälth & Hässler i Värnamo.

<sup>4</sup> Kungliga biblioteket, signum SgNM D 72. Se vidare beskrivningen i SV 59:1, s. I-III, och i SV 60, s. 12 ff.

<sup>5</sup> En beskrivning av redigeringsprinciperna, vilka utarbetats av Lars Dahlbäck och Karin Petherick, återfinns i slutet av band 59:1, med en utförligare redovisning i den textkritiska kommentar som publiceras elektroniskt.

<sup>6</sup> Text som dolts bakom överstrykningar har frilagts genom digitala bearbetningar på redaktionen för Samlade Verk vid Stockholms universitet, se nedan not 23.



Det röda yttre konvolutet till Dagboken (från SV 59:2).

## Dagboksskrivandet

När Strindberg i februari 1896 började föra dagbok var han 47 år gammal och en framgångsrik men också omstridd författare. Bakom sig hade han *Röda rummet* (1879), *Giftas* (1884, 1886), *Fadren* och *Fröken Julie* (1887, 1888); han hade också skrivit en självbiografisk romansvit, *Tjänstekvinnans son* (1886), samt utgivit både *Hemsöborna* (1887) och *I havsbandet* (1890).

I dagboken beskriver Strindberg sitt liv i Paris, Lund och Stockholm, men också i skärgården, Österrike och Belgien. Vidare skildras äktenskapet med Harriet Bosse och grundandet av Intima Teatern. Under tiden tillkommer en lång rad litterära verk, från romanerna *Inferno* (1897) och *Legender* (1898) över dramerna *Till Damaskus* (1898, 1901), *Ett drömspel* (1901) och *Dödsdansen* (1901) till nyckelromanen *Svarta Fanor* (tr. 1907) och genomskådandet av den etablerade vetenskapen i 'hans livs syntes', *En blå bok* (1907-1912), som påbörjas under denna tid. Men dagboken är inte i första hand en redovisning av yttre händelser, utan ger i stället unika inblickar i Strindbergs föreställningsvärld med drömmar, spekulationer och fantasier.

*Ockulta Dagboken* springer ur Strindbergs Infernokris och utgör ett unikt vittnesbörd om hans intellektuella omorientering under mitten av 1890-talet. Anteckningarna växte fram i ett försök att hantera en existentiell kris och utvecklades till en tolkning av vardagsverkligheten i moraliskt religiösa kategorier.<sup>7</sup>

Strindberg beskrev inledningsvis sina anteckningar som en dagbok över "egendomliga sammanträffanden och oförklarliga händelser" och som en dagbok över drömmar.<sup>8</sup> Dagboksföraren Strindberg tycks vara indragen i ett kosmiskt drama där allt han iakttar, erfar och upplever kan vittna om dolda sammanhang och kan härbärgera meddelanden till just honom.

"Om Du vill lära känna det osynliga, så iakttag med öppen blick det Synliga. (Talmud.)" har Strindberg antecknat på ett av de inledande bladen (titelbladet). Allt ingår i ett sammanhang. Genom att observera de mönster som kan iakttagas i vår värld blottläggs också den transcendent värld.

Strindberg antecknar om naturkatastrofer över hela jorden, astronomiska iakttagelser om Orions bälte och om novor, tecknar av moln sedda från sitt fönster på Karlavägen 40, hittar spelkort, noterar bokstavskombinationer bildade av kvistar med mera, siffror och tal i olika sammanhang, på lappar och skyltar, cyklar och bussar. Dessa tecken måste noteras och tydas. "Vad betyder det?" frågar han sig i dagboken. För att få hjälp med tydningen konsulteras bibeln, som han slår i på måfå, spådomsböcker och en del ockultistisk litteratur. Det är som tolkningshjälp Emanuel Swedenborgs skrifter blir aktuella från hösten 1896. Men det är Strindberg själv som står för tolkningsförsöken.

<sup>7</sup> Jfr Göran Stockenström, "August Strindbergs ockulta dagbok", SV 60, s. 58.

<sup>8</sup> Brev till Torsten Hedlund 7/7 resp. 30/6-1/7 1896.

[Yttre konvolutets framsida]

Notre-Dame de Paris

\*

Gorgones, Striges, Tarasques, Guivres, Gargouilles.

Kipling:

Aurelianus Mc Goggins Omvändelse (Höglandsbilder I)

I Drömmens Land. (Dagens Arbete I.)

Fyrvaktaren på Wurlee-fyren [Många Konster]

Den bästa Historia i världen [Många Konster]

Spökvagnen [Wi Willi Winki]

Djurets märke [Emirens predikan]

Duncan Parrenness' dröm [Emirens Predikan].

*Esus ou Hesus dieu de la guerre chez les Gaulois*

Ockulta

Dagboken. (Jfr: Ockulta Dagbokens Bihang.)

|            |  |
|------------|--|
| Pjäser:    | Prosa: 1896 – 1897 – 1898 – 1899 – 1900 – 1901 – 1902.<br>[svårläst str] 1903. – 1904 – 1905 – 1906. – 1907. |
| Divorce W. | Typer. 1908. –   |
| Hagar      | Διγορῶς [Divorce]<br>Μαρίαγε [Mariage]<br>Κλοστερ [Kloster].   |

[Denna Dagbok tillhör genom köpekontrakt av den 22<sup>de</sup> Oktober 1907  
Förlaget Albert Bonnier, dock med rättighet för mig att igenlösa den för  
2000 Kronor.]

Upphävt genom ineliggande brev  
från Bonnier 1<sup>a</sup> Febr. 1908.

Denna Dagbok får aldrig tryckas! Detta är min sista vilja! som måste uppfyllas!  
Den må stanna hos den arvinge som är värdigast bevara den! och aldrig utlånas!  
Kanske deponeras i Swedenborgs-Församlingen! } Den 7<sup>e</sup> Mars 1908.  
(Nya Kyrkan.) } August Strindberg.

Yttre konvolutets framsida. Samma sida återges ovan (s. 35), men här som etablerad, typograferad text (från SV 59:1).

Under åren närmast före starten av dagboksskrivandet hade Strindberg skrivit några naturvetenskapliga eller naturfilosofiska verk – *Antibarbarus* (1894), *Sylva Sylvarum* (1896) och *Jardin des Plantes* (1896) – där han försökte att dels kritiserade den förhärskande naturvetenskapen, dels ge sin egen syn på hur världen var inrättad. I sina studier i skapelsens mysterier, studier som inledningsvis var materialistiskt och ateistiskt inriktade, kom han till slutsatsen – eller insikten – att det bakom skapelsen fanns en skapare. Vändningen inträffade under 1895-1896. Under sina studier antecknade han likheter, analogier, korrespondenser i naturen. Anteckningarna i dagboken följer inledningsvis detta mönster. Men i dagboken finns alltså en central punkt – August Strindberg och hans öde i skapelsen.<sup>9</sup>

I senare delen av dagboken skildras äktenskapet med Harriet Bosse, från förälskelse, över äktenskap 1901, barn, skilsmässa och fortsatt samliv, fram till den definitiva skilsmässan våren-sommaren 1908, när Harriet gifte om sig med skådespelaren Gunnar Wingård. Strindberg slutade då att anteckna i dagboken och flyttade från Karlavägen 40 till Drottninggatan 85 ("Blå tornet"). Han var nu 59 år gammal.

### *Strindbergs idéer om dagbokens offentlighöörande*

Strindberg använde länge endast den korta beteckningen "Dagbok", både i själva manuskriptet och i brev, liksom i de självbiografiska romanerna *Inferno* och *Legender*, vilka delvis använder dagboken som källa. I romanerna omtalas berättarens "journal", det vill säga hans dagbok, vilken också läsaren inbjuds att studera: "Den läsare som tror sig veta att denna bok är en dikt, inbjudes att se min dagbok [– –] varav detta endast är ett utvidgat, och ordnat utdrag".<sup>10</sup> Även om detta främst är ett retoriskt grepp för att ge framställningen autenticitet, fungerar det också som en inbjudan.

<sup>9</sup> Jfr Per Stam, "Jag skulle gärna vilja bli troende igen ..." Strindbergs utveckling från ateist till mystiker under 1890-talet", *Tron är mitt lokalbatteri. Religion och religiositet i August Strindbergs liv och verk* (Linköpings universitet: Studies in Language and Culture, 20), red. Martin Hellström, Skellefteå: Artos 2012, ss. 25-43. Se vidare August Strindberg, *Naturvetenskapliga Skrifter I och II*, Samlade Verk, del 35-36, texten redigerad och kommenterad av Per Stam, Stockholm: Norstedts 2010 resp. 2003, samt Per Stam, "Världen för Sig och världen för Mig". August Strindbergs *Naturvetenskapliga Skrifter – en inledning*", *Strindbergiana. Tjugofjärde samlingen*, red. Per Stam, Stockholm: Atlantis 2009, s. 16-40.

<sup>10</sup> August Strindberg, *Inferno*, Samlade Verk, del 37, texten redigerad och kommenterad av Ann-Charlotte Gavel Adams, Stockholm: Norstedts 1994, s. 317.



Bestämningen ”ockulta” är inte belagd förrän några år in på 1900-talet, då ibland med liten begynnelsebokstav (1904, 1907).<sup>11</sup> Först i samband med försäljningen av dagboken till Bonniers (1907-1908) började beteckningen ”Ockulta Dagboken” med versaler på båda orden att sätta sig. Sannolikt var det då som Strindberg ändrade ordet ”Dagbok” på det röda yttre konvolutet till ”Ockulta Dagboken”.<sup>12</sup> När dagboken av dess författare behandlas som en vara, ett verk, finns också skäl att ge den en benämning; beteckningen blir en titel: *Ockulta Dagboken*.

Strindberg tycks länge ha fört dagboken utan tanke på publicering. Han tillmätte den mycket stort värde och han övervägde att publicera den – men endast postumt. Angående förvaltande och eventuell publicering gav han flera olika besked under åren. Man kan skönja två skilda förhållningssätt i hans anvisningar: en vilja att *offentliggöra* dagboken eller tvärt emot att *dölja* dess innehåll.

Strindberg ville att dagboken skulle göras tillgänglig i ett sammanhang där den kom till sin rätt – hos rätt person som kunde förstå, hos familjen, kanske i Swedenborgsförsamlingen, eller rentav som ett komplement till hans självbiografiska skrifter. Samtidigt var han orolig att det intima materialet i dagboken skulle uppröra och missförstås, att läsarna inte skulle förstå dagbokens ockulta andliga innebörd.

Här följer några av Strindbergs olika skriftliga uttalanden om dagboken:

Ned till på titelbladet återfinns en sedermera i två omgångar struken instruktion om dagbokens postuma förfoganderätt: ”Efter min död tillfaller denna dagbok Torsten Hedlund eller Docenten Axel Herrlin i Lund eller båda! De enda som förstå den.” Teosofen Torsten Hedlund skänkte Strindberg uppmuntran och ekonomiskt stöd och var en viktig diskussionspartner per brev 1894-1896. Under sommaren 1896 skrev Strindberg en serie om åtta brev med sammanhållen paginering till Hedlund (6-22/7). Flera av dagbokens ibland mycket kortfattade anteckningar från denna tid utvecklas av Strindberg i dessa så kallade manuskriptbrev – och ännu senare i romanen *Inferno*. Den tidvis intensiva korrespondensen avbröts av Strindberg i november 1896. Han uppfattade det som att Hedlund ville styra över och sätta sig till doms över honom; ”tumma icke herrsklystet på mitt öde” (23/11).<sup>13</sup> Strykningen av Hedlund som dagboksförvaltare bör ha gjorts strax därefter. Strindberg och filosofen Axel Herrlin umgicks i Lund i slutet av 1890-talet. Båda var intresserade av andliga frågor och ockultism. Herrlins namn ströks troligen 1899 när Strindberg lämnade Lund för att åter bosätta sig i Stockholm.

---

<sup>11</sup> SV 60, s. 14 f. Se t.ex. brev till Emil Schering 14/5 1904 (jfr brev 13/6) och till K. O. Bonnier 21/10 1907.

<sup>12</sup> Till sin karaktär var dagboken förstas ”ockult” redan från starten. Strindberg hade som bekant fördjupat sig i ockultistiskt tänkande åtminstone från 1895-1896.

<sup>13</sup> Jfr Stam, SV 35, kommentaren s. 496 f., Stockenström 2012, s. 27 f. och där anförd litteratur. Korrespondensen med Hedlund upphörde från Strindbergs sida med undantag för några enstaka brev 1896-1900.

På pergamentomslagets framsida följs ordet "Dagbok" av det senare strukna: "som efter min död deponeras hos Docenten Axel Herrlin i Lund för att sedan tillfalla mina barn." Det finns en svårläst datering, "Lund 19 Juni 1899", som sannolikt daterar strykningen av Herrlins namn: detta var dagen innan Strindberg flyttade till Stockholm.

I ett meddelande till brodern Axel Strindberg i den äktenskapliga krisen 1901, då Strindberg tycks ha övervägt självmord, nedskrev han sina sista önsknings; angående dagboken heter det: "Äfven skänker jag honom denna Dagbok som alltid bör stanna i familjen" (16/9).<sup>14</sup>

Men endast några år senare placerade Strindberg dagboken, vid sidan av sina av brev, i en tänkt utgåva med sina självbiografiska skrifter, att utges efter hans bortgång. De självbiografiska dokumenten skulle komplettera hans levnadshistoria.<sup>15</sup>

*Tjensteqvinnans Son.*  
(att utges efter min död under  
denna titel i ett band.)

Tjensteqvinnans Son.  
I Jäsningstiden.  
I Röda Rummet  
Fjerde Delen af Tjensteqvinnans Son (i manuskript hos Bonnier)  
Le Plaidoyer d'un Fou [— — —]  
Brefsamlingen "Han och Hon" (hos Alb. Bonnier)  
Karantänmästarns Andra Berättelse [— — —]

Inferno.  
Legender.  
Ensam.

Brefsamling.

Ockulta Dagboken.

En lista med samma innehåll skickade Strindberg till sin tyske översättare Emil Schering 1904 med uppmaningen: "Om jag dör snart, vill Ni samla i *ett band* och under Titeln: Tjensteqvinnans Son dessa Arbeten utgifva. [— — —] Det är mitt enda monument jag begär: ett svart träkors och min historia!" (13/6). I ett brev till Bonniers vid samma tid med samma idé för en bok, att utge när förläggaren önskade, strök han dock de två sista posterna (1/7).

<sup>14</sup> Brev 14, s. 132 not. – Jämför ett liknande, ej avsänt, meddelande till samme adressat våren 1908, daterat 26/5 1908 (Brev 16, s. 320 f): "Du skall ha min 'Ockulta Dagbok' som i rödt omslag ligger i 3e byrålådan i skrifrummet, under Örnen. Den får aldrig tryckas! Har varit pantsatt hos Bonnier, men är utlöst! Brevet ligger ini Dagboken."

<sup>15</sup> Kungliga biblioteket, signum SgNM 1:1,20; sannolik datering 1904, allra senast 1909, då *Författaren*, den fjärde delen av *Tjänstekvinnans son*, utgavs.

I samband med att Strindberg behövde pengar för att betala den första hyran för Intima Teatern satte han i oktober 1907 dagboken i pant (medan han fortfarande förde den) för ett lån på 2000 kronor från Bonniers förlag (brev till K.O. Bonnier 21/10):

Då Du ändock har samlat mina prosasaker och särskildt Biographica, så hembjuder jag nödd och tvungen mitt största oeuvre posthume. Min ”ockulta Dagbok” pågående sedan hotel Orfila i Paris 1896, alltså på 11<sup>c</sup> året. Den utgör 548 oktavsidor (274 stor folio).

Men det är en affaire de confidence och confiance, med förtroende och i förtroende. Du får ha det förtroendet till mig att jag får behålla Dagboken i min vård, emedan den pågår ännu och vexer ut, under det en förskrifning bifogas densamma såsom varande din tillhörighet.

Hvad utgifningen beträffar, ja, det är ju efter döden, och allt det underbara jag upplefvat står der, intima saker, men med namnen ofta med Grekiska bokstäfver . . .

Det blir ett bekymmer efteråt . . .

I brevet framhåller Strindberg tydligt att det är fråga om ekonomisk hjälp i en nödsituation, ”eljes får jag exekution på boet”: ”Det är således om hjälp jag begär, och icke så mycket affär!” Strindberg fick det önskade lånet på 2000 kr. Men han hade samtidigt rätt att återlösa dagboken för samma summa, vilket han också gjorde så snart han kunde, i januari-februari 1908. Pengarna kvittades mot andra verk av hans hand.<sup>16</sup> Han behöll under hela panttiden dagboken i sitt hem på Karlavägen. ”Du får naturligtvis se Dagboken hos mig”, skrev han i brevet till Bonnier. Panten till Bonniers har genererat några noteringar på dagbokens röda yttre konvolut: ”Denna Dagbok tillhör genom köpekontrakt av den 22<sup>a</sup> Oktober 1907 Förlaget Albert Bonnier; dock med rättighet för mig att igenlösa den för 2000 Kronor.” Detta ströks när dagboken återlöstes och Strindberg noterade i stället: ”Upphävt genom ineliggande brev från Bonnier 1<sup>a</sup> Febr. 1908.”

En instruktion på det yttre konvolutets framsida, daterad mars 1908, komplicerar bilden:

Denna Dagbok får aldrig tryckas! Detta är min sista vilja! som måste uppfyllas!

Den må stanna hos den arvinge som är värdigast bevara den! och aldrig utlånas!

Kanske deponeras i Swedenborgs-Församlingen! (Nya Kyrkan.)

Den 7<sup>c</sup> Mars 1908.  
August Strindberg.

---

<sup>16</sup> Den 29 januari 1908 skrev Strindberg till Karl Otto Bonnier: ”När jag kommit till eftertanke efter försäljningen af min intima Dagbok, känns det som om jag sålt mitt lik till anatomisalen.” Se vidare SV 60, s. 15 f.

Notera att Strindberg omtalar Swedenborgsförsamlingen i Stockholm som en möjlig förvaltare av dagboken. Det tycks som om Strindberg, samtidigt ger bestämda instruktioner om att dagboken inte skall offentliggöras, lekte med tanken att den kunde användas som religiös bekännelseskraft, för läsare med rätt kunskaper.

Sommaren 1908 slutade Strindberg att föra sin dagbok.<sup>17</sup>

I förhandlingarna år 1911 med Bonniers om Samlade Skrifter betonade Strindberg att överenskommelsen endast skulle innefatta hans "till dato *utgifvna saker*", det vill säga ej opublicerat material som brev och dagbok: "Således: *Icke* innefatta Bref, Dagböcker Manuskript" (brev till K.O. Bonnier 29/6 1911). När han sett ett utkast till kontrakt reagerade han på vad som där sades om utgivna manuskript. Angående dagboken skrev han dagen därpå (30/6):

3<sup>o</sup> "Ockulta Dagboken" är så stor 1896-1908, och så intim, så Swedenborgsk, faslig, och farlig för andras lugn, att den måste brännas eller förseglas.

[--]

"Otryckta manuskript" bör nog utgå, Bref och Ockulta Dagboken *måste* utgå!

Strindberg hade alltså olika idéer om hur dagboken skulle förvaltas efter hans bortgång. Den särskilda betydelse som han tillmätte dagboken speglas i de olika formuleringar som citeras ovan. Den dubbelhet som anvisningarna speglar fick hans efterlevande försöka hantera.

## Ockulta Dagboken *efter 1912*

August Strindberg avled den 14 maj 1912. Hans anhöriga plomberade dagboken 1913.<sup>18</sup> Året därefter flyttades dagboken till Nordiska museet, dit arvingarna skänkt Strindbergs kvarlåtenskap, och sedan 1922 är hans manuskript med mera deponerade på Kungliga biblioteket. För att få studera dagboken krävdes tillstånd från arvingarnas ombud och (från 1922) från riksbibliotekarien. Tillstånd har inte givits till många personer, men de mer eller mindre fullständiga avskrifter som gjorts i samband med inventeringar och studier har därefter tjänat som källa för forskare. Vilhelm Carlheim-Gyllensköld, som inventerade kvarlåtenskapen på

<sup>17</sup> Strindberg förvarade efter att ha avbrutit dagboksskrivandet *Ockulta Dagboken* i en Ätvidabergskartong i ett särskilt skåp, på samma sätt som han förvarade andra manuskript i Gröna Säcken (jfr SV 60, bild nr 1 och 2).

<sup>18</sup> Det framgår att Harriet Bosse och Henry von Philp, Strindbergs svärson, låg bakom plomberingen. Den senare skriver 6/5 1913: "På Fru Harriet Bosses uttryckliga önskan har dagboken förseglats af mig, instämmande i att den endast bör få läsas i.e. af anhöriga." (SgNM D 73). Jfr SV 60, s. 20 f.

familjens uppdrag argumenterade 1915 för dagbokens publicering, bland annat med stöd i Strindbergs ovan citerade förteckning, ordnade en avskrift. Även Martin Lamm hade i början av 1920-talet tillgång till dagboken, och gjorde excerpter.<sup>19</sup> Men forskare som Torsten Eklund och Gunnar Brandell hade endast tillgång till avskrifter när de arbetade med sina avhandlingar (1948 resp. 1950).<sup>20</sup>

Efter 1962 blev dagboken tillgängligare – femtio år efter Strindbergs bortgång. Torsten Eklund utgav redan 1963 en urvalsvolym vars fokus låg på Strindbergs tredje gifte och som även inkluderade brev till och från hustrun: *Ur Ockulta dagboken. Äktenskapet med Harriet Bosse*. Det första större litteraturvetenskapliga arbete som byggde på studier i dagboksoriginalet var Göran Stockenströms *Ismael i öknen. Strindberg som mystiker*, 1972. Fem år senare publicerades dagboken för första gången i en svartvit faksimilutgåva av Gidlunds förlag.<sup>21</sup>

### *Varför utge Ockulta Dagboken i Samlade Verk?*

*Ockulta Dagboken* utges i *Samlade Verk* som ett biografiskt dokument. Även en rad andra under Strindbergs livstid opublicerade verk och dokument har tryckts i *Samlade Verk*, bland dem "En Tvivlares Anteckningar" (ämnade för *I Röda rummet*, SV 21), *Han och hon* (SV 22) och *Antibarbarus II* (SV 35).

Strindberg planerade själv i flera omgångar att *Ockulta Dagboken* skulle utges postumt. Han planerade också för att hans brev skulle utges, dock ej inom ramen för *Samlade Skrifter*. Breven har sedermera utgivits i tjugotvå band.

Dagboken har använts under lång tid i forskningen, men avläsningen av dagboken har varit ett problem. Nu görs hela texten tillgänglig som typograferad text, med de grekiska bokstäver som Strindberg använt för att kamouflera namn och känsliga partier transkriberade.<sup>22</sup> Forskare och allmänhet kan nu läsa och bilda sig en egen uppfattning. För första gången utges nu dagboken med vetenskapliga kommentarer, inklusive person- och verkregister. Hela texten är också fritt sökbar i Litteraturbanken.se.

---

<sup>19</sup> SV 60, s. 20 ff.

<sup>20</sup> Torsten Eklund, *Tjänstekvinnans son. En psykologisk Strindbergsstudie* (diss.), Stockholm: Bonniers 1948, s. 450. Gunnar Brandell, *Strindbergs infernokris* (diss.), Stockholm: Bonniers 1950, s. 289.

<sup>21</sup> August Strindberg, *Ur Ockulta dagboken. Äktenskapet med Harriet Bosse*, utgivare Torsten Eklund, Stockholm: Bonniers 1963. Stockenström 1972. August Strindberg, *Ockulta Dagboken*, Stockholm: Gidlunds 1977; i utgåvan återfinns även ett efterord utan rubrik av Harry Järv och "En kort introduktion" av Torsten Mätte Schmidt.

<sup>22</sup> En självkritisk reflexion i efterhand: vid planeringen av utgåvan borde den logiska konsekvensen av att se dagboken som ett dokument, inte som ett verk, ha lett till att texten återgavs diplomatariskt, ej enligt *Samlade Verks* redigeringsprinciper med normaliserad stavning. Det hade också varit mindre tidskrävande. Återgivningen av olika pennor, understrykningar etc. kunde ha fått samma lösning som i SV 59:1.

När man i en vetenskaplig utgåva också återger struken text är det inte respektlöst mot författarens "intentioner" (hur man än tolkar dem) när denne ändrat eller strukit ett ord eller ett stycke. Syftet är inte att avslöja dolda hemligheter, utan att så långt möjligt återge texten i det aktuella dokumentet. Detta ger också inblickar i den dagbokstextens tillkomst och i dagbokens historia. Ovan citeras exempelvis vad Strindbergs skrev vid pantsättningen av dagboken till Bonniers i oktober 1907, något som han sedan strök när lånet hade lösts.

En del av den text som dolts bakom tjocka överstrykningar har frilagts genom digitala bearbetningar på redaktionen för Samlade Verk vid Stockholms universitet. Tekniken som har utvecklats på redaktionen nådde i detta fall längre än en tidigare genomförd undersökning vid Statens kriminaltekniska laboratorium, Linköping.<sup>23</sup> Den mest omfattande strykningen berör Strindbergs och Harriet Bosses liv tillsammans (pag. 205 v.). Strindberg tycks upplevt deras möte och äktenskap, skilsmässa och fortsatta samliv på ett speciellt sätt. De ses som utvalda för något högre syfte och de lever tillsammans också i en annan dimension. Strindberg känner Harriet Bosses närvaro även när hon är frånvarande. Kontakten på astralplanet och det telepatiska samlivet beskriver Strindberg redan 1900 och 1901 (se pag. 123 v. och 129). Men fallet blir också större när relationen knakar och sedan upplöses. Många anteckningar 1901-1908 behandlar detta. När Samlade Verk nu återger både vad som kan läsas i klartext och en del av vad som kan läsas under strykningar, ger det så mycket information som tekniken idag medger. Det strukna är i förhållande till allt det som tidigare har kunnat läsas knappast sensationellt, men avslöjar något om Strindbergs syn på och spekulationer om man och kvinna.<sup>24</sup>

<sup>23</sup> Analysen på SKL med "olika tekniker inom det ultraviolettera och infraröda området av spektrum" av åtta sidor i *Ockulta Dagboken* var inte framgångsrika, och endast brottstycken av texten på pag. 205 v. kunde läsas. (Utlåtande av Nils Ångström, SKL, 19/12 2001.) Den digitala bearbetningen på Strindbergsredaktionen, utvecklad av Camilla Kretz och Hans Söderström, var mer framgångsrik vad gäller denna sida i dagboken. Genom att förstora och digitalt färgförändra skanningar av de strukna textavsnitten upptill och nedtill pag. 205 v. framträdde mer av texten. Man kunde också se allt som hade noterats av SKL. Genom att kombinera flera olika bearbetningar kunde delar av den strukna texten avläsas. Ett par av bearbetningarna avbildas i på bild nr 26 i SV 60. Däremot kunde inte flertalet av de andra smärre strykningarna på andra sidor läsas med hjälp av denna teknik.

<sup>24</sup> Jämför hur Torsten Eklund kommenterade urvalet i *Ur Ockulta Dagboken* (1963): "På några håll i pressen har man uttalat misstanken att det Strindbergsporträtt som urvalet presenterar blivit retuscherat av anständighetskäl. Misstanken är ogrundad. I ett enda undantagsfall har diskretionshänsyn tagits men icke till Strindberg själv utan enbart till hans partner. Några fysiologiska detaljer, som Strindberg trodde sig ha iakttagit hos henne, har i urvalet uteslutits." Torsten Eklund, "Ockulta Dagboken", *Meddelanden från Strindbergssällskapet*, nr 34, mars 1964. Eklund torde syfta bland annat på (icke strukna) beskrivningar på pag. 205 v. I Samlade Verk återges vad som kan läsas i dagboken – utan retuschering.

## Att läsa Ockulta Dagboken

Hur skall man läsa *Ockulta Dagboken*? Man skall minnas anteckningarna i dagboken fördes under tolv och ett halvt år. Läs alltså inte för snabbt. Det är ingen roman som utges i Samlade Verk. I dagboken finns ingen skönlitterär intrig. Men det finns anteckningar om iakttagelser, drömmar och fantasier – och tolkningar av dessa anteckningar. Läsaren dras sålunda obönhörligt in i tolkningsprocessen. Kanske är detta helt i sin ordning och enligt Strindbergs önskan. Och kanske kan dagboken genom denna nya utgåva möta sin utvalda, rätta läsare – idag eller i morgon.

### Källförteckning

- Brandell, Gunnar, *Strindbergs infernokris* (diss.), Stockholm, Bonniers 1950.
- Eklund, Torsten, *Tjänstekvinnans son. En psykologisk Strindbergstudie* (diss.), Stockholm, Bonniers 1948.
- ”Ockulta Dagboken”, *Meddelanden från Strindbergssällskapet*, nr 34, mars 1964.
  - Stam, Per, ”’Världen för Sig och världen för Mig’. August Strindbergs *Naturvetenskapliga Skrifter* – en inledning”, *Strindbergiana. Tjugofjärde samlingen*, red. Per Stam, Stockholm, Atlantis 2009, s. 16-40.
  - ”’Jag skulle gärna vilja bli troende igen ...’ Strindbergs utveckling från ateist till mystiker under 1890-talet”, *Tron är mitt lokalbatteri. Religion och religiositet i August Strindbergs liv och verk* (Linköpings universitet: Studies in Language and Culture, 20), red. Martin Hellström, Skellefteå: Artos 2012, ss. 25-43.
- Stockenström, Göran, *Ismael i öknen. Strindberg som mystiker* (diss.; Historia litterarum, 5), Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis 1972.
- Strindberg, August, *August Strindbergs Brev 1-22* (Strindbergssällskapets skrifter), utgivna och kommenterade av Torsten Eklund (nr 1-15) respektive Björn Meidal (nr 16-22), Stockholm, Bonniers 1948-2001.
- *Inferno*, texten redigerad och kommenterad av Ann-Charlotte Gavel Adams, August Strindbergs Samlade Verk, del 37, Stockholm, Norstedts 1994.
  - *Naturvetenskapliga Skrifter I*, August Strindbergs Samlade Verk, del 35, texten redigerad och kommenterad av Per Stam (de franska texterna redigerade av Elisabeth Bladh), Stockholm, Norstedts 2010.
  - *Naturvetenskapliga Skrifter II*, August Strindbergs Samlade Verk, del 36, texten redigerad och kommenterad av Per Stam (de franska texterna redigerade av Karin Tidström), Stockholm, Norstedts 2003.
  - *Ockulta Dagboken*, Stockholm, Gidlunds 1977, med ett efterord av Harry Järv och ”En kort introduktion” av Torsten Mätte Schmidt.

- *Ockulta Dagboken*, August Strindbergs Samlade Verk, del 59:1, texten redigerad och kommenterad av Karin Petherick och Göran Stockenström, Stockholm, Norstedts 2012.
- *Ockulta Dagboken. Faksimil av handskriften*, August Strindbergs Samlade Verk, del 59:2, Stockholm, Norstedts 2012.
- *Ockulta Dagboken. Kommentarer*, August Strindbergs Samlade Verk, del 60, texten redigerad och kommenterad av Karin Petherick och Göran Stockenström, Stockholm, Norstedts 2012.
- *Ur Ockulta dagboken. Äktenskapet med Harriet Bosse*, utgivare Torsten Eklund, Stockholm, Bonniers 1963.



## Mysterium Tremendum: Strindberg's *Occult Diary* and Swedenborg's *Journal of Dreams* – through the Labyrinth. Between Different Realities

VERA GANCHEVA

For Emanuel Swedenborg, the Swedish scientist, scholar and theosophist who epitomizes the ideas and the criteria of the Enlightenment, the need for rationality and the benefits one could derive from the acquisition of knowledge are of prime importance to humanity. These benefits involve the formation of a powerful balancing consciousness, capable of pushing the world ahead and accelerating the evolution of rational nature, whose slower progress is determined by the norms and the conditions of whatever is universally accepted as natural. Swedenborg draws upon the visible and the familiar in order to picture the invisible and the unfamiliar, in order to gain an insight into the transcendental plane that he will recreate in the form of a philosophical system based on logic. "It looks as if the simple is less perfect than the complex, but the simple from which the complex originates is perfect"<sup>1</sup>, he asserts in his *Sapientia angelica de divina providentia* (*Angelic Wisdom Concerning Divine Providence*, 1764). Such an emblematic summation of Swedenborg's quest in the sphere of *naturphilosophie* and religion sounds fully acceptable even at the turn of the 20<sup>th</sup> century, when August Strindberg makes of it a motto of the first piece in a series of articles entitled "A Religious Renaissance, or Religion against Theology" (the articles appeared in the form of a booklet in 1910). The statement holds true even today, or it could actually have been formulated by, say, Aristotle, with whom Swedenborg has an affinity on the basis of his belief in the attainable reality of "knowledge without bounds", if we borrow the phrase of American philosopher

---

<sup>1</sup> Swedenborg Emanuel: *Änglavisheten om den gudomliga försynen*. Stockholm 1860, p. 116.

Ralph Waldo Emerson (1803-1882), a well-known admirer of the Swedish thinker.

Empiricist and mystic, Swedenborg is a typical representative of the duality of his age, a time which combines the clarity and the irrefutable power of reason with a penchant for the irrational, the occult, and the elaborately obscure. In short, it is a time that combines mechanism as its dominant view with the metaphysical instinct, which often prevails over the mechanistic streak. In forming his worldview and his concepts, Swedenborg draws upon the available scientific and spiritual experience, on the basis of which he constructs the grand edifice of his philosophical and religious system. Its key building block is the doctrine of correspondences, which is based on the idea about the spiritual projections of objects and phenomena in the physical world; the doctrine makes use of the method of analogy, which is a key tool in art and literature for the creation and decoding of the associative imagery and the symbolism of aesthetic works (the importance of this method finds its confirmation in a considerable part of August Strindberg's work). The term *mysticism* has already been used by many scholars in order to characterize the writer's attitude during his own personal and spiritual crisis but I think that the new intellectual and aesthetic stage in Strindberg's development as one of the great modernists in world literature requests a deeper understanding of the origin of his profoundly original post-Inferno writings. This originality is, in first instance, a product of not only religious faith and mystical experience, as depicted in the *Occult Diary*, but also of an integrated view of existence and of the world achieved through the encyclopedic synthesis that he showed a marked preference for. Very much like Emanuel Swedenborg, in whose synthetic worldview we discern elements of ancient Gnostic schools, Aristotelian logic and metaphysics and mysticism combined with then contemporary theoretical approaches and categories, scientific discoveries that have crucial applications and not only visions but also well-founded statements about mankind's historical and meta-historical development, and more specifically about mankind's technological, social and cultural progress, about its potential to overcome the increasing vacuum in the sphere of the spiritual, which a hypertrophic science, or one-way mentality in general, will prove powerless to fill.

This paper is devoted to tracing the connection between Swedenborg and Strindberg based on a parallel between their famous journals and the specific mystic experiences reflected in them. The both of them committed the stories of their inner turmoil and conversion to private diaries, not intended for publication. Recording the gradual transformation of their previous identities and describing the most intimate spiritual experiences they sought to understand the uncanny and confusing events taking place in themselves, feeling the mysterious unfolding of a completely new and unknown principle of life.

Elaborating on this subject involves, on the one hand, tracing and highlighting the similarities between the two great Swedes and the ages they lived in, while at

the same time pointing out the differences between them. These differences, however, do not challenge the rationale for drawing a parallel, nor do they undermine the statement of an *analogy* between the two, both in the broad and in the strict sense of the word. There is actually an analogy here in the truly Swedenborgian sense of the word, i.e. as a synonym of harmony. The common ground between the writer and the theosophist amounts to their deliberate binding of empirical and spiritual experience, which lends both theoretical and applied dimensions to their work and points to a similar perception of the Universe as an infinite totality of mutually related worlds, as some kind of prosody, or a majestic poem made of rhythms and symbols. The doctrine of correspondences, the main building block of Swedenborg's philosophical and religious system, has been transformed from an esoteric complex of ideas into a poetics, into a peculiar aesthetic formula, a precisely designed and calculated yet romantically elevated dream of a visionary access beyond the veil of Nature and discursive language. The yearning for whatever lies beyond the phenomenal world is peculiar to the worldview and the spirit of Romanticism, whose forerunner and revered icon Swedenborg is. Strindberg, however, incorporates Swedenborgianism into his own specific complex of ideas and aesthetic perceptions, which corresponds to a particular outlook on life. This complex has provided impetus for a poeticized recreation of the absolute, which has contributed to the development of a radically new way of writing. It has made possible the structural and stylistic experiments within the framework of modernism, which have opened up the space for dynamic transformations in the sphere of art. For the author of *Heaven and Hell* and *A Hieroglyphic Key to Natural and Spiritual Arcana*, as well as for the author of *Inferno*, *The Road to Damascus*, *A Dream Play*, and *The Ghost Sonata*, everything – objects and phenomena, words and elements, natural conditions and emotions – has a meaning that lies beyond the quotidian, beyond what we regard as instinctive. They are all correspondences and symbols of higher truths. Like all components of the visible world, they form a totality, in which the correlated meanings, or reversible parallelisms, are defined by the analogies between them as the clauses of the same law, as isomorphic presences, as identical ensembles. Analogy is therefore a parallel structure; correspondence is a parallel function. Analogy is the correlation between two or more entities; correspondence is the correlation between two or more parts. In this line of thought one could refer to a specific form of dialogue between Swedenborg and Strindberg, which spans across the centuries, and which seems to be intensified with time. One could think of this dialogue as an analogy, which builds through its correspondences something more than just similarity: it builds a common system of multifaceted interpenetration, whereby remote spiritual traditions and aspirations, radically different alternatives to a particular state of affairs (be it religious, political or cultural), and two completely different personalities and temperaments end up projected onto the plane of a primordial artistic and conceptual movement,

known as *philosophia perennis*. Its very name points to a continuity in the sphere of knowledge, a continuity of amazing scope and profundity. Italian humanist Agostino Steuco (1497-1548) was the first to use this appellation. It was later reaffirmed by Leibnitz, perpetuated in the modern age by, for example, Aldous Huxley (1894-1963), and popularized by such iconic novels as Herman Hesse's (1877-1962) *The Glass Bead Game*. *Philosophia perennis* is a form of intellectual continuity rooted in an ancient perception of man's affinity with the universal. This intellectual tendency constitutes an inseparable part of the world's esoteric tradition, which is not so much a doctrine as it is an authentic, practically oriented school of thought, promoting a transformation of the spiritual inner world as well as a reinforcement, over the ages, of the uniform core amidst the diversity of religious cults and forms of worship. Such intellectual orientation leads to a specific mental, emotional and physical attitude, which could provide an insight into the hidden dimension of the order of the universe, more specifically, an insight into the very constitution of the different worlds. Reason is seen here as a "portal" between the inner and the outer world and in this perspective the transcendental is an immanent characteristic of the earthly, the physical, and the graspable. Undoubtedly, such a tremendous leap of the intellect and the imagination also appealed to Strindberg, who, despite his aspiration towards factual knowledge, reached towards extra-empirical, trans-physical experiences and experiments, as well as towards the accumulation of a truly impressive erudition. His model in this respect was Swedenborg, who does not seem to have been concerned about his teachings bearing the imprint of ideas borrowed from both contemporary and ancient philosophers. He considered the world of thought and spirit as infinite. At the same time, he was well aware of the limitations of his own intellect, however developed or downright powerful it might be; he perceived knowledge as a given, neither impersonal nor objective, in the abstract sense of the word, but closely connected with the subject who possesses it. Contrary to the belief dominant in philosophy from Aristotle to Averroes and from St. Thomas Aquinas to Descartes, Swedenborg's view does not presuppose a severing of the ties between knowledge and the knower, between the object and the subject, or between the outer world and the inner world. Such a perception provides scope for myth-creation, which has inspired, over the centuries, poetic frescoes or cosmogonic epics by many a poet and prose writer, such as Friedrich Hölderlin (1770-1843), Novalis (1772-1801), Victor Hugo (1802-1885), Gérard de Nerval (1808-1926), Paul Claudel (1868-1955), Rainer Maria Rilke (1875-1926), or Octavio Paz (1914-1998). One could add more names to this list, and they would all be the names of authors who have pursued an absolute goal: to transcend the barriers of words in order to break into the space of the universal and the symbolic reflections that mirror it.

Analogy, in contrast to irony, which, according to Octavio Paz is the guise it assumes after the modernist transfigurations, does not originate from linear time,

i.e. time that runs only one way. Instead, it possesses the characteristics of the cycle, in which the present is an alloy of the past and the future. This is the temporal dimension we associate with myth, whose foundation lies in analogy; analogy is the skeleton and a manifestation of the order of Creation, an open fan of innumerable correspondences (the metaphor belongs to Octavio Paz). The perception of myth proposed by Mircea Eliade (1907-1986), as a symbolic theatre of the inner and outer battles that man has fought in the course of his evolution, as well as his understanding of myth as a homogeneous story that incorporates a number of analogical situations, thus highlighting constant relationships, i.e. structures, would certainly have appealed to Swedenborg. This attitude would have been shared by Strindberg, whose interest in the mythopoetic, barely studied even today, lies at the core of all his works, and is well documented in many of his letters and essays. This streak is, of course, most prominent in the *Occult Diary*, whose composition coincides with the writer's spiritual and religious crisis of the 1890s. According to Harry G. Carlsson (1930-2012), this tendency in Strindberg's work is particularly notable in *The Road to Damascus* (1898-1904), which, with its aesthetic and its ideology, is one of the most remarkable and revolutionary plays in the history of the dramatic art. In this play, Carlsson argues, Strindberg resorts to the polyphonic mythical hero, in whose image we identify the author himself in this particular period of his life. The complexity of the image is undoubtedly due to the writer's preoccupation with the revival of Hermeticism in the mid-1890s, especially in Paris (the development involved a revived interest in alchemy, Kabbalah, Indian philosophical teachings, etc.). The image should also be associated with the impact of Swedenborgianism, from which (like Blake, Balzac and Baudelaire) Strindberg borrowed the principle of the quest for and the formulation of analogies on all existential levels. The Swedish playwright has also applied this principle in other metaphysical and symbolic interpretations on the subject of "the stages in personal growth" or the meaning of existence. The principle appears in an archetypal and prospective guise in *A Dream Play* and *The Great Highway*; it appears in the form of religiously and mythically informed versions of ancient and quaint plots in *Simoom*, *Advent*, and *There Are Crimes and Crimes* as well as in his chamber plays, among others. In these works we can discern numerous traces of the doctrine of correspondences. We can find here a phenomenology of esoteric knowledge about the true and the apparent, about the absolute and the relative. This phenomenology provides us with a clue to an interpretation of the universal and microcosmic dimensions; it gives guidelines as to the direction one should follow in order to cover the long distance between the individual and the universal. The route is not only symbolically available but is also delineated through the key postulates of the system.

"What is above is what is below and what is below is what is above"<sup>2</sup>: this maxim conveys one of the key messages of Hermetic philosophy. It also constitutes a synthesized expression of the doctrine of correspondences. Applied to the physical world, the maxim aims to represent it as a miracle, as a receptacle of mysteries and messages, a receptacle accessible only on condition that its primordial code is accurately interpreted. Such interpretation could be achieved through analytical knowledge, but also through intuition and artistic invention.

It is well known that the writer's worldview draws largely upon Darwin and Spencer's theories of evolution as well as upon the messages of Georg Brandes (1842-1927) and *The Modern Breakthrough* movement in Scandinavia. Another notable influence is the aesthetics of naturalism, more specifically the belief of many of its theorists and practitioners that there exists a coincidence between social and biological phenomena. Strindberg's ideology was also shaped by Nietzschean ideas and by his own interests and experiments in the theory and the practice of science, which provided him with a reassuringly neutral attitude and language. As a result of his deep religious and psychological mid-life crisis in the 1890s, similar to the crisis that overcame Swedenborg in the 1740s, Strindberg found himself on the threshold of "the mental gate" to transcendental realities, which crystallized in his dreams and in his hallucinatory visions with an astonishing, often scary, vividness. This "mystical death", or this "night of fire", as some refer to the spiritual and creative slump which is also part of the biography of figures such as Dante, St. Augustine or Pascal, shapes the contours of a painfully transcendental consciousness and constitutes a transition to a new beginning. It could be viewed as a precarious yet inevitable initiation, from which the two great Swedes emerge resurrected not only in the physical sense of the word; both of them have recorded this transfiguration in their respective diaries: Swedenborg's *Journal of Dreams* (1743-1744) and Strindberg's *Occult Diary* (1896-1908). The interpretation of these diaries has proved a litmus test of critical perspicacity for a number of historians, theorists of culture, psychologists, and experts in the sphere of religion, mysticism and paranormal phenomena. Strindberg's *Occult Diary* represents a chaotic collage of events, confessions, thoughts, experiences, impressions (sometimes fleeting and sometimes profound), newspaper clippings, and dream-like traces of the presence of invisible powers in our quotidian existence. More often than not, the writer believed that these visions have the value of signs or even of prophetic messages. For him, the book was some kind of "closet" or "dressing room" – *avklädningsrum* – a concept he elaborates on in a text that bears the same title in the first volume of his huge *Blue Book* (1907-1912), which Martin Lamm considers a sequel to *Occult Diary*. Drawing upon Swedenborg's *Inferno*, the concept denotes, and I quote, "a dressing room where the deceased are introduced right after their death. There they

---

<sup>2</sup> Three Initiates: *The Kybalion. A Study of the Hermetic Philosophy of ancient Egypt and Greece*. Chicago 1908, p.13

take off those garments that they were obliged to wear in a social environment and with their families, so that the angels could immediately see what kind of individuals are coming along.”<sup>3</sup>

Like Swedenborg, Strindberg opens his diary in the condition of psychological strain, or in the depths of neuropathological depression. This lapse into depression follows, with many mystics, the original ecstasy of enlightenment, of “spiritual insatiability”. It serves as a preparation, a peculiar form of training, for the next higher stage of evolving predestination in the conditions of an existence that finds its extension in the beyond, an existence subject to different laws, without being transformed into a mere “life beyond the grave”. Strindberg conveys this complex message in a number of his works. The quality of transcendental existence is exclusively dependent on our previous existence; actually, it is our earthly existence that informs the pace of further self-improvement as one follows the ascending curves of the metaphysical spiral. The word *mystic* is rather vague or rather complex, but we could safely state that it presupposes the combination between a certain attitude and a certain predisposition on the one hand, and, on the other hand, phenomena and actions which bind man in a peculiar manner with the immaterial; they bind the human spirit with the absolute, regardless of the particularities of space, time, and physical causality. This is a view supported, for instance, by Russian religious philosopher, poet and metaphysician Vladimir Solovyov (1853-1900). He argues that mysticism is a peculiar philosophical and cognitive activity, which constitutes itself beyond the usual methods of pursuing the truth (experience, pure argumentative thinking, the legend, the authority of the precedent). Mysticism has always assumed a direct link between the knowing subject and the absolute object of knowledge, which could be defined as the essence of everything or divinity. The inner communication of the human spirit with the absolute is considered as an indispensable foundation for authentic knowledge by the mystics of the 19<sup>th</sup> century. This is the time that saw the rise of doctrines which, depending on the prevalence of religion or philosophy, are referred to as mystical theology, mystical philosophy or theosophy.

*Occult Diary* provides firsthand evidence of the Swedish writer’s quest in this direction. We could actually describe Strindberg as a mystic par excellence, and we could attach the same label to an important portion of his work, including *Inferno*, *Legends*, *A Dream Play*, *vandringsdramerna*, the chamber plays, and the novels *Gothic Rooms* and *Black Banners*. This tendency in Strindberg’s oeuvre testifies to the fact that he was well-acquainted with the specific atmosphere associated with the boom of occultism in Paris. The city was the true Mecca of mystical teachings, much more so than London, St. Petersburg or some other European capitals. As in Swedenborg’s time, the French capital was a cauldron

---

<sup>3</sup> Strindberg August: *En blå bok I*. Stockholm 1997, p. 56.

teeming with conflicting ideas, affiliations and attitudes, which could be seen as a sign of the anxiety of human consciousness to refract the scientific materialism as well as the social and economic upheavals of the age through the prism of a more emotional appropriation of a fast-paced technological world, the prism of a more sophisticated response to the exigencies of the day. The influence of mystics and magi like Eliphas Levi (1810-1875), Sar Peladan (1859-1918), Papus (1865-1916), the alchemists' experiments, spiritualism, along with the shocking prose of the decadents (Huysmans 1848-1907) or decadent poetry (Stanislas de Guaita 1861-1897) could be regarded as a reaction against industrialization and materialism, which had violated the spiritual legacy of Romanticism, a reaction against the ideas of positivism and utilitarianism, which were not alien to Strindberg himself. It was in this restless *fin-de-siècle* Paris that he was preparing for that inner metamorphosis which, he felt, would help him emerge from the unfathomable abyss of the mind and the soul in this period of psychological hardship. He effected the metamorphosis through *Inferno* three years later. According to some, the novel achieves "a transformation, one of the most profound in our literary history" (Martin Lamm)<sup>4</sup>, while others believe that it creates its own religion under the strong influence of Swedenborgianism (Axel Herlin), which impressed Strindberg both with its unorthodox theology and with its matter-of-fact attitude to the divine and the eternal. We cannot but agree with Olle Hjern, who points out that after Strindberg found a spiritual explanation for his mental crisis he was no longer frustrated by it. I find quite interesting Olle Hjern's reflections concerning the dramatic fragment *The Island of the Dead* (1906), which although it was never completed, contains the key motif of man's journey after death, a motif that Strindberg picks up again in the third volume of his *Blue Book*. In *The Island of the Dead* the writer depicts an angel-like figure, the master, who takes up the instruction of the novice in the beyond in order to help him cope with the tribulations of intermediate states, which Swedenborg describes as *vastationes* or *ödeläggelser*, i.e. stages on the road towards maturity and deeper knowledge.

Like many other representatives of world literature and art who have been influenced by the Swedish theosophist, Strindberg appropriates and applies his teachings idiosyncratically; to a certain extent he even hyperbolizes Swedenborg's impact on his personality and his identity as a writer. He transforms the ethical principle of analogy between the earthly and the beyond into a highly individualized artistic method, flexible and effective in its own right. At the same time, the method taps into Swedenborgian images, symbols and associations, which amplify aesthetically the doctrine of correspondences and thus add new forms to the treasury of world literature. Strindberg uses the doctrine not only because of his ambition to prove himself as an occultist and an esoteric thinker with a par-

---

<sup>4</sup> Lamm Martin: *August Strindberg*. Stockholm 1948, p. 252.



ticular contribution to science, or parascience, but also because as an artist he believes that the acquisition of this knowledge provides one with a peculiar form of intellectual and emotional literacy, which lies at the core of a new aesthetic, giving access to a universal set of values that art can and must make available to modern man. Reality, transformed into a metaphor, becomes its own metamorphosis, which is a dimension peculiar to myth. Such transfiguration, then, provides the culture of art with a foundation that it shares with myth in a magical or even hypnotic manner. This is confirmed by Swedenborg's theosophy, which has preserved both the vitality of cosmogonist myths, and the power of their philosophical and literary emanations. This mythical quality is peculiar to the work of thinkers and writers associated with Neoplatonism, which should be seen as an invariant of esotericism; Neoplatonist ideas have actually been influential in art, literature and philosophy over the centuries. The parallels between Plotinus' Neoplatonism and the doctrine of correspondences actually delineate the contours of that "organic synthesis between theology, philosophy and empirical science, containing the ultimate truth of knowledge, which free theosophy is",<sup>5</sup> according to Solovyov's definition. This is a synthesis that both Swedenborg and Strindberg would have been in favor of.

Like Swedenborg, Strindberg takes up the tough yet intellectually stimulating experiment which involves merging natural science and metaphysics into an all-encompassing field of knowledge as well as replacing the well-established old hierarchy of the earthly and the celestial with an integrated nature, which is actually equivalent to a *universum*. This nature is interpreted by the scientist in the discourse of cause-and-effect relations, whereas the writer recreates it with his emotion, while at the same time analyzing it with his mind. The parallel between the two great Swedes is symbiotically useful for both, since it rests upon a constant and growing interest in their legacy to this day. It wouldn't be far-fetched to claim that Strindberg adds to his stature thanks to the scientific and philosophical originality of Swedenborg's work, which has enriched science and literature not only with its seminal insights into the order of the universe, but also with the scope of its unbridled imagination, with its poetic quality and with its scale. Being at the same time a reader, an interpreter and a communicator, Strindberg has transferred the inexhaustible resource of analogy into the space of modern literature and art, among whose innovators he stands out thanks to his idiosyncratic reading and application of Swedenborg's doctrine and thus transforming the *mysterium tremendum* (or "awesome mystery" in theological language, a fear accompanied by visions or hallucinations of deep longing for personal change and spiritual rebirth) into *mysterium fascinans*, a "fascinating mystery".

---

<sup>5</sup> Соловьёв Владимир: Сведенборг. Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. St. Petersburg 1900, p. 57.

In analogy, seen as a science of correspondences, everything is a metaphor of something else, which makes it applicable as a poetics; in fact, the doctrine of correspondences at large has provided philosophical and ideological impetus for a number of cultural and historical phenomena and processes. Among them particularly notable are the "transcendental revolution" of the Romantics (Novalis, Schelling); French symbolism (Baudelaire, Nerval, Mallarmé, Rimbaud); dodecaphony in music (Schönberg, Webern); modern painting, in which object and idea, color and spirit are closely bound up with each other (Van Gogh, Gauguin); and the lyrical trance at the merging of Nature, man and God in Scandinavian poetry (Wergeland, Wecksell, Södergran, Diktonius, Ekelöf, etc.). Spanning its applications in the culture of more than two centuries, the doctrine incorporates this culture in the universal set of mystical liaisons, which is probably as old as human civilization. Swedenborg's perception of the Universe as a gigantic spiritually energized ensemble of signs and symbols has inspired and motivated many minds virtually all over the world. The causes and the effects of our interest in Swedenborgianism, which has been rising, especially since the second half of the 19<sup>th</sup> century, deserve consideration. Special attention should be paid to the aesthetic aspect of Swedenborg's ideas, with their openness towards free interpretations and impulses, towards various associations and juxtapositions. This openness plays a key role in inscribing the intellectual and artistic aspirations of the different ages in the context of ancient cultural traditions, the traditions of several consecutive civilizations in human history. Swedenborg's purposeful ambition to reveal, to sustain and to perpetuate the continuity of this tendency is remarkable in itself, especially in the conditions of the Scandinavian North, where these ideas took more time to take root than elsewhere in Europe. One of the outstanding representatives of Sweden's Enlightenment, Swedenborg has made a major contribution to the country's opening towards Europe. He had a role to play in the process both with his empirical research and with his physical and theological doctrine of the eternal workings of the Universe. In a similar way, a century later, August Strindberg provides a general perspective on Europe's aesthetic experience in his novel *Red Room* (1879), integrating it in a parochial setting which he then transforms into a continental environment. In his scathing criticism of Swedish social mores, Strindberg invariably supports the European alternative, which presents him as a bold thinker ahead of his time, ready to pay, like Swedenborg, a high price for his unorthodox ideas.

The Swedish poet Gunnar Ekelöf (1907-1968), in whose poetry one could discern Swedenborgian motifs, argues in his book devoted to painter Ivan Aguéli (1869-1920) (another admirer of Swedenborg) that Sweden's universal genius is radically different from, say, the genius of the Italian Renaissance, because in the Swedish case happiness is rarely achieved while the artist is alive. Nordic personalities of this rank do not have direct access to international recognition, and therefore do not bask in the warm rays of emotional immediacy with which

men of genius are blessed in other parts of the Continent. Scandinavian artists are often misunderstood in their own small countries; they are alienated from their compatriots, which adds pain, doubt and uncertainty to the essence of their existence. Still, they are endowed with genius, Ekelöf contends, because what brings them together is the ambition to transcend the physical and the visible; to create something more magnificent than the magnificent, more beautiful than the beautiful, more mysterious than the mysterious. These exceptional artists transform disillusionment into a spiritual power, a power that enables them to overwhelm the primitive elements that are part of the Scandinavian epic tradition. Their triumph comes at a cost, but it is inevitable and lasting. A case in point is the career of Kierkegaard, Andersen and Ibsen, who have all converted their personal drama into a new way of thinking and a new aesthetic. In *Inferno* Strindberg states that Swedenborg has provided him with a model for his own crisis, his "night of fire", as well as with a pattern for a form of writing that seeks the absolute. There is a striking similarity in the two Swedes' attempt to establish a new science or a new type of creative art in order to neutralize their forced existential, social and intellectual isolation. Thus they have managed to transform not only their own world, but also the world they have explored or depicted, which means they have transformed our world.

### *Selected bibliography*

- Bergquist, Lars, *Swedenborgs drömbok. Glädjen och det stora kvalet*. Stockholm 1988.
- Carlsson, Harry G., *Genom Inferno. Bildens magi och Strindbergs förnyelse*, Stockholm 1995.
- *Strindberg och myterna*, Stockholm 1979.
- Ekelöf, Gunnar, *Ivan Aguéli*, Göteborg 1944.
- Eliade, Mircea, *Traité d'histoire des religions*. Paris 1949.
- Hallengren, Anders, *Tingens tydning. Swedenborgs studier*. Stockholm 1997.
- Hjern Olle: Kring "Dödens ö av August Strindberg", I *Swedenborgiana*, Stockholm 1995.
- Lamm, Martin, *Swedenborg*, Stockholm 1987
- *Strindberg*. Stockholm 1948.
- Paz, Octavio, *Lerans barn*, Stockholm 1990.
- Strindberg, August, *Ockulta Dagboken*, Stockholm 1977.
- Samlade Verk. Nationalupplagan, vol. 33, 39, 44, 46, 65, 66, 67, 68, Stockholm 1984-2000.
- Swedenborg, Emanuel, *Arcana Coelestia. Himmelska hemligheter, som inhållas i den Heliga skrift eller Herrans ord. 1749-1756*, vol. 1-17, Stockholm 1861-1912.

– *Om andarnas värld*, Stockholm 1984.

– *Om Himlen och Helvetet*, Stockholm 1986.

Wilkinson, Lynn R., *The Dream of an Absolute Language. Emanuel Swedenborg and French Literary Culture*, New York 1996.

## Om konsten att läsa sin Bibel

### Några förbisedda bibelallusioner i Strindbergs *Inferno*

MARIUSZ KALINOWSKI

Tycker du ej, Elias, [...] att lifvet vid vår ålder börjar te sig på ett annat sätt än förr, att en viss ingripande hand emellanåt röjes, och att bakom de s.k. naturliga förklaringarne äfven, derjemte (!) andra förefinnas. [...] De naturliga förklaringarne godkänner jag såsom exoteriska populärexplicationer, men bakom dessa ligga de esoteriska och de böra ej divulgeras för folket.

(ur Strindbergs brev till A. Eliasson, 28 oktober 1896)

### *Var det i Adolf Fredrik?*

Vi börjar med Asylscenen i första delen av Strindbergs drama *Till Damaskus*. Scenen utgör kulmen i pjäsen – ”en starkt markerad, mäktig peripeti” (Brandell 1950:245) – ”ryggen i boken” som Strindberg kallar den i ett brev till Geijerstam (17 mars 1898). Hjälten i dramat, Den Okände – i viss mån Strindbergs alter ego – genomgår här en samvetskris: hans liv passerar framför honom i en sorts skuldrevy – han tvingas inse sina synder. Gunnar Brandell påpekar att scenen, som ”gör verkligen ett starkt gripande intryck”, ändå skiljer sig märkbart från dramat i övrigt – den är ”om man så vill mera ’litterär’” och har ”en prägel av stillastående dekorativ tablå” (1950:245 f.). Som scenens möjliga inspirationskälla föreslår forskaren Maeterlincks enaktare. Brandell har både rätt och fel. Då man placerar



En teckning av Peter von Cornelius – en av hans 12 berömda illustrationer (1816) till första delen av *Faust* – "Gretchen in der Kirche".

scenen intertextuellt gör sig två verk omedelbart gällande: Goethes *Faust* och Bibeln.

I Strindbergs ungdom hörde Goethe till "bildningens grundvalar" (Berendsohn 1950:118) och låg så att säga i luften.<sup>1</sup>

Strindberg beundrade alltid Goethes verk. I *Öppna Brev till Intima Teatern* kallar han *Faust* för "mänsklighetens största dikt" (1999:221). Goethes drama utgör dessutom en av förlagorna till *Inferno* – i första hand i egenskap av ett alkemiskt verk,<sup>2</sup> men inte bara. "Är icke *Faust* en dagbok?" frågar Strindberg retoriskt i ett brev till sin tyske översättare, Emil Schering, och tillägger: "Man är ej sämre då man är som Goethe" (25 oktober 1902). Och i ett brev till dottern Greta, skådespelerskan, skriver han om *Till Damaskus*: "det är ju en Faust" (29 oktober 1909).

I *Faust* heter det:

DOMKYRKAN. Mässa, orgelmusik och sång. Margareta bland många människor. En ond ande *bakom* henne. (Goethe 1969:154; min kursiv., M. K.)

<sup>1</sup> T.o.m. frk Julie i Strindbergs pjäs citerar halvmäddvetet *Mignon* i en av monologerna (1984:164).

<sup>2</sup> Carl Gustav Jung (1996:295) kallade Goethes drama för "det sista och största av alkemins verk [...] Goethe skildrar i grund och botten vad alkemisten upplever när han ser vad han projicerat in i sin retort, nämligen sitt eget mörker".

Den onde anden – *Böser Geist* – personifierar samvetet: viskande i Gretchens öra räknar han upp hennes synder tills hon, gripen av ångest, svimmar. Strindberg kan scenen i Domkyrkan mycket väl. I ett av sina kärleksbrev till Siri von Essen skrev han i maj 1876:

Du var i kyrkan idag! Stod icke djefvulen bakom en pelare och sjöng till orgeln, Wie anders, Gretchen, war dir's Als du noch voll Unschuld Hier zum Altar trat'st [...] Wo steht dein Kopf? (1996:157).

Och så vidare. Den tyska texten är ett ordagrant citat från *Faust*, med bara någon utelämnning. Citatet avbryts lika tvärt som vackert: "Var det i Adolf Fredrik?".

Scenen hos Goethe (och hos Cornelius – jämför bilden ovan) är mycket sensuell, och den har uppenbarligen sysselsatt Strindbergs fantasi under lång tid: man kan följa dess efterklang genom hans skrifter – från tidiga till ganska sena – men det är en annan historia.<sup>3</sup> I *Till Damaskus*, tjugotvå år efter kärleksbrevet, läser vi i scenanvisningarna:

ASYLEN. Refektoriet i ett gammalt kloster; liknar en enkel vitkalkad rundbågskyrka [...] Confessorn [...] ställer sig *bakom* Den Okände [...] talar med halv röst till Den Okände under det svag musik pågår. (1991:103, 107; min kursiv., M. K.)

Förutom att ingående ha läst sin *Faust*, tycks Strindberg också ha sett – och fastnat för – Cornelius' teckning (antagligen i nyutgåvan från 1868). I Strindbergs scenanvisningar (1991:103) hittar vi element som inte återfinns hos Goethe, men som finns med på bilden: "rundbågskyrka", "I fonden dörr ut till kapellet"; bland folket i Asylen, på höger sida – en "Kvinna med två Barn"; på höger sida – "en pupitre för lektoren"; hjälten befinner sig på vänster sida. (Släktskapet med illustrationen kunde förklara förklara scenens karaktär av en "stillastående dekorativ tablå"; se ovan.)

Den Okände träder här in i Gretchens ställe. I båda scenerna hålls en andakt eller mässa och spelas det katolska Rekviem. I båda scenerna uppträder en kör.<sup>4</sup> Både Der Böse Geist (hos Goethe) och Confessorn (hos Strindberg) känner väl till Margaretas respektive Den Okändes synder. Båda står *bakom* sitt offer och båda viskar i hans/hennes öra orden om Domedagen från hymnen *Dies irae, dies illa*.

Asylscenen är alltså till stor del lånad från *Faust*. Det är intressant inte minst därför att det visar hur Strindbergs diktarfantasi arbetar.<sup>5</sup> Detta tycks hittills ha undgått forskarna – inte ens Berendsohn verkar ha märkt det. Men det är bara en parentes i sammanhanget, för i det följande skall vi ägna oss åt Bibeln.

<sup>3</sup> Mer utförligt behandlas ämnet i *Flickan i Katedralen* (Kalinowski 2013).

<sup>4</sup> Brandell pekar på "det på sitt vis märkliga förhållandet att Strindberg här använder sig av ett slags kör. [...] kollektivscener är sällsynta hos Strindberg." (1950:246).

<sup>5</sup> Liknande lån hör inte till ovanligheten i Strindbergs dramaturgi. Om den litterära inspirationens roll vid tillkomsten av *Fröken Julie* och *Ett drömspel* se Kalinowski 2010 resp. 2011.

## *Den Evige skall slå dig. (Om 5 Mos. 28 och 2 Mos. 9:8-9)*

*Till Damaskus* bygger på Strindbergs egna erfarenheter från Infernotiden – ”omstöpta för dramatiskt bruk” (Brandell 1983:301). Det förutsätter en viss symmetri mellan romanen *Inferno* och dramat. De flesta motiv som dyker upp i pjäsen har sina motsvarigheter i romanen.

Låt oss nu återvända till det som sker i *Asylen*: Efter att ha stått bakom den Okände och reciterat den latinska hymnen, går Confessorn över till pulpeten på den högra sidan och därifrån läser han upp förbannelser från 5 Moseboken (Deuteronomion) (1991:108-109).<sup>6</sup> Förbannelserna är i pjäsen också lite ”omstöpta för dramatiskt bruk”, men fullt igenkännbara. De flesta av dem återspeglar – med ganska stor precision – Strindbergs existentiella situation under Infernokrisen. Här några exempel (1991:109):

”Den Evige skall slå dig [...] med dårskap, ursinne och förblindelse” (5 Mos. 28:28) – hans skräck för vansinnet.

”Och ditt liv skall hänga på en tråd; du skall leva i skräck både dag och natt.” (5 Mos. 28:66) – hans ständiga dödsskräck.

”Du skall äkta en kvinna och en annan skall äga henne” (5 Mos. 28:30) – hans omvittnade skräck för att Siri skall gifta om sig och hans misstanke om att Frida bedrar honom.

”Dina söner och döttrar skola lämnas till en främmande stam; dina ögon skola åse det och förbrännas af gråt” (5 Mos. 28:32) – hans barn befinner sig under tiden ifråga i sina mödrars respektive länder, Finland och Österrike.

Och så vidare. Förbannelserna intar i pjäsen en mycket exponerad plats – de är ”symmetriska” med Strindbergs egna tvångsföreställningar och rädslor – frågan är nu om motivet har någon motsvarighet i själva Infernotexten. Det verkar inte så vid första ögonkastet: Deuteronomion nämns inte i romanen. Men – låt oss titta lite närmare på ett av Strindbergs parisiska äventyr.

I *Skärselden*, *Infernos* sjätte kapitel, berättas följande: Strindberg sitter på ett café med en tidning och ett glas absint och – nu citerar jag:

Ovanför mitt huvud, i samma hus som kafét utbryter *en skorstenseld* [...] en vilja som är starkare än jag låter *ett moln av sot* falla ned, så bra måttat att två stora flagor lägga sig i mitt glas. (1994:107; min kursiv., M. K.)

<sup>6</sup> I den föregående scenen berättar Damen för den Okände att hon och hennes f. d. man brukade läsa ”Deuteronomions förbannelse” över honom och försäkrar att, enligt familjetraditionen, ”den vi banna, han blir träffad...” (1991:100-101).





Ur Fabian Göranssons *August Strindbergs Inferno* (2010).

Händelsen tycks honom så märkvärdig, att han tillägger: "tro mig, läsare, jag ljuger ej". Men vad är det egentligen som är så märkvärdigt i denna triviala historia? På Strindbergs tid hörde skorstensbränder knappast till ovanligheterna. Förklaringen att det rör sig om ett nytt fall i en hel serie "trakasserier" från makternas sida tycks inte vara tillräcklig.

Låt oss titta igen på Asylscenen i *Till Damaskus*. Confessorn läser ur Deuteronomion bl.a. följande: "Den Evige skall slå dig med Egyptens plågor, med sår och skabb, med feber och brand" (1991:109). I originalet (5 Mos. 28:27) – här enligt Karl XII:s Bibel – låter det lite anorlunda: "Herren skall slå dig med Egyptes böld" (min kursiv., M. K.) osv.

Men vad har Strindberg i Paris att göra med Egyptens plågor? "Parallellspråket" vid denna bibelvers hänvisar till 2 Moseboken 9:9.<sup>7</sup> Där läser vi:

Då sade Herren till Mose och Aaron: Tager edra händer fulla med *sot utaf skorstenen*, och Mose *stänke det upp åt himmelen* för Pharao; Att stoft skall komma öfwer hela Egypti land, och *bölder* och *ond sår* warda på menniskor [...] i hela Egypti lande. (2 Mos. 9:8-9; min kursiv., M. K.)

<sup>7</sup> Nota bene: enligt Cedergren (2003:219) är versen understruken i Strindbergs egna svenska Bibel (utg. 1898).



Ur den s.k. Toggenburg-Bibeln (1411).

Här ser vi Mose kasta "sot utaf skorstenen [...] upp åt himmelen" och människorna slagna av "Egyptens bölder". Och i *Inferno*, några sidor tidigare, frågar Strindberg medan han jämför sig med Job: "Har jag icke drabbats av *obotliga sår* [...]?" (1994:97; min kursiv., M. K.). Och i den gamla versionen, i Eugène Fahlstedts översättning: "Är jag icke *slagen med onda bölder* [...]?" (1946:41; min kursiv., M. K.) – vilket bättre motsvarar både formuleringen i det franska originalet – *frappé d'un ulcère* (1994:96) – och den i Deuteronomion (även i de franska språkversionerna<sup>8</sup>).

Han syftar givetvis på sin psoriasis (se bilden nedan).

Här har vi således sambandet mellan, å ena sidan, sotflagorna som faller ner från himlen och, å andra sidan, Strindbergs identitet som "den fördömde", här: drabbad av en egyptisk plåga – "Egyptens böld" – i följd av en förbannelse från 5 Moseboken. Först på så vis förstådd framstår dramatiken i hans äventyr på caféet i sin fulla vidd.

Och i *Inferno* kan man hitta flera anspelningar på förbannelser ur 5 Moseboken – för övrigt inte bara de som läses upp av Confessorn i *Till Damaskus*. Här bara ett exempel: i samma kapitel skriver Strindberg om en tysk konstnär som han har träffat i Paris:

[J]ag sammanblandar min existens med denne *främlings* [...] Detta *förnedrar mig* så småningom och på ett knappt märkbart sätt, under det att *han* som har en framtid för sig *upphöjes på min bekostnad*. Jag gör mig till ett lik, begravet vid rötterna av ett träd som skjuter i höjden (1994:77; min kursiv., M. K.).

<sup>8</sup> Här avses de bibelöversättningar som är aktuella i sammanhanget (se Cedergren 2003, 2005): av D. Martin och J. F. Ostervald.



Ur Fabian Göransons *August Strindbergs Inferno* (2010).

Och i Deuteronomion läser vi: "Främlingen, som när dig är, skall stiga öfver dig, och alltid blifva öfverst; men *du skall stiga neder*, och alltid ligga under." (5 Mos. 28:43; min kursiv., M. K.). Ordet främling (*étranger* – både i originalet och i Strindbergs franska bibelutgåvor) använt om en tysk i Strindbergs umgängeskrets i Paris – bestående av skandinaver, polacker, tjecker, tyskar, fransmän, engelsmän osv. – låter lite märkligt. Det verkar nästan vara en anpassning till den anförda bibelversen som för övrigt – enligt Cedergren (2003:219, 221) – är markerad i tre olika av Strindbergs biblar.

Är det verkliga mönster som vi ser här eller är det kanske en släng av apofeni?

Att tro att Strindberg var omedveten om alla dessa samband vore att gravt underskatta hans intelligens eller hans "sårbarhet". Konsten att läsa *Inferno* borde gå ut på att i första hand försöka följa *hans* blick och *hans* associationer – urskilja samma mönster som han.

### *En dåres tal i egen sak. (Om 2 Kor. 11:16 och 12:1-10)*

Det finns en annan påfallande disproportion (i fråga om motivfördelning) mellan *Inferno* och *Till Damaskus*, åtminstone vid första ögonkastet: i romanen nämns nämligen aposteln Paulus bara en gång, i förbigående (1994:285). Man kunde annars vänta sig att den centrala metaforen i dramat – Pauli omvändelse – introduceras kraftfullt redan i romanen. Och det gör den, förvisso – fast på ett ganska märkligt sätt. I kapitlet *Skärselden* öppnar Strindberg ett nytt stycke med följande mening:

*Jag upprepar, aldrig hemsöktes jag av visioner, men väl kunde verkliga föremål ikläda sig mänskliga former ofta med storartad effekt. (1994:89; min kursiv., M. K.)*

Sedan beskriver han olika fall av sina "uppenbarelser". Men själva öppningsfrasen låter vagt bekant – låt oss jämföra: Ett avsnitt i Pauli andra brev till Korinthierna (i den nyaste svenska översättningen (Bibeln 2000) heter avsnittet, observera: "En dāres tal i egen sak") börjar med följande ord:

*Jag upprepar: ta mig inte för en dāre, men om ni ändå gör det, så lyssna på denne dāre, så att jag kan få skryta lite, jag också. (2 Kor. 11:16; min kursiv., M. K.)<sup>9</sup>*

Och en parallellhänvisning skickar oss några rader fram, till versens logiska fortsättning: "Jag är tvungen att skryta, visserligen till ingen nytta, men jag kommer nu till syner och uppenbarelser från Herren." Och i det följande beskriver Paulus det som hände honom på vägen till Damaskus (2 Kor. 12:1-10). I Nya Testamentet hittar man flera berättelser om händelsen (i Apg., 1 Kor. och Gal.), men den här – diskret utpekad av Strindberg – är väl den mest kärnfulla av de alla:

Jag vet en man som [...] om det nu var med kroppen eller utan den vet jag inte, men Gud vet det [...] blev uppryckt till paradiset och fick höra ord som ingen människa kan eller får uttala. Den mannen vill jag skryta med (2 Kor. 12:2-5).

(Paulus talar här förstås om sig själv.)

Det handlar knappast om en tillfällig likhet – Strindberg kan mycket väl sin Bibel. Ett halvt år senare, i *Jakob brottas*, citerar han just denna passus – "Må ingen betrakta mig som en ovis; om dock, så hav fördrag med mitt oförstånd" osv. (2001:130)<sup>10</sup> – när han anklagar sin gamle "lärare", Aposteln, för skrytsamhet. "Och så räknar han upp sina lidanden, alldeles som jag" – fortsätter Strindberg. Och lite längre fram i texten tillåter han sig så "som Paulus [...] ett litet självberöm" (2001:145). Så i *Jakob brottas*. Men i *Inferno* verkar det dolda citatet mer problematiskt. Strindberg hänvisar oss – just på ett sådant tvetydigt sätt – till själva kärnan i Pauli förvandling.

Anspelningen är oklar (är den ironisk? – halvmedveten? – vad vill den egentligen säga? – försöker Strindberg skryta, som Aposteln, eller är det en sorts intim bekännelse angående naturen av hans plötsliga själsliga förvandling?), men icke desto mindre skapar den en tydlig parallell – ett viktigt led i spelet om berättaren-Strindbergs identitet. Det uppstår en spänning – eller en dialog – mellan det

<sup>9</sup> Den moderna språkdräkten i detta och i de närmast följande citaten framhäver mina poänger; i Karl XII:s Bibel låter versen: "Åter säger jag, att ingen skall tänka att jag är fåwitsk, annars tager mig ock an såsom en fåwitsk man, att jag ock något litet må berömma mig."

<sup>10</sup> Formuleringen tycks här vara en översättning från franska.

öppet sagda och det enbart antydda. Sådana – mer eller mindre dolda – anspelningar på Pauli brev finns i *Inferno* flera. Det inre *jaget* ikläder sig i smyg Aposteln.

På ett liknande (fast tydligare) sätt som med Paulus identifierar sig Strindberg i *Inferno* med – bland många andra – Jesus. Det har för övrigt sin motsvarighet i dramat, där Den Okändes resa till Damaskus är ”på en gång [...] en resa till Golgata” (Brandell 1950:248).

### *Tabor. Rosenrodnad. (Om Matt. 16:1-4 och 17:1-13)*

Vi befinner oss här på ”Strindbergs inre scen”, där – som Brandell, i ett annat sammanhang, har uttryckt det – ”rollbytena är många” (1987:201). Vissa av dessa byten redovisas öppet i texten, medan andra sker i det fördolda: en del av rollerna aktualiseras endast med hjälp av vaga antydningar eller dolda citat. *Inferno* liknar stundom en holografisk bild (eller palimpsest): under ytan berättas här historier som är osynliga vid första ögonkastet. ”Den inre scenen” verkar myllra av skugglika gestalter (var och en av dem med sin egen ”story”) som konkurrerar om att spela Strindbergs *jag*-roll. Nedan visar jag exempel på hur flera sådana skuggidentiteter *samexisterar* i texten.

Ett nytt stycke i kapitlet *Beatrice* öppnas med meningen:

Efter att ha tillbragt en natt i *Tabor*, dit rosenskimret förföljde mig, far jag genom Böhmerwald ned till Donau. (1994:189; min kursiv., M. K.)

I kommentarerna till texten i Samlade Verk (Ordförklaringar) läser vi: ”Tabor – stad i nuvarande Tjeckien [...]; möjligen anspelning på bibelns Tabor, det berg där Jesus [...] förkunnades vara Guds son.” (1994:430). Denna försiktighet (”möjligen”) är obefogad; namnet Tabor dyker här knappast upp av en tillfällighet.

Strindberg åker från Sverige till sin frus släktingar i Österrike. *Samtidigt* är han dock – ”helt visst”, som han uttrycker det – på väg ”till det Golgata som väntar mig [...] vid slutet av denna pilgrimsfärd” (1994:189 f.). Parallellen mellan Strindberg och Kristus kan i *Inferno* beläggas på allehanda sätt, här skall vi dock bara ägna oss åt ”förklaringsberget” (enligt traditionen: Tabor).

Kristi vandring till korset kan sägas börja just här, i och med att han blir ”förklarad” (enligt Normalupplagan – ”förwandlad”) inför sina tre lärjungar. Historien hittar vi i de synoptiska evangelierna<sup>11</sup>. Lärjungarna ser på berget profeterarna Mose och Elias samtala med Jesus, omgiven av ett bländande vitt sken, och hör Gud kalla Jesus för sin son.<sup>12</sup> Gud (Logos) blir i Jesus människan. Ordet blir kött.

<sup>11</sup> Hos Matt. 17:1-9, Mark. 9:2-9 och Luk. 9:28-36.

<sup>12</sup> Enligt judisk tro hade de båda levande tagits upp till himlen. Jfr ovan med Paulus som på vägen till Damaskus ”blev uppryckt till paradiset” osv.



Transfiguration. En bysantinsk ikon.

Denna förvandling, central för mystiker och teologer, verkar utgöra kärnan i analogin mellan Strindberg och Kristus.

Infernotexten liknar här, som på flera ställen, en palimpsest. Under den tjeckiska staden Tabor skymtar Galileen: under Strindbergs text – evangelierna och, därunder, Gamla Testamentet.

Strindberg inte bara *passerar* Tabor, utan också – som Jesus och lärjungarna (jfr Luk. 9:32) – *övernattar* där. Efter natten fortsätter han *ned* – på franska: *je descends* (1994:188), vilket kan läsas "söderut" förstås, men *samtidigt* beskriver "nedstigandet" från berget.

Till Tabor kommer Strindberg förföljd av ett rosenrött skimmer (jfr ovan). Så beskrivs det två meningar tidigare:

[I] Berlin vaknar jag på morgonen, och ovanför taken hälsar mig ett *rosenskimmer*, men med *högröd rosenfärg*, på himlen i öster. Då erinrar jag mig ha iakttagit samma *rosenfärg* i Malmö aftonen före min avresa. (1994:189; min kursiv., M. K.)

Det är den rosenrodnad som förföljer Strindberg också senare:

I brist på bättre måste jag hålla tillgodo med deras bläck som är *rosenrött!* Underligt i alla fall! Ett paket cigarettpapper innehåller bland

hundra vita ett *rosenött* blad! (*Rosenrött!*) Detta är helvetet med sakta eld (1994:219; min kursiv., M. K.).

Och färgen hänförs explicit i romanen till "Rosenkammaren" (1994:195) – rummet som sedan spelar en nyckelroll i Strindbergs själsliga förvandling.<sup>13</sup> Detta oroande fenomen "på himlen" förföljer Strindberg både *på morgonen* och *aftonen* (jfr ovan).

Det som berättas här är ett eko av Matteusevangeliet. I det 16:e kapitlet – tätt före det 17:e där det berättas om "förklaringsberget" – talas det om att tyda "tecken från himmelen". Jesus säger till fariséerna (enligt Normalupplagan):

*Om aftonen* sägen I: Det blifwer klart wäder, ty *himmelen är eldröd*, och *om morgonen*: Det blifwer owäder i dag, ty *himmelen är eldröd* och dyster. I skrymtare, förstån I att döma om himmelens utseende, men kunnen icke döma om tidernas tecken? Ett ondt och horiskt slagte söker efter tecken, och intet annat tecken skall gifwas det än Jonas' tecken. (Matt. 16:2-4; min kursiv., M. K.)

De sista orden hänvisar till Matt. 12:14: "ty likasom Jonas war tre dagar och tre nätter i den stora fiskens buk, så skall Menniskosonen wara tre dagar och tre nätter i jordens sköte." Det rosenröda skimret som förföljer Strindberg, som ett memento, till Tabor, är alltså "ett tecken från himmelen" (bland många andra som pekar ditåt) på kommande nedstigning till dödsriket och uppståndelsen.<sup>14</sup>

Profeterna som syns med Jesus på "förklaringsberget" tycks i *Inferno* också – liksom Jesus själv – göra anspråk på Strindbergs identitet.

Först Mose: som ett tecken på hans kallelse täcker Jahve hans hand med *spe-tälska* samt begåvar honom med makten att göra underverk (jfr 2 Mos. 4). Strindberg har fått ett snarlikt stigma: de ovan nämnda *obotliga såren* på händerna. Samtidigt är han – liksom Mose – beredd att "göra underverk" (1994:57).

Och Elias: Strindberg jämför sig både med honom (1994:51) och med Johannes Döparen (1994:63)<sup>15</sup> som, enligt hans egna ord, är "en reinkarnation av Elias" (1994:233), vilket råkar anspela på Kristi ord till lärjungarna vid nedstigningen från Tabor (Matt. 17:10-13).

<sup>13</sup> Jfr med scenerna i "Rosenkammaren" i *Till Damaskus I*, där de "omsluter" den centrala Asylscenen, och i *Till Damaskus II*, där de återkommer i akterna II, III och IV.

<sup>14</sup> Brandell skriver om "det motiv som knyter sig till rosenfärgen" i *Inferno* att "[s]ammanhanget lämnar inte något tvivel om att denna färg var förknippad med minnena av 'en vår och en kärlek, som aldrig, aldrig skall återkomma'; och om Rosenkammaren, att "[r]osorna är symbolen för [...] den 'rena kärleken'" (1950:84 f.). Det stämmer bara till en del: motivet är minst sagt flerbottnat.

<sup>15</sup> Strindberg använder också, som ett dolt citat, Johannes Döparens hälsning till Jesus: "är det han, eller måste vi ännu vänta på någon annan?" (1994:309); jfr Matt. 11:3 och Luk. 7:19-20.

*Tabor II. Hjärtat. (Om 1 Sam. 10:1-9 och Hes. 11:19)*



Engraving von Carolsfeld aus Berlin in Preussen.

**Samuel följer den Benjaminiten Saul till kungen över Israel.**

Da nahm Samuel ein Delglas und ging auf sein Haupt, und riefte ihn, und sprach: Ich will dir, daß dich der HERR zum Fürsten über sein Volk Israel gesalbet hat?  
1 Samuel. Kap. 10. v. 1.

Saul går ifrån Samuel. Julius Schnorr von Carolsfeld, ur boken *Die Bibel in Bildern* (1860).

Men det är ännu inte allt, ty namnet Tabor bottenar djupare i Bibeln. I Första Samuelsboken berättar Samuel för den blivande kung Saul om resan som förestår honom: "Och när du går dädan [...] så kommer du till den *eken Thabor*". Och längre fram: "Och HERRANS Ande skall komma öfver dig [...] och *då skall du varda en annan man*." Och efter detta förebud sägs det om Saul: "Och som han wände ryggen åt Samuel, och gick ifrån honom, gaf honom Gud *ett annat hjerta*; och all dessa tecken kommo på den dagen." (1853:1 Sam. 10:3, 6, 9; mina kursiv., M. K.)<sup>16</sup>

Tabor betyder här en plats (ett tecken) på Sauls väg som leder till – och innebär – hans själsliga förvandling.

Då Strindberg nämner Tabor på sin väg, är han förstås medveten om "eken Thabor" i Gamla Testamentet och om Sauls förvandling till "en annan man" – då denne fick av Gud "ett annat hjerta". Idén om ett sådant hjärtbyte är honom knappast främmande:

<sup>16</sup> Nota bene: innan Saul bryter upp mot sin Tabor ser han *över taken* – precis som Strindberg i Berlin (jfr ovan) – *morgonrodnaden* (1 Sam. 9:26; min kursiv., M. K.). Jag upprepar: är det apofeni?



I Paris hittar Strindberg "två kiselstenar formade precis som hjärtan. På aftonen fann jag [...] det tredje hjärtat [...] fullkomligt likt de två andra." (1994:111). Och lite senare: "Jag plockar upp ännu ett *stenhjärta* och av samma sort som de tre förra". Samtidigt hör han ringningen från *Sacré-Coeur*-kyrkan: "Det är alltså det *Heliga hjärtats fest?* – Och jag betraktar mina fyra *stenhjärtan* en smula berörd av detta uppenbara sammanträffande." (1994:113; min kursiv., M. K.). På samma sidor i romanen (mellan notiserna om stenhjärtan) citerar Strindberg Hesekiel (13:18). Och just där, hos Hesekiel, inte långt bort från citatet, hittar vi anledningen till Strindbergs reaktion vid detta sammanträffande, ty Herren säger:

[J]ag vill [...] en ny Anda ingifwa uti eder, och skall borttaga det *stenhjärtat* utur edar kropp, och gifwa eder ett kött hjerta. (1853: Hes. 11:19<sup>17</sup>; min kursiv., M. K.)

Idén om hjärtbytet borde kännas aktuell för Strindberg, inte minst med tanke på de symtom som han beskriver i *Inferno* när han redogör för sina nattliga "anfäktningar": "en pump som suger mitt hjärta", "fluidum som [...] suger ut hjärtat", "någon [...] trevar på mitt hjärta, och suger", "en [...] ström söker mitt hjärta" (1994:151, 157, 165, 241) o.d.

Och just i detta sammanhang bör man läsa notisen ett par sidor efter berättelsen om stenhjärtan: "Uppfiskade ett *guldhjärta* ur badet till guldsyntesen." (1994:117; min kursiv., M. K.)

I *Inferno* anspelar Strindberg även öppet på Sauls förvandling – då han nämner "min vän, denne Saulus bland de unga profeterna" (1994:283)<sup>18</sup>. Och ett år tidigare skrev han i ett brev till Thorsten Hedlund:

Läste i går Samuels bok. Och der stod bland annat: (Samuel säger till Saul:) [...] Du skall bli förvandlad i en annan menniska. Och då Samuel gått dädan *ombytte Gud Sauls hjerta och gaf honom ett annat ...* Detta är stort och underbart! Och efter det sade folket: Är Saul ock ibland profeterna? Oss emellan: jag tror mig ha märkt att våra kroppar endast äro hyllen och att den ena själen förflyttas in i den andra. (10 april 1896; min kursiv., M. K.)

Här har vi alltså en tydlig formulering av idén om identiteternas utbytbarhet. Ett annat hjärta innebär en annan "själ" – en annan identitet. Samtidigt är det en idé om – om man så vill – rollbyten på "den inre scenen".

<sup>17</sup> Nota bene: versen markerad i Strindbergs svenska Bibel från 1898 (Cedergren 2003:219); jfr också liknande formuleringar i Hes. 18:31 och 36:26.

<sup>18</sup> Enligt Gavel Adams syftar Strindberg "dock här snarare på Apostlagärningarna 9" (Strindberg 1994:442), dvs. Saulus' (Paulus') omvändelse på väg till Damaskus. Så enkelt är det dock inte.

## På Strindbergs "inre scen"

Det som jag visat ovan är ett sätt att närläsa *Inferno*. Man skulle kunna kalla läsningen för paranoid. Med paranoia menar jag här i första hand uppfattningen – för övrigt gängse inom litteraturvetenskapen – att ingenting i texten är betydelseöst (allt är ett tecken; slumpen existerar inte) och, för det andra: att allting pekar direkt på den talande (ingenting är neutralt inför jaget; allting har en *personlig* mening). Konsten att läsa *Inferno* borde således gå ut på att registrera små, marginella till synes, signaler för att avläsa dem i relevanta sammanhang.

Det är ingenting nytt att *Inferno* är "det redan skrivnas text" – en text som talar med en mängd främmande röster. Ulf Olsson skriver i sin *Levande död*: "Lis-tan över citerade eller omnämnda författare, över texter som på något sätt skymtar i *Inferno*, kan göras [...] så lång att det till sist verkar som om inte en rad i Strindbergs text är hans egen" (1996:338). Men forskningen tycks för det mesta nöja sig med blotta konstaterandet av detta faktum. Vad man på så vis missar är den betydelse som alla dessa "främmande röster" kan ha för den historia som berättas under ytan, liksom för – vilket är helt grundläggande – det talande jagets identitet. Vad man har underlåtit att göra, det är att *systematiskt* inventera alla dessa röster eller dessa "roller" som dyker upp på Strindbergs "inre scen". Det borde man ha gjort. Inte för att ge efter för en "knappologisk" betingad reflex utan med ett bestämt syfte – för att i nästa steg undersöka dessa rösters och "rollers" inbördes relationer och deras respektive förhållande till jaget, och för att just där söka efter meningsfulla mönster.

(Romanens dolda, "esoteriska" kontrapunkt tycks hela tiden vara en berättelse om en förvandling – upprepad gång på gång, som i ett alkemiskt *opus circulatorium*. En återkommande "stenhjärtats" omvandling till "guld" (jfr ovan). En *transfiguration* – analog, eller identisk, med den alkemiska *transmutationen*.)

Samtidigt bör man skapa en lämplig ram för dessa identitetsexcesser som äger rum på scenen – någon personlighetsmodell som skulle klara av den strida strömmen av pockande identiteter.<sup>19</sup> Det har man faktiskt aldrig gjort i Sverige.<sup>20</sup>

En sådan modell skulle man kanske kunna konstruera utan att söka sig till psykiatrin – men varför inte låna redan fungerande begrepp? *Inferno* är fortfarande i viss mån utforskad mark. Romanen tycks ha hamnat mellan två stolar: å ena sidan litteraturvetare och å den andra psykiatrer. I Strindbergforskningen fattas idag ett perspektiv där man *förenar* litteraturvetenskaplig kompetens med lite djupare insikter om vissa mekanismer inom schizofreni; ett perspektiv där man i litterär textanalys tillämpar – som hermeneutiska strålkastare – vissa begreppsverktyg hämtade från psykiatrin. Det handlar inte om någon psykiatrisk diagnos ställd på Strindberg, inte om något försök att med hjälp av psykiatri

<sup>19</sup> Brandell kallar de för "de snabbt växlande identifikationerna" (1983:231).

<sup>20</sup> Jag har däremot gjort ett försök i Polen, i essän *Traktat o Siarce (Traktat om Svavlet)* (Kalinowski 1999; ett slags resumé på svenska finns i Kalinowski 2004).

”disciplinera” litteraturen (särskilt som dessa verktyg som vi söker tillhandahålls – åtminstone delvis – av den s.k. antipsykiatri), utan om verktyg vilka råkar passa – ofta: som hand i handske – till vårt litterära material.

Sedd i schizofrenispegeln avslöjar romanen sin ”esoteriska” nivå som en komplex, fascinerande, dynamisk struktur. Något tillspetsat kan man säga att Infernoforskningen skulle vinna åtskilligt på att, till att börja med, bjuda in – och kärleksfullt omfamna – paranoian. Paranoian får Infernotexten att glimma. Någon invänder kanske att paranoia är i stånd att få vad som helst att glimma – men det är inte riktigt sant.

## Källförteckning

- Berendsohn, Walter A., 1950: ”Goethe och Strindberg”. I: *Samlaren*, Uppsala, s. 118-128.
- Biblia, det är all den Heliga Skrift*. Stockholm 1853.
- Bibeln* (Normalupplagan), Stockholm 1887.
- Bibel 2000*. Vellinge 2008.
- Brandell, Gunnar, *Strindbergs Infernokris*. Stockholm 1950.
- *Strindberg – ett författarliv*. Del 3. Stockholm 1983.
- *Strindberg – ett författarliv*. Del 1. Stockholm 1987.
- Cedergren, Mickaëlle, *August Strindberg et la Bible. Etude des citations et allusions bibliques dans Inferno et Légendes*. Stockholm 2003.
- *L'écriture biblique de Strindberg*. Stockholm 2005.
- Cornelius, Peter von, 1868: *Faust: 12 Blätter nach Originalzeichnungen*. Frankfurt a. M.
- Goethe, Johann Wolfgang von, 1969: *Faust. Del 1*, övers. Britt G. Hallqvist, Stockholm.
- Jung, Carl Gustav, 1996: ”Överföringens psykologi”. I: *Själen och döden*. Stockholm.
- Kalinowski, Mariusz, ”Traktat o Siarce”. I: Strindberg, August, *Inferno*. Warszawa 1999, s. 201-260.
- ”Schizofrenispegeln”. I: *Filologiskt smörgåsbord*. Kraków 2004, s. 49-63.
- ”Fröken Julie – designed in Russia!” I: Sibińska, Maria (red.), *Nordisk drama: fornyelser og transgressioner*. Gdańsk 2010.
- ”Indras dotter – född ur en rysk dröm”. I: Holmberg, Claes-Göran & Ljung, Per Erik (red.), *Översättning – adaptation, interpretation, transformation*, Lund 2011 (nätpublikation).
- ”Flickan i Katedralen”. I: Data-Bukowska, Ewa och Wasilewska-Chmura, Magdalena (red.), *Filologiskt smörgåsbord 2*. Kraków 2013.
- Olsson, Ulf, 1996: *Levande död. Studier i Strindbergs prosa*. Eslöv.
- Strindberg, August, *Skrifter*. Del 9. Stockholm 1946.
- *Fadren, Fröken Julie, Fordringsägare*. SV 27. Stockholm 1984.

- *Till Damaskus*. SV 39. Stockholm 1991.
  - *Inferno*. SV 37 (red. Ann-Charlotte Gavel Adams). Stockholm 1994.
  - *Han och hon*. SV 22. Stockholm 1996.
  - *Teater och Intima Teatern*. SV 64. Stockholm 1999.
  - *Legender*. SV 38. Stockholm 2001.
- Strindbergs brev I*: <http://spraakbanken.gu.se/konk/>

## Mot expressionism – en kontextualisering av August Strindbergs *Ett drömspel* och Anne Charlotte Lefflers *Sanningens vägar*

MARIA MÅRSELL

1849 föds två av litteraturhistoriens giganter. Den ene, August Strindberg, är redan väl inskriven i historieböckerna. Pjäser spelas på löpande band, mängder av artiklar publiceras och diskuteras. Den andra giganten, årsbarn med Strindberg, Anne Charlotte Leffler har däremot länge varit så gott som bortglömd.

Hur kommer det sig egentligen att Leffler, som under sin livstid var mer framgångsrik än Strindberg, och gjorde skandal med utmanande böcker som *Kvinnlighet och Erotik* fallit i sådan glömska? Leffler och Strindberg var minst sagt konkurrenter, men de läste också, och inspirerades av varandras verk. Standardsvaret har länge varit att Leffler gick bort redan vid 43 års ålder och trots allt inte var en särskilt lysande författare och dramatiker.

Kan det stämma? En arkeologisk utgrävning i hennes, fram tills nyligen så bortglömda verk, ger en annan bild. Jag ska här koncentrera mig på ett av de mest remarkabla exemplen, Lefflers sista pjäs *Sanningens vägar* (1892). Handlingen kretsar kring en gudadotter som kommer till jorden för att vandra bland människornas lidande. Låter det bekant? Man kunde ju tro att den pjäsen borde vara Strindbergs *Ett drömspel*.

Faktum är att Leffler färdigställde *Sanningens vägar* nästan ett decennium innan Strindberg skrev *Ett drömspel* (1901). Men medan *Ett drömspel* har spelats flitigt sedan urpremiären 1907, turnerade *Sanningens vägar*, direkt efter urpremiären 1897, runt i södra Sverige men har sedan dess glömts bort och förblivit ospelad fram tills 2011, när den fria teatergruppen UngaTur satte upp den på Turteatern i Stockholm.

Mot bakgrund av den skilda receptionen och framgången som pjäserna erhållit, respektive inte erhållit – i *Sanningens vägars* fall – är det intressant att notera de slående likheterna i form, tema och expressionistiska tendenser. Båda pjäserna är vandringsdramer och skrevs under det moderna genombrottet – den ena ett drömspel, den andra ett sagospel.

Genom att kontextualisera och komparera *Ett drömspel* och *Sanningens vägar* vill jag visa på hur nytt ljus kan kastas över två av det moderna genombrottets mest betydande pjäser. Samtidigt som frågan om till vilken grad Leffler och Strindberg influerades av varandra oundvikligen reses.

Anne Charlotte Leffler (1849-1892) är en av våra främsta moderna genombrottsdramatiker. Hon skrev fjorton pjäser som spelades eller publicerades i Sverige mellan 1873-1908, hon skrev även ett flertal prosaverk, varav vissa fortfarande är opublicerade. Under sin livstid var Leffler mer framgångsrik än Strindberg, men redan ett decennium efter sin för tidiga bortgång, i bukhinneinflammation, började hon successivt skrivas ut ur historieböckerna. Hennes verk infördes allt mer konsekvent under etiketten "indignationslitteratur" – ett öde hon delar med många av sina samtida kvinnliga författarkollegor – och hennes inflytande marginaliserades kraftigt. Långt in på 1900-talet var hon okänd för den stora publiken och hennes pjäser spelades inte. Först under 1980-talet kom forskningen om det moderna genombrottets kvinnor, och därmed Leffler, igång på allvar. *Sanningens vägar* har, trots detta, knappt uppmärksammats alls förrän Lynn Wilkinson, 2011, utkom med *Anne Charlotte Leffler and Modernist Drama. True Women and New Women on the Fin-de-Siècle Scandinavian Stage*. Det är den första studien som tar ett grepp om alla Lefflers pjäser och sätter dem i en samtida europeisk och nordisk kontext. I övrigt präglas den tidigare forskningen om Leffler av översiktliga eller biografiska läsningar. En stor del av forskningen koncentrerar sig uteslutande på hennes prosa. Forskningen om dramatiken är särskilt eftersatt, vilket är anmärkningsvärt då teatern hade en tydlig polemisk funktion under Lefflers livstid.

*Sanningens vägar* är en av Lefflers främsta pjäser. Den är djärv, progressiv och ställer en intellektuell kvinnas strävan i centrum för handlingen. *Sanningens vägar* har dessutom stora likheter med Strindbergs *Ett drömspel*, så stora likheter att Strindberg obestriddligen har inspirerats av densamma. I båda pjäserna är formen uppbruten, tablåer skiftar inför publikens ögon och drömmens/mardrömmens logik råder. I *Sanningens vägar* stiger Vera, jordens dotter, upp ur en brunn. I *Ett drömspel* sänks guden Indras dotter, Agnes, ner från himlen. Båda döttrarna befinner sig mitt i människornas lidande men i slutet av *Ett Drömspel* återvänder Agnes till sin gudomliga hemvist medan Vera nekas inträde i himmelen och istället fortsätter sin sökande vandring på jorden.

Huvudrollernas namn, Agnes (tro) och Vera (sanning) bär på en symbolisk betydelse som är meningsbärande för läsningen av de båda pjäserna. Agnes, dotter till den vediska guden Indra, sänks ner till jorden för att leva bland människorna

och uppleva deras dagliga strävan. Hon lär sig, bland annat, att lidandet består av upprepningar av plågsamma skeenden, ständiga omtagningar och att den enda sanna befrielsen kommer med döden. I slutet av pjäsen återvänder hon till himlen för att vittna om människornas umbäranden.

Vera är jordens dotter. I pjäsens inledning stiger hon, draperad av vattenplanter, upp ur en brunn. Genom pjäsen söker hon efter sanningen, så även i slutet av pjäsen när hon vid Pärleporten kräver att få möta och se Gud, få ett bevis på dennes existens, innan hon träder in i himlen. Sankte Per nekar henne därför inträde, och tillsammans med sin älskade följeslagare Salvatore fortsätter hon sin vandring på jorden – själva sökandet efter sanning visar sig sålunda vara ett mål i sig självt.

I både *Ett drömspel* och *Sanningens vägar* framställs livet på jorden som fyllt av kval, missförstånd, omtagningar och lidande. Agnes rör sig mellan skilda platser, så som slottet, advokatbostaden, Finngalsgrottan, Skamsund och Medelhavets stränder – scenen med kolbärarna. Vera hamnar i kloster, ett slott, ett laboratorium, arbetarkvarter, helvetet och himlen. Existentiella frågor är ständigt närvarande i båda pjäserna, men de största tematiska skillnaderna ligger i *Ett drömspels* sätt att förhålla sig till tro, om än med pessimistiska undertoner, medan *Sanningens vägar* intar en nihilistisk hållning.

Indras dotter/Agnes kommer till jorden för att se och uppleva hur människorna har det. Hennes vandring bland människorna är en melankolisk resa, ett medlidsamt sorgespel över den mänskliga existensens vardagliga umbäranden. Agnes iakttar, provar på, vill ta del av människornas vemodiga berättelser och deras lidande, sedan återvänder hon till himlen för att vittna om det hon sett, hört och upplevt.

Vera däremot skriker ständigt till handling. När hon stiger upp ur brunnen tas hon för en försvunnen prinsessa. Pjäsen inleds så med en förväxlingskomedi som bär drag av Shakespeares *En midsommarnattsdröm*. Vera förnekar dock att hon skulle vara den försvunna prinsessan, men ingen vill tro henne. Att ingen vill tro på det Vera säger, går som en röd tråd genom pjäsen. Hon vandrar på jorden likt Cassandra, dömd att alltid tala sanning men aldrig bli trodd. Slottet dit Vera förs, i hovets tro att hon är den försvunna prinsessan, störtar samman när Vera avslöjar för folket att hon bara är en vanlig kvinna. Monarkins kollaps blir startpunkten för Veras vandring på jorden. Hennes mål är att söka sanningen och försöka skapa samförstånd mellan sig själv och sina medmänniskor.

Vera möter flera uppfattningar om sanning. Pjäsen speglar ett panorama av olika världsbilder: religiösa, vetenskapliga, nationalistiska, socialistiska, konservativa och utvecklingsoptimistiska för att sedan avkläda dem alla och visa på samtliga deras brister och de katastrofala konsekvenser som följer av blind trohet och brist på skepticism. Härifrån kan en parallell dras till scenen i *Ett drömspel* där dekanerna från juridiska, teologiska, filosofiska och medicinska fakulteten kommer i konflikt med varandra på grund av sina respektive fasta övertygelser. Båda

pjäserna gränsar på sina håll åt det absurdistiska. Men medan det i *Ett drömspel* görs passiva konstateranden om människornas eländiga tillvaro drivs *Sanningens vägar* framåt av Veras aktiva ifrågasättande av etablerade sanningar för att åstadkomma en drägligare och mer klarsynt tillvaro på jorden.

I all Lefflers dramatik finns det minst en framträdande person som drivs av en stark önskan att uppnå samförstånd genom dialog med de övriga personerna. Pjäsernas protagonister bär alltid på progressiva etiska anspråk. De pekar på orättvisor, arbetar för lagändringar, belyser inkonsekvenser i rådande normer och moral. Pjäsernas slut är ofta öppna där Leffler lämnar läsaren/publiken att söka svaren på den problematik som gestaltats på scenen i sig själva. Leffler valde också sina titlar med omsorg. Efter varje titel är det möjligt att infoga ett frågetecken, *Hur man gör godt(?)*, *Den kärleken!(!?)*, *Sanningens vägar(?)* – vems sanning, vad är sanning, finns det någon sanning? Perspektiven på samtida normer och etisk problematik förskjuts ständigt och i slutänden tillfaller ansvaret för de frågeställningar som gestaltats på scenen mottagaren av texten.

Den här typen av strävan finns också inskriven i *Sanningens vägar*. Vera, jordens och – insinueras det – satans dotter, kommer alltså till jorden för att söka sanningen. Men snart går det upp för henne att varje tanke också inbegriper sin egen motsättning – att det inte finns någon sanning. Ursprunget, jaget, är splittrat och världen utgår därför från en skillnad, inte en enhet, och denna skillnad finns inneboende i jaget. Det "omedvetna" nämns flera gånger i pjäsen i anslutning till de övriga personernas inneboende drifter och precis som Diktaren i *Ett Drömspel* fungerar Vera som ett medvetande som står över de andras. Under sin vandring på jorden intar Vera en – vad jag vill framhålla som – positiv nihilistisk hållning (hon försöker inte dra sig undan världen, heller inte krossa den) när hon motsätter sig både politiska och religiösa dogmer och tron på något absolut. Hon försöker ta sig framåt genom att ifrågasätta rådande strukturer. Hennes slutliga insikt är att det ideala samhället med en jämlik relation mellan medmänniskor är omöjligt att uppnå men att man ändå måste sträva mot densamma. Svaret, för Vera, är därför att det inte finns någon sanning men att vi ändå måste fortsätta att söka den och försöka närma oss det ouppnåeliga trots att det hela tiden undandrar sig vår förståelse.

*Sanningens vägar* fick sin urpremiär i februari i Malmö 1897, regissör var Hjalmar Selander som även satte upp pjäser av dramatiker som Strindberg, Ibsen och Maeterlinck. Pjäsen turnerade sedan genom Skåne under mars och april. Under denna period bodde Strindberg i Lund och arbetade på *Inferno*. Om Strindberg någonsin såg uppsättningen av *Sanningens vägar* vet man inte, men han kände väl till pjäsen. Sommaren 1891 träffades Leffler och Strindberg i Stockholm. Leffler berättade då om det sagospel hon skrev på. Det var troligen ett inspirerande samtal för det dröjde inte lång tid innan Strindberg också själv började skriva på ett sagospel. Drygt ett år efter deras möte färdigställde han nämligen *Himmelrikets nycklar*. Att Strindberg var ovetande om Selanders upp-



sättningen av *Sanningens vägar* är heller inte troligt. Strindberg kände mycket väl till Hjalmar Selander som bara ett halvår efter premiären av *Sanningens vägar* satte upp *Mäster Olof* som även den turnerade i Skåne.

Något som är särskilt slående med *Ett drömspel* och *Sanningens vägar* är inte bara att de är genreöverskridande med en ytterst fragmenterad form, utan hur detta också går igen i scenansvisningarna och de krav på tekniska lösningar som ställs på scenografi och det faktiska uppförandet av pjäserna. Scenbytena sker inför publikens ögon – skiften som leder tankarna till filmens möjligheter. Strindbergs och Lefflers scenanvisningar var helt enkelt inte möjliga att fullt ut genomföra med dåtidens teknik. I *Ett drömspel* avlövas en lind, som sedan på nytt börjar grönska bara för att återigen avlövas och förvandlas till en hatt- och klädhängare och senare till en kandelaber. Slottet börjar brinna samtidigt som en blomknopp slår ut på dess tak till en jättekrysanthemum. I *Sanningens vägar* arbetar Leffler med tablåer från olika konstmotiv. Scenerna skiftar från nordiska vinterlandskap, till Dantes inferno, Londons East-End och vidare till Pärleporten. Ett kloster störtar samman inför öppen ridå, strax därefter går slottet samma öde till mötes bara för att i nästa stund ersättas av ett skogslandskap.

Det här är också faktorer som påverkade receptionen och omständigheterna kring båda pjäsernas uruppföranden. Till *Sanningens vägar* hyrde man in balettansöser från Kungliga Operan och lät tillverka omsorgsfulla scenbilder som skulle motsvara tablåerna, men pjäsen turnerade genom Skåne och spelades på olika landsortsteatrar som inte kunde svara mot pjäsens komplexa scenografiska och tekniska krav. Pauserna mellan akterna blev långa och utdragna. En recensent kommenterade att pjäsen lämpade sig bättre för läsning än uppsättning. Lefflers ambition var dock tydlig, pjäsen skulle spelas, inte endast läsas.

Till den första uppsättningen av *Ett drömspel* lyckades man heller inte finna tillfredsställande tekniska lösningar utan fick använda sig av vanliga kulisser. I recensioner från pjäsens urpremiär 1907 skrivs också att scentekniska och maskinnella anordningar inte fungerar fullt ut. Samma sak skrivs sedan om Max Reinhardts uppsättning på Dramaten 1921. Där kritiserar man att även den poetiska illusionen inte behålls och den expressionistiska stilen som man anser förhöjer obehaget och framhäver pjäsens groteska drag.

Intressant att notera är att recensenterna invänder mot de expressionistiska i Reinhardts uppsättning. Kritiken mot att den poetiska illusionen inte behålls under uppsättningen är märklig med tanke på de skarpa expressionistiska tendenser som finns i dramat. En dragning mot det expressionistiska formspråket är överlag väldigt tydlig i både *Ett drömspel* och *Sanningens vägar*. Formen är experimentell, landskapen deformerar ständigt, förtvivlan och himlastormande känslor uttrycks om vartannat, människorna framställs som tidlösa, universella med fokus på existentiella frågor. Såväl det borgerliga samhället som industrikapitalismen kritiserar, materialismen problematiseras alltmedan känslvärlden och det ångestfyllda hela tiden står i fokus. En annan intressant aspekt i pjäserna är att de båda

kan sägas arbeta med Verfremdungseffekt, på så vis att den experimentella och fragmenterade formen gör åskådaren medveten om att det är teater. Båda pjäserna är dessutom mer (i Lefflers fall) eller mindre (i Strindbergs fall) politiska vilket också manar åskådaren till kritisk reflektion.

Sceanvisningarna, den fragmenterade formen och de skiftande tablåerna pekar fram emot filmens visuella och tekniska möjligheter, som vid sekelskiftet befann sig i sin linda. Ett tydligt exempel är en scen i *Sanningens vägar* där Vera och hennes följeslagare Salvatore befinner sig i ett laboratorium. De försöker forska fram en mikroorganism som ska ge evigt liv. Salvatore går händelserna i förväg och injicerar mikroorganismen i hela kungafamiljen med tillhörande hovpersonal. Med hjälp av ett mikroskop får de sedan se vad som pågår i deras kroppar medan mikroorganismen verkar. I scenanvisningen står det: "De sätta sig alla i halvcirkel runt mikroskåpet i bakgrunden. Salvator träder fram till mikroskåpet, vilket växer och växer, så att slutligen öppningen fyller hela bakgrunden. Genom glaset ser man nu mikrobernas dans. Kostymerna imitera de röda och vita blodkropparna samt diverse sjukdomsbakterier, sådana de kunna iakttagas i mikroskåpet."

Regissören och filmteoretikern Sergej Eisenstein, som hade en bakgrund inom teatern, lyfter i sin text "Laokoon" fram närheten mellan teatern och filmens effektskapande metoder. Eisenstein menar att teatern är den bästa skolan för en filmare som vill lära sig något om montagekonstruktion – dvs. interagerandet av flera olika bilder som tillsammans skapar en övergripande bild. Pusslet av de här olika bilderna syftar inte till att avbilda något utan istället att låta bilderna kollidera inom åskådaren så att de frammanar en fantasi, känsla eller inre bild. Att gestalta detta på en teaterscen innebär att regissören utifrån manus och skådespelare arbetar med att nyttja scenrummet, scenografi, olika lösningar, rörelse, röstläge, sätt att tala och ett riktat fokus som kan jämföras med närbilder. Just sådant som finns raffinerat inskrivet i *Sanningens vägar* och *Ett drömspel*.

Ett bra exempel är Robert Wilsons uppsättning av *Ett drömspel* på Stockholms stadsteater 1998. Där fungerade Strindbergs text som ett ackompanjemang till uppsättningen medan bilden fick stå i fokus. Bilden var alltså mer dominant än ordet, och strukturen var just som Eisenstein skriver om i "Laokoon", associativ, man fokuserade också på klanger och röstlägen, och istället för att alla de olika elementen som togs in underbyggde varandra, visade de fram en storskalig fragmentering.

Kring *Sanningens vägar* finns det tyvärr inga sådana här fina exempel att visa på eftersom den spelades 1897 och sedan dess inte spelats förrän 2011. Föreställning 2011 gjordes av den fria teatergruppen UngaTur. De ursprungliga fem akterna har bearbetats och skalats ned till två. Mycket krut har lagts på mask, frisyrier och scenkläder. Det var en välkoreograferad pastellkavalkad i humorns och de stora känslornas tecken. Förvecklingar och kärleksförklaringar avverkades i väl högt tempo men räddades av ensemblens medryckande och lustfyllda spel. Särskilt spännande var att de fångat upp såväl pjäsens humoristiska och absurdistiska

element som de samhällskritiska och existentialistiska frågeställningarna. Tyvärr är det ändå symptomatiskt att när den här makalösa pjäsen väl sätts upp, 104 år efter urpremiären, så görs det under lågsäsong, på en liten teater ute i förorten med en uppsättning som riktar sig till skolklasser och ungdomar. Det borde ligga i fler teatrar, och allmänhetens, intresse att Lefflers pjäser når större publik än så. Tillsammans med Strindberg är hon de facto grundare till det moderna svenska dramat.

Sammanfattningsvis är den tematiska, form- och uttrycksmässiga närheten mellan *Sanningens vägar* och *Ett drömspel* betydande. Det finns all anledning att gå vidare med komparativa läsningar av Strindbergs och Lefflers pjäser – de var två av det moderna genombrottets portalgestalter och de influerade och läste varandra. Vikten av att problematisera Lefflers nuvarande icke-roll i litteraturhistorieskrivningen är därtill en springande punkt i dagens Strindbergforskning. Den litteratur- och teatervetenskapliga forskningen har misslyckats med att ge Leffler det erkännande hon har rätt till, med konsekvensen att vi inte har en allsidig bild av den nordiska och europeiska litteratur- och teaterhistorien. Vår kunskap om, framförallt, det moderna genombrottet är således ofullständig utan en fördjupad forskning om Anne Charlotte Lefflers författarskap.

### *Källförteckning*

- Sergej Eisenstein "Laokoon" i *Aisthesis. Estetikens historia* del 1, red. Sara Danius, Cecilia Sjöholm, Sven-Olov Wallenstein, Stockholm, Thales, 2012.
- Monica Lauritzen, *Sanningens vägar. Anne Charlotte Lefflers liv och dikt*, Stockholm, Bonnier, 2012.
- Anne Charlotte Leffler, *Efterlämnade skrifter 1, Sanningens vägar; Napolitanska bilder*, Stockholm, Bonnier, 1893.
- Maria Mårzell, "Högaktuell hundraåring", recension av *Sanningens vägar* i *ETC*, 2011.08.12
- Lars Ring, "En meditativ Agnes i underlandet", recension av *Ett drömspel* i *Svenska Dagbladet*, 1998.11.16
- S. s-n, "Ett drömspel", recension av *Ett drömspel* i *Stockholms Dagblad* 1921.10.28
- August Strindberg, *Ett drömspel*, Stockholm, Bonnier, 1921.
- Lynn R. Wilkinson, *Anne Charlotte Leffler and Modernist Drama. True Women and New Women on the Fin-de-Siècle Scandinavian Stage*, Cardiff, Welsh Academic Press, 2011.



## 40-talisterna och Strindberg

ANNIE BOURGUIGNON

1940-talet är en storhetstid i den svenska litteraturen. Då skrevs en rad betydande verk av författare som bröt med de föregående decenniernas estetik och som ansåg sig och ville vara modernister. Efter en snabb översikt över den så kallade 40-talisten ska mitt bidrag syssla med frågan hur 40-talisterna förhöll sig till det moderna genombrottets främsta svenska representant August Strindberg.

I inledningen till antologin *40-talslyrik* förklarar utgivarna Erik Lindegren och Karl Vennberg vad som menas med 40-talisterna: därmed menas författare som debuterade efter 1935 och fick sitt genombrott på 40-talet.<sup>1</sup> Om man undantar Lindegrens 1942 utkomna *Mannen utan väg*, så börjar 40-talisten egentligen först 1944. Som slutår kan man, menar Sverker Göransson, ange 1954, "året för Stig Dagermans död och Erik Lindegrens sista diktsamling".<sup>2</sup> 40-talisterna tillhör en generation, inte en skola. De har varken ett litterärt program eller gemensamma idéer. Men de vill vara nyskapare och förnya litteraturen grundligt, i synnerhet lyriken. Poesin ska motsvara tiden. 40-talisten har nära samband med andra världskriget och dess destruktivitet. Vanmakt är en dominerande känsla. De svenska författarna känner sig dubbelt vanmäktiga: de kan inte påverka krigets utveckling, men de betvivlar också att de kan förstå den värld som har gjort det möjligt. De upplever verkligheten och sitt förhållande till den som ett oöverskådligt kaos. Disharmoni blir till ett nyckelbegrepp. "Man har kommit till insikt om att ett disharmoniskt innehåll också fordrar en disharmonisk form",<sup>3</sup> skriver Erik

---

<sup>1</sup> Jfr Erik Lindegren, Karl Vennberg (red.), *40-talslyrik*, Stockholm, Bonnier, 1946, s. 5.

<sup>2</sup> Sverker Göransson, "Från 1950-tal till 1980-tal", i Lars Lönnroth, Sverker Göransson, *Den svenska litteraturen VI. Medieålderns litteratur*, Stockholm, Bonnier, 1990, s. 24.

<sup>3</sup> Erik Lindegren, "Min synpunkt på: anarkismen", i *40-tal* 1946:2, s. 62.

Lindegren, som även talar om "det i hans [författarens] dikt som är obegripligt för honom själv".<sup>4</sup>

Dikterna är sällan lätt begripliga. De tillåter ofta flera olika tolkningar, det kan ibland verka som om de inte har någon mening alls. De ger uttryck för reaktioner och stämningar, de formulerar inga tydligt konturerade världsåskådningar – som 40-talisterna inte ägde och var misstänksamma mot. De hade "inte någon gemensam uppfattning att slåss för" förklarade Vennberg 1946, och han tillade: "efterfrågan på profeter har katastrofalt sjunkit. Författarna är för tillfället lika trötta på ledare som världshistorien".<sup>5</sup>

Dikten skulle bli till en spegel för det universella kaoset, vilket ofta uteslöt subjektivismen. Yttervärlden ansågs vara obegriplig, men det var ändå den samt dess obegriplighet, inte det individualiserade jaget, som skulle fokuseras. I Vennbergs kända versrader ur "Deklaration" heter det: "att jag inte tänker delta / i privattungsinnets / lilla möbelutställning / Jag är skogshuggare / inte möbelfabrikant".<sup>6</sup> 40-talisterna intresserar sig främst för existentiella frågeställningar och i likhet med sin själsfrände Kafka spanar de efter världens, tillvarons, människans olösliga gåtor. Werner Aspenström pekar på "den modernistiska poesins intellektuella, analytiska eller abstrakta karaktär"<sup>7</sup> och Stig Dagerman anser "att det viktiga inte är att tro, ty ingenting kan missbrukas som en tro, utan att vad som än händer hålla skallen klar".<sup>8</sup>

40-talisten är delvis en reaktion mot det litterära 30-talets primitivism och subjektfixering. Den har en polemisk dimension som resulterar i talrika artiklar och inlägg. 1944 grundas tidskriften *40-tal* (1944-1947), som 1948 efterträds av *Utsikt* (1948-1950). Där debatteras det flitigt om poesin, om nya eller äldre, svenska eller utländska författarskap. 40-talisterna är modernister som är angelägna om att bestämma sin plats i litteraturhistorien och pejla sin relation till tidigare strömningar. De ägnar en del reflexioner och analyser åt både samtida författare och klassiker.

40-talisterna intresserar sig främst för Kafka, samt för Rilke, Hölderlin, Faulkner, Kierkegaard, ibland också för Stagnelius, Ekelöf, m.m. Letar man däremot efter Strindbergs namn i *40-tal* och *Utsikt* eller i Vennbergs, Lindegrens eller Dagermans texter – alltså bland 40-talists mest representativa texter – får man konstatera att detta namn sällan dyker upp. När det ändå gör det, då är det oftast i listor över författare som ska företräda en eller annan utveckling, eller i förbigå-

<sup>4</sup> Erik Lindegren, "Tal i egen sak", i Karl Vennberg, Werner Aspenström (red.), *Kritiskt 40-tal*, Stockholm, Bonnier, 1948, s. 213.

<sup>5</sup> Karl Vennberg, "Vacklande front", i *Aftontidningen* 23/12 1946. Omtryckt i *Kritiskt 40-tal*, s. 243-244.

<sup>6</sup> Karl Vennberg, *Tideräkning* (1945), i *Dikter 1944-1949*, Stockholm, Bonnier, 1953, s. 151.

<sup>7</sup> Werner Aspenström, "Osammanhängande brev till en programskrivare", i *40-tal* 1946: 9-10, s. 387.

<sup>8</sup> Stig Dagerman, *Essäer och journalistik*, Samlade skrifter 11, Stockholm, Norstedt, 1983, s. 23.

ende. Till exempel talar Lindegren i sin recension av Gunnar Ekelöfs *Dedikation* om "en egen upplevelse i avlägsen släkt med den Strindberg haft när han skrev sina Loke-sånger",<sup>9</sup> Vennberg nämner "psykopatiska figurer som Strindberg, Fröding och Ekelund",<sup>10</sup> Dagerman menar att diktaren, när han tvivlar på sin konst, "håller med Strindberg, när denne anklagar samhället för att skänka större ära åt den som målar av ett äpple än åt den som odlar det".<sup>11</sup> Den då unge teatermannen Bengt Nirje beklagar att Hemingway inte har skrivit dramatik, eftersom hans romaners budskap är "Det är synd om människorna, uttryckt med en annan stil".<sup>12</sup> Viveka Heyman hänvisar till *Det nya riket* för att rättfärdiga att Agnes von Kruzenstjerna använde sig av verkliga människors privatliv när hon skrev *Fröknarna von Pahlen*.<sup>13</sup> I några meningar jämför Lars Ahlin huvudpersonen i sin roman *Min död är min* med von Bleichroden i novellen *Samvetskval*.<sup>14</sup> När Claes Hoogland kritiserar Dramatens politiska hållning påminner han om att ensemblen spelade Strindbergs *Gustav Vasa* i Tyskland 1942, "i en specialreviderad version för en turné till ariernas hemvist".<sup>15</sup>

Det finns ytterligare några få sådana korta anspelningar på Strindberg hos 40-talisterna. Det längsta inlägget om hans författarskap tycks vara Dagermans "Hur jag mötte Strindberg",<sup>16</sup> som ryms på en dryg boksida. Dagerman säger sig ha älskat Strindberg under gymnasisttiden, eller rättare sagt, delar av honom: "Inte jätten, inte den åldrande trosbrottaren, nej inte ens den store diktaren. Den Strindberg jag älskade var ynglingen Strindberg, [...] han som [...] kunde värma sina händer vid hoppet om att en gång få tända en jätteeldsvåda".<sup>17</sup> Dagerman berättar hur dikten "Chrysaëtos" ur "Trefaldighetsnatten" – som handlar om minnen från den döda älskade kvinnan – kunde inge honom hopp, och uppehåller sig också vid dikten "Vargarne tjuta" (ur *Ordlek och småkonst*), där han fann ett uttryck för sin egen längtan efter frihet. Trots att båda dikter skrevs av den äldre skalden, inte av ynglingen, fäster sig Dagerman tydligen vid den ungdomlige revoltören och anarkisten Strindberg, men förkastar däremot den religiöse Strindberg och "monumentet".

Dagermans korta artikel publicerades i januari 1949 av tidskriften *All världens berättare*, som bett fem författare bidra till Strindberg-jubileet genom att berätta "Hur de mötte Strindberg". Förutom Dagerman medverkade Jan Fridegård, Her-

<sup>9</sup> Erik Lindegren, "Gunnar Ekelöf – en modern mystiker", i *Tiden* 1943:8, omtryckt i *Kritiskt 40-tal*, s. 289.

<sup>10</sup> Karl Vennberg, "Nyordning inom psykologin", i *Aftonbladet* 24/4 1950, i Karl Vennberg, *På mitt samvete. Recensioner, essäer och tidskritik från fem decennier*, Stockholm, Författarförlaget, 1987, s. 135.

<sup>11</sup> Stig Dagerman, *Teater. 1*, Samlade skrifter 6, Stockholm, Norstedt, 1983, s. 381.

<sup>12</sup> Bengt Nirje, "Den uteblivna dramatiken", i *40-tal* 1946:8, s. 316.

<sup>13</sup> Viveka Heyman, "Orfeus och Pahlenfejden", i *40-tal* 1946:4, s. 126.

<sup>14</sup> Jfr Lars Ahlin, "Reflexioner och utkast", i *40-tal* 1945:10, omtryckt i *Kritiskt 40-tal*, s. 19.

<sup>15</sup> Claes Hoogland, "Barnamord", i *40-tal* 1944:3, s. 14.

<sup>16</sup> Dagerman, *Essäer och journalistik*, s. 24-25.

<sup>17</sup> Dagerman, *Essäer och journalistik*, s. 25.

bert Grevenius, Gustav Hedenvind-Eriksson och Eyvind Johnson,<sup>18</sup> alltså inga andra 40-talister, utan män som tillhörde en äldre författargeneration.

Vid samma tid, i januari 1949, skriver redaktören Axel Liffner i *Utsikt*:

Ungefär samma feber som brukar uppstå när det lackar mot jul kan ibland förmärkas när det lackar mot anmärkningsvärda jubiléer. Som nu. [...] spurten och finalen för firandet av författaren m.m. August Strindbergs 100-årsdag [har] upptänt sinnena. Massor av strindbergskännare har i landets hela press publicerat rader av hyllningsartiklar, som förutom att de inbringat honorar och ära åt sina författare tjänar syftet att förstärka den gloria kring titanens huvud som sannerligen inte överträffas av några neonörer. Ett författarskap som oskadat klarar sig igenom ett bålverk som de senaste veckornas strindbergfirande måste vara av salamandernatur. [...] Flertalet av de tidningar som nu andfått och vräkigt hyllar diktaren och frihetskämpen skulle säkert neka honom att komma till tals i spalterna.<sup>19</sup>

Denna inställning till jubileet kunde förklara varför det 1949 och 1950 inte finns en enda annan text om eller av Strindberg i *Utsikt*. 1949 startar tidskriften en serie litterära porträtt under rubriken "Min klassiker". Där berättar yngre författare, mest 40-talister, om hur de ser på en äldre, erkänd diktare och vad denna betytt för dem. Under månadernas lopp publiceras ett trettiotal porträtt. Inget ägnas åt August Strindberg.

Varje porträtt bär den behandlade författarens namn som överskrift. Det är alltid ett namn som alla bildade svenskar känner till. Det finns bara ett undantag: Peter Weiss skriver om "den anonyme".<sup>20</sup> Så heter rubriken till hans bidrag. En sådan titel uppfordrar givetvis till tolkningar och gissningar. Det framgår inte tydligt från texten om den åsyftar en verklig författare. Den skrivande säger sig ha läst den anonyme sedan barndomen, och känna igen sig själv i honom. Så kan den anonyme vara en del av honom, Peter Weiss skaparjag. Samtidigt tror jag att några egenskaper hos den anonyme för tanken till Strindberg, som Weiss beundrade hela sitt liv. Så läser man till exempel om den mystiske författaren: "Hieroglyfer nerklottade under natten, tecken av manande innebörd",<sup>21</sup> "han den av alla riken utstötte, i hans kött de slungade stenen brännande", "hans fruktansvärt hetsade flykt-tirader", "hans person ogripbar för mig: står i växlingarnas tecken, är strax annorlunda när man tror sig skönja kontur".<sup>22</sup> Den anonymes mest uppmärksammade mening låter: "Verklighet bara symbol för dröm".<sup>23</sup> 1962 höll Weiss ett tal om Strindberg på Schillertheater i Västberlin. Där återfinns åtskil-

<sup>18</sup> Jfr Hans Sandberg, i Dagerman, *Essäer och journalistik*, s. 371.

<sup>19</sup> Axel Liffner, "Utsikt", i *Utsikt* 1949:1, s. 30.

<sup>20</sup> Peter Weiss, "den anonyme", i *Utsikt* 1949:5, s. 17-18.

<sup>21</sup> Weiss, "den anonyme", s. 17.

<sup>22</sup> Weiss, "den anonyme", s. 18.

<sup>23</sup> Weiss, "den anonyme", s. 18.



ligt som liknar det han hade skrivit om "den anonyme" 1949, såsom "Er wagt es, den inneren Widerstreit auszusprechen, er wagt es, sich in seinen Gegensätzen zu zeigen" ("Han vågar uttala sin inre motsägelse, han vågar visa sig i sina motsatta poler"), eller "Er beklagt sich nie über sein Außenseitertum, er konstatiert es nur" ("Han klagar aldrig över sitt utanförskap, han bara konstaterar det").<sup>24</sup> Man kan även mena att själva beteckningen "den anonyme" låter strindbergsk. Den påminner om "den okände" i *Till Damaskus*, vars dubbelgångare Caesar säger i Tredje delen: "jag är nämligen författare utan namn",<sup>25</sup> samt om repliken i *Stora landsvägen*: "Inkognito vi resa alla,/ och inkognito inför oss själva!"<sup>26</sup>

"Den anonyme" är trots sin korthet en av 40-talets utförligaste texter om Strindberg, ifall den handlar om honom. Men just detta är osäkert. Sammantaget yttrar sig 40-talisterna förvånande lite om Strindberg. De brukar inte räkna honom till de som har varit deras föregångare i modernismen. De kritiserar honom inte heller. Trots att de gärna polemiserar för de ingen polemik mot honom. I deras talrika teoretiska skrifter omtalas han knappast. Den "störste svenske dikteren", som på 40-talet hade varit död i bara tre decennier, tegs ihjäl.

Man kan tänka sig olika förklaringar till denna märkvärdiga attityd, inte bara det självskrivna litterära fadermordet, ett vanligt fenomen när en yngre generation försöker hävda sig.

40-talisterna var utpräglade internationalister som hämtade sina modeller helst från utlandet och inte ville stängas in i den svenska traditionen. Det ser ut som om ingen av dem någonsin kom på tanken att just August Strindberg hade varit ett exempel på hur en svenskspråkig författare kunde både definiera sig som europé och faktiskt få en plats i världslitteraturen.

En av paradoxerna hos Strindberg är att han är en gigant i litteraturens värld, som upprepade gånger yttrade sig nedsättande om litteraturen. Han kunde anse "skalden" vara socialt onyttig, en "tärande" som livnär sig av andra människors arbete.<sup>27</sup> Denna syn på litteraturen inspirerades delvis av Rousseau, samtidigt som den även kan härledas från Platons låga värdering av konsten. I motsats till Strindberg var Karl Vennberg en övertygad antiplatoniker. Enligt Platon, hävdar Vennberg, "skapar ju den stackars konstnären bara en efterbildning av skenet".<sup>28</sup> Och han tillägger: "Det finns inte många invändningar mot diktens frihet som inte Platon har formulerat bäst".<sup>29</sup> Vennberg vördade dikten, den fria, rena dikten –

<sup>24</sup> Peter Weiss, "Gegen die Gesetze der Normalität", i *Rapporte*, Frankfurt-am-Main, Suhrkamp, 1968, s. 76.

<sup>25</sup> August Strindberg, *Till Damaskus III*, Samlade Verk 39, s. 336.

<sup>26</sup> August Strindberg, *Stora landsvägen*, Samlade Verk 62, s. 130.

<sup>27</sup> Om detta ämne hänvisar jag till min artikel "Die Poetik der Reportage bei Strindberg", i Kirsten Wechsel (utg.), *Strindberg and His Media. Proceedings of the 15th International Strindberg Conference*, Berlin, Kirchhof & Franke, 2003, s. 69-70.

<sup>28</sup> Karl Vennberg, "Diktens frihet och samhällets", i *Utsikt* 1950:5, omtryckt i Karl Vennberg, *På mitt samvete*, s. 137.

<sup>29</sup> Vennberg, "Diktens frihet och samhällets", s. 138.

vilket i sin tur också var en paradox. De flesta 40-talisterna ogillade platonismen spontant, mest därför att de vägrade underkasta sig staten eller en ideologi.

Man får ibland ett intryck av att Strindberg nästan bojkottades av 40-talisterna. Ofta ignoreras han i sammanhang där hans namn skulle ha varit självskrivet. I artikeln "Gunnar Ekelöf – en modern mystiker" nämner Erik Lindegren en rad religiösa och litterära källor till Ekelöfs diktning, dock icke Strindberg.<sup>30</sup> Stig Dagerman säger sig ha påverkats av Kafka och Faulkner och förklarar att de klassiska verken som betydde mycket för honom under uppväxten var Gontjarovs *Oblomov*, *Oliver Twist* och *Samhällets olycksbarn*.<sup>31</sup> Samme Dagerman nämner inte Strindberg i sin betydande artikel om Kafka.<sup>32</sup> Men han nämner inte heller någon annan författare. Han analyserar ett verk utan att dryfta intertexter. Så förhåller det sig inte hos Karl Vennberg, som är både Kafka-översättare och Kafka-specialist. Våren 1944 håller han föredraget "Inledning till Kafka"<sup>33</sup> på *Clartés* litteraturcirkel, och han publicerar artikeln "Franz Kafka"<sup>34</sup> i *Horisont*. Denna artikel gäller som det bästa som har skrivits på svenska om den tjeckiske författaren. Idag vet alla forskare att Strindberg var en betydande inspirationskälla för Kafka, dock omtalas han varken i Clarté-föredraget eller i *Horisont*-artikeln, trots att Vennberg tar upp frågan om Kafkas relation till tidigare diktare eller tänkare. I *Horisont*-artikeln förekommer namn på 21 olika författare (Kierkegaard, Freud, Max Brod, Shakespeare, Rilke, Werfel, Wedekind, Kaiser, Sternheim, Meyrinck, Goethe, Dostojevskij, Kleist, Walzel, Stifter, Dickens, Flaubert, Swift, mästern "Eckehart", Hegel, Joyce). Här lyser Strindberg med sin frånvaro.

Det gör han även i en annan artikel av Vennberg som anses vara en av 40-talismens nyckeltexterna, "Den moderna pessimismen och dess vedersakare".<sup>35</sup> Pessimismen var både en stämning i dikterna och ett flitigt diskuterat tema, som vid mitten av decenniet hotade att urarta till ett modeord. Mot den "lättköpta pessimismen" sätter Dagerman den "hederliga pessimismen" som är medveten om vad den baseras på.<sup>36</sup> I detta sammanhang får anmärkas att pessimismen inte är ett helt oproblematiskt begrepp. Det kan hända att man av andra anses vara pessimist, men att påstå sig vara det, att liksom bestämma sig för att vara pessimist och fästa sig vid det mörka i allting kan knappast vara annat än en pose. Därför diskuterades begreppet ingående under 40-talets andra hälft.

Vennbergs text är delvis en polemik mot den sovjetvänliga marxisten Gunnar Gunnarsson, som förklarar både olyckan och de pessimistiska världsåskådningar-

<sup>30</sup> Jfr Lindegren, "Gunnar Ekelöf – en modern mystiker", s. 283.

<sup>31</sup> Jfr Dagerman, *Essäer och journalistik*, s. 239.

<sup>32</sup> Stig Dagerman, "Kafka – sanningssökaren", i *Aftontidningen* 30/11 1945, omtryckt i *Essäer och journalistik*, s. 135-140.

<sup>33</sup> Karl Vennberg, "Inledning till Kafka", i *40-tal* 1945:2, s. 1-13.

<sup>34</sup> Karl Vennberg, "Franz Kafka", i *Horisont*, våren 1944, omtryckt i *Kritiskt 40-tal*, s. 358-376.

<sup>35</sup> Karl Vennberg, "Den moderna pessimismen och dess vedersakare", i *40-tal* 1946:1, omtryckt i *Kritiskt 40-tal*, s. 226-241.

<sup>36</sup> Jfr Stig Dagerman, "Hederlig pessimism", i *Essäer och journalistik*, s. 131-135.

na deterministiskt som en följd av klasskampen och menar att olyckan kommer att försvinna när dess orsak har försvunnit. Pessimismen innebär att det onda skulle överväga. Den kan, förklarar Vennberg, "få många olika nyanser".<sup>37</sup> Den äldre, traditionella pessimismen är "olustpessimismen", eller "den hedonistiska pessimismen", som påpekar att glädjen och lyckan är omöjliga eller obeständiga. Dess representanter är greken Hegesias och i moderna tider främst Schopenhauer, men också Freud, i synnerhet i *Vi vantrivs i kulturen*. Dock kan det onda som anses överväga vara ett moraliskt ont, rättvisans och det godas omöjlighet. Denna form av pessimism är den moderna pessimismen, en "etisk pessimism". Den har ingenting att göra med klasstillhörighet eller kultur och återfinns i olika nationer och hos olika författare, Kafka, Sartre, Camus, Faulkner, Koestler samt engelsmännen Rex Warner och William Sansom. Den har sitt ursprung i kriget och världsläget. "Det är typiskt att en pessimism, som [...] har växt fram i ett världsläge, där redan ett försök att väga lust mot olust skulle ha tett sig som hädelse, inte blir en hedonistisk pessimism utan en etisk. [...] Någon kunskapsteoretisk motivering kan det ju inte vara fråga om; [...] vederläggning och bevis är lika uteslutna".<sup>38</sup> Den moderna pessimismen är inget tankesystem, utan "en stämning, ett synsätt".<sup>39</sup>

Vennbergs moderna pessimism är etisk även därför att många bland dessa pessimister är "kemiskt fria från fatalism".<sup>40</sup> De eftersträvar "den rätta handlingen". Inte handlingen som självändamål, som den nazistiska handlingsmystiken gör, utan den handling som är den rätta, som känns vara den rätta bortom alla trosbekännelser. "Här [dyker det] upp en irrationell faktor av tämligen oväntat slag: samvetet".<sup>41</sup> Det är Rousseaus samvete, anser Vennberg, som "Kafkas psykologiska symbolism [...] ändå rör sig kring".<sup>42</sup>

Trots att Strindberg inte alls behandlas i artikeln rör det knappast något tvivel om att han var pessimist. Så är frågan berättigad i vilken avdelning i Vennbergs typologi han skulle klassas. Och svaret tycks först vara klart: på grund av de schopenhauerska och hartmannska inslag i sina verk och av sin värdering av buddismen var han en utpräglad olustpessimist, alltså en pessimist av den sämre sorten. När Indras dotter i *Ett drömspel* upplever hur människorna har det på jorden förstår hon att det vackra skenet bedrar, glädjen är obeständig och lyckan inte är möjligt. Hon inser snart att "det är synd om människorna".

1955, efter decenniets slut, recenserade Vennberg Olof Molanders iscensättning av *Ett drömspel* på Dramaten.<sup>43</sup> Han rosar Molander, som enligt hans me-

<sup>37</sup> Vennberg, "Den moderna pessimismen ...", s. 227.

<sup>38</sup> Vennberg, "Den moderna pessimismen ...", s. 233.

<sup>39</sup> Vennberg, "Den moderna pessimismen ...", s. 233.

<sup>40</sup> Vennberg, "Den moderna pessimismen ...", s. 236.

<sup>41</sup> Vennberg, "Den moderna pessimismen...", s. 238.

<sup>42</sup> Vennberg, "Den moderna pessimismen...", s. 238.

<sup>43</sup> Karl Vennberg, "Bättre än Strindberg. Om Dramatens Ett drömspel av August Strindberg", i *Vi* nr 7, 1955, omtryckt i Karl Vennberg, *På mitt samvete*, s. 399-403.

ning är "bättre än Strindberg" – vilket också är rubriken till recensionen. Själva dramat bedöms mycket kritiskt. Så anser Vennberg strukturen vara inkonsekvent, för i pjäsen "finns det åtskilliga som drömmer eller misstänker att de drömmer, men det finns ingen som kan tänkas drömma hela dramat".<sup>44</sup> Men framför allt menar Vennberg att det mänskliga lidandets exemplifiering är "otillräcklig"<sup>45</sup>: "Inte ens för kolbärare på Rivieran är det alltid fyrtio grader varmt. [...] En karantän på fyrtio dagar varar inte i evighet ens om den är svaveleddad. Livet är inte helt förspilt för att man inte kommer in vid Operan. [...] Officern är alldeles avgjort lycklig i sin väntan på Victoria."<sup>46</sup> För Vennberg är det storslagna med dramat i själva verket att den gestaltar "ett försonligt vemod och en listig flykt undan en efterhängsen självömkan" i stället för att "söka skäl för medlidande och självmedlidande".<sup>47</sup>

I Vennbergs tolkning handlar *Ett drömspel* om lidandet och "hela livets flyktighet",<sup>48</sup> inte om etiska krav. Därmed är dock Strindbergs pessimism kanske inte kartlagd i sin helhet. Pjäsen tematiserar nämligen också hur samhället oftast domineras av orättvisan och hur människorna skadar och sårar varandra. Att en av huvudpersonerna är advokat tyder på att brott, förlåtelse och rättvisa är centrala teman i verket – detta förebådar Kafkas värld. Advokaten konfronteras ständigt med brottsligheten, som inte syns kunna ta slut, på hans byrå är det "som om alla synder solkat tapeterna".<sup>49</sup> Personerna plågas av det onda i världen, samtidigt som de själva är onda, inte kan vara annat än onda. Diktaren säger: "det hjälper icke att mitt samvete säger: du har gjort rätt, ty nästa stund säger samvetet: du har gjort orätt! Sådant är livet".<sup>50</sup> Officerns moder visar godhet mot pigan Lina och lånar ut sin mantilj åt henne, så att Lina kan gå på en kristning. Men just detta sårar fadren eftersom mantiljen var en present från honom till hustrun, som skulle ha behållit den. Eftersom modren inte kan vara lycklig vill hon åtminstone vara god mot andra, men detta är inte heller möjligt. Hon förklarar: "gör man en gott, gör man en annan ont. Hu, detta livet!"<sup>51</sup> Strax efter denna mening faller Dottern repliken "det är synd om människorna" för första gången, och kommenterar den med: "Ja, livet är svårt".<sup>52</sup> Observera att det här inte heter att livet är plågsamt eller grymt, utan att det ofta inte går att handla rätt – vilket i sitt tur är plågsamt. Människan lider och betar sig illa, har inget annat val än att bete sig illa, och hon lider av att inte handla rätt. Det vennbergiska begreppet etisk pessimism kastar

<sup>44</sup> Vennberg, "Bättre än Strindberg", s. 399.

<sup>45</sup> Vennberg, "Bättre än Strindberg", s. 401.

<sup>46</sup> Vennberg, "Bättre än Strindberg", s. 401.

<sup>47</sup> Vennberg, "Bättre än Strindberg", s. 401.

<sup>48</sup> Vennberg, "Bättre än Strindberg", s. 402.

<sup>49</sup> August Strindberg, *Ett drömspel*, Samlade Verk 46, s. 34.

<sup>50</sup> Strindberg, *Ett drömspel*, s. 113.

<sup>51</sup> Strindberg, *Ett drömspel*, s. 17-18.

<sup>52</sup> Strindberg, *Ett drömspel*, s. 18.

ljus, låt vara mot upphovsmannens avsikt, på Strindbergs *Drömspel*, där reflexioner kring det onda intar en icke obetydlig plats.

Det kan tilläggas att det finns ytterligare minst en form av pessimism som inte omtalas i Vennbergs artikel men som skymtar hos Strindberg: den består i att vägra tro att människan förmår förstå världen, alltså ett slags epistemologisk pessimism. Å ena sidan finns det många livslögnare i Strindbergs dramer och romaner, som bedrar sig själva eftersom det är smärtsamt att erkänna sanningen. Å andra sidan tycks sanningen vara ofattbar även för dem som letar efter den, som det framgår från grälet mellan teologen, filosofen, medicinaren – alltså naturvetaren – och juristen i *Ett drömspel*. För juristen är sanningen det som kan bevisas med två vittnen, men vittnena kan vara falska, för naturvetaren är sanningen det som kan iakttas i naturen, men sinnena är bedrägliga, teologen är "allt vetandes arvfiende",<sup>53</sup> och filosofen säger att "sanning är vishet",<sup>54</sup> vetande, vilket inte betyder annat än att sanningen är att känna till sanningen. "Livets gåta löste ingen än!"<sup>55</sup> förklarar Dottern. Detta påstående kan leda antingen till religiositet, dyrkan av övernaturliga makter som känner till gåtans lösning, eller till grundlig skepticism, epistemologisk pessimism.

Strindbergs pessimism är mångfasetterad. Dock beror den alltid på individens erfarenheter. Det är visserligen människan i största allmänhet, människan som art, som lider, handlar illa och ingenting förstår, men denna belägenhet blir man varse genom egna och andras upplevelser. Var och en bevittnar och konfronteras med livets ondskor, vilken uppenbara sig på många olika sätt. "I sina sentimentalare perioder ville han [Strindberg] gärna tycka synd om dem [människorna], eftersom det var så oändligt synd om honom själv och han i vissa avseenden onekligen delade villkor med andra människor",<sup>56</sup> skriver Vennberg, som på frågan "Hur demonstrerar då *Ett drömspel* att det är synd om människorna?" svarar: "Ganska erbarmligt".<sup>57</sup> Han anser dramat vara delvis ett slags brokig katalog över individuella olyckor som egentligen inte är så allvarliga.

Vad den tidigare 40-talisten Vennberg inte uttryckligen säger men förmodligen ändå menar är att den kollektiva katastrofen som drabbar mänskligheten som helhet inte alls tematiseras i *Ett drömspel*. Där blir det aldrig tal om massdöden och massmördandet, om skyttegravar, sönderbombade städer och koncentrationsläger, som är centrala motiv i den 40-talistiska diktningen. Faktum är att Strindberg mot slutet av sitt liv anade att ett stort krig skulle bryta ut. Däremot är det mycket troligt att han inte alls föreställde sig hur detta krig skulle gestalta sig och

<sup>53</sup> Strindberg, *Ett drömspel*, s. 103.

<sup>54</sup> Strindberg, *Ett drömspel*, s. 103.

<sup>55</sup> Strindberg, *Ett drömspel*, s. 93.

<sup>56</sup> Vennberg, "Bättre än Strindberg", s. 400.

<sup>57</sup> Vennberg, "Bättre än Strindberg", s. 400.

han tänkte på något i stil med Karl XII:s krig, inte på första världskriget så som det blev – för att inte tala om andra världskriget.

40-talisterna skrev sina mest betydande texter ett trettio-tal år, alltså en relativt kort tid efter Strindbergs död. Ändå tillhör de en helt annan värld. Angående individens förhållande till samhället, och människans till mänskligheten och historien, är Strindberg, får man konstatera, en 1800-talets diktare. Både han och 40-talisterna förfärades av den värld de levde i, men av helt skilda anledningar. 40-talisterna kunde inte känna igen sin förtvivlan i hans *Ett drömspel* åskådliggör det bedrägliga skenet, som trots allt inte är ett riktigt helvete, medan Lindgrens *Mannen utan väg* består av några brottstycken ur en mardröm som varken låter sig föreställas eller ordnas till ett spel.

Å andra sidan angreps Strindberg inte av 40-talisterna. Det gick naturligtvis inte längre att förneka hans verks konstnärliga värde, som nästan alla var eniga om. Men detta värde var förmodligen också det enda man kunde enas om. Verks innehåll har alltid varit svårklassat. Att entydigt fördöma det syns vara möjligt bara för stockkonservativa, som lätt kan peka på det omoraliska, samhällsupplösande m.m. i Strindbergs författarskap. De flesta 40-talisterna sympatiserade trots allt med den politiska vänstern. På grund av detta ville, eller kunde de inte uppträda som Strindbergs motståndare, eftersom de då hade riskerat att hamna i fel estetiskt och ideologiskt läger. De upprördes visserligen av en del Strindbergcitat, men fick godkänna andra. Kluvenheten förvärrades av att många av Strindbergs budskap är provisorier, som inte längre gäller i senare texter, samtidigt som han i vissa punkter behöll samma attityd livet igenom, så att han inte kan avfärdas som någon som bara motsäger sig själv. Allt detta gjorde att det var nästan omöjligt för 40-talisterna – och kanske inte bara för dem – att ta ställning till Strindbergs författarskap som helhet. Att fördjupa sig i enstaka verk hade krävt tid och arbete de hellre ville ägna åt sin diktning, de var ju ändå diktare och nyskapare själva. Detta resulterade i att de undvek Strindberg, och rättfärdigade detta med att han var en otrevlig människa ("Strindbergs spontana sympati var svag", skriver Vennberg<sup>58</sup>), och att han var en klassiker, det vill säga tråkig, ofarlig, en staty som inte har något uppmärkningsvärt att säga och skulle lämna plats åt nyskaparna. Det var två sätt att inte låtsas om författarskapet.

I sitt inlägg om jubileet 1949 skriver Axel Liffner: "Mot vilka personer eller maktkonstellationer Strindberg skulle ha rasat om han levte i våra dagar är väl ovisst".<sup>59</sup> Detta kan förvisso sägas om nästan alla döda författare, men stämmer i synnerligen hög grad vad gäller Strindberg. Därför är det riskabelt att försöka använda sig av honom eller ens yttra sig om honom. I likhet med Peter Weiss "anonyme" är han "strax annorlunda när man tror sig skönja kontur".<sup>60</sup>

<sup>58</sup> Vennberg, "Bättre än Strindberg", s. 400.

<sup>59</sup> Liffner, "Utsikt", s. 30.

<sup>60</sup> Weiss, "den anonyme", s. 18.

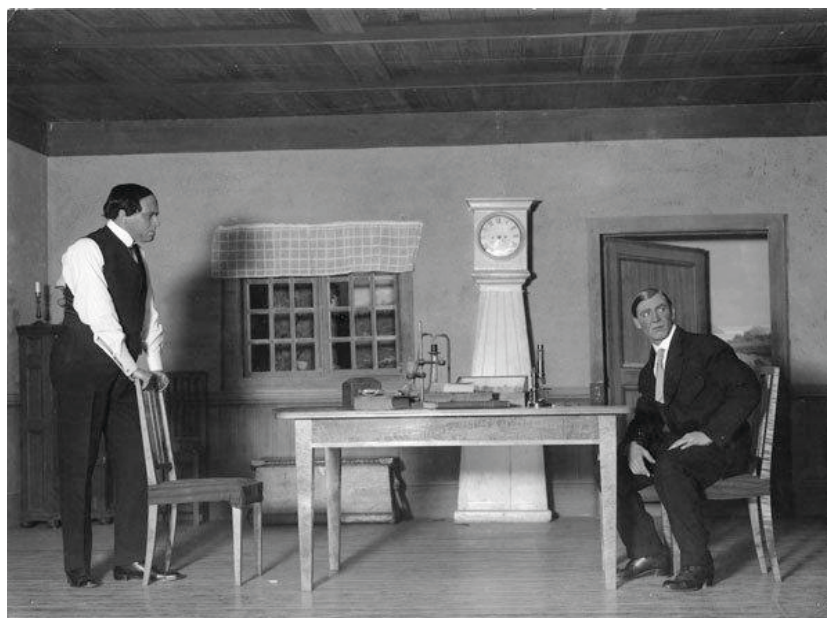
## Skådespelaren Lars Hanson som Strindbergstolkare

RICHARD BARK

När man nämner namnet Lars Hanson är det nog många i den yngre generationen som aldrig hört talas om honom. Ändå anses han än i dag som en av de största skådespelare som verkat i vårt land – kanske den störste. För den äldre generationen – Ingvar Kjellson, Max von Sydow, Anita Björk, Erland Josephson, Jan Malmström, Christina Frambäck, Sven Wollter, Tommy Berggren – är han fortfarande den oöverträffade förebilden. Han kom med något nytt, han var en banbrytare för en ny skådespelarkonst. Särskilt stor ansågs han vara som Strindbergstolkare. Han gjorde inte mindre än sjutton Strindbergsroller, av vilka här åtta stycken kommer att presenteras. Men vad var det då han gjorde med Strindberg som var så märkvärdigt? För att få reda på det har jag läst alla recensioner, tagit ut de bästa bitarna, skakat om ordentligt och fått fram målande beskrivningar av Lars Hansons Strindbergstolkningar. Kanske inte så akademiskt, men...

Lars Hanson föddes 1886 som fattig stuveriarbetargrabb i Majorna i Göteborg. Han arbetade som plankstrykare, golv- och takläggare, och gravör och spelade mycket amatörteater. Han kom in vid Dramatens elevskola, men hade först inte råd att studera där; inte förrän några göteborgsmecenater satsat en summa pengar på honom. Under sitt första år på elevskolan fick han spela Borgmästaren i Strindbergs *Siste riddaren* och hade några repliker. Jodå, Strindberg såg Lars Hanson på scenen, på generalrepetitionen. I en tidningsintervju berättar Lars Hanson att han tillsammans med en elevkamrat (Nils Lundell) besökte Strindberg i Blå tornet för att få tillstånd att vid en elevuppvisning få spela *Paria*. De fick sitt tillstånd, men någon uppsättning blev det inte den gången.

Efter några år på Svenska teatern i Stockholm och Svenska teatern i Helsingfors fick han sitt genombrott på Intima teatern på Birger Jarlsgatan i Stockholm – med bl.a. Herr Y just i Strindbergs *Paria*.



*Paria* 1914. Einar Fröberg och Lars Hanson.

### *Herr Y i Paria 1914*

Det var ett genidrag att ge rollen som "parian", brottslingen, undermänniskan Herr Y åt den fysiskt starke och intellektuellt skärpte Lars Hanson. Därigenom uppstod en stark spänning *inom* rollen. *Paria* framfördes både med realistisk force och karakteriseringskonst. Redan masken gav anslaget: det magra, bleka ansiktet, som vittnade om ruggiga själsskiftningar, den skygga, något närsynta blicken och det slätkammade håret. Hållningen med den rädda, krökta ryggen liksom väntade på att rättvisan skulle slå ned över honom när som helst. Man glömde bort skådespelaren och såg bara den hemska, förkroppsligade brottsligheten själv, den sluga, illistiga boven, som söker att sopa igen alla spår bakom sig, men ändå är sorgligt dum. Här fanns både det oljelena och figurens inneboende lumpenhet. Allt det hala och stukade och klösande speglade något av ett inringat djurs vanmäktiga ilska och därtill en kall grymhet. Lars Hansons individualiseringsförmåga verkande nästan intuitiv och hans skådespelarkonst blev aldrig till något agerande – utan en social diktning. Man hade dessutom lyckats förverkliga det i dramat, som leder ned i människosjälens mörkaste djup, det som kastar sitt spökaktiga ljus över dess dunkla skrymslen och mystiska gångar. (Herr X spelades i Stockholm av Einar Fröberg, av Georg Blickingberg på gästspel i Göteborg 1917.)

Lars Hanson skulle komma att spela Herr Y i *Paria* i flera olika uppsättningar under 44 år. Själv såg jag den allra sista 1958 på Dramaten (med Anders Henrikson som Herr X). På nytt byggde han upp den slickade tjuvtypen med förlägna





*Gustaf III 1916*

och allsköns förskansningar så levande att man kunde fråga sig om sådana djur finns. Dramatens publik satt som förhäxad och efter ridåfallet reste sig publiken spontant i bänkarna och hyllade skådespelarna. Jag skrev en liten recension i min dagbok: "Oförglömligt!! Vilken typ han med små fina naturalistiska medel skapat. Behärskat, genomtänkt, stora ytor, klassiskt! Den store Hanson som man främst tänker på som de stora, rytande, geniintelligenta figurernas framställare i rollen som den lille hunsade, undfallande och rent av dumme Herr Y. Mötet mellan denna konturlösa människa – vars konturlöshet just gestaltades med så tydliga och skarpa konturer – och den intelligente skådespelaren (i verkligheten så full av inspirerad och logisk fantasi) blev en spänningsfylld sensation."

### *Gustav III 1916*

Ytterligare ett genombrott – och ett ännu större! – blev det som Gustav III i Strindbergs drama, som då betraktades som ett av Strindbergs allra sämsta. Och

Lars Hansons tolkning väckte också invändningar. Föreställningen var ingalunda från början någon kritikersuccé, men skulle bli en lysande publiksuccé. Lars Hanson skulle komma att spela rollen över 400 gånger under de kommande åren. Och så småningom skulle också kritikerna omvärdera sin syn på stycket – mycket tack vare denne skådespelares geniala gestaltning av titelrollen.

Lars Hanson hade noga studerat de historiska källorna för utformningen av sin roll, men understryker senare vid flera tillfällen att han i första hand utgått från Strindbergs *text*. Han lade upp rösten i falsett, använde sig av skorrande "r" (vilket antyds hos Strindberg) och lade sig till med en fjädrande gång – karaktärsdrag som blivit stilbildande inom svensk teater för alla framställare av Gustav III.

En kritiker menade att Lars Hanson gjorde "en osympatisk typ, i hvilken det perversa draget var understruket". En annan hade tvärtom fäst sig vid "elegansen och smidigheten" och framhöll att "masken var rent av vacker, och rörelsernas harmoni och det delikata handspelet var verkligen i högsta grad gustavianskt".

Masken med de stora ljusögonen var precis sådan vi minns kungen från historieböckerna. Lars Hanson hade tagit fram det nervösa, koketta och feminiserade hos kungen genom de fjädrande dansstegen, de uppstramade komediantattityderna, de gällt skrikiga utbrotten. Han var teatralisk, älskvärd och tillgjord, och först och sist nervös – modernt nervös. Han gav gestalt åt en gripande, pervers, eldig och olycklig personlighet. Han bevarade sin yttre oberördhet utom i några ögonblick, då han är ensam, fruktansvärt ensam. Då gav han en starkt fångslande bild av konungens skräck. Spänningen kulminerade i scenen med Anckarström (John Ekman) och i skräckstämningen i den sista akten.

Framgångarna förde Lars Hanson till Lorensbergsteatern i Göteborg (1921) och till Dramaten (1922). Jag hoppar självklart nu över stumfilmskarriären i Hollywood (1925-1927); där blev det ingen Strindberg, dock en film på *Brott och brott* i Berlin 1928. Återbördad till Dramaten spelade Lars Hanson sonen Fredrik i *Pelikanen* (1929) och Mäster Olof i *Mäster Olof* (1933).

## *Officern i Ett drömspel 1935*

Olof Molanders uppsättning av *Ett drömspel* 1935 brukar räknas som en milstolpe i svensk teaterhistoria. Molander förankrade dramat i svensk sekelskiftesmiljö och stockholmsk skärgård i en stil, som var så realistisk att den kunde slå över i det drömlika.

I ett radioprogram med titeln "Minns ni Ett drömspel?" säger Herbert Grevenius: "Det var brottningen mellan Molander och Lars Hanson som ledde fram till så överraskande nya effekter" och Stig Torsslow tillägger: "Lars Hansons diskussioner hade mycket att göra för framgången".

Lars Hanson gestaltade således *Officern*, som går i "Teaterkorridoren" och väntar på sin älskade Victoria, som aldrig kommer. Han gjorde honom till en



*Ett drömspel* 1935. Lars Hanson och Rune Carlsten.

ridderlig, blond och svensk löjtnantsuppenbarelse med världsfrämmande tonfall, drömmande blick, en dråpligt fjädrande gång och ett sjuhurrande humör. Det fanns något gosseaktigt över honom, som gjorde det helt naturligt att plötsligt återfinna honom på skolbänken. Hela hans ansikte lyste av en barnlig godhet, en omisstänksam öppenhet i all sin tokiga sinnesfrånvaro. Förutom glansen, den sangviniska hjälplösheten hos den evige svärmaren med rosenbuketten i hand, fanns också uttryck för det makabra, sprätten och dekifiguren – idel välbekanta drag av fattig gammal Strandvägs-grandseigneur. Även om ryggen bryts och håret och kläderna dammas ner i grått, så fjädrar sig alltid hoppet i själen, i vadorna och mustaschspetsarna. Han blickar så blått och okuvligt att till och med trasorna står som ett hoppfullt flaggställ kring honom

Skoldrömscenen med Rune Carlsten som Magistern blev ett mästerverk i sin mardrömsstämning av vända och hot och sin skiftning av ljus och skugga som ett häpnadsväckande blottläggande av en verklig dröm. Lars Hanson framställde här en drömfigur i sin egen dröm.

Bara ett och ett halvt år senare var det dags att ställa "Strindberg själv" på scenen som...



*Till Damaskus* 1937

### *Den Okände i Till Damaskus I 1937*

I en intervju med Margit Siwertz har Lars Hanson berättat om sitt arbete med rollen: "Vägen till Damaskus kan man inte gå med friska nerver och vältränade spänstiga steg. Man måste snarare vara som en trasa med nerverna på spänn. Och är man inte det, så blir man det under arbetets gång. Rollen både i första och andra delen tvingar sig på en, på scenen, på gatan, i hemmet."

Lars Hanson var en skådespelare som hela tiden sysselsatte sig med rollen, som levde sig in i den och lät den "besätta" honom. Det fanns de som befarat att skådespelaren i denna roll, som innebär en enda våldsamt själsskamp, alltför mycket skulle betona det "patologiska". Så blev det dock inte. Lars Hanson kallades ofta "maskeringskonstens mästare" och här överraskade han genom att anlägga en Strindbergsmask, som var så lätt antydd att den snarast låg på det "symboliska", inre planet.

Lars Hanson "lämnade" således Strindberg och lät rollen leva sitt eget liv och gav intrycket av en personlig identitet med rollen. Men Den Okände blev aldrig Lars Hanson, han var och förblev Den Okände i jordiska småting och strindbergiska groteskerier, lyrisk sunnanvind och ömma tonfall, i hektisk närkamp med Gud och Satan. Det var som om skådespelaren glömt sig själv, lyft hammaren och mejslat ut sitt eget namn från sitt verk – en mogen konstnärns mogna verk. Han spelade över hela registret från sommarkvällens dämpade vemod till havsstrandens nappatag



*Till Damaskus* 1960. Lars Hanson och Gertrud Fridh.

med storfolk och den grymma uppgörelsen med svärmodern (Hilda Borgström). Han ställde fram en människa – splittrad visserligen – men med alla skärvarna tillvaratagna.

Lars Hanson gestaltade en typisk intellektuell från sekelskiftet med förstörda nerver och en släng av litterär övermänniskohybris, men inte någon himlastormande titan och ännu mindre någon egocentrisk kverulant med genilater. Hur än pinan ansatte honom och hans inbillningar jagade honom, pressades han aldrig till det neurasteniska planet. Han var inte bara mänskligt sann – utan också mänskligt vacker.

Det var som om det inte var fråga om en tolkning, så helt hade Lars Hanson levtt sig in i varenda replik, varenda nyans. Här mötte man en människa, darrande och ångestspänd, flädd så att varje nerv låg bar och ryckte. Här fanns föreningen av nervös intensitet och magistral säkerhet, ruelsen och rättshaveriet, självförhävdelsen och skrämelsen, trotset och ångesten, fasan och vidskepelsen, den motvilliga, rädda ömheten – hela den grandiosa orimlighet som är Strindberg.

Det fanns en särskild fläkt över de patetiska utbrotten. En höjdpunkt blev *Den Okändes* nappatag med Sinais gud, när han tar av sig i skjortärmarna och slungar sitt hat mot himlen.

Lars Hanson hade tagit fasta på det sömngångaraktiga i gestalten. I de stirrande ögonen och den sönderbrutna, skälvande rösten upplevde man hans ständiga, svävande balansgång mellan sinnevärdens realiteter och själens inre vanvettsdrift. Skådespelaren lät hela sitt oändligt nakna ansikte uttrycka vad som på något sätt döljer sig innerst i rollen: en liten vettskrämd och hjälplös pojke med dåligt samvete, som ändå inte riktigt kan förstå varför han ska pryglas så grymt av

ödet. Samtidigt var Lars Hansons väldiga rollskapelse en dikt – en stor dikt – jordbunden och himlastormande. Efter det sista ridåfallet var det alldeles dödyst en lång stund i salongen, innan ovationerna bröt loss.

Lars Hanson spelade även Den Okände i *Till Damaskus I* så sent som 1960. Ebbe Linde skrev i sin recension att Lars Hanson nu verkade *yngre* än 23 år tidigare. Jag såg denna föreställning och skrev i min dagbok: "Jag sitter i en loge alldeles vid scenen så att jag kommer skådespelarna så in på livet att jag kan studera deras ansikten med filmisk noggrannhet. Jag hade faktiskt inte vågat vänta mej att höjdpunkterna i föreställningen skulle bli så många. För samtliga stod naturligtvis Lars Hanson och som mest hisnande var det när han skrek till Gud. Man fick en sån intensiv känsla av brottningskampen. Således hade L.H. fått fram det väsentligaste och svåraste tydligast! Och vilken beundransvärd röstbehandling han har i dessa partier (sen må han sluddra hur mycket han vill i pladderdialogen). Nej, Lars Hanson var fantastisk, han var helt enkelt Den Okände, han var rollen men ändå Lars Hanson. Han drog fram ställen i dagen som man inte fäst betydelse vid och särskilt scenen med Modern i Köket i andra hälften grep ofantligt." Föreställningen "gav allt av innehållet i Strindbergs text och hela vidden av geniet L.H:s storhet".

Under krigsåren gestaltades de stora kungarollerna: Gustav Vasa (1939) och Karl XII (1940), monumentala men motsägelsefulla. Det var som om de historiska gestalterna blivit livs levande där på scenen. Men då bör vi betänka att den tidens åskådare hade en annan närhet och relation till dessa figurer än vi har i dag.

### *Gubben Hummel i Spöksonaten 1942*

Gubben Hummel – denne utstuderade bov som vill sätta sig till doms över sina medmänniskor men själv blir avslöjad som den störste boven av dem alla – gjorde Lars Hanson till en "riktig" människa, ett mänskligt monstrum med mänskliga proportioner. Ur denna underligt överkligt verkliga verklighet reste sig denne Hummel som det enda levande och verksamma: onskan själv, där han satt som en stor spindel i sin rullstol med det inifrån vissnade ansiktet som en färglös halvt förstenad mask. Den lurande och flackande blicken gömde sig ibland bakom ögonlockens gardiner, den reptilaktiga munnen klippte som en sax eller drogs upp till ett leende, fullt av falsk bonhomie – på en gång en kraftkarls och en stackares. Han blinkade med ögonen och nästan viftade med öronen för att höra allt. Han talade i halvkvädna visor och hade båda lena ord och kalla rytanden till hands. Han gjorde själva omänskligheten människoliknande.

Men han är ingen fantom, även om han har sina spöklika ögonblick, där han med långa och spindelsnabba kliv tar några varv på kryckorna runt i salongen hos Översten (Sven Bergwall). Ett genialt infall var de alltför långa kryckorna, som kom honom att flyga fram med ljudlösa kängurusprång bland de soignerade möb-



*Spöksonaten* 1942

lerna. Då han lämnades ensam i salongen fick man se den mäktige direktören avklädd i all sin uppblåsta hjälplöshet. Han plågas av sin egen ondska. Han skrämmer, men han skrämmer slutligen till medlidande.

När han, strax innan han begår något av sina själamord, spänner ut bröstet i svällande triumf, är det som att se en kobra blåsa upp sig innan den hugger till. Han tar god tid på sig i den långa "avslöjningsrepliken" i spöksupén. Vilken vidunderlig scen det blir, då Mumien (Märta Ekström) tar till orda och han själv avslöjad sjunker ihop som en sprucken ballong. Då är han bara ett krälände odjur som kryper in till det väntande repet i garderoben. Då blir han själv ett offer för sin egen ondska och den gamle tjuvgubben förvandlas till en tragisk gestalt. Och gripande blir till slut hans ömkliga ändalykt, då han halvt förlamad och krossad släpar sig in i garderoben.

Det mest överraskande var således att Lars Hanson spelade Hummel – man kanske inte bör säga "sympatiskt" men – så vänligt denne gubbe över huvud taget kan spelas, med en slags kuslighetens trevnad. Det fanns inte bara slughet utan också en viss välvilja i detta gammelmansansikte. Försonande drag, känslan för ungdomen hade hämtats fram och fått ge ett slags filosofisk mildhet åt figuren.

Även i nästa "Strindbergsroll" – Den okände i *Till Damaskus* (del II och III) 1944 – var strindbergsmasken så lätt anlagd att den snarats låg på det inre planet, vilket också gäller...



*Stora landsvägen* 1949. Maj-Britt Nilsson och Lars Hanson.

### *Jägaren i Stora landsvägen 1949*

Uppsättningen börjar med att Lars Hanson sitter vid ett skrivbord med ansiktet i händerna. Så läser han de första raderna: "Vart har jag kommit och hur långt?" och så småningom avtecknar sig Alperna i fonden. Spelet kan börja: Skådespelaren står där på scenen som Jägaren – åter i samma lätt antydda "Strindbergsmask" som i *Till Damaskus I och II*. Genom de skiftande bilderna bevarar skådespelaren en mild drömton, som färgar allt bittert, allt skräckfullt och allt elakt – som om allt detta var upplevt men inte nu, utan en helt annan gång för länge sedan, som om han nu bara återser det på avstånd...

Lars Hanson gjorde Jägaren till en vulkan, som hotfullt mumlar under lavan, en upptäcktsresande bland minnen. Han är blek och sträng, men sällan hård, alltid fattad. Han talar lika mycket med ögon och rörelser som med ord. Han talar genom att tigande lyssna på andra. Han går stum över golvet och ser människor och ting omkring sig på ett sådant sätt att åskådarna ser vad han ser. Ibland kan han nöja sig med ett lyftat pekfinger, några bekräftande nickningar och det säger allt. Här finns ålderns varma, mänskliga visdom, överkänsligheten, brusten-



heten inför de överväldigande minnena, det uppbrusande trotset och det envetna rättshaveriet. Han trollar fram en slag försynthet även vid de ideligen återkommande rycken av vild kverulans.

Dramat består ju till stor del av lyriska monologer på en sorts blankvers som Jägaren har att framsäga. Lars Hanson lät orden falla som tunga, gyllene droppar – sakta, trevande och sökande, utan en enda teatralisk överbetoning. Lyssna på den inspelning som gjordes för Radioteatern och som finns bevarad i Radioteaterbiblioteket!

Över Lars Hansons tolkning vilade en lätt slöja av sorgsen resignation. Hans Jägare var en människa som lidit så mycket att den en gång så häftiga pulsen nu bara slog trötta och tveksamma slag. Kverulansen och den egenrättfärdiga lågsintheten tog han dämpat på. De fick liksom den lättretliga, misstänksamma stingsligheten aldrig bli mer än momentant uppflammande gnistor ur det forna jaget. Hela tiden framgick det vilken oerhört intensiv personlighet och vilket långt och upprört liv som låg bakom denna gestalt: Ångest i trotset, trots i ångesten. En fantastisk självkänsla intill förhåvelsens gräns och i det hela ändå en gränslös ödmjukhet.

Lars Hanson gav rollen – som denna människa med ensamhetsringen omkring sig – en oväntad dramatisk stegring. Den fina ironin och den lätta smärtan sätter sin spets på scenen vid väderkvarnarna, i lögnens speciella by, där han ett ögonblick låter sig tjusas av fräschören hos ett ungt kvinnoväsen (Maj-Britt Nilsson). Med stum fasa reagerar han mot dumheten och ondskan hos åsnedyrkarna och deras diktator (Smeden – Olof Sandborg). Den vådliga scenen med urnan och förbannelsen över ovännens döda stoft blev ett mästestycke av knapp och storlinjig skådespelarkonst. Här fanns en kall behärskning, en hatfull objektivitet som lämnat alla vanliga, mänskliga mått och uppfattningar om att ”graven allt förliker”. Skådespelaren gjorde scenen med suverän uppriktighet till en av uppsättningens centrala. Det var så befriande riktigt tänkt och genomfört att här skulle det inte smusslas, inte visas förlägenhet eller göras ursäkter.

Som en kontrast framstod visionen av jägarhyddan med det framdukade namnsdagsbordet under körsbärsträdet, minnet av en svunnen familjelycka, en dröm i drömmen. I denna uppsättning lät man dock inte flickan Maria visa sig på scenen, vilket innebar att Lars Hanson även fick framsäga hennes repliker – med vecka tongångar som man inte trodde honom mäktig. Det fanns dock ingen sötma i denna dialog han tänker sig föra med barnet.

Slutbönen i Mörka skogen gjordes avklädd all retorik och avbruten i ett plötsligt gällt crescendo: ett skri efter nåd, mänsklighetens modersmål! Den väldiga slutrepliken framsades med skakande kraft. Det var ett spel där alla åthävor tukats bort. Absolut rent och naket. Diktarens budskap gick rakt fram och där syntes inte spelet längre. Allt stod skulpturalt klart och stegrades i den sublimes slutmonologen så att publiken satt andlös. Skådespelarens inlevelse snuddade här vid det sublimes, det ousägligt sköna.

Uppsättningen slutade på samma vis som den börjat med Lars Hanson sittande vid skrivbordet med ansiktet i händerna.

### *Ryttmästarn i Fadren 1953*

”Lars Hanson i högform, och i en prima pjäs till! Det är och förblir en maximal-upplevelse av teaterkonst”, utbrast Ebbe Linde i sin recension av Strindbergs *Fadren*, där skådespelaren alltså gjorde Ryttmästarn, vars hustru sår ett frö att han inte skulle vara far till sitt barn, vilket så småningom bryter ner honom. Recensenten fortsätter: ”Det finns utmärkta skådespelare, som man älskar för deras rollfantasi och pricksäkerhet i gestaltningen, andra som man beundrar för det rent tekniska kunnandet, som tillvaratar skiftningarna i varje replik och paus, åter andra som man grips av rent elementärt, genom deras vitalitet. Men att få allt detta samlat på en gång, det tillhör nåden att stilla bedja om, det sällsyntaste. Det skedde nu.”

I sin gestaltning av Ryttmästarn hade Lars Hanson verkligen tagit fram det motsägelsefulla hos figuren. Han framställde en man av överlägset förstånd, huvudet högre än omgivningen, en övermänniska som kunde blivit en fältherre eller en lärd – en grann karl dessutom. Men han antydde redan i början det nervösa draget hos Ryttmästarn, hur svag den starke mannen egentligen är. Det nakna, slätrakade och skarpskurna ansiktet hade ett plågsamt uttryck och det genomförs av ryckningar. Huden var osunt gulaktig och den anspända irritabiliteten var starkt förnimbar redan i inledningsscenen.

Lars Hansons Ryttmästare är dömd från början, sjukdomen finns där som ett frö från första stund. Visserligen försöker han att strama upp sig då och då, men det blir bara ryckiga impulser eller rytanden från kaserngården. Här finns en tillbakahållen nervositet med abrupta rörelser, planlösa promenader och våldsamt gälla utbrott. Hans ögon vittnar om att han oavbrutet fingrar på sina nervers avtryckare. Ibland verkar det som om han hade någon slags värk över ena ögat.

Vissa kritiker väckte invändningar mot Lars Hansons tilltag att rikta det ammunitionslösa vapnet mot dottern Berta (Catrin Westerlund) och skjuta mot henne. Om man emellertid går till Strindbergs text visar det sig att inget strider mot skådespelarens tolkning, som ju är den mest spännande.

Mästerligt visade han hur den inre upplösningen hela tiden fortskrider, att sönderfallet obevekligt beror på hans andliga konstitution, som det konsekventa fullföljandet av en nedbrytningsprocess som är förutbestämd att sluta med katastrof. En stigande ångest, de flackande blickarna, det förbehållslösa utspelet i de våldsamma utbrotten syntes komma med den oförberedda plötsligheten hos vulkaneruptioner. Ett skärande, ohejdat skratt visade att fördämningarna brustit. Han drivs så långt att han verkligen blir rubbad och sjunker ihop som ett hjälplöst



*Fadren* 1953. Lars Hanson och Catrin Westerlund.

barn, varmt och inträngande vädjande till hustrun (Irma Christerson) om en moderlig barm att vila vid.

I slutakten gled han över från styrka till vekhet och undfallenhet och i slutscenen visade Lars Hanson ett ansikte som var fullständigt demaskerat, blott och bart en lidande själ. Efter ett par återfall i skummande raseri kom slaganfallet som ett kvidande och en ryckning. Slutligen: en sista uppresning och ett anskri. Det var nästan outhärdligt. Och samtidigt fick detta ansikte oss att känna att så stor och betvingande konst kan det alltså bli av det som många halvt överlägset kallar – *skådespeleri*. Frågan är om han med denna gestaltning av en människosjäl i upplösning, av jägaren som förvandlas till villebråd någonsin nått högre?

Uppsättningen av *Fadren* gästade Göteborgs stadsteater i maj 1954 och jag hade glädjen att se en föreställning och minns än i dag hur i inledningsscenen kaffekoppen i Lars Hansons hand darrade mot kaffefatet. I en skoluppsats beskrev jag mina upplevelser så här: "Hans gestaltning var fantastisk! Där fanns det skarpa bettet i order till underlydande. Den sjuka misstänksamheten mot Laura genomfördes storartat. Det långsamt stigande vansinnet, som kulminerar i utbrottet, då Ryttmästaren slänger den brinnande fotogenlampan efter Laura, utfördes med ett lika magnifikt spel på blottade nerver, som då han utmärglad kommer

inrusande med en revolver och under sin gamla ammas suggestion kommer att känna sig som ett litet barn och blir pålurad tvångströjan. Hela gestalten utstrålade på ett övermänskligt sätt alla dessa stämningar. Allt var genomfört med teknisk precision och inspirerad känsla. I slutscenen, då Ryttmästaren upptäcker sin fångenskap och får ett hopplöst raserianfall, som slutar i hjärtslag, och då han döende uttalar orden: 'Gud som haver barnen kär', växte Lars Hanson till en monumental figur av det mänskligt gripande."

Lars Hanson spelade även Ryttmästaren i en nyuppsättning 1962.

### *Kapten Edgar i Dödsdansen 1959*

Ryttmästaren i *Fadren* och Kapten i *Dödsdansen* är ju två roller, som vid en hastig blick kan te sig ganska likartade. Så blev det dock icke sedan Lars Hanson fått ta hand om dem.

För sin Kapten i *Dödsdansen* hade skådespelaren skapat en till det yttre ganska fränstötande figur – dock med en till sist försonande mänsklighet: en militär med rödpluffsig whiskyansikte och små grisögon, ur vilka elakheten ibland kunde gnistra fram för att sedan åter slockna. Hårtill vattenkammat hår med mittbena och en liten löjlig mustasch. Den bleka munnen kunde truta i ett mjukt och äckligt flin. Även denna gång var "masken" så lätt anlagd att man kunde tro att denna förvandling försiggick inifrån av själva äggviteämnet i kroppen. Kroppen var spänstig men hållningen ändå låst och stel. Frågan är hur skådespelaren bar sig åt för att röja den levande människan under ett imbecillt skal och mekaniska rörelser.

Den falskt tillkämpade, chevalereska officersflottheten vittnade tydligt om "underklass" – inte minst hans tafsande på hustrun Alice (Irma Christenson) och hans hånflabb, ibland som ett bråkande "hä-hä-skratt". Han framstod också som en livsnjutare, som smackade gott åt tanken på god mat och god dryck. Han utstrålade degig dumhet, gemenhet och ondska, men hans förtvivlan sken hela tiden igenom. Ibland kunde hans försvarslösa hjälplöshet stramas upp till "övermänniskorytanden". Han hade tryfferat anrättningen med flera slaganfall, som var ohyggligt naturtrogna och fränstötande. Det var en studie i mänskligt sönderfall, vidrigt och ömkligt skrämmande. Men det fanns en kraft också i slaganfallen, att man inte häpnade över att han så snabbt kom på benen igen.

I Lars Hansons än dumt elaka än knipslugt ondsinta nuna smög sig för något ögonblick in en barnatrofast blick, en omaskerad och hjälplös rädsla, något av den godhet som Alice erkänner i ett svagt ögonblick. Men dessa moment var så sinnrikt inprickade att de bara tjänade att förtäta intrycket av ursinnig förryckthet och glödgat hat.

Lars Hanson hade dessutom tagit fram de "humoristiska" dragen i rollen. Här fanns en befriande humor, vilket berikade, utvidgade rollen och gjorde den män-



*Dödsdansen* 1959

skligare och dess verkan så mycket starkare. Skådespelaren drog sig dessutom inte heller för att "leka" med rollen. Dansen till "Bojareernas intåg" gjordes till ett komiskt, makabert glansnummer med ena handen på huvudet som en tuppkam och utfördes med vansinnig brio.

I pantomimen, då Kaptten "städar upp" sitt liv genom att slänga en massa saker, visade han en skrämmande ensamhet och en bitterhet, som växte till ursinne för att därpå åter dämpas ned. Här återstod bara ett rentvättat, naket ansikte av en dödsdömd människa, som sjunker ihop mellan två tända stearinljus – som ett levande lik på lit de parade. Det verkade som om det köttiga ansiktet under spelets lopp hade bleknat av och tunnats ut, ända tills det rent av blev gripande mänskligt i finalens skrovliga och kärva resignation.

I slutscenen tycktes de båda makarna finna varandra inte bara i resignationens tecken utan också i medlidandets, i en ömsesidig känsla för den ofrånkomliga gemenskapen. Vid sin sista replik: "Stryka över och gå vidare! – Alltså, låt oss gå vidare!" – reste sig Lars Hanson upp – precis som det står hos Strindberg! – som ett tecken på ett visst hopp för framtiden.

Framställningen spände utan ansträngning från den mest helvetiska komik över de mest skakande effekter till den underliga, försonliga resignationen i slutscenen.

Även *Dödsdansen* gästspelade på Göteborgs stadsteater i maj samma år. Jag skrev i min dagbok: "hoppas att jag inte glömmer bort en enda detalj i denna

föreställning. Först hela den perfekta uppenbarelsen. Ansiktet, den trötta gången[...] det första märkliga kom då Edgar fick höra att Alice skvallrat för Kurt om Bojarmarschen. Lars Hansons tystnad då och den följande åthutningen var bara den en upplevelse. Sen kom det ena fantastiska efter det andra slag i slag. Bojardansen som en självgod tupp, fallet, det mystiska uppvaknandet, ångesten på soffan: 'Jag vill inte dö!' Triumferingen vid underofficerarnas blomsterbukett, luktandet på blomma efter blomma, skrattparoxysmen under Alices elaka tal. Listigheten, högheten, den illa dolda tröttheten i den stora scen, då Edgar kommer i paraduniform från stan och sitter i soffan, gnidande den ena handen över den andra stödda mot värjfastet. Åskvädret då Alice beviljas avtåg, den av utmattning vacklande sortin. De stora linjerna i pantomimen, klassiskt, ljuset! Tillintetgjordheten och förvåningen i scenen med Kurt, vreden mot Alice, jakten med värjan i högsta hugg så att flisorna rök. Resignationen, humorn, hoppet (?), klarheten i slutscenen: 'Alltså silverbröllop!' "

### *Avslutning*

Lars Hanson var verksam i en annan tids teater än den vi har i dag, i en tid då teatern betydde mer – åtminstone för vissa människor – en teater som ville lyfta fram en själslig dimension. Dagens teater är ju ofta bara yta i sin fokusering på samhälleliga strukturer. Lars Hanson hade en total närvaro på scenen och en fruktansvärd utstrålning. Han blev en banbrytare i psykologisk människoframställning. Man han var också en mycket fysisk skådespelare och hade förmågan att förvandla sig – sin kropp, sitt ansikte. Han kunde vara sparsmakad, använda små medel, men oftast var han de stora uttryckens mästare. Han kunde vara en liten människospillra eller en förkrossande auktoritet. Ofta tog han fram motsägelserna inom rollen – gärna det lilla barnet, den lille pojken. Han ville göra det omöjliga: att ställa en människosjäl på scenen. Och när det gällde Strindberg – Strindbergs själ! På ett oförklarligt vis lyckades han med det.

## Strindbergs betydelse för Ingmar Bergman: Mentor, Dramaturgisk stiftinnare, Dämon

BIRGITTA STEENE

Strindbergs verk utgör en livslång närvaro i Bergmans kanon och omfattar alla områden där Bergman var verksam som regissör: teatern, radion, TV:n och filmen. Mycket av detta har redan diskuterats, framför allt av Egil Törnqvist men också av forskare som Marilyn Johns Blackwell, Vreni Hockenjos, Linda Haverty Rugg, Fredrik och Lise-Lone Marker m.fl. Om jag nu ägnar mig ytterligare åt denna 'strindbergmani' så är det med ett särskilt syfte, nämligen att söka belysa en *utvecklingslinje* i Strindbergs betydelse för Bergman.

Denna konferens heter ju Arvet efter Strindberg. Inom ramen för det temat blir då Bergman en arvtagare, en konstnär som tillhör en senare generation än Strindberg. Men vi glömmar lätt att det bara ligger sex år mellan Strindbergs död 1912 och Ingmar Bergmans födelse 1918, och att det stora paradigmskifte som äger rum i svensk kultur, vad man kan kalla uppbrottet från den lutherska samhällssynen, (att detta) når sin kulmen först då de grundläggande och formgivande åren i Bergmans utveckling är förbi. Det innebär att Bergman liksom före honom Strindberg växte upp i ett Sverige präglad av patriarkala mönster. Hos båda finns i grunden ett kristet borgerligt hem att revoltera mot. De gick båda i skolor där lärarauktoriteten inte skulle ifrågasättas och där arbetsdisciplin inpräntades. Detta påverkade säkert deras mycket likartade rutiner som vuxna konstnärer. Strindberg inrättade ju sin dag efter ett givet mönster bestående av promenader, författande, brevskrivande, musicerande. Bergman har sagt att det inne i honom bodde en kamrerarsjäl. Hans dag blev lika inrutad som Strindbergs med precisa klockslag för olika aktiviteter och en daglig produktivitet som gör att han kan mäta sig med Strindberg i fråga om kreativt omfång.

Mycket talar för att när den unge Ingmar Bergman först upplevde Strindbergs författarskap – han gjorde det enligt egen utsago redan i de tidiga tonåren – ja, då var detta inte bara en överväldigande upptäckt utan framför allt en bekräftelse på hans egen tillvaro. Strindberg blev Bergmans ställföreträdande röst som uttryckte tonåringen Bergmans 'tumultariska' känslor. I en intervju i vuxen ålder beskriver Bergman sitt första möte med Strindberg så här:

För en ung man som jag var det oerhört betydelsefullt att stöta på en rebell som hade ordets gåva! Jag saknade ord, och här fann jag allt jag önskade mig. ... Utan all jämförelse var Strindberg min idol. Hans vitalitet, hans vrede, den kände jag inom mig. ... Jag upplevde hans aggressioner och hans aggressioner var mina. Jag kände igen melodin. Jag erfor hans känslor. Jag förstod inte meningen med dem, men jag upplevde musiken i det han skrev. Så nu, senare, när jag sätter upp nån Strindbergpjäs, kan jag nån gång tänka: "Herre Gud, det här läste jag i tolvfjortonårsåldern utan att förstå ett ord av det. Men jag uppfattade vreden, raseriet, aggressionerna, tårarna. Det var vad jag förstod. (*Tre dagar med Bergman*, s. 14-15.)

Bergmans första möte med Strindbergs texter var känsloladdat snarare än intellektuellt och analytiskt. Det var verkligen den berömda strindbergiska elden som berörde honom. Han säger själv att Strindbergs språk brände sig in i hans kött. Det var just *hettan och glöden* hos rebellen Strindberg som han kände. Den unge Ingmar Bergman brännmärktes av Strindberg. Ungefär som man brännmärker ett djur med en symbol som visar dess tillhörighet.

I tonåren brukade Ingmar Bergman vandra ner till Sandbergs legendariska bokhandel på Sturegatan i Stockholm för att prata Strindberg med ett bokhandelsbiträde vid namn Sven Hansson. Denne ägnade sin fritid åt ungdomsverksamhet i kristen anda vid Mäster Olofsgården i Gamla stan, där han bl a ledde en grupp teateramatörer. Men efter en ansträngande uppsättning av Strindbergs pjäs *Mäster Olof* vände sig Hansson en dag till Ingmar Bergman – året var 1938 och Bergman var drygt nitton år – med en förfrågan om han kunde tänka sig ta över som teaterledare vid Mäster Olofsgården. Bergman tackade ja och i det pjäsval som han föreslog vid första sammankomsten med teatergruppen dominerade Strindbergs skådespel: Där fanns *Stora landsvägen*, *Lycko-Pers resa*, *Drömspelet*. Valet föll till sist på *Lycko-Pers resa*, en pjäs som redan ingick i Bergmans repertoar på hans dockteater hemmavid. Vid första kollationeringen höll han ett kort tal där han presenterade Strindbergs pjäs med följande ord:

Strindberg har i *Lycko-Pers resa* skapat ett nyckfullt, roande och lätt drama, fullt av hugg mot auktoriteterna, samhället och massväldet men i sin sluttendens ändå optimistiskt. (SFP stencilblad nr 4, 1939.)



Uttalandet är en blandning av personlig respons och vink till Mäster Olofsgårdens styrelse där man ville poängtera behovet av att ge ungdomen en positiv livsyn. Men för Bergman personligen var det upprorsandan hos Strindberg som stod i fokus – 'hugget mot auktoriteterna och samhället.' Men ett annat uttalande vid ungefär samma tid tyder på att den strindbergska elden också rörde människoskildringen, hettan mellan kontrahenterna. Vid denna tidpunkt var Bergman inskriven vid Stockholms universitet och följde Martin Lamms föreläsningar om Strindberg. Han skrev en uppsats om ett annat strindbergskt sagospel, *Himmelrikets nycklar*. Uppsatsen låter som en förberedande kollationering inför en teateruppsättning och Bergman går i polemik mot en tolkning som stirrar sig blind på akademiska influenser från andra författarskap och inte koncentrerar sig på styckets dramatiska karaktärer:

Det förefaller mig att för en person som läser litteraturhistoria risken alltid ligger nära till hands att draga upp paralleller i tid och otid, söka påverkningar både här och där, så att man slutligen glömmar bort själva människorna i verket. (Opublicerad notat ur Bergmans tidiga arbetsböcker, deponerade i Bergmanarkivet, Filmhuset, Stockholm)

På Mäster Olofsgården utvecklade Bergman ett furiöst tempo som skulle förbli hans signum. Förutom att han under en säsong regisserade fyra olika pjäser ledde han en kurs med sina amatörskådespelare där ambitionen var att diskutera 'samtliga av Strindbergs skådespel'. Dessutom skrev han rapporter om film och teater i Mäster Olofsgårdens månatliga bulletin SFP. Där kunde man i februari 1939 läsa följande:

Stockholms teatervärld har tagit steget ut ur sin gyttjebadsnivå. I Stockholm presenteras just nu inte mindre än tre av Strindbergs skådespel. Det är verkligen något för oss Strindberg-älskare att bita tag i. (SFP, nr 2, 1939.)

Strindbergs roll i Bergmans ungdom som ställföreträdande röst hade förstärkts vid ett annat avgörande möte, denna gång med Olof Molander och dennes berömda uppsättningar av *Drömspelet* på Dramaten 1934 och *Spöksonaten* 1941. Genom en kontaktperson kunde den unge Ingmar Bergman se upprepade föreställningar av Molanders Drömspelsuppsättning. Han skrev om det många år senare i ett ofta citerat programblad till sin egen iscensättning av *Pelikanen* på Malmö Stadsteater:

Kväll efter kväll stod jag i kulissen och grät utan att egentligen veta varför ... Sånt där glömmar man aldrig och blir aldrig kvitt, särskilt inte om man råkar bli regissör och minst av allt om man sätter upp ett strindbergdrama. ("En slags tillägnan". Malmö Stadsteater programblad, 21 november 1945.)

Ingmar Bergman verkar aldrig ha känt inför Strindberg den slags ängslan för påverkan som enligt litteraturforskaren Harold Bloom ofta drabbar unga konstnärers relation till äldre författares verk, dvs en fruktan att framstå som epigoner. Bergman kom tvärtom att se på Strindbergs betydelse som fruktbar, som en del av ett levande arv. I en intervju sa han en gång: "Om man lever i en Strindbergs-tradition då andas man Strindbergs-luft... Det är därför svårt att säga vad som tillhör honom och vad som tillhör mig." (*Tre dagar med Bergman*, s. 4) Att vara influerad eller påverkad av Strindberg var så att säga oundvikligt. Men för utomstående kritiker var det ibland inte så svårt att tydligt upptäcka Strindbergs röst i några av Bergmans egna tidiga pjäser. Efter premiären på hans opublicerade skådespel *Tivolit* som han satte upp på Studentteatern 1943 kunde man läsa följande recension i *Aftonbladet*:

Den gamla experimentteatern från tjugotalet visade sig i sin svepning. Också synlig var den store August Strindberg. Det fanns en scen i pjäsen där Erland Josephson försökte spela en figur från Spöksonaten medan en länstol med sitt eviga vaggandespelade Pelikanen. Men Strindberg är bäst när han skriver sina egna pjäser. (PGP – P.G. Pettersson – "Studentteatern börjar säsongen." *Aftonbladet*, 20 oktober 1943, s. 15.)

Det blev också Strindbergs egna pjäser som Bergman i fortsättningen ägnade sitt intresse. Själv övergick han ju till att skriva filmmanuskript. På teatern, inklusive radio- och TV-teater, gjorde han med tiden över tvåhundra uppsättningar, av vilka var sjunde uppsättning var ett strindbergdrama.

Ett av de strindbergskådespel som Ingmar Bergman brottades med under årens lopp var *Ett drömspel*. Första gången var 1963 och då som TV-teater. TV var på den tiden ett nytt och internationellt medium som kanske befriade Bergman från Olof Molanders strindbergstolkningar. I varje fall tydde mottagandet av TV-uppsättningen på att Bergman markerat en ny tolkning av Strindbergs drama. Så här skrev den på den tiden betydande teaterrecensenten Åke Perlström i *Göteborgs-Posten*:

Ingmar Bergmans tolkning av Ett drömspel pekar mot en mer universell återgivning av dramat än Olof Molanders uppsättningar med sin betoning av den svenska och strindbergska miljön. Det är en pendelsvängning som är nödvändig för strindbergs-traditionens fortsatta utveckling. (Åke Perlström, *Göteborgs-Posten*, 3 maj 1963, s. 2.)

Bergmans ambition var tidigt att skriva in sig i den svenska teaterhistorien, ett område där han såg Strindberg och dennes tolkare Olof Molander som portalfigurer. Bergman beundrade dem men ville samtidigt mejsla fram en egen profil. Så småningom blev det nödvändigt att frigöra sig från Molander. Att han senare som

Dramatenchef gav Molander avsked på grått papper är i ett sådant sammanhang inte bara grymt utan också följdriktigt, ett konstnärligt fadersmord. Det sker samtidigt som Strindbergs påverkan på honom hade förbytts i något som man kunde kalla en *annekteringsprocess*. Det vill säga, Strindberg upphör att vara Bergmans ställföreträdande röst och känslomässiga själsfrände. I stället får han nu betydelse som en dramaturgisk stigfinnare som legitimt kan annekteras av Bergman i rollen inte som författare utan som scenisk uttolkare. Bergman dras då mer och mer till tanken på Strindberg som den modernistiska teaterns fader med en scenkonst som grundar sig på förmågan att skapa de drömlika konturer som Strindberg antyder i sitt berömda förord till *Drömspelet*. Enligt Bergman förespråkade Strindberg en dramaturgi som gick på tvärs mot det gängse svenska sättet att iscensätta hans pjäser. I en intervju i samband med en av sina fyra Drömspelsuppsättningar sa Bergman:

Det finns så många olika Strindberg. Den svenska strindbergstraditionen betonar den borgerlige realistiske dramatikern Strindberg medan den Strindberg som pekar mot modernismen inte har någon väl utvecklad tradition i Sverige. Det är egentligen mycket egendomligt om vi tänker på det faktum att *Drömspelet* och vandringsdramerna utgör den stora erövringen i svensk teater. (*Röster i Radio-TV*, nr. 17, 1963, s. 14).

Samtidigt som Bergman ville ta avstånd från den molanderska, dvs starkt lokala biografiska strindbergstraditionen, så betonar han ofta som sitt viktigaste kriterium i tolkningen av Strindberg att vara trogen författarens personliga vision i originaltexten. Hans utgångspunkt inför varje strindbergsuppsättning blir att undersöka Strindbergs livssituation vid tidpunkten för ett dramas tillkomst. Han studerar Strindbergs brev och noter och i sitt regiexemplar klistrar han ibland in bilder från pjäsens ursprungliga uppsättning. Fotot från den första iscensättningen av *Ett drömspel* från 1907 och också Strindbergs negativa reaktion på Grabows scenografi finns inklistrat i Bergmans regiexemplar till uppsättningen av *Ett drömspel* 1986, som dessutom är fullt av anteckningar som hänvisar till Strindbergs brev till sin tyske översättare Emil Schering och till sin tredje hustru Harriet Bosse. Titelsidan i regiboken har ett foto av Strindberg från tiden för *Drömspelets* premiär, något som kan påminna om den traditionella svenska Strindbergsmask som fått ikläda sig Diktarens roll. I Bergmans marginalanteckningar hänvisas till Diktarens person som 'författaren', dvs pekar på Diktarens identitet som den skrivande Strindberg.

Bergmans avståndstagande från de biografiska aspekterna av Molanders Strindbergstolkningar och hans ambition att vara trogen den strindbergska förlagan är egentligen inte motsägelsefullt. För Bergman förblev det viktigt att antyda och närvarandegöra Strindbergs *persona* genom att studera hans livssituation vid en given tipunkt i författarskapet. Detta ansåg han väsentligt som ett sätt för

honom som interpret att etablera kontakt med dramatikern Strindberg och i förlängningen kontakt mellan scen och salong. Det var då inte en fråga om att göra en biografisk bildstod av Strindberg eller att ikonisera och utföra reverenser inför sin föregångare. Bergman var nog i grunden alldeles för ambivalent inför Strindberg för att presentera honom som ett hyllningsprojekt. Tvärtom kom hans förhållande till Strindberg ofta att pendla mellan aversion och fascination. I svensk TV påpekade han så sent som 1989 att han haft det svårt med sin Strindberg: "Jag har ofta kastat honom i väggen och jag har ofta sagt att jag aldrig mer vill ha något att göra med den där förbannade dären." (SVT, 15 januari 1989).

Bergmans otålighet eller kluvenhet inför Strindberg var särskilt märkbar under uppsättningen av *Ett drömspel* på Dramaten 1986. Han hade problem med vad han upplevde som Strindbergs predikande i en text vars metafysiska referenser slog honom som både snusförnuftiga och förlegade och han beskrev pjäsen som "den där strindbergska klagosången som mest består av gnäll" och uttryckte sitt tvivel över "en pjäs där någon går omkring och förklarar att det är synd om människorna." Densamme Strindberg som enligt Bergman skrivit "den vackraste svenska som finns" var också i stånd att skapa ren smörja. Bergman valde ut scenen i Fingalsgrottan som särskilt besvärande. I memoarboken *Laterna magica* skriver han så här:

Indras dotter tar Diktaren vid handen och för honom olyckligtvis till Fingalgrottan ytterst i havet. Där börjar ett deklamerande avverser vackra och usla om varandra.... En iscensättare som inte ger upp och låter diktaren koka i sin egen parfymerade jugendsoppa, står inför nästan olösliga problem. (*Laterna magica*, s. 49.)

Bergman löste det problem han hade med scenen i Fingalsgrottan genom att i sin uppsättning framställa episoden som en repetitionsscen i föreställningen, där skådespelarna läste sina repliker monotont ur texthäftet, var okoncentrerade och tappade manuskriptblad på golvet. Indras dotter sveptes in i en orientalisk sjal medan Diktaren åmade sig framför en spegel med törnekronan som krucifix. Av den parfymerade jugendsoppan gjorde Bergman ett stycke parodisk metateater.

Just metatekniska, postmodernistiska grepp hade Bergman använt i sina teateruppsättningar alltsedan sin berömda iscensättning av *Woyzeck* på Dramaten 1969 då han inkluderade delar av publiken på scenen, som åskådare och som pseudoaktörer. Året därpå, 1970, satte han upp *Drömspelet*. Då hade han bestämt sig för att testa en idé som han läst, nämligen att Strindberg hade prövat men övergett tanken att använda sig av en bildprojektor för att projicera bilder mot fondväggen. Scenografen Lennart Mörk fick till uppgift att måla upp en rektangulär projiceringsduk. Få kritiker såg positivt på Bergmans tilltag men viktigare är nog att inse att Bergman inte följde Strindbergs intention med projektorn för att förstärka ett drömtillstånd utan som illusionsbrytande grepp. Projektorn var en fullt synlig scenrekvisita, en del av det tekniska maskineriet, och

publiken såg inte bara en *teaterföreställning* utan en *teaterverkstad*. Denna bergmanska illusionsbrytande teknik var ett led i hans utveckling som teaterregissör och den påverkar också hans respons på Strindberg. Men framför allt: Den åsyftade illusionsbrytande effekten skilde sig diametralt från den upplevelse Bergman haft som ung när han först såg Strindberg på teatern i Olof Molanders regi. Så här har han beskrivit det illusionsskapande mötet med Strindberg som ung:

Jag bevittnade äktenskapsscenen mellan Advokaten och Indras dotter. Det var första gången jag upplevde skåde-spelandets magi. Advokaten höll en hårnål mellan tummen och pekfingret; han böjde den, rätade ut den och bröt itu den. Där fanns ingen hårnål men jag såg den. Officeren stod i kulissen och väntade på sin entré. Med händerna på ryggen böjde han sig framåt för att syna sina skor. Han harklade sig utan ett ljud, en helt vanlig person. Sen öppnade han dörren och steg ut i rampljuset. Han förändrades, var förvandlad. Han var Officeren. (*Laterna magica*. s. 42.)

Som ung överrumplades Bergman av Strindberg och mötte i honom först en mentor och ställföreträdande röst. Trots att han senare i livet också kunde ställa sig kritisk mot honom, ja t o m ta avstånd från honom så förblev han besatt av Strindberg. De dämoner som Bergman ofta refererade till var besläktade med de strindbergska makterna. I *Laterna magica* fantiserar han om möten med Strindberg. När han flyttar in i sin våning på Karlavägen i närheten av det hus där Strindberg bott med Harriet Bosse vaknar han på natten till tonerna av det musikstycke som förföljde Strindberg: Schumanns *Aufschwung*. Och han fantiserar vidare så här:

Av någon anledning ville Strindberg inte ha mig.... En natt ringde han emellertid och vi stämde möte på Karlavägen. Jag var skärrad... men kom ihåg att rätt uttala hans namn: Ägust. Han var vänlig, nästan hjärtlig han hade sett Drömspelet på Lilla Scenen men berörde inte med ett ord min kärleksfulla parodi på Fingal-grottan. Nästa dag insåg jag att man måste räkna med perioder av onåd om man sysselsätter sig med Strindberg.... Allt det här berättar jag som en lustig historia men längst inne i mitt barnsliga sinne anser jag naturligtvis inte alls att det är en lustig historia. Spöken, dämoner och andra väsen utan namn eller hemort har omgivit mig sedan barndomen. (*Laterna magica*.)

Man kan i en sådan dämonkontext föreställa sig Bergmans Strindberg som en gengångare som för att citera den spökande styvfadern i filmen *Fanny och Alexander* följer efter Bergman med orden: 'Mig slipper du aldrig!' Men då skall vi också komma ihåg att i slutscenen i den filmen, som ju på många sätt blev Bergmans summering av sitt fantiserade liv och sitt konstnärsskap, kryper Alexander tätt intill sin farmor Helena Ekdahl, hon som skall väcka stadens teater till liv igen och som läser för sitt barnbarn ur Strindbergs Erinran i *Ett drömspel*.

Allt kan ske, allt är möjligt och sannolikt. Tid och rum existera icke; på en obetydlig verklighetsgrund spinner inbillningen ut och väver nya mönster...

Här möts Strindberg och Bergman genom att återropa visionens och fantasins makt att skapa ett eget universum enligt drömmens premisser Detta blev nog för Bergman Strindbergs viktigaste bidrag till honom och till teaterkonsten.

### *Strindbergsproduktioner av Ingmar Bergman*

|           |                            |   |
|-----------|----------------------------|---|
| 1939      | <i>Lycko-Pers resa</i>     | Mäster Olofsgården  |
| 1939      | <i>Jul/Svarta handsken</i> | Mäster Olofsgården  |
| 1940      | <i>Svanevit</i>            | Mäster Olofsgården  |
| 1940      | <i>Pelikanen</i>           | Stockholms Studentteater  |
| 1941      | <i>Fadren</i>              | Stockholms Studentteater  |
| 1941      | <i>Spöksonaten</i>         | Teatern vid Medoborgarhuset   |
| 1945      | <i>Pelikanen</i>           | Malmö Stadsteater (guest visit)   |
| 1952      | <i>Kronbruden</i>          | Malmö Stadsteater   |
| 1954      | <i>Spöksonaten</i>         | Malmö Stadsteater   |
| 1956      | <i>Erik XI</i>             | Malmö Stadsteater   |
| 1970      | <i>Ett drömspel</i>        | Dramaten  |
| 1973      | <i>Spöksonaten</i>         | Dramaten  |
| 1974      | <i>Till Damaskus</i>       | Dramaten  |
| 1976      | <i>Dödsdansen</i>          | Dramaten/produktionen avbruten  |
| 1977      | <i>Ein Traumspiel</i>      | München Residenztheater   |
| 1981      | <i>Julie</i>               | München Residenztheater   |
| 1985      | <i>Fröken Julie</i>        | Dramaten  |
| 1986      | <i>Ett drömspel</i>        | Dramaten  |
| 2000      | <i>Spöksonaten</i>         | Dramaten  |
| Gästspel: |                            |   |
| 1940      | <i>Pelikanen</i>           | Köpenhamns Studentscen  |
| 1970-71   | <i>Ett drömspel</i>        | Helsingfors, Belgrad, Wien, Venedig, Essen, Stuttgart, Amsterdam, London  |
| 1973      | <i>Spöksonaten</i>         | Florence  |
| 1974      | <i>Till Damaskus</i>       | Berlin, Belgrad   |
| 1986      | <i>Fröken Julie</i>        | Madrid, Vasa, Reykjavik, Québec, Spoleto, Edinburgh, Belgrad, London, Los Angeles (1987), Tokyo, Moscow (1988), New York (1991) |
| 2001      | <i>Spöksonaten</i>         | Köpenhamn, Oslo, New York   |

Radioproduktioner:

|      |                         |
|------|-------------------------|
| 1947 | <i>Holländarn</i>       |
| 1947 | <i>Leka med elden</i>   |
| 1948 | <i>Moderskärlek</i>     |
| 1952 | <i>Brott och brott</i>  |
| 1952 | <i>Påsk</i>             |
| 1952 | <i>Holländarn</i>       |
| 1953 | <i>Första varningen</i> |
| 1960 | <i>Första varningen</i> |
| 1961 | <i>Leka med elden</i>   |
| 1999 | <i>Oväder</i>           |

TV-produktioner:

|      |                     |
|------|---------------------|
| 1961 | <i>Oväder</i>       |
| 1963 | <i>Ett drömspel</i> |

De listade radioproduktionerna utgör nyinstuderingar, t.ex. *Leka med elden* från 1961 som alltså är en annan uppsättning än den som gjordes 1947. Flera av de listade produktionerna har gått i repris på senare år, särskilt efter att Bergman återvänt till radioteatern med *Oväder* 1999.

### *Källförteckning*

- Anteckningar och regiböcker till Bergmans olika uppsättningar av Strindbergs *Ett drömspel*. Bergmanarkivet, Filmhuset, Stockholm.
- Assayas, Olivier och Björkman, Stig. *Tre dagar med Bergman. Filmkonst*, 1993.
- Bergman Ingmar. *Laterna Magica*. Norstedts, 1987.
- Malmö Stadsteater programblad till Bergmans uppsättning av *Pelikanen*, november 1945.
- SFP (Mäster Olofsgårdens programblad för Storkyrkoförsamlingens Flickor och Pojkar), 1938-40.
- Steene, Birgitta. *Ingmar Bergman. A Reference Guide*. Amsterdam UP, 2005.
- SVT (Sveriges Television). Intervju, 15 januari 1989.





## Strindbergs *Inferno* som ballast i Lars von Triers *Antichrist*

ERIK SVENDSEN

Det er sådan set ikke nogen nyhed: Lars von Triers *Antichrist* står i dyb gæld til August Strindbergs forfatterskab. Jeg vil i det følgende demonstrere, at det i særdeleshed drejer sig om Strindbergs Inferno-krise og de værker, den afstedkom, som man kan se som væsentlige inspirationskilder til eller som mental og kunstnerisk reference i *Antichrist*. Jeg vil indkredse nogle genkomne, formelig prototypiske træk ved Strindbergs tekster lige før og under Inferno-årene og her henviser til *Fadren* (1887), *En Dåres forsvarstale* (1888) og *Inferno* (1897), og tilføje, at også senere tekster kan være oplagte, fordi den opløsning af den realistiske mimesis, der kan spores i Inferno-teksterne foldes endnu mere ud i de formeksperimenterende dramaer.<sup>1</sup> Når Strindberg i vid udstrækning ophæver forskellen mellem genkendelig realitet og det imaginære er der en indlysende forbindelse til *Antichrist*.

Inferno-perioden affødte en vældig kreativitet hos Strindberg. Et af forfatterens hovedværker, *Frøken Julie* (1888), trækker åbenlyst på nogle af de erfaringer og oplevelser som krisen oprullede. 1887-1888 skrev han på fransk *En Dåres forsvarstale/ Le Plaidoyer D'un Fou*, men det var angiveligt ikke forfatterens mening, at den 'forfærdelige bog' skulle udgives. På svensk vel at mærke. En tysk version udkom i 1893. Hovedværket i den turbulente tid er selvsagt *Inferno* fra 1897, også oprindeligt skrevet på fransk, men udgivet samme år på svensk. Flere andre centrale værker er forfattet i de penible år, hvor trangen til at tangere det selvbiografiske er evident. I artiklens sidste del diskuterer jeg arven fra

---

<sup>1</sup> Uffe Hansen trækker nogle af linjerne fra *Inferno* og længere frem i forfatterskaber i efterskriftet til *Inferno*, dansk udgave 2003.

Strindberg i Triers film, og jeg vil i den sammenhæng selvsagt også betone, at der er andre veje til en forståelse af filmen.

### *Geni eller galning*

Tidlig og sent har Trier selv ekspliciteret forbindelsen til den svenske forfatter. Senest fremgår det af *Politiken* den 9. august 2012, hvor Torben Benner i artiklen "Lars von Trier udfordrer danskerne" redegør for de værker og kunstnere der vil indgå i en dokumentarfilm om kunstneren som får premiere ved Copenhagen Art Festival i oktober 2012. Inspirationskilderne tæller blandt andet James Joyce, Gauguin, Sammy Davis Jr., Albert Speers arkitektur – og så August Strindberg (med eksplicit reference til en scene i *Fadren*, hvilken fremgår ikke af artiklen).

Tidligt gjorde den meget unge Trier i al sin ubemærkethed opmærksom på, hvor vigtig en kunstner Strindberg var. Det fremgår af den interviewbog som *Politikens* Nils Thorsen lavede med instruktøren i 2010: *Geniet. Lars von Triers liv, film og fobier*. Inden jeg citerer et par bemærkelsesværdige udsagn vil jeg for god ordens skyld markere, at min interesse ikke er biografisk. De væsentligste argumenter for at fokusere på konstellationen ligger ikke i ønsket om at lave en biografisk udlægning af *Antichrist*, derimod er sigtet at demonstrere hvordan Strindbergs værker rummer en række træk, som der er mindelser om i Triers film. Selvfølgelig er det ikke uinteressant, at Trier selv har koblet til Strindberg, men det betyder på den anden side ikke, at *Antichrist* udelukkende er skygeboksning med Strindbergs tekster. Den mentalitetskrise, som filmen skildrer, er sandelig ikke *kun* en reminiscens af Strindbergs Inferno-krise.

I 1976 finder man i lokalavisen "Det grønne Område" den 20 år gamle maler og skribent Lars Triers fascinerede beskrivelse af Strindberg, herunder ikke mindst hvordan hans liv og værk blev "den gamle sandhed om den flydende grænse mellem geni og galning".<sup>2</sup> Da han i 2010 bliver konfronteret med sit ungdomsskrift er der ikke meget at undskylde. Ifølge interviewereren hedder det grinende: "Jeg var virkelig fascineret af Strindbergs ...fuldstændig *urimelige* holdning til kvinder. Meget af det handlede om sådan en magtkamp mellem mænd og kvinder, og jeg kunne se mig selv i ham. Altså, hans hidsighed og hans barnlige opførsel over for det modsatte køn og hans geniforklaring af sig selv. Han udråbte jo sig selv til geni og så fik han noget, der i betragtelig grad lignede storhedsvanvid i den her infernokrise, hvor det kørte helt og fuldstændig af sporet og han underskrev sig Rex og Gud. Det *elskede* jeg".<sup>3</sup> Da Trier senere i samme bog udtaler sig om *Antichrist* og bliver spurgt om hvad han siger om kvindekønnet lyder svaret:

---

<sup>2</sup> Citeret efter Nils Thorsen: *Geniet. Lars von Triers liv, film og fobier*, Politikens forlag 2010, side 124.

<sup>3</sup> Ibid. side 124.

”Jeg synes, at jeg gjorde opmærksom på, at der foregår en *kamp* mellem kønnene, i stedet for at de bare støtter og supplerer hinanden. Det er der ikke nogen tvivl for mig om, at der gør. Selv om noget af Strindbergs kvindehad var hysterisk, bærer det jo på en lille del af realiteterne”.<sup>4</sup> Det er råt for usødet, Triers syn på kønnenes relation.

Interviewet afdækker en yderligere grund til, at også den midaldrende Trier føler et indre slægtskab med Strindberg. Øjensynlig var det sådan, at instruktøren op til og under optagelserne havde depressioner, og det faktum øger interessen for Strindberg og i særdeleshed dennes infernokrise. Identifikationen rækker så langt, at Thorsen taler om depressionen i Triers selvforståelse kunne være en slags genopførelse af Strindbergs infernokrise, der som bekendt blandt andet drejede sig om alkymistiske studier – og galopperende paranoia, hvad de to herer nu ikke kommer ind på. Spejlingen fremgår af udsagnet: ”Jeg håbede jo bare...fordi infernokrisen var noget han skrev sig ud af”.<sup>5</sup> Som Strindberg arbejdede og digtede sig igennem sin depression, så skulle Trier gøre det med *Antichrist*. Det intrikate er, at ventileringen af og sublimeringen af kunstnerens depression via *Antichrist* implicerer en radikal revitalisering af kønskampen mellem manden og kvinden. Depression og kønskamp hænger måske sammen. Hvor mange kunstnere, hvis vi skal tro Harold Blooms tese om angsten for indflydelse, er tilbøjelige til at fornægte inspiration fra andre kunstneriske kilder, der går Trier den modsatte vej og måler sig åbenlyst med forbilledet. Selv om der er galskab i luften, handler det kunstneriske arbejde om at indfri særdeles høje ambitioner. Grænsen mellem geni og galning er fortsat labil.

Grænsen mellem fiktion og autofiktion, mellem det opdigtede og det biografisk oplevede er porøs i dele af Strindbergs forfatterskab, ikke mindst er Infernotekster mærket af denne uafgørlighed, som i denne sammenhæng tjener et oplagt formål. Ved at konstruere en fiktiv ramme skabes en produktiv distance til privatmennesket. De fiktive iscenesættelser og stiliseringer gør det så at sige muligt for forfatteren at skrive på idiosynkrasier, og han kan ikke gøres til talsmand for de synspunkter som bramfrit lanceres i skrifterne. Er det evident, at Strindberg kan analyseres med biografiske briller, er det på den anden side en faldgrube konsekvent at koble til den personlige historie. Den er farverig og lokkende, afgjort, men er ikke den sandhed som teksterne forvansker.<sup>6</sup>

<sup>4</sup> Ibid. side 368.

<sup>5</sup> Ibid. side 370.

<sup>6</sup> Faglitteraturen om Strindberg er som man vil vide mere end massiv. Jeg henviser blot til et fåtal af værker, som har inspireret mig. Hvad angår det biografiske vil jeg henvise til Olof Lagercrantz: *August Strindberg*, Gyldendal 1979 og en af de seneste biografisk orienterede, nemlig Björn Meidal og Bengt Wanselius: *Strindbergs Världar*, Bokförlaget Max Ström, 2012

## *Den farlige emancipation*

Ritmesteren, den mandlige protagonist i *Fadren* er en typisk Strindbergs mand, der vil det bedste men som det går gruelig galt for. Han er omringet af kvinder: "Der er for mange Kvinder, som regerer i Huset her", som hans svoger, der er præst, bemærker, og Ritmesteren istemmer: "Ja, er der ikke? Det er som at gaa om i et Tigerbur, og hvis jeg ikke holdt mine glødende Jærn under Næsen paa dem, vilde de rive mig i Stumper og Stykker hvert Øjeblik, det skulde være".<sup>7</sup> Vist må manden forsvare sit domæne og i selskab med kvinder skal man huske pisker, som Nietzsche bød. Hos Strindberg erstattes den af glødende jern. Forskellen er ens.

Ritmesteren fastslår i stykkets start, at "Børn skal opdrages i "Faderens Tro – ifølge Loven".<sup>8</sup> Mesterdiskursen er forankret i den patriarkalske orden. Ritmesteren er patriarken, som Strindberg forsvare – men han er *også* den magtfigur som falder sammen. Korthuset vælter, idet hustruen Laura planter en usikkerhed om, hvem der er faderen til parrets datter Bertha. Moderskabet er kropsligt, mens faderskabet er symbolsk. Den mandlige fantasme om den promiskuøse hustru ryster den selvsikre ægtemand. Afgrunden åbner sig for manden. Ritmesteren bliver indlagt som gal, og han er ikke den eneste Strindbergs mandlige hovedperson, der kæmper imod at blive erklæret sindssyg, det er også tilfældet i *En dåres forsvarstale* og *Inferno*. Og hver gang skyldes mændenes mentale fald først og fremmest bindingen til de kvinder, som mændene elsker – og hader. Deres libidinøse binding til kvinden er fatal.

Udgangen af det 19. århundrede er en broget periode. Det moderne gennembrud (i Norden) resulterer i synliggørelse af den emanciperede kvinde, som anfægter patriarkatet, den store Anden. Strindberg skildrer gang på gang, hvordan den mandlige autoritet bliver udhulet. To meget indlysende reaktioner på udviklingen kan spores hos Strindberg. Nemlig dels denne protest imod sædernes forfald og emancipationen: in casu den som nogle kvinder kommer til at repræsentere. Det står således ikke til diskussion, så vidt jeg kan se, at forfatteren som privatperson bliver et ekko af tidens misogyni, kønsangst, og vulgærdarwinistisk hierarkisering mellem de to køn, hvor manden for 117 gang repræsenterer ånden, hjernemennesket og kvinden repræsentant for kroppen, det materielle. Dermed ikke sagt at Strindbergs værker triumferende hylder de samme værdier – det er en vigtig detalje, skulle jeg mene. Dels bliver Strindbergs tekster en genvej for en ny type tekster, som rummer modernismens spirende kendetegn, i særdeleshed den mandlige monolog som er ambivalent over for det moderne. Man kan tænke på den tidlige norske Knut Hamsun, danske Johannes V. Jensen eller svenske Ola Hansson.

<sup>7</sup> August Strindberg: *Værker*, bind VII, side 8, Gyldendal 1928.

<sup>8</sup> Ibid. side 15.

Ebba Witt-Brattström henviser tit til Strindberg i bogen *Dekadensens kön. Ola Hansson och Laura Marholm*, ikke blot fordi sidstnævnte en overgang var Strindbergs tyske oversætter og dermed indirekte den som skulle bane vejen for forfatterens internationale gennembrud, men også fordi han på flere måder matcher den dekadence, som Bratt-Wittström blotlægger. Med reference til Rita Felskis *The Gender of Modernity* (1995) hedder det, at den æstetiske definition af moderniteten har 'kvindelighed' i betydningen feminisering som overordnet metafor. Det er akkurat dette en lang række mandlige kunstnere på forskellige måder reagerer kritisk på. Dekadencen er reaktionens æstetiske udtryk, ifølge Witt-Brattström, der ser misogyni, kastrationsangst, racisme og livsangst som karakteristika. Med andre ord en maskulinitetskrise, der er en følge af kvindens ændrede samfundsmæssige status. Svaret herpå er en æstetisering og remystificering af kvinden, som det fremmede der ikke kan fortrænges men måske nok fornægtes. Dekadencens tekster bliver mættet af det ubevidste, men det har en særlig toning, nemlig mærket af kvinden, både som det ydre fremmede væsen og som ubevidst struktur i mandens eget ubevidste: "Att hålla kvinnan på plats i mannens omedvetna blev en huvudstrategi for dekadensen, vars omskrivning av det kvinnliga till en manlig estetik i sin tur bereder väg för symbolismen och (mans)modernismen", som det hedder i en af Ebba Witt-Brattströms bestemmelser.<sup>9</sup>

Det intrikate ved Strindberg er ikke blot, at han på mange måder er dekadent i Witt-Brattströms forstand. Det er også, og det er min pointe i det følgende, at han samtidig udmærker sig ved skabe den ene mandlige figur efter den anden, den ene tekst efter den anden, hvor den faderlige lov undermineres – og faldet har han selv andel i, ligesom teksterne er så meget i splid med sig selv, at man næppe kan tage dem til indtægt for en afklaret mandig bevidsthed, som har lært at manøvre i det stadig mere feminiserede univers. Har jeg pointeret, at teksternes fiktive ramme og iscenesættelse muliggør, at der kan skrives på idiosynkratisk energi, så vil jeg for det andet hævde, at Strindbergs tekster gestalter en langt mere sammensat tænkning og emotionalitet end den, der kommer til udtryk i enkeltformuleringer. Teksterne er rige på indre modsigelser, og på den måde langt mere facetteret end forfatterens programatiske udmeldinger lader ane. Modsigelserne står i kø for at komme til hos Strindberg.

Det er indlysende, at man kan læse Strindbergs tekster som kritik af den feminine emancipationsbølge. Det raffinerede er, at hans tekster også viser, hvordan de litterært gestaltede mænd er udstyret med træk og egenskaber, som i den grad er med til at skabe dette kultur- og kønssammenstød. De mandlige figurer er en del af problemet. Forfatterens tekster udstiller tidens modsigelser og er dybt anfægtede. I deres form foregriber de imidlertid snarere de nye tider end de forsvarer den gode gamle orden. Det er teksternes uafgørlighed og ustabilitet,

<sup>9</sup> Ebba Witt-Brattström: *Dekadensens kön. Ola Hansson och Laura Marholm*, side 159, Norstedts 2007.

som er pointen. Den kunstneriske kompleksitet vinder over eventuelle ideologiske programmer. Der er meget man kan overveje i Strindbergs tekster; jeg vil her fokusere på tematiske strukturer og den repræsentationskrise som Strindberg fremskriver.<sup>10</sup>

### *Strindbergs repræsentationskrise*

Strindbergs værker og mænd er ambivalente: Ritmesteren i *Fadren* elsker åbenlyst sin datter. Alligevel omtaler han sig selv som en Saturn, der æder sine børn – og datteren ender da også med at markere distance til faderen. Den skrivende i *Inferno* er lykkelig, når han forlader sin familie – men pludselig bliver han klynkende og kritiserer sig selv for at have forladt den elskede familie. Han vil helst være alene, og han vil helst være omgivet af familien. Man kan som bekendt ikke opfylde begge fordringer på samme tid. Logik var ikke Strindbergs stærke side.

Den rationelle herre kan som i *Fadren* udfolde sig med videnskabelige opfindelser, og han kan for øvrigt også passe sit arbejde og sine pligter over for familien – men hvad hjælper det, når hustruens seksualitet lænker manden? Infernokrisen demonstrerer, at ødelæggelsen er vejen frem. Den udvejsløshed peger direkte frem mod *Antichrist*. Strindbergs mænd ser sig som den symbolske ordens voksne. De kræver deres ret – ja, Axel i *En dåres forsvarstale* voldtager sin hustru, fordi han ikke har fået, hvad han har ret til – men det er på den anden side påfaldende, hvordan det ligger til den strindbergske mand at blive som et barn i armene eller i skødet på hustruen – eller ammen. Moderbinding er ikke noget von Trier har opfundet.

Axel skjuler ikke for læseren, at han benytter djævelske trick – mens det på den anden side er provokerende, når kvinden er djævelsk. Når hustruen er moderlig, fryder manden sig, men bemærk hvordan det skrider i det følgende: "Bare hun havde forstået at give sit eget barn lige så megen omsorg som den hun tildelede mig, et forklædt handyr, lurende på sit bytte, i efterårets brunsttid. Under denne forklædning af sygt barn, gemt under hendes sjal, følte jeg mig som ulven, der lige havde slugt bedstemoderen og nu lå i sengen, klar til at sluge Rødhætte".<sup>11</sup> Vi får en eventyrlig referenceramme, men gør den manden mindre animalsk? Øjner vi en Strindbergs selvironi? Under alle omstændigheder skal det

<sup>10</sup> Jeg vil her liste nogle selektivt udvalgte værker, der har udvidet min forståelse af Strindberg. Harry G. Carlson fokuserer som titlen *Genom Inferno. Bildens magi och Strindbergs förnyelse*. Carlssons (1995) angiver på Inferno-krisens visionært stimulerende aspekter og Ulf Olsson har de dekonstruktive briller på i *Levande död. Studier i Strindbergs prosa*, Symposion 1996. Specielt vil jeg fremhæve Per Stounbjergs meget overbevisende bog *Uro og urenhed. Studier i Strindbergs selvbiografiske prosa*, Aarhus Universitetsforlag 2005.

<sup>11</sup> August Strindberg: *En dåres forsvarstale*, side 89. Oversat af Eva Bendix, Samlerens forlag 1977.

noteres, at Axel på andre tidspunkter præcis efterlyser den erotiske interesse fra Marias side som her kritiseres, fordi hun mangler blik for de moderlige pligter. Det er ikke nemt at være kvinde, og det er svært at gøre manden tilfreds.

Han kan i *En dåres forsvarstale* anklage sin hustru for at være en dårlig skuespiller, men han er selv en ganske dreven skuespiller, hvad han ikke skjuler for læseren. Vor helt er den Søren Kierkegaardske forfører, der netop er en retorisk bedrager: "Og jeg spiller improvisator, forfører, lader den gode talers sofismer løbe foran, alle digterens blændende kunstgreb" (side 115). Der er megen forførende retorik på spil. Det hedder sig retrospektivt, at Axel 'forguede' den begærede kvinde, og han svømmer helt hen ved synet af hendes små fødder der tripper henover gulvet. Men driften holdes ud i strakt arm: "Jeg længes efter hendes kys og lægger planer for den tilstundende forførelsesscene. Følsom og impulsiv som hun er, må man gå forsigtigt frem".<sup>12</sup> Øjeblikket før erklærede fortælleren ellers, at han er "stærk som en gud, bare jeg indånder Dem".<sup>13</sup> Manden er med andre ord ikke mere guddommelig og suveræn end at det er kvinden, der giver ham magten.

Infernokrisen udmærker sig ved at resultere i bøger, der uafsladelig springer i modus, stil, genre og ved at have en ustabil udsigelsesposition hos en mandlig fortæller. Der er megen melodramatisk *schwung* over disse søgende tekster. I lange passager er det det æstetiske blik, der dominerer over det sømmelige. Vil teksterne uddrive det erotiske som en fare, er det påfaldende, at de gør det ved selv at være båret af en erotisk pen. Det kyske og det liderlige støder sammen.

Hvad *En dåres forsvarstale* i ekstrem grad udstiller er en tekst og en mand, der er i splid med sig selv: Det ene øjeblik – og dem er der mange af – er hustruen Maria en fatal kvinde, det næste øjeblik forsvarer han hende og besynger hendes moderlighed, hendes kropslige fremtoning. Springene fra den ene yderlighed til den anden sker aldeles overrumplende. På side 93 i den danske oversættelse konstaterer Axel, at Maria er "tavs, tungsindig og grim". 10 linjer efter får vi ikke desto mindre en fetischistisk skildring af hendes krop med bedårende ben og et kulørt strømpebånd, der leder tankerne i en bestemt retning og så "denne højvristede, rundbueformede hvælvede fod, stukket ind i en lille askepotsko".<sup>14</sup> Igen er referencen til eventyrergenren bemærkelsesværdig. Til gengæld er den erotiske opvakthed ikke til at gå fejl af. Det fængslende syn antyder at manden har svært ved at herske i åndernes rige. Ustabilitet karakteriserer udsigelsen.

Flere eksempler på påfaldende modsigelser: Axel fra *En dåres forsvarstale* omtaler sig selv som "en erfaren analytiker", men på samme side står der også, at han blev ramt af et tilfælde af "sindsforstyrrelse" og øjeblikket efter hulker han som et forladt barn.<sup>15</sup> Gang på gang pendulerer de mandlige hovedpersoner mellem at

<sup>12</sup> Ibid. side 117.

<sup>13</sup> Ibid. side 116.

<sup>14</sup> Ibid. side 93.

<sup>15</sup> Ibid. side 83.

være ovenpå og så pludselig være dybt infantile, hjælpeløse. *Inferno* er struktureret efter det princip. En parallel diskrepans er disse skift mellem at anskue kvinden som moderlig og ren og så se hende som farligt begærende væsen eller som luder. Denne arketyperiske polaritet er evident i *En dåres forsvarstale*.<sup>16</sup> Strindberg er om nogen den, der gestalter maskulinitetens krise, og det sker i og med at forfatterens stridbare mænd virker alt andet end kulturelt konsoliderede. Et sigende paradoks i både *En dåres forsvarstale* og *Inferno* er, at historierne skal bevise, at manden ikke er gal, men vitterlig er Strindberg ferm til at skildre disse apologeter som netop sindsforstyrret. Hvor meget oplysningsideologi er der i dem? De har ikke styr på ret meget – fordi deres drifter er bundet til disse ulyksalige kvinder. Den permanente kamp mellem de to køn skyldes ikke kvindernes natur.

## Inferno – et orgie af modsigelser

*Inferno* er et orgie af spændinger og i modus, stil, stemning, argumentation, genre. Den skrivende vil bedrive videnskab men er analogislutningernes fange. Systematik viger for associative koblinger, og tilfældigheder, vilkårligheder erstatter logik. Paranoia besejrer rationel fornuft. Naturalisten vil forenes med det metafysiske. En katolsk martyrium tilbyder sig som fortolkningsramme, men denne sidste signifiant synes alt andet end stabil. Det er ganske rammende, når fortælleren i epilogen med et suk konstaterer: "Hvilken babylonsk forvirring!"<sup>17</sup>

Den, der skal overskue historien, kan ikke skelne ven fra fjende, har ikke styr på, hvad kvinden repræsenterer, og han har heller ikke styr på sig selv. Om svingmoderen, der bekræfter, at manden ikke er gal, hedder det "at en kvindelig helgen altid forbliver kvinde det vil sige: fjende af manden".<sup>18</sup> Og dog erklærer han på et sent tidspunkt, hvor han føler sig indespærret i en lilleby, at han "udkæmper det frygtelige slag mod fjenden, mig selv".<sup>19</sup> På den ene side er fortælleren udprægede trang til at se semiotiske tegn overalt et udtryk for forsøget på at kontrollere omverdenens signaler og sætte dem ind i en fortolkningsramme. På den anden side er det de facto det modsatte der sker: teksten er mærket af et semiotisk amokløb og tilfældighedernes cirkus. *Inferno* er spækket med iagttagelser og rørelser som er dybt paranoide, og fortælleren insisterer på at se korrespondancer i det der ligner nonsens. Bogen tænker i analogislutninger og dermed ophæver den fortælleren tilstræbte lyst til at afkode omverden med en detekti-

<sup>16</sup> Se for eksempel Stefanie von Schnurbein: "Maskulinitetens kris och En dåres försvarstal" i Anna Cavallin & Anna Westerståhl Stenport (red.): *Det gäckande könet. Strindberg och genus-teori*, Brutus Östlings Bokförlag 2006.

<sup>17</sup> Strindberg: *Inferno*. Oversat af Gregers Steendahl, side 197, Batzer & Co 2003.

<sup>18</sup> Ibid. side 164.

<sup>19</sup> Ibid. side 183.



visk kølig fornuft. I perioder er der snart sagt ingen grænser for, hvad der kan vise sig at være et farligt tegn. Her foregribes fx det kastrerende savværk i Johannes V. Jensens digt "Paa Memphis Station": "Derefter savværket og den store sav som gnidsler tænder når den torterer de kæmpestore træstammer på pinebænken mens det gennemsigtige blod løber ned på den klæbrige jord".<sup>20</sup>

Det ekstroverte er introvert og omvendt; grænser falder én masse i *Inferno*. Melodramaet er også en bekendelsestekst, som også er tilsløret, og de perversioner, som kvinden tilskrives, findes til fulde hos manden med de projektive fornemmelser. Hvad er drøm og hvad er virkelighed i diegesen? Hvad sker i den hallucinerende og imaginære verden, og hvad er nogenlunde troværdigt gengivet? Bogen om semiotikeren in spe og den realiserede okkultist derealiserer gang på gang. Virkeligheden bliver porøs: "I Guder, hvor er jeg dog?" som det lyder et sted.<sup>21</sup> De mange overspring i den realistiske mimesis peger frem mod de senere dramaer – og også her kan Lars von Trier finde inspiration hos den svenske forfatter, fx i *Ett drömspel* (1902).

Strindbergs tekster er i splid med sig selv. De er oscillerende, uberegnelige. Udsigelsen er ustabil. Men fordi de skildrer et intellektuelt og følelsesmæssigt kaos, behøver de ikke ubetinget være båret af en kaotisk diskurs. Fremstillingen kan også være beregnende, som også er fremgået af et par af citaterne ovenfor: Axel pointerer, at han spiller med sine følelser, og der er tilsvarende flere distancemarkører i *Inferno*, som viser, at der skal skelnes mellem det fortællende jeg og det fortalte jeg. Et eksempel: "Jeg bøjer mig, og jeg retter mig op på ny. I kraft af sindets smidighed og væbnet med en indgroet skepsis ryster jeg disse mørke tanker af min sjæl, og efter at have læst disse okkultiske arbejder bilder jeg ind at være forfulgt af elementarer, elementarånder, incubi, lamier som forsøger at hindre mig i at blive færdig med alkymisternes Grand oeuvre".<sup>22</sup> Der differentieres åbenbart mellem alkymi som en uanfægtelig beskæftigelse, mens andre former for spirituelle sysler devalueres. Og det vigtigste er, at jeg'et midt i sin besættelse har overskud til at iagttage sin egen suggestionskraft. Strindbergs alkymist besidder et refleksionsniveau, som giver afstand til det fortalte. Det gør ikke udsigelsen mindre stabil.

### *Skyggespil i Antichrist*

Hvad arver Trier fra Strindberg? Åbenlyst en trang til at anskue forholdet mellem de to køn som en antagonistisk relation, som en kønskamp hvor alle kneb gælder. Han arver også dekadencen som Ebba Bratt-Wittströms definerer

<sup>20</sup> Ibid. side 131.

<sup>21</sup> Ibid. side 130.

<sup>22</sup> Ibid. side 147.

den, dvs. vi får historien om et mandligt overmenneske, der så med det største besvær besejrer den kvinde som han også elsker. Og som elsker ham. Had og kærlighed konvergerer og støder sammen. Mennesket er offer for sine lave drifter, men det formår – markeret som mand – alligevel at hæve sig. Eller gør det? Filmen er simpel i sin struktur og kompleks i form og indhold, og det er på den måde Trier arver det bedste fra Strindberg. Det værste er kønsvaloriseringen, om end manden i *Antichrist* ikke er så lidenskabeligt bundet til kvinden, som Strindbergs mænd typisk er. Der er noget køligt, distanceret over Triers 'lærer', der tror han kan lede sin elev, kvinden, på rette vej. Et dumdrigtigt eksperiment når man tænker på, at lærer og elev udgør et ægtepar.

Der er mange veje til *Antichrist*. Den emmer af intertekstualitet. Den henviser i titlen til et berømt skrift af Nietzsche (1888), og den slutter med en mand på vej op ad en bakke, omgivet af myriader af kvinder med udviskede ansigter. Han har overlevet noget nær en kastration, og han har myrdet sin hustru: er det en ny Jesus på Golgatha som nu lever af skovens frugter? Eller inkarnerer han omvendt djævelen, for naturen er satans kirke, som hustruen har udbasuneret på et tidspunkt i filmens excesser? De religiøse referencer er også indlejret i udgangens dedikation til Andrey Tarkovsky. Flere indstillinger i filmen minder om den russiske instruktørs værker; Bodil Marie Thomsen har overbevisende argumenteret for, hvordan der er mindelser om og hilsner til *Offret* (1986), ligesom hendes artikel viser, at filmens citater fra det gamle bogværk, *Malleus Maleficarum* (1486) udgør en vigtig fortolkningsnøgle.<sup>23</sup>

Jakob Bøggild demonstrerer i sin artikel om filmen, dels hvordan Hegels herre-slave dialektik og anerkendelsens politik determinerer manden og kvinden, der synes uadskillelige, uanset hvordan de forvolder hinanden smerte, dels hvordan der trækkes veksler på andre film som fx Nicolas Roegs *Don't look now*, Kubricks *The Shining*, Polanskis *Repulsion* og *Rosemarys Baby*.<sup>24</sup> I den sidste får et ægtepar et barn, der formelig er dæmonisk, og *Repulsion* er et intenst studium i skizofren kvinde, der har et mindst lige så betændt forhold til sin seksualitet og projektionstrang som de to har i *Antichrist*. En forfatter går op i limningen i *The Shining* og hans manisk gentagende skrift får et twist i kvindens strandede akademiske afhandling – om heksekulten i fordums dage. Roegs film er der klare mindelser om idet også den handler om et ægtepar der mister deres søn og må gennemleve en fase, mærket af sorgarbejdet. Den rationelle mand hos Roeg er også ham, der har det transcendent blik, akkurat som tilfældet er hos Trier, mens kvinderne i begge film har hysteriske tilbøjeligheder. Lilian Munk Rösing

<sup>23</sup> Bodil Marie Thomsen: "Antichrist – Chaos Reigns: the event of violence and the haptic image in Lars von Trier's film", i *Journal of Aesthetics & Culture*, Vol. 1, 2009.

<sup>24</sup> Jakob Bøggild: "Chaos reigns. En læsning af Lars von Triers *Antichrist*", i *Spring* nummer 29, 2010.

opholder sig i sin Lacan-inspirerede analyse ved referencer til Bergman, i særdeleshed *Ved vejs ende/Smultronstället*.<sup>25</sup>

Selv henviser instruktøren i Nils Thorsens interviewbog skødesløst til japanske gyserfilm, *The Blair Witch Project* og Carl Th. Dreyers *Vampyr* som inspirationskilder.<sup>26</sup> Der er med garanti endnu flere filmiske (og kulturhistoriske) referencer end de nævnte. En total registrering kan næppe etableres, ubevidste inspirationer lader sig ikke tæmme, og pointen er i første omgang blot at påpege filmens frodige omgang med filmkulturen. Jeg er ikke kender af japanske gyserfilm og afarter af splatterfilm, men jeg er ikke i tvivl om at Triers sans for at parre lemlæstende undergrunds-kult-film med art-cinema koder forlener filmen med en særlig robusthed overfor analytisk approach. Det er vanskeligt at sige noget entydigt om *Antichrist*.

### *Freud er død, Ødipus længe leve*

*Antichrist* fremstår som et kammerspil, der overvejende udspiller sig i en skov, fuld af sære væsener og fejende vindpust. Det sidste *t* i titlen er i filmens første billede erstattet af det velkendte (feministiske) tegn for kvinden. Med andre ord skal vi ud i et univers, hvor det religiøse benægtes af det kvindelige. I Strindbergs *En dåres forsvarstale* hed det, at kvinden har taget den plads, der er blevet tom med Guds fravær. Trier går ikke i Strindbergs fodspor. Men i skyggen af ham.

Prologen er en urscene, der skaber død: en lille dreng ser sine forældre elske, og de aner ikke tilskuerens tilstedeværelse hvorfor de ikke når at gribe ind da drengen springer i døden. Med et smil på læben, som om synet er forløsende. Resten af filmen skildrer ægteparrets forsøg på at komme overens med tabet af drengen. De bærer skyld, kvinden i særdeleshed, hævder hun selv. Og filmen giver hende i udgangen et (falsk) flashback, der bekræfter, at hun burde have stoppet de erotiske løjer, for hun åbner faktisk øjnene og ser drengen. Ergo skal hun straffes, fordi hun sætter egen lyst over den elementære moderlige pligt. Problemet med den udlægning er imidlertid, at prologen jo ikke viser, at kvinden sanser andet end det liderlige favntag. Hvad skal man tro på? Filmens udsigelse er tvetydig. Eller måske endnu mere prekært: nogle af filmens billeder lyver (akkurat som i Bryan Singers *Usual Suspects* – uden sammenligning i øvrigt). Man forstår, hvorfor kvinden efterfølgende får en depression. Parret tager ud i deres fritidshus, kaldet Eden og foran det står et ældet træ, som absolut ikke kan bære kundskabens frugter. Til gengæld regner skoven syndflodsagtigt med agern, som pisker ned på taget. Tidligere har kvinden opholdt sig i huset, mens hun forsøgte at skrive sin afhandling om hekseuddrivelse, men den akademiske distance synes

<sup>25</sup> Lilian Munk Rösing: "At frigøre (sig fra) mors begær", Information den 22. august 2009.

<sup>26</sup> Thorsen side 359.

at have voldt hende problemer og samværet med sønnen var ikke uproblematisk. Måske er det i et forsøg på at tæmme drengen, at hun konsekvent giver ham støvlerne forkert på fødderne, så drengen bliver ødipalt stigmatiseret. Tydeligvis har kvinden ikke haft styr på sine voksenroller, hverken som moder eller forsker. Rollefordelingen mellem den navnløse mand og kvinde minder i forbløffende grad om set up'et i Strindbergs polemiske indlæg i kønsdiskussionen *Giftas* (1884): manden ved bedre, kvinden skal hjælpes.

Men rollerne er ikke sandheden. Manden er den kognitive terapeut, der styrer kvinden igennem en indre og ydre rejse til den lokalitet, som hun på et tidspunkt mener giver hende angstfølelser. Terapeutens eksperimenter er lige ved at føre til kvindens helbredelse. Hun gider ikke høre om mandens drømme, for "Freud er jo død", som hun siger, og kvinden erklærer sig frisk og beviser det ved at springe omkring i naturen, hvor hun tidligere fik brandsår ved at berøre græsset. Men hvad kvinden ikke ved, er at manden har opdaget hendes mulige andel i drengens handicappede fødder, hvorfor han vil bore i såret og iværksætter endnu en øvelse, der viser sig at være fatal. Eksperimentet går ud på, at manden skal repræsentere naturen, som kvinden skal projicere al sin angst over på.

Overføringen kan begynde, eller har den allerede længe fungeret? Hvor vidt er det fornuften, der har styret mandens adfærd? Når manden ikke selv ved, hvad han rummer, kan han ikke regne med at kontrollere kvinden. Akkurat som Strindbergs mand formår Triers ikke at holde distancen, og man kan ikke agere frelserfigur, når man selv er styret af ubevidste følelser. Kvindens depression slår over i seksuel aggression, der implicerer noget nær en kastration af manden samt en forskudt ødipal binding af ham, idet kvinden skruer et møllehjul fast i hans ene ben. Kvinden klipper selv sin klitoris af – seksualitetens kræfter synes at skulle blive uddrevet *for good*. Men manden overlever stigmatiseringen og ødipaliseringen (modsat sønnen) og enden på den grumme fortælling er mandens morderiske uddrivelse af kvinden. Det fortrængte vender imidlertid altid tilbage og manifesterer sig i udgangen af *Antichrist* som mangedoblet skikkelse i form af disse vandrende, ansigtsløse kvinder.

En replik markerer hvor indfoldet manden er i det klaustrofobiske univers, som han tror, han kan begrænse til kvindens indre: flere gange ser vi, hvordan terapeuten arbejder med en trekant, hvor han øverst vil skrive det, som er allermost angstprovokerende for kvinden. På et tidspunkt står der Eden, en anden gang er der et åbent spørgsmålstegn, og sidste gang siger og skriver han "Me". Som låner han sit stemme til kvinden, og som Jakob Bøggild betoner, kommer udsagnet uvægerlig til at implicere manden selv. Han bliver med den performative ytring kvinden og grænsen mellem de to køn forsvinder.

Det køligt analytiske overblik er fraværende i *Antichrist*. Det fornemmer tilskueren via Triers velkendte jump cut klipning og via mange skift i indstillinger. Man registrerer det på handlingsplanet, når det er den rationelt orienterede mand, der med et synsk blik møder makabre dyr. Man fristes til at sige 'don't

look now'. De tre tiggere, der stod på bordet sønnen kravlede op på for at nå ud i døden, genfinder manden i den symbolmættede natur. *Grief* optræder som et dådyr, der ser ud til at føde dødt afkom, *pain*, som ræven, der æder sig selv og udbasuner credoet 'chaois reigns' og *despair* i form af den ravn, manden ikke kan slå ihjel, uanset hvor mange gange han banker den i jorden. Kvinden ved hun er i sine drifters vold, og hun skjuler ikke sine projektioner og magiske forestillinger: for hende er naturen satan. Manden derimod skildres som erotisk påholdende; det er kvindens begær der vækker ham, og det er ikke ham, der sadistisk bider under akten. Det er den udfarende, aktive kvinde. Handler *Antichrist* om en kvinde, der insisterer på at blive begæret af manden, dér handler Strindbergs mareridt om kvinder, der ikke længere begærer ægte manden og erstatter ham med andre mænd eller endnu værre: med lesbiske. Det er en afgørende forskel mellem de to og mellem de to epoker som kunstnerne er rundet af.

*Antichrist* mimer og tvister Strindberg. I en scene kan kvinden fremstå som fortabt, i den næste som gal. I den ene scene er manden fornuften selv og i den næste er han styret af irrationel intuition. Strindbergs fortællere er både uafklarede og upålidelige. Trier markerer tilsvarende, at vi ikke skal tro på det vi ser. Hverken figurerne eller billederne. Filmen derealiserer gang på gang i imaginære billeder, hvis virkelighedsgehalt vi ikke kan vide os sikre på. Enkelte indstillinger rummer endog en bølgende bevægelse, der taktilt fejer naturens dunkle energier hen over lærredet. (Til benefice for de særligt interesserede: det sker fx 30:55 minutter inde i filmen, ved 36:27 minutter og ved 45:08 minutter). Billedet bliver taktilt; det gestalter en bevægelighed, som er på niveau med karakterernes, hvor kaos hersker, men den ustabile udsigelse markerer også helt bogstaveligt, at den implicite fortæller, hvis man kan regne med en sådan i det filmiske univers, også gestisk, visuelt, bliver revet med af det, der udspiller sig i den store skov. Diskursen og mimesis kommer til at spejle hinanden. Filmens fortællende blik er selv blevet en del af diegesen. *Antichrist* skal og vil handle om manden og kvinden i ental, bestemt form. Den tilbyder sig som en myte.

Konklusionen er altså, at kønskampen revitaliseres via forbindelsen mellem Strindberg og Trier. Med nogle af dekadencens træk. Men endnu vigtigere er det, at de to også udmærker sig ved at skabe komplekse værker, som i deres form og udsigelse er så fulde af selvmodsigelser, så ustabile, at de på den ene side viser, at 'det er synd for menneskene', som en berømt replik lyder i *Et Drømmespil*. På den anden side har vi nogle værker, der i kraft af den måde de er i splid med sig selv på, er gode for menneskene.

## Litteratur

- Bøggild, Jakob: "Chaos reigns. En læsning af Lars von Triers Antichrist", i *Spring* nr 29, 2010.
- Carlson, Harry G., *Genom Inferno. Bildens magi och Strindbergs förnyelse*, Carlsons 1995.
- Lagercrantz, Olof, *August Strindberg*, Gyldendal 1979.
- Meidal, Erik & Bengt Wanselius, *Strindbergs Världar*, Max Ström 2012.
- Olsson, Ulf, *Levande död. Studier i Strindbergs prosa*, Symposion 1996.
- Rösing, Lilian Munk, "At frigøre (sig fra) mors begær", *Information* 22. august 2009.
- Schnurbein, Stefanie von, "Maskulinitetens kris och En dåres försvarstal", i Anna Cavallin & Anna Westerståhl Stenport (red.) *Det gäckande könet. Strindberg och genusteori*, Brutus Östlings Bokförlag 2006.
- Stounbjerg, Per, *Uro og urenhed. Studier i Strindbergs selvbiografiske prosa*, Aarhus Universitetsforlag 2005.
- Strindberg, August, *Værker*, bind VII, Gyldendal 1928.
- *En dåres försvarstale*, Samleren 1977.
- *Inferno*, efterskrift ved Uffe Hansen, Batzer & Co, 2003.
- Thomsen, Bodil Marie:, "Antichrist – Chaos Reigns: the event of violence and the haptic image in Lars von Trier's film", i *Journal of Aesthetics & Culture*, Vol. 1, 2009.
- Thorsen, Nils, *Geniet. Lars von Triers liv, film og fobier*, Politikens forlag 2010.
- Witt-Brattström, Ebba, *Dekadensens kön. Ola Hansson och Laura Marholm*, Norstedts 2007.

## Strindberg i engelsk översättning – censur i ett post-viktorianskt England och dess betydelse idag<sup>1</sup>

LARS LILJEGREN

Det är allmänt känt att Strindbergs *Giftas*-noveller debatterade kvinnans ställning i samhället, men detta är långt ifrån det enda utmärkande draget i novellerna. Även Strindbergs naturalistiska ådra framträder här särskilt tydligt. "Naturen heter den Gud som härskar", säger till exempel Lagercrantz (1986) om *Giftas* (s. 147). För läsaren av *Giftas* är det inte svårt att konstatera detta faktum. I denna artikel kommer det – via exempel från "Dygdens lön" – att bli tydligt att *Giftas* används som ett verktyg i Strindbergs försök att nå ut med sitt naturalistiska budskap, och att detta faktum ledde till censur vid den första engelska översättningen. Vidare kommer det att bli tydligt att denna första översättning till engelska – *Married*, från 1913 – har många förutsättningar att kunna påverka även dagens bild av Strindberg i den engelsktalande världen, trots att en modernare och bättre översättning finns att tillgå (Sandbachs *Getting Married*, 1973). Även om artikeln främst kommer att behandla aspekter på översättning, snarare än generell Strindbergforskning, är det även viktigt att även ha de kulturella förutsättningarna och den historiska bakgrunden klar för sig innan en jämförelse mellan originalet och de olika översättningarna kan göras.

---

<sup>1</sup> Denna artikel baserar sig till största delen på en av författaren tidigare publicerad artikel – "Strindberg och osedligheten: Översättning av "Dygdens lön" (*Giftas*) i ett postviktorianskt England", i *Tron är mitt lokalbatteri*, red. Martin Hellström, Artos, 2012. 171-192.

## *Historisk och kulturell bakgrund*

I Ellie Schleussners auktoriserade översättning av *Giftas* till engelska kan snart konstateras att det skett stora förändringar jämfört med originalet. Orsaken till detta står sannolikt att finna i det faktum att Storbritannien år 1913 befann sig mitt i den post-viktorianska eran, som varade en bit in på 1920-talet. Drottning Viktoria, som dog 1903, verkade under en tid då den brittiska puritanismen växte sig oerhört stark. Den kristna moralen hade vunnit mark, vilket fick konsekvenser inte bara i verkliga livet, utan även inom litteratur och konst. I sin introduktion till *British Modernism and Censorship* (2006) beskriver Marshik situationen i Storbritannien under tiden för Schleussners översättning. Hon påpekar att inom modernismen blev konstarna avkrävda att hålla sig så puritanska som möjligt. Hon hänvisar till Virginia Woolf, som hävdade att det mellan 1888 och det sena 30-talet fanns tydliga kopplingar mellan påtryckargrupper som såg sig som moralens väktare, kyrkan och den brittiska staten. Enligt Marshik utövade diverse puritanska organisationer tryck på myndigheterna, och tillsammans med myndigheternas censorer besökte man författare och utförde kontroller, utfärdade varningar samt skickade hotbrev och stämningar för obscen förtal. Att läsa obscena verk ansågs direkt leda till prostitution och förleda de svagare individerna i samhället.

Sexuella eller alltför intima skildringar ansågs alltså uppmuntra till omoraliskt beteende. En av följderna var att författare började ägna sig åt självcensur för att undgå rättsliga åtgärder. Ofta ledde detta dock även till nya litterära vinster, genom att författare började ägna sig åt ironiska och satiriska grepp för att värja sig mot censuren. Marshik påpekar hur ironi som stilistiskt grepp ofta uppmuntrade publik och läsare till att ifrågasätta den samhälleliga censur de modernistiska författarna var tvungna att underordna sig (s. 3 ff.). Denna censur av litteratur och teater pågick under det sena 1800-talet och långt in på 1900-talet.

Det är inte svårt att förstå att de tankar naturalister som Strindberg förfäktade, till exempel att människan var ett djur, av många ansågs vara ett direkt hot mot den kristna läran. Strindberg var influerad av både Darwin och Zola. Om de senares påverkan på både Strindbergs och Thomas Hardys verk påtalar Schideler att dessa genomsyras av både Darwins evolutionsteori och Zolas naturalism, samt att Strindberg och Hardy dramatiserar och berättar om familjekonflikter där kvinnor strävar efter jämlikhet och män som sitter fast i gamla idéer om maskulinitet (s. 5). Darwins och Zolas influens kommer tydligt till uttryck i *Giftas*, och detta skulle inte komma att ses med blida ögon av kyrkan i det post-viktorianska England. Då Strindberg inte heller drog sig för utförliga beskrivningar av såväl intima kroppsdelar som sexuella tankar och handlingar måste även detta ha uppfattats som ett hot mot den rådande moralsynen och få konkreta påföljder. Den makt bland annat kyrkan hade över litteraturen träder tydligt fram när vi studerar översättningarna av de i detta sammanhang mer provocerande



formuleringarna i *Giftas*. Den typ av censur jag kommer att påvisa har sannolikt skett som just en form av "självcensur" av Schleussner, d.v.s. att de förändringar som skett gjorts för att översättningen skulle kunna publiceras utan problem med myndighetscensuren.

### *Strindberg i tidig översättning*

I Tyskland och Frankrike rönnte Strindberg stora framgångar som författare, och många av hans verk översattes tidigt i dessa länder. En fransk översättning av den första *Giftas*-volymen – *Les Mariés* – utkom till exempel redan 1885. Dock tog det längre tid innan de engelska översättningarna publicerades i större skala. Strindberg – som anses vara en stor författare även i den engelsktalande världen – nådde dock aldrig riktigt upp till samma popularitet han fått i till exempel Tyskland och Frankrike (jämför Ewbank 1999, ss. 7-9). Säkerligen kan det finnas många skäl till detta. I *The Oxford Guide to Literature in English Translation* (red. Peter France 2009) nämns just det faktum att flera av de brister den engelskspråkiga världen sett i Strindbergs författarskap härrör från översättningsproblem baserade på dålig kännedom om svenskt språk och kultur, men att senare översättningar (som Sandbachs *Getting Married*), förhoppningsvis kan ge Strindberg upprättelse på de punkter där den engelskspråkiga världen tidigare sett svagheter (s. 581). En fråga man även kan ställa sig är om Strindbergs något burdusa stil och explicita beskrivningar av sexuella handlingar och kvinnors kroppar bidragit till hans mindre popularitet i England, eftersom dessa helt enkelt var för utförliga för den engelska publiken i det puritanska post-viktoriaiska England vid tiden för publiceringen av *Giftas*. Nedan kommer att påvisas att så knappast kan ha varit fallet. Istället öppnas för möjligheten att det var precis tvärt om: att den brittiska kritiken – åtminstone rörande *Giftas* – kan ha berott på att de utförliga och intima formuleringar som Strindberg använde för att leda sitt naturalistiska program i bevis var just det som i översättningen censurerades bort, vilket därmed kraftigt försvagade hans värtalighet och argumentation i ämnet.

Vid tiden för Strindbergs död – 1912 – skedde närmast en explosion i antalet verk översatta till engelska (Robinson s. 58). Det verkar ha funnits ett intresse i England att få reda på vad den i Europa så omtalade svenska författaren faktiskt skrivit. Bibliografin på s. 4 i Bibliolifes faksimil-utgåva av *Married* (2009) nämner inte mindre än 19 olika Strindbergöversättningar till engelska mellan 1912 och 1916 – *Married* utkom som bekant 1913. Den andra översättningen av *Giftas*, av Mary Sandbach, publicerades först 1973 (och grundar sig på den något reviderade s.k. Landquist-upplagan från 1913), vilket innebär att den grund man i den engelskspråkiga världen haft för sin syn på Strindbergs åsikter, argument och författarskap vad gäller debatten som förs i *Giftas*, i 60 år baserades endast på Schleussners översättning från 1913.

## *Den tyska förlagan*

Innan en diskussion kring skillnaderna i *Giftas* och *Married* kan föras, måste ett klagörande göras: eftersom ingenting nämns om det i Schleussners utgåva kan det vid en första jämförelse vara svårt att upptäcka det faktum att hon inte använt det svenska originalet som förlaga. Då översättningen även refereras till som en "authorised translation" (*Married* s. 5) leds läsaren ännu lättare bort från sådana misstankar. Den uppmärksamme läsaren kan dock notera vissa märkligheter i den engelska texten. En av dessa dyker upp i översättningen av novellen "Ett dockhem". Där originalet lyder, "när klockan slog två och det började brinna i öster öfver *skär* och vatten [...]" (*Giftas I* s. 257), återfinns den något märkliga översättningen "When it struck two [...] and sea and *Schaeren* were flaming in the east [...]" (*Married* s. 167). Den första fråga som infinner sig är naturligtvis hur ordet "skären", vars grundform har sin direkta motsvarighet i ett ord som mest förekommer i skotsk engelska: "skerry" – och här alltså naturligt hade kunnat översättas till "the skerries" – kan ta sig den mycket märkliga formen "Schäeren". Förutom den oengelska stavningen har ordet dessutom stor begynnelsebokstav och antar därmed formen av ett egennamn – ett namn på en plats. Det är här det blir intressant att studera en tysk översättning från 1910: *Heiraten*, översatt av Emil Schering. Motsvarande formulering lyder där: "Als die Uhr zwei schlug und es im Osten über *Schären* und Wasser zu brennen anfang" (*Heiraten* s.145). Det blir här tydligt vad som skett: Schleussner har inte använt sig av det svenska originalet och därmed stött på ordet "Schären" (sv. "skären"). Problemet för översättaren är att alla substantiv i tyska språket har stor begynnelsebokstav, men detta har Schleussner inte tänkt på, utan har misstolkat ordet för namnet på en plats – "Schären". En sannolik förklaring kan vara att då även de tysktalande länderna har dåligt med skärgårdar är ordet så pass ovanligt att översättaren inte kände till det, utan trodde att det handlade om ett egennamn. Uppseendeväckande nog verkar Schleussner inte ens ha sett det svenska originalet, då ett flertal uppenbara missar i den tyska översättningen av Schleussner direktöversatts utan korrigering.

Ovanstående är således bara ett av ett flertal exempel där Schleussners översättning påverkats av den tyska förlagan, och slutsatsen blir alltså att en jämförelse mellan det svenska originalet och den engelska översättningen från 1913 måste gå via den tyska översättningen från 1910. Det behöver även påtalas att *Married* endast innehåller 19 av de totalt 30 novellerna från *Giftas I-II*. Dessa utgör 19 av de 20 som återfinns i *Heiraten*. Den tjugonde novellen i *Married* härrör inte alls från *Giftas*, utan är en översättning av enaktaren *Fordringsägare*. Vidare saknas författarens långa förord, som ger en viktig förförståelse av *Giftas*. Inget av ovanstående kommenteras i utgåvan från 1913.

## Översättningen och censuren

I den första novellen, "Dygdens lön", som – liksom hela novellsamlingen *Giftas* – kan anses fungera som en programskrift för Strindbergs naturalistiska övertygelse, finner vi många exempel på den censur som den engelska översättningen tvingats underkasta sig. Värt att notera är dock att den tyska översättningen på relativt få punkter avviker från det svenska originalet, vilket skulle kunna ge läsaren en möjlig vink om att kulturklimaten delvis kan ha sett olika ut i England å ena sidan och Tyskland och Sverige å den andra. Även om det finns ett stort antal exempel på censur i nästan alla noveller i den engelska översättningen kommer denna artikel att koncentrera sig på de exempel som återfinns i just "Dygdens lön", och som i Schelussners översättning kommit att kallas "Asra", efter den tyska förlagans namn på novellen.

Novellen börjar med otaliga beskrivningar av hur naturen på våren vaknar upp. Det talas om frömjöl och befruktning, om djurens lockrop och hanarnas kamp om att få para sig med honorna. Det blir snart tydligt att det Strindberg vill göra är att senare påvisa hur det som gäller för naturen även gäller för människor. Huvudpersonen i novellen, Theodor, avtvingas av sin döende mor ett löfte om att avhålla sig från farliga kontakter med det andra könet. Då detta går emot den sanna naturalistiska andan, där människan bör följa sin instinkt och sina drifter, är Theodor enligt Strindberg dömd till undergång. Hans kontakter med det täcka könet är dock inte helt avskurna. I unga år blir han bland annat intresserad av trädgårdsmästarens dotter, Augusta. Vid ett tillfälle sätter de sig mitt emot varandra i en gunga. Hela scenen med gungan blir till en av de parningsritualer Strindberg strax innan beskrivit i djurvärlden. Pojken och flickan – hanen och honan – attraheras av varandra. Strindberg skriver: "den tunna bomullskoftan smög tätt efter de unga bröstet som skarpt tecknade sig under det randiga kattunet" (s. 51). I *Heiraten* återfinns vi följande: "Ihre dünne baumwollene Jacke schloss sich dicht um die jungen Brüste, die sich unter dem gestreiften Kattun scharf abzeichneten" (s. 10). I *Married* har dock texten ändrats, och skillnaden mellan texterna blir uppenbar: "Her thin cotton blouse fitted tightly and showed every line of her young figure" (s. 19). Extasen mellan de två tilltar i och med att gungan svänger allt högre. Till sist nås en klimax. Gungan slår emot de högsta grenarna på lönnen och Augusta blir rädd och kastar sig i Theodors armar. Strax efter skriver Strindberg: "Han skulle ha släppt henne om han inte känt hennes vänstra bröst mot sin högra överarm" (s. 51). I den tyska översättningen känner läsaren lätt igen sig: "[...] er hätte sie losgelassen, wenn er nicht ihre linke Brust an seinem rechten Oberarm gefühlt hätte" (*Heiraten* s.10). Intressant blir det dock när vi studerar den engelska översättningen: "He would have let her go if her left shoulder had not been tightly pressed against his right arm" (*Married* s. 19). Schelussner har här bytt ut "bröst" mot "shoulder" (skuldra) och därmed förändrat hela situationen. Även om en ung man i det post-viktorianska England

skulle kunna förväntas bli upphetsad av en kvinnas skuldra mot sin arm – ett bröst vore naturligtvis ett otänkbart scenario – försvagas ju Strindbergs naturalistiska argumentation avsevärt. Det faktum att Augustas bröst redan strax innan uteslutits av Schleussner, till förmån för "every line of her young figure", bidrar ytterligare till att försvaga det Strindberg försöker åstadkomma. Det är kopplingen till de djuriska och erotiska drifterna som Strindberg vill att läsaren ska tänka på (Lagercrantz 1986, s. 147) – inte det moraliskt kyska lyckorus den stackars Theodor förväntas uppleva av att endast förnimma en kvinnas beröring. Denna översättning rättas inte till förrän 1973: "He would have dropped her had he not felt her left breast against the upper part of his right arm" (*Getting Married* s. 57).

Mötet med Augusta får de djuriska instinkterna i Theodor att vakna. När han möter huspigan i bara underkjolen kan vi läsa följande: "han ville ta fatt henne, trycka hennes bröst, para sig, med ett ord, ty nu var kvinnan endast hona för honom" (s. 54). I Scherings raka översättning kan vi läsa: "er wollte sie festhalten, ihre Brüste drücken, sich paaren mit einem Wort, denn jetzt war das Weib nur Weibchen für ihn" (*Heiraten* s. 12). Schleussner har dock här sett sig nödgad att göra vissa förändringar: "he tried to put his arm round her and kiss her, for at the moment, he was only conscious of nothing but her sex" (*Married* s. 21). Först och främst kan vi notera hur "ta fatt henne, trycka hennes bröst" i den engelska översättningen reducerats till "put his arm round her and kiss her", vilket i sig kraftigt förmildrar den sexuella anspelningen – en kram och en kyss måste det post-viktorianska samhället sannolikt anses mer kyskt än att trycka en kvinnas bröst. Schering har däremot valt att tolka ordet "bröst" som ett pluralt ord – "Brüste" – vilket snarare går i motsatt riktning jämfört med Schleussners förmildrande omskrivning. Vidare har den för Strindberg så viktiga naturalistiska anspelningen i orden "para sig" och "hona" helt försvunnit. Att beskriva kvinnan som endast en hona med vilken mannen ville para sig måste sannolikt ha varit en chockerande tanke i det post-viktorianska England. Schleussners omskrivning av dessa formuleringar har dock försvagat Strindbergs försök att föra fram sitt naturalistiska program.

Nästa exempel på liknande censur låter inte vänta på sig: när den unge Theodor lite senare drömmer erotiska drömmar om en kvinna, berövas han även dessa av den ogina Schleussner: "bar är halsen till bröstens stigningar, axlarna runda som modellerade av en mjuk hand; kläderna falla av för hans blickar och han har kvinnan i sina armar" (s. 73) blir i den tyska översättningen till "bloss ist der Hals bis zu den Steigungen der Brüste [...] die Kleider fallen ab vor seinen Blicken und er hat das Weib in seinen Armen" (*Heiraten* s. 28). Dock blir drömmen i *Married* betydligt mer anpassad till de krav samhället i 1913 års England anser sig kunna ställa på en ung mans drömmar: "the slender throat is bare, the beautiful shoulders look as if they had been modelled by a caressing hand; she holds out her arms and he draws her to his thumping heart" (*Married* s. 39). Notera alltså att "till bröstens stigningar" försvunnit och att "kläderna falla av för hans blickar"

kraftigt omformulerats. Då Strindbergs avsikt är att påvisa att de sexuella drifterna är något för människan naturligt, och därmed förekommer i våra drömmar, finns det fog för att hävda att Schleussners översättning här effektivt punkterar det Strindberg försöker påvisa. Det Schleussner i första hand visar upp är ett exempel på människans behov av kärlek eller kvinnlig närhet och ömhet – inte på människans sexuella begär.

Ett för dagens läsare ganska underhållande exempel på censurans effekt återfinns vi lite senare i berättelsen, när fadern – en professor – i diskussion med sin bror fortifikationskaptenen diskuterar hur de bäst kan hjälpa sonen, som mår dåligt på grund av sin påtvingade avhållsamhet. Kaptenen säger: "Pojken *ska ha flickor* [...] *Stark ras, den här Wennerströmsa. Hva?*" (s. 77). Vi kan i *Heiraten* läsa den raka översättningen, "Der Junge *muss Mädchen haben* [...] *Starke Rasse, diese Wennerströmsche. Was?*" (ss. 57-58), medan den engelska översättningen väljer formuleringen, "The boy *must see something of life* [...] *Hot stuff these Wennerstroems, what?*" (*Married* s. 43). Den engelska formuleringen, "the boy *must see something of life*", ger snarare läsaren en idé om behovet av en utlandsresa eller ett spännande arbete än en sexuell relation med en kvinna. Vidare visar fortifikationskaptenen i Strindbergs original att han ser Theodors dåliga hälsa som ett bevis på att denne – som medlem av den starka rasen den Wennerströmska släkten självklart utgör – mår dåligt då han inte kan följa den stig naturen trampat upp åt honom, men allusionen till Darwins idé om rasernas uppkomst – där den mest lämpade individen blir den som får föra rasen vidare – går i Schleussners översättning helt förlorad, och Strindbergs naturalistiska argumentation försvagas återigen.

Theodor träffar så Riken. Vid ett möte dem emellan i Hagaparken kan vi läsa: "Hon var klädd i en tunn sommarklädnin, så tunn att *han såg det öfre af hennes bröst som tvenne hvita höjningar med en mörk sänka emellan*. Han tog henne om lifvet och kysste henne. Hon kysste honom igen, *så att det svartnade för hans ögon*" (s. 85). Schering återger detta relativt ordagrant: "Sie hatte ein leichtes Sommerkleid an, das war so dünn, *dass er sah, wie die Spitzen ihrer Brüste zwei helle Erhebungen bildeten, mit einer dunkeln Senkung dazwischen*. Er fasste sie um den Leib und küsste sie. Sie küsste ihn wieder, *und es wurde ihm schwarz vor den Augen*" (*Heiraten* s. 38). I Schleussners översättning återfinns vi dock följande: "She was wearing a light summer dress, the material of which was so thin that *it plainly revealed her slight girlish figure*. He put his arms around her waist and kissed her. She returned his kisses *and he drew her to him in a passionate embrace*" (*Married* ss. 50-51). Genom att undvika beskrivningen av Rikens bröst och istället tala om hennes "*slight girlish figure*" har Schleussner effektivt avdramatiserat Strindbergs beskrivning. Synen av ett par kvinnobröst – som enligt Strindberg leder till en så intensiv kyss att det till och med svartnar för Theodors ögon – har ersatts med åsynen av några flickaktiga former. Detta leder i sig bort från den erotiska ton vi återfinns i originalet och de flickaktiga formerna

får istället något oskyldigt över sig. Vidare har det faktum att upphetsningen får det att svartna för Theodors ögon av Schleussner endast ersatts med en passionerad omfamning.

Mötet med Riken till trots tycker den svenske läsaren alltmer synd om den stackars Theodor, som nu lider, då löftet till modern slutligen gjort honom sjuk. Han är förälskad i Riken, som han försöker vinna, men han slits mellan sina drifter och den moral han försöker upprätthålla. Följande beskrivning är betecknande: "han höll långa, allvarliga samtal om livets höga uppgifter, om kärleken, om religionen, om allt, och dessemellan *gjorde han sina angrepp på hennes dygd*" (s. 85). Här kan läsaren tydligt se hur de moraliska kraven kommer i konflikt med de sexuella drifter Theodor inte längre förmår att behärska. Angreppen på Riken återfinns i Scherings översättning: "und dazwischen *machte er seine Angriffe auf ihre Tugend*" (*Heiraten* s. 38), medan vi i Schleussners version återfinner "and between while *he spoke to her of his passion*" (*Married* s. 51)! Medan Theodor i det svenska originalet överträder de för samhället moraliskt acceptabla normerna håller han sig i den engelska versionen fortfarande inom ramen för det acceptabla. Att endast bekänna sin passion för någon är något som mer påminner om den höviska kärlek man i främst Frankrike men även Storbritannien under denna tid hyllade som ett slags kyskhetsideal – kärlek på avstånd, som består av dyrkan av kvinnan, istället för sexuellt umgänge med henne. Den inre konflikt Theodor går igenom blir i Schleussners översättning därmed kraftigt mildrad. Den senare översättningen av *Giftas* har dock tagit tillbaka originalets sexuella dimensioner och Theodors inre konflikt – "and in between *he made attempts upon her virtue*" (*Getting Married* s. 78) – men då har de engelsktalande läsarna fått vänta i 60 år på detta återtagande av Strindbergs originaltext. Däremellan har det funnits få anledningar till att den lägre uppskattningen av Strindberg i England, jämfört med i Tyskland och Frankrike, skulle höjas. Frågan är hur enkelt det är att minska denna obalans efter så lång tid. Jag återkommer strax till detta.

Även om "Dygdens lön" såväl som flertalet övriga noveller i *Giftas* innehåller många liknande exempel på censur finns inte rum för dem alla i denna artikel. Det bör dock påpekas att båda volymerna – men särskilt *Giftas I* – innehåller så många exempel på ovanstående typ av censur att hela bilden av verket måste förändras för en engelsk läsare, och av Strindbergs naturalistiska argumentation blir inte mycket kvar i den engelska översättningen. Sammantaget torde den stora mängden av Schleussner censurerade avsnitt, av vilka endast ett fåtal behandlats här, ge starka förutsättningar för att en engelsk läsare av *Married* får det svårare att uppskatta och förstå Strindbergs naturalistiska retorik än läsarna i till exempel Sverige och Tyskland.

*Betydelsen av Schleussners översättning idag*

Efter dessa exempel från den första översättningen till engelska av *Giftas*, där censuren av "Dygdens lön" utgör ett för hela översättningen typiskt mönster, infinner sig såväl en rad frågor som möjliga slutsatser. Den första frågan man kan ställa sig är varför man ens bemödar sig att översätta Strindberg om man redan på förhand beslutat sig för att ta bort en stor del av det som just utmärker *Giftas*-novellerna: de explicita beskrivningarna av sexuell natur samt den naturalistiska argumentationen. Den engelska läsekretsen hade naturligtvis hört talas om Strindbergs idéer och uppseendeväckande verk och såg sannolikt fram emot att läsa de senare. *Giftas* hade ju till och med blivit åtalad för sitt innehåll, varför åtalstexten säkerligen var av särskilt stort intresse. Frågan är dock vad de engelska läsarna tänkte då de läst *Married*. Det ligger inom möjligheternas ram att anta att åtminstone somliga insåg att de inte hade en rak översättning framför sig, utan att vissa "kulturella justeringar" kunde ha gjorts, men hur många? Dessutom, om en viss censur eller självcensur använts vid översättningen, hur såg då egentligen originalet ut? Sannolikt insåg de flesta inte alls att detta var en engelsk *version* av *Giftas*, snarare än en översättning, men den bild *Married* gav dem formade, som tidigare påpekats, sannolikt en bild av Strindberg som inte alls motsvarar den svenske läsarens uppfattning om författaren som en explicit, djärv och slagkraftig debattör i naturalismens tjänst. Då vi redan nu kunnat se hur hans argumentation på grund av Schleussners omskrivningar försvagats är det möjligt att dra slutsatsen att en anledning till Strindbergs mindre lyckade succé i den engelsktalande världen (jämfört med till exempel Tyskland och Frankrike) skulle kunna vara att det är en språkligt försvagad Strindberg läsarna möter (jämför France s. 581). I Tyskland censurerades ju *Giftas* uppenbarligen inte, och vid en jämförelse av "Dygdens lön" i den franska utgåvan – *Les Mariés* – från 1885 kan man notera att även denna utgåva undvikit censur i de exempel som nämns ovan (till exempel ss. 19, 30 och 53). Då denna översättning inte fick konkurrens förrän 1973, kan Schleussners bild av Strindberg som en relativt försiktig författare och debattör bland många bli svår att förändra.

Vidare kan konstateras att censuren sannolikt inte varit en följd av Schleussners egen moraluppfattning, utan som så ofta annars i första hand berott på tydliga instruktioner från hennes uppdragsgivare, vars första prioritet varit att få boken tryckt utan att riskera rättsliga efterspel. Bland annat framhävs detta fenomen av Toury som något vanligt förekommande. Han påtalar att det även hos de mest framstående översättarna, som ofta åtnjuter större frihet än de flesta av sina kolleger, ändå kan vara svårt att avgöra hur många personer som faktiskt varit inblandade i den slutgiltiga produkt som läsaren möter (s. 183).

Förutom de intressanta slutsatser man kan dra kring översättningarna av *Giftas* ovan tillkommer en kanske ännu viktigare iakttagelse: som tidigare påtalats och exemplifierats ger Sandbachs översättning av *Getting Married*, från 1973, en

betydligt mer rättvisande bild av Strindbergs verk än sin föregångare. Den är dessutom – till skillnad mot *Married* – en helt komplett översättning, med Strindbergs svenska original som grund. Trots detta måste den bild Sandbach ger av författaren slåss inte bara mot Schlessners tidigare oemotsagda engelska version av Strindbergs *Giftas* – där den svenske naturalisten framstår som en betydligt mindre retorisk och konkret författare än den läsaren möter i Sandbachs översättning – utan den måste även slåss mot det faktum att det idag är billigare att ge ut en gammal översättning än en ny, på grund av copyright-regler o.s.v. Detta har fått till följd att det idag cirkulerar ett tiotal nytryck av den gamla översättningen – *Married* – på marknaden. Det erbjuds till exempel på Amazon många fler utgåvor av *Married* än av *Getting Married*. I bara något fall nämns att *Married* inte är en komplett översättning och ingenstans nämns att översättningen skett via en tysk förlaga, eller att boken är censurerad. Utgåvorna har alla det gemensamt att de är faksimil av den gamla översättningen, och ibland utkommer de i stilfulla inbundna band. I BiblioLifes utgåva från 2009 finns vidare ett förord där förläggaren hävdar att syftet med att publicera boken är att bevara det litteraturhistoriska arvet, och man påtalar att *Married* lämpar sig för såväl läsare som lärare och forskare (s. 2). Det bör i detta sammanhang nämnas att *Married* utan vidare kommentarer gjorts tillgänglig för läsning på Internet av biblioteken i University of Pennsylvania, Miami University (Oxford, Ohio) och University of South Australia (där verket endast är tillgängligt för "staff and students").

I Sverige erbjuder sajterna Bokus och Adlibris över tio olika utgåvor av *Married*, men inte en enda utgåva av *Getting Married*. Bokus använder sig även av ett citat ur boken för att locka läsaren. Citatet är från scenen med gungan ovan, som vi kunnat konstatera är gravt censurerad. Amazons Kindle Store, som är mycket stor i den engelsktalande världen, erbjuder till och med gratis nedladdning av Schlessners översättning, medan Sandbachs senare översättning inte ens går att köpa. Riktigt problematiskt blir det även då det visar sig att även den för litteraturintresserade kända nätsajten för Projekt Gutenberg – [gutenberg.org](http://gutenberg.org) – ger läsaren chansen att läsa Schlessners *Married* i flera olika format. Detta sker, som ovan, helt utan några som helst kommentarer om att boken är censurerad och förkortad.

## *Slutord*

Trots att Schlessner inte ens verkar ha sett det svenska originalet, trots den påtagliga censuren i översättningen och trots att *Married* saknar såväl det viktiga förordet som många av novellerna är det ändå Schlessners version som dominerar marknaden idag. Dessutom tillkommer ännu ett problem: dagens engelska (och övriga engelsktalande) läsare är normalt okunniga om de moraliska normerna i det post-viktoriaiska England (jämför Marshik 2006, s. 203). Många känner



helt enkelt inte till att man för hundra år sedan ansåg det leda till moraliskt förfall om man tillät författare skriva om sex och osedligt leverne, och att naturalistiska tankegångar om att människan var ett djur (med ett djurs drifter) utgjorde ett hot mot den lära man spred i kyrkan. De flesta anar därför inte heller att det verk de läser kan vara censurerat – en censur baserad på kulturella och sociala värderingar man idag inte heller delar. På så vis blir deras uppfattning av Strindbergs original än mer vilseledande än som var fallet för 100 år sedan, och de kommer att ha ännu svårare att förstå vad man fann så upprörande i Strindbergs skrifter.

I och med detta, och i och med att den censurerade översättningen av Strindbergs *Giftas* – baserad på kulturella värderingar från en sedan länge svunnen tid – fortsätter att säljas av okritiska förläggare, ökar risken ytterligare för att bilden av Strindbergs åsikter och författarskap i *Giftas* – via Schleussners 99 år gamla översättning – kommer att fortsätta förvanskas i stora delar av den engelskspråkiga världen.

### *Källförteckning:*

Webbsidor:

Adlibris sida för *Married*:

(<http://www.adlibris.com/se/searchresult.aspx?search=quickfirstpage&quickvalue=getting+married+%2b+strindberg&title=getting+married+%2b+strindberg&fromproduct=False>) (22 jan 2012)

Bokus sida för *Married*: (<http://www.bokus.com/bok/9781421987712/married/>). (22 jan 2012)

Kindle Stores sida för *Married*:

[http://www.amazon.com/s/ref=nb\\_sb\\_noss?url=node%3D1286228011&field=keywords=getting+married%2C+strindberg&rh=n%3A133140011%2Cn%3A133143011%2Cn%3A1251259011%2Cn%3A1286228011%2Ck%3Agetting+married%2C+strindberg&ajr=0](http://www.amazon.com/s/ref=nb_sb_noss?url=node%3D1286228011&field=keywords=getting+married%2C+strindberg&rh=n%3A133140011%2Cn%3A133143011%2Cn%3A1251259011%2Cn%3A1286228011%2Ck%3Agetting+married%2C+strindberg&ajr=0). (2 mars 2012)

Miami University Libraries sida för *Married* i fulltext online:

(<http://www.lib.muohio.edu/multifacet/record/mu3ugb1526605>). (22 jan 2012)

*Oxford English Dictionary*: <http://www.oed.com>. (22 jan 2012)

Projekt Gutenbergs sida för *Married*:

(<http://www.gutenberg.org/cache/epub/7956/pg7956.html>). (22 jan 2012)

University of Pennsylvanias sida för *Married*:

<http://digital.library.upenn.edu/webbin/book/search?author=&mode=&title=twenty&tmode=&c=x> (22 jan 2012)

University of South Australia's sida för *Married*.

(<http://newcatalogue.library.unisa.edu.au/vufind/Record/1410865/ItemDetails>). (22 jan. 2012)

Litteratur

- Ewbank, Inga-Stina, "Strindberg and British Culture". *Tijdschrift voor Skandinavistik*. Vol 20. (Amsterdam 1999) ss. 7-28
- France, Peter (red.), "Strindberg". *The Oxford Guide to Literature in English Translation*. (Oxford, Oxford UP 2000) ss. 580-581
- Lagercrantz, Olof, *August Strindberg* (Stockholm, Wahlström & Widstrand 1986) ss. 256-275
- Marshik, Celia (red.), "Introduction". *British Modernism and Censorship*. (Cambridge, Cambridge UP 2006) s. 1-13
- Robinson, Michael (red.), *The Cambridge Companion to August Strindberg* (Cambridge, Cambridge UP 2009)
- Schideler, Ross, *Questioning the Father: from Darwinism to Zola, Ibsen, Strindberg and Hardy* (Stanford, Stanford UP 1999)
- Strindberg, August, *Giftas* (Stockholm, Bonnier 1884)
- *Giftas*. Ur *Samlade Skrifter*. Del 14. Med anmärkningar av John Landquist. (Stockholm, Bonnier, 1913)
  - *Giftas II* (Stockholm, Kungsholms Bokhandel 1886)
  - *Getting Married* (övers. Mary Sandbach. New York, The Viking Press 1973)
  - *Heiraten* (övers. Emil Schering. München och Leipzig, Georg Müller 1910)
  - *Les Mariés* (övers. J.H. Kramer. Lausanne, Belhatte & Thomas 1885)
  - *Married* (övers. Ellie Schleussner. London, Frank Palmer 1913)
  - *Married* (övers. Ellie Schleussner. United States, BiblioLife 2009)
- Toury, Gideon, *Descriptive Translation Studies and Beyond* (Benjamin's Translation Library 1995)

## Staging Strindberg at Three Moments in the History of Mexican Theatre

VÍCTOR GROVAS

When tracing productions of Strindberg in Mexico, it has become clear we are not only remembering the 100<sup>th</sup> anniversary of Strindberg's death, but also the first presentation of his work in Mexico this very day, eighty-three years ago. The purpose of this paper is to demonstrate the evolution and principal interests of these performances in three significant periods for the reception of Strindberg, through the use of information that is still relatively unknown in Mexico today.

The first of these periods is from 1929 to 1949, with the first presentations of Strindberg, including a revival for the centennial of his birth. The second is during the 1960s and the beginning of the 1970s with controversial productions by Alejandro Jodorowski and the interest in Strindberg of important writers and dramatists such as García Ponce and Usigli. Finally, there is the appearance of theater directors in directorial roles within cultural institutions, like Hector Mendoza and Luis de Tavira, at the beginning of the millennium. These directors began their careers with pioneering productions of Strindberg plays never seen before in Mexico, thereby presenting the hero of the avant-garde once again to broader audiences through the National Theater Company of the Institute of Fine Arts. Strindberg was also popular in university and cultural circles and in Mexico there have been more productions of Strindberg than Ibsen, even though the latter has been the beneficiary of memorable productions in Mexico. Despite the fact these authors are the focus of courses at various theater schools (the famous CUT; the Dramatic Literature college at UNAM, the National Autonomous University of Mexico, where I have taught the "Modern Theater" course with a strong emphasis on Ibsen and Strindberg; the *Universidad Veracruzana*;

the National Center for the Arts; and the *Universidad del Claustro de Sor Juana*, among others), only four academic studies on Strindberg's theatre have been written in the last hundred years. One of these was a chapter in a book and another a preliminary study of the play *Pascua*. There are only two books, the first by a psychologist published by UNAM in 2006 entitled *Strindberg, a Psychoanalytic View*, and the other by myself just a week ago entitled *Strindberg: the Infernal Alchemist of Theater – Discussing the Life and Dramatic Work of Strindberg*. In total Mexico has seen just 10 to 15% of the whole of Strindberg's theatre works.

To go back to the beginning, the first performance of this Swedish writer in Mexico was in 1928 at the height of the Maximato period, when a president with dictatorial powers, Alvaro Obregón, was killed in a dramatic fashion. The successor, Plutarco Elias Calles, a former elementary school teacher, impromptu general, and suddenly president (who was subsequently expelled by president Lázaro Cárdenas and died in the US) preferred vaudeville theatre (he was always seen at the low class vaudeville tents or "Carpas", at times extremely drunk and accompanied by flappers). With support for culture such as this, Mexico only saw its first presentation of Strindberg thanks to a rich Mexican aristocrat – Antonieta Rivas Mercado -- who sponsored an ambitious first season of avant-garde productions that included experimental theatre from avant-garde authors and Mexican plays similar to these models. This season included work by Strindberg, who had never been seen in Mexico previously. Among this group of young intellectuals, poets and enthusiasts of the renovation of Mexican theatre were such important figures of Mexican literary history as Salvador Novo, Xavier Villaurrutia and Celestino Gorostiza, all of whom were destined to play important roles in the development of theater production, theater direction, theater criticism and the founding of theater schools in Mexico. (Villaurrutia and Novo founded the first important theatre degree in Mexico at the National Institute of Fine Arts in 1949. Celestino Gorostiza was perhaps the best director of his generation and introduced theater contests involving high schools and universities to foster the talent of now very important contemporary dramatists such as Emilio Carballido and Hector Mendoza.)

Villaurrutia and Novo were two of the leaders of the 1928 season, called *Teatro de Ulises* (Theatre of Ulysses) in honor of José Vasconcelos, author of *Ulises Criollo*, one of the most important literary essays in Mexican history and a young man who had recently run the Ministry of Education and who was, on the one hand, discovering and supporting Diego Rivera and the muralists while on the other bringing *Los Contemporaneos* – who were opposed to nationalism in art and willing to adopt and discuss new tendencies from Europe and United States – into important positions in the cultural field in the government on the other.

Mexican "intimate theatre", where Strindberg was first shown to Mexican audiences, was performed on a stage on the second floor of a colonial building

outside the official historical center of Mexico City in what was a rich 17<sup>th</sup>-century neighborhood. (The ex-convent where famous feminist writer Sor Juana Inés de la Cruz lived, now the University of the Convent of Sor Juana where I teach, is just three blocks away from the venue of the first Strindberg performance in Mexico.) In the 19th century, this area fell on hard times with the old houses becoming "vecindades" (large homes divided into rooms where numerous working class families lived) and became well-known as a refuge for thieves and prostitutes. (The novel that perhaps best shows this, arguably the most ambitious of nineteenth-century Mexican literature, is *The Bandits of Rio Frio* by Manuel Payno.) The project initiated by *Los Contemporaneos* to regain the space for cultural purposes is still in the works with the creation of cultural corridors by the PRD (Mexico's left wing party, which currently runs the city government) and a theater which staged, also on a second floor like the first Theatre of Ulysses, a Strindberg Play, *Miss Julie*.

In the remarkable Theater of Ulysses' 1928 season, which appears in all histories of theatre in Mexico, in addition to Strindberg we see the first productions of Chekhov, Vildrac, Annouilh, Synge, Yeats and Eugene O'Neill in Mexico. So, in Mexico, Strindberg was opening paths to modernity as late as the 1930s for the eminently conservative Mexican public not used to experimental theatre and such strange performances. Antonieta, the daughter of the rich architect Rivas Mercado, provided a space to establish a theatre company and also converted the ex-convent of Sor Juana, which belonged to her family, into a place for intellectuals to gather. (It would later become the only all-humanities private university in Mexico.) But Antonieta also helped with performances and was an actress in many of the plays. To guarantee that not only elite audiences attended, but also students and people who had never seen theatre, she and the Ulysses group did not charge a penny for performances. As you can imagine, in this part of the city where mainly poor people lived (and still live today) this was a remarkable initiative in the performance of avant-garde theatre. It is also interesting to note that many of these audiences who were seeing theatre for the first time were being treated to premieres of Strindberg, Cocteau and Ibsen. This was the first time Mexico had "chamber theatre" and Strindberg was featured on the program.

However, professional theatre critics and other cultural bureaucrats did not pay much attention and devoted few lines to this theater in the newspapers: this was mainly a private effort to bring a new kind of theatre to Mexico. Since the 1950s many theatre historians and directors have called on the government to purchase the building and create a new Ulysses theatre in an area which saw most of the famous theatres of the Porfirian era close between the 1950s to the 1970s. The downtown area was one of the best places to live in the city and the center of cultural activity at the beginning of the 20th century, with most theatres, as well as the national university, being situated there, rather than in Mesones Street, the area of the Ulysses.

Another consequence of choosing to stage Strindberg at the Theatre of Ulysses was that Villaurrutia, who is considered, along with Rodolfo Usigli, the father of modern theater in Mexico, adopted this new style in some of his pieces, thereby displaying the influence of the expressionist phase of Strindberg's theatre. Villaurrutia received a Rockefeller scholarship to stay for one year at Yale. At that time he had the chance to see Strindberg productions in New York. After that, Villaurrutia was among the many realists in theater until the 1960s and was the rare case of a Mexican playwright who wrote expressionist and even surrealist pieces, as pointed out at the time by Usigli and later by Miguel Angel Nater in *Los demonios de la Duda: teatro existencialista hispanoamericano* (p. 45). Examples of these are the plays written in the 1920s *¿En qué piensas?* (*What are you thinking?*). There is also, in Villaurrutia, a constant interest in obsession and psychological dominance, as Nomland has observed regarding *Invitación a la muerte* (*Invitation to Death*), which could be matched with *Dance of Death. Parece Mentira* (*It Seems a Lie*) is already a dream-like piece very much in the line of Strindberg where, as in a dream, a gallery of characters passes before the protagonist to show him that time does not exist. As Villaurrutia says in one his dialogs, thereby anticipating Mexican "magical realism" by 30 years, "*Lo maravilloso es que lo maravilloso no existe. Aquello que juzgamos maravilloso no es sino una forma aguda, evidente, deslumbradora de lo real*". ("The marvelous does not exist. That which we judge as marvelous is nothing more than an acute, evident, dashing form of the real".)

1949 saw the commemoration of the centennial of Strindberg's birth, of which Armando de María Campos writes:

"John August Strindberg, considered the best writer in Sweden and one of the three greats of Scandinavia – the other two are Ibsen and Bjoernson – will be the subject of a universal homage as a singular writer and exceptional playwright by all theater lovers on the occasion of the centennial of his birth in Stockholm on the 22<sup>nd</sup> of January, 1849. Mexico has limited celebrations for now to the presentation of one of his more characteristic pieces, *Dance of Death*, by pupils of the School of Drama of the National Institute of Fine Arts."

He also indicates that *The Father* was staged in Mexico a few years ago with a translation by Carlos Ortega. Armando María y Campos published a short essay on the history of theatre in Sweden with a brief chapter devoted to Strindberg, but it was oddly included in a monograph on nineteenth century theater by Mexican author Manuel Acuña, better known for his poems, published in a collection of popular editions in 1952 and digitalized in 2007 by the University of Michigan, This book has now largely been forgotten and is mainly bought by collectors.

At the Sphere Theatre *The Ghost Sonata* was staged for the first time. Alejandro Jodorowski, a controversial theater figure, had recently arrived from Chile and was later known to make Mexican cult films like *El topo* (*The Mole*) in

1970 and, like Strindberg, wrote almost a hundred theater plays. Jodorowski understood Strindberg as a living reflection of theater experimentation. It therefore comes as no surprise that he continued to work on the author and staged an adaptation of *A Dream Play*. María y Campos was a critic of the old school, viewing the young generation with skepticism, when he saw "in the free version and with pantomimic of *The Ghost Sonata*, that Strindberg's text is the less important". He did not understand why music was so important in the avant-garde theater season offered by Jodorowski (with Jodorowski himself as actor, dancer and director). "Now comes Strindberg presented by the restless Chilean director Alejandro", wrote María y Campos. "For some of you for which the name of Strindberg and his piece *Ghost Sonata* mean something new, it is now staged by a group of avant-garde actors." María y Campos then quotes the Russian critic Ignatov: "His productions bring the seal of the revolutionary, the rebel, unmasking the selfishness, falsehood and hypocrisy of the bourgeoisie, showing clearly and abruptly the contradictions existing in the times of capitalism'. And for those surprised by the crudity of this great Swede's theater, I remember the words of the critic Horn: 'For Strindberg, nothing is sacred: neither morals, family or country, when this is related to his love for truth, or, much better, what he in a given moment considers the unique truth.'" *The Ghost Sonata*, written towards 1907 and premiered in Stockholm at the *Intima Teatern* founded by Strindberg himself, is for María y Campos a psychological drama where the author exposes psychic chaos and his conviction that life is nothing more than a dream and a nightmare and proclaims the need for forgiveness and patience. Jodorowski recreated Strindberg's play, passionately rewriting and extending the roles of many characters. With this he intended to turn the disintegration of naturalism and the dramatic literature of the beginning of the century, which the Swedish author intended to change, into a contemporary avant-garde piece. Because of this he does not spare the audience any shock, including sodomy, rapes, epilepsy and surprises and apparitions of all kinds, as stated in the program's warning to the public signed by Luis Guillermo Piazza.

It is important to take into account the conservative mood of Mexican audiences, even when confronted with these reformers of modern theatre presented as avant-garde authors 60 years after their deaths. Fifteen years earlier, at the premiere of Ibsen's *The Doll's House* at the Palace of Fine Arts (the most important cultural space in post-war Mexico) it was declared that women could only see the play if accompanied by their husbands, and in the film version of this play in 1954, in which famous and prized actress Marga Lopez played Nora, the end was changed and Nora returned and apologized, as in the worst times of Ibsen' censorship in the decade of the 1880s. So Strindberg needed a clear warning.

María y Campos presents himself, not comfortably though, as a liberal member of the audience when he says:

"For the serene critic, who ought to avoid any controversy, to be impartial, the new version is no more than an audacious experiment. The director Alejandro allows in a deliberate way the pantomime to absorb the thesis of this piece. It has too much ballet and, naturally, pantomime, and consequently, too much movement. There are 19 actors on stage. Alejandro achieved, though, with the help of the stage designer and the wardrobe, an atmosphere of misery and lubricity touching and depressing at the same time.<sup>1</sup>

In the second half of the 20<sup>th</sup> century Strindberg was staged with a certain frequency. He was the first author directed or acted in by famous Mexican directors Hector Mendoza and José Caballero.

In 1969, Claudio Obregón, an important actor, won one of his first prizes for his role in *The Ghost Sonata*. His performance was so good that Salvador Novo, an institution of theater promotion in Mexico who created theatres in every capital of the republic in the 1970s, congratulated him and said that he admired his talent.

Rodolfo Usigli, considered the father of modern drama in Mexico, had one of his first professional experiences in theatre at the season of *Teatro de Ulysses*, where Novo was also involved with the staging of Strindberg and other authors. In 1944 Usigli, founder of the other important school of theatre in Mexico at the time and the College of Dramatic Literature and Theater at the National Autonomous University of Mexico, was also interested in Novo's crusade for the decentralization of theatre, meaning they wanted more theatre and of the best quality not only in Mexico City but also in the provinces, a struggle that is still on the agenda of theatre makers in the country today. In the 1950s, in his newspaper columns, Usigli backed a theater group that wanted to stage a Strindberg play every year on almost no budget. The group wanted to create a university specializing in Humanities, with a BA in theatre, in the city of Puebla. Usigli, who designed the curricula for all subjects of the current BA in theatre at the National University of Mexico, which are still in use with minimal changes, reviewed the proposal of the group in Puebla. He considered it very important that Strindberg should also be included in the curricula and the company's repertoire. In the 1960s, Usigli (the last Mexican dramatist to write plays in verse, influenced by his friend and literary model T.S. Eliot) was interested in translating Strindberg's poems when he was Mexican ambassador in Oslo and had good relations with the Swedish cultural milieu. Juan García Ponce, another important 20<sup>th</sup> century Mexican writer, stimulated and supported Usigli's Project. Later, UNAM published *Vivisections* by Strindberg, written in French during his years in Paris and translated by Usigli for the first time in Mexico after García Ponce found the text in an old book shop in France. (García Ponce, Winner of the National Literature Prize, was also an admirer of Strindberg.)

---

<sup>1</sup> Armando de María y Campos, *21 años de Crónica teatral en México* Tomo II, correspondiente al 5 de abril de 1961, pp. 766-767



One of the men of theatre who most persistently staged Strindberg was the controversial director Juan Jose Gurrola, who died in 2007. A multidisciplinary creator, he was multifaceted like Strindberg himself: an architect, theatre director, actor, painter and performer. As a theatre director he staged more than 50 plays, many of them presented for the first time in Mexico. He specialized in such innovators as Ionesco, Harold Pinter, Montherlant and even Picasso. He also staged dramas by Wedekind and Klossowski for the first time in Mexico.

Juan José Gurrola had his first experience with Strindberg when he decided to change the directorial trend dominant up to the 1960s of working almost exclusively with the naturalistic plays of Strindberg; in response to this, he staged his *Camino a Damasco* for the first time in Mexico.

He later went to Germany, in 1977, as an invited director and he chose to produce an adaptation of *The Stronger*, considering the changes Strindberg made to the play when he presented it in a later version at the Intimate Theatre. The production took place at Kunstzentrum Martiner Hof and the actors were Waltrand Konder and María Theressa Gläser. The result was presented, with other significant changes, in Mexico in 2000, when I had the chance to see it. The production was called *Strindberg.com/gurrola, Variations on The Stronger*. Surya MacGrégor and Rocío Boliver were Lady 1 and Lady 2. In the *misè en scene* a mysterious character dressed in black appeared, accompanying the two women of the play. This was a combination of a director (a personification in the scene of Gurrola himself) and Strindberg. The two women, as described by critic Olga Harmony in the newspaper *La Jornada* were "two animals filled with a defiant, overwhelming and dangerous *Eros*, and for that reason, very attractive". The seduction did not consist in hiding feelings and desires, as some of the former productions of the play suggested, but to exhibit all the anger and passion the characters should have. There was also a moment of the play and antihomage to Gurrola when people in a kind of performance were criticizing the play, yelling at the actresses and even presenting of a magazine that does not exist. Gurrola made a scene prior to the one written by Strindberg, without any dialog, almost ritualistic, in which the actresses observe themselves and at the same time a puppet is hung from a hook; this puppet slowly falls into the scene and turns out to be a combination of Strindberg and the director who will preside over the next scene, the one written by Strindberg. The actor enters and makes love to the two actresses, the first in a stylized manner and the second in a grotesque and brutal fashion. Off-stage one can distinguish a voice reading fragments from the novel *Inferno*. The style of representation in this first scene was nearer to expressionism, which contrasts with the realist tone chosen for the presentation of the scene written by Strindberg and in this case respected by Gurrola. The veteran costume designer Adriana Olvera designed furry dresses for the actresses that were open at the back. They used shoulder pads and wore bull horns for the scene Strindberg wrote. In the silent first scene they used a baby doll, stuffed

with feathers, even in its shoes. It seemed that the purpose of Gurrola – later confirmed by the director himself – was to imagine what was happening in the minds of the actresses, to participate as a spectator in the play and with them imagine and feel the purpose they had to act like that in the following scene, to present a reality parallel to the fiction.

Hector Mendoza, the teacher of many of the most important directors of Mexican theatre today and director of the University Center of Theatre, staged and adapted his own translation of *Easter*, one of the lesser known plays of Strindberg in Mexico. It was also the first play in the revival of the National Theater Company. It was published by Jus in 2009. This edition was accompanied by a short biography of the author and testimonies of those involved in the *mise en scène*: Hector Mendoza, the director; the stage manager, Philippe Amand; the costume designer Sergio Ruiz; the music by Rodrigo Mendoza and the director of the National Company of Theater, Luis de Tavira. The intention of the group was to bring Sweden in the nineteenth century nearer to the Mexican public. For that, according to Amand, visual elements were based on a painter of the time, Carl Larsson. The stage manager was thinking first of Hammershoi, but Mendoza was searching for another dramatic tone. These Swedish painters, their colors and lines, were the basis for designing and lighting the stage for *Easter*. It was first staged, even when the company had a big space, in a little box theatre designed for the event and was later presented at the *Teatro de la Paz* of the Metropolitan Autonomous University.

In 2010 Regina Quiñones wrote a play called *Strindberg Today* which offers a close look at the life and plays of Strindberg, from the point of view of two men and a woman who discuss how a couple's relationship should work better. One of them, who has been deceived, seeks vengeance by destroying the new marriage of his ex-wife. Quiñones, in this reflection on jealousy, explores what he has reviewed in Strindberg's plays since 2002 with Ludwik Margules – another constant teacher of Strindberg courses – and students of the Contemporary Theater workshop. The play has also a "Mexican" epilog, created from the opinions and anecdotes of a group of taxi drivers, where they talk about jealousy, a topic which is essential in the play and the life of Strindberg. The actors in the play were Rodolfo Arias, Esteban Soberanes and Sonia Franco and the play was also staged, like Gurrola's, at the *Teatro el Granero* (the Barn), where Strindberg was staged for the fourth time.

*Creditors* was presented in June 2011 by the Aztikeria theatre company, with the actors Anna Kova, Alfonso Pinkus and Anastasia Telkova and with direction by Roberto Espinosa, at the Fifth Floor Forum in downtown Mexico City on Regina Street for a short season. It is a funny coincidence that 83 years previously, also on the second floor of a small colonial building, Strindberg was staged for the first time.

In 2011 a new version of *The Stronger*, called *Inferno*, was created by actors from the influential Casa del Teatro founded by Luis de Tavira. "The idea," said the co-director and Actor Raúl Briones, "arose after we were working for one year on texts of *The Stronger*. From the beginning I felt there was something hidden besides their words, something apparently denied in the masculine world. I commented this to Mariano Ruiz and in this way the project was born. It was never our idea to dress ourselves as women. What we wanted was to experience that the words did not have sex and transmit emotions."

Producing a play conceived for female actresses with two men dressed as women was not simple. It was then when co-director Tania González decided to try a different approach, so she took and adapted fragments of *Inferno*, the autobiographical text of Strindberg. "What was complicated was to find a justification, so what we needed in the rehearsal process was to listen to Strindberg himself and to study his ideas. Then the actors are at the same time the women and Strindberg himself, duplicated, playing to create his play, and influenced by the events of his life."

As one can see, Gurrola and Tania González arrived at the necessity, considering the voice of the author so present in his characters, to have Strindberg in the scene and to interact with his creations, as he did passionately during his theatre endeavours.

I had the chance to attend this play, which was almost like a well-planned rehearsal. The director was also on the stage at certain points and took his actors on a trip of different tonalities before the audience. They did not do the staging in a conventional way. The director began to work with the content and later the form. The actors, when I interviewed them later, said the process had been quite cathartic. The director and actors said their ghosts, alive and dead, their personal demons, appeared in the process and that this was used to adapt, to make justifications, and to create movement that was not in the indications of the original text.

Also, in August of 2011, *The Miss*, an adaptation of *Miss Julie*, was staged with the direction of Iyari Wertta and a performance by Mariana Elias, who tried to portray the "unconscious ideas of the protagonist, as well as the spaces she invents, according to situations that are presented in the conflict with Juan, and what happens as a consequence of his sexual experience". Miss Julie, for the director, is bound to the past and to other people's experiences, without creating her own life experience. The play keeps all that struggle of power suggested by the original text, but Elias tried to underline the vision of the main character as a key to the play. They did not want to stay only with the words uttered by the characters, but to present them physically in spaces in which Miss Julie lives. Juan, is at moments, a voice, an echo or an image that takes Miss Julie different ways. For the production the stage was divided into three levels. The highest is 10 feet above the first, which allows the scenic conception of the staging to re-

present the different moments of the character with minimalist illumination in high-contrast in black and white, with a great visual attractiveness. The production had live music composed by Ernesto Mendoza, who played the electronic instrument theremin, and performances by Mariana Elías, John German, Laura de Ita, Manolo Sáenz and Patricia Franco. It was staged in September 2011 at the Foundation San Sebastian Forum.

In conclusion, something that is noticeable in this encounter of Strindberg with Mexican directors is that two tendencies arise: productions that conservatively, almost obediently, follow the instructions of Strindberg, reconstructions of the naturalistic staging, or the expressionistic style Strindberg was intending in some plays, and, on the other hand, very free, irreverent versions, in keeping with the rebellious spirit of the author. Either way these productions consider his context, ideas, and other texts written by the Swedish author to recreate his plays effectively. This latter tendency has used provocative resources, such as violence or sexual content in the performance, trying to bring to life an idea of what was felt by conservative audiences in Strindberg's times. These experiments by Novo in the 40's, Gurrola and Jodorowski in the 60's and the directors reviewed in the last decade have achieved that goal to a certain degree, since Mexican audiences are still conservative and normally most of the spectators belong to the kind of public that already knows something about Strindberg, like theatre or art students or university groups. But people initiating themselves into theatre also attend these shows, because they are usually presented at university spaces or at the National Institute of Fine Arts and the fact that these events are normally free or cheap (around \$USD 2.50 a ticket); they allow another kind of public to attend Strindberg productions. Besides that, from 2000 to 2010 other Strindberg writings have been translated into Spanish: one important example is the work of Fontamara Publishing House, which has translated *Inferno* and *Defence of the Madman* for the first time in Mexican history. Fontamara has also been very active in translating into Spanish Kierkegaard and Ibsen, as well as studies of Ibsen (four of my books were published by them). Another publishing house interested in Strindberg and Scandinavian theatre recently is Libros de Godot, which has published my recent work on the author and will publish translations of letters by Strindberg soon. Even though in Mexico there is still a lot to translate, stage and discover of the multifaceted work of Strindberg, he is always revealing to us new and great highways to renew our ideas concerning theatre.





## Medverkande

RICHARD BARK är fil.dr. i litteraturvetenskap, operaregissör, pensionerad universitetslektor (Lund, Göteborg), har bl.a. publicerat *Skådespelaren Lars Hanson* (2013).

ANNIE BOURGUIGNON är professor emerita för nordiska ämnen vid université de Lorraine (Frankrike) och litteraturvetare. Hennes forskningsområde är bland annat icke-fiktionell litteratur.

VERA GANCHEVA är professor emerita i skandinavistik vid Sofia universitet, litteraturvetare och förläggare samt översättare från svenska och norska.

DAVID GEDIN är docent i litteraturvetenskap vid Uppsala universitet och redaktör för *Strindbergiana* och Strindbergssällskapets hemsida.

VÍCTOR GROVAS är fil.dr., verksam vid Autonomous University of Querétaro, Mexico, är specialiserad på mexikansk teater och skandinavisk och nord-europeisk litteratur.

MARIUSZ KALINOWSKI är polsk översättare från svenska, filmmakare, frilansforskare och skribent.

LARS LILJEGREN är engelsklärare på Linköpings universitet och doktorerar på litterär översättning.

ROLAND LYSELL är professor i litteraturvetenskap vid Stockholms universitet samt teaterkritiker på frilansbasis.

MARIA MÅRSELL är litteratur- och estetikvetare, förlagschef på CLP Works och vuxenbibliotekschef på Kulturhuset Stadsteatern.

PER STAM är docent i litteraturvetenskap vid Stockholms universitet och huvudredaktör för August Strindbergs Samlade Verk.

BIRGITTA STEENE är professor emerita i litteratur och film vid University of Washington. Har bland annat publicerat *Ingmar Bergman. A reference guide* (2005) och medarbetat i *Regi: Bergman (The Bergman Archives)* (2008).

ERIK SVENDSEN är lektor i litteratur og medier, RUC. Litteraturkritiker på Jyllands-Posten.





# Strindberg on International Stages/ Strindberg in Translation

Anne-Charlotte Hanes Harvey

*Challenges in Dramaturging Strindberg in the US Today*

Franco Perrelli

*The Heritage of Strindberg on the 21st-century Italian Stage*

Tânia Filipe e Campos

*Strindberg in Portugal: 109 Years on Stage*

Katerina Petrovska-Kuzmanova

*The Theatrical Ideas of August Strindberg Reflected in His Plays*

Gytis Padegimas

*Staging August Strindberg in Two Eras*

Rikard Hoogland

*Strindberg in Postdramatic Theatre*

Roland Lysell

*Metadramatical and Posttheatrical Aspects of Strindberg's Chamber Plays*

Hannah Hinz

*Between Beethoven and Schönberg: Strindberg's Idea of Chamber Music and its Significance For and In His Chamber Plays*

Alexander Künzli and Gunnel Engwall

*The Legacy of Strindberg Translations: Le Plaidoyer d'un fou as a Case in Point*

Kristina Nilsson Björkenstam, Sofia Gustafson-Capková & Mats Wirén

*Stockholm University Strindberg Corpus: Content and Possibilities*

Cambridge Scholars Publishing, UK

<http://www.cambridgescholars.com/strindberg-on-international-stagesstrindberg-in-translation>

# Stockholm Studies in History of Literature

Published by Stockholm University

Editors: A. Cullhed, A. Olsson, B. Westin

1. Örjan Lindberger. *The transformations of Amphitryon*. Stockholm 1956. Pp. 232.
2. Stellan Ahlström. *Strindbergs erövring av Paris. Strindberg och Frankrike 1884-1895. (Strindberg à la conquête de Paris.)* French summary. Stockholm 1956. Pp. 371 + XVIII. Out of print.
3. Nils-Olof Franzén. *Zola et La joie de vivre. La genèse du roman, les personnages, les idées*. Stockholm 1958. Pp. 241.
4. Erland Lagerroth. *Landskap och natur i Gösta Berlings saga och Nils Holgersson. (Landscape and Nature in Selma Lagerlöf's Gösta Berling's Saga och The Wonderful Adventures of Nils.)* English summary. Stockholm 1958. Pp. 440. Out of print.
5. Lennart Pagrot. *Den klassiska verssatirens teori. Debatten kring genren från Horatius t.o.m. 1700-talet. (The Theory of Formal Verse Satire.)* English summary. Stockholm 1961. Pp. 461. Out of print.
6. Holger Frykenstedt. *Johan Gabriel Oxenstiernas Skördarne. En proveniens- och motivundersökning. (A Major Swedish Work in the Literary Genre of Thomson's The Seasons.)* English summary. Stockholm 1961. Pp. 369.
7. Holger Frykenstedt. *Studier i Carl August Ehrensvärds författarskap. (Studies in Carl August Ehrensvärd's Writings.)* English summary. Stockholm 1965. Pp. 456.
8. Henno Jänes. *Geschichte der estnischen Literatur*. Stockholm 1965. Pp. 188.
9. Eugène Napoleon Tigerstedt. *The Legend of Sparta in Classical Antiquity*. Vol. I. Stockholm 1965. Pp. 591. Out of print.
10. Inge Jonsson. *Swedenborgs korrespondenslära. (Swedenborg's Doctrine of Correspondence.)* English summary. Stockholm 1970. Pp. 437.
11. Anitra Gadolin. *A Theory of History and Society, with Special Reference to the Chronographia of Michael Psellus. 11th century Byzantium*. Stockholm 1970. Pp. 218. Out of print.
12. Alf Kjällen. *Bellman som bohem och parodiker. Studier i hans diktning. (Bellman als Bohemien und Parodist.)* German summary. Stockholm 1971. Pp. 215.
13. Saga-Marianne Norlén och Teut Wallner. *Att datera manuskript. En undersökning av olika dateringsmetoder samt resultatredovisning av ett dateringsexperiment utfört med hjälp av en systematiserad metod för uvärdering av signifikanta handstilsvariabler, demonstrerad på Birger Sjöbergs efterlämnade manuskript. (The dating of manuscripts.)* English summary. Stockholm 1973. Pp. 237.

- 
14. Håkan Kjellin. *Talkative Banquets. A Study in the Peacockian Novels of Talk.* Stockholm 1974. Pp. 147.
  15. Eugène Napoleon Tigerstedt. *The Legend of Sparta in Classical Antiquity.* Vol. II. Stockholm 1974. Pp. 570. Out of print.
  16. Magnus Röhl. *Le Roman russe d'Eugène-Melchior de Vogüé. Étude préliminaire.* Stockholm 1976. Pp. 203.
  17. Eugène Napoleon Tigerstedt. *Interpreting Plato.* Stockholm 1977. Pp. 157.
  18. Ingemar Algulin. *Den orfiska reträtten. Studier i svensk 40-talslyrik och dess litterära bakgrund. (The Orphic Retreat. Studies in the Swedish Poetry of the 1940's.)* English summary. Stockholm 1977. Pp. 569.
  19. Lennart Josephson. *A Role. O'Neill's Cornelius Melody.* Stockholm 1977. Pp. 166.
  20. Lars O. Lundgren. *Sokratesbilden. Från Aristofanes till Nietzsche. (Socrates. From Aristophanes to Nietzsche.)* English summary. Stockholm 1978. Pp. 226.
  21. Eugène Napoleon Tigerstedt. *The Legend of Sparta in Classical Antiquity. Indices, Corrections and Additions.* Vol. III. Stockholm 1978. Pp. 78.
  22. Alf Kjellén. *Bakom den officiella fasaden. En studie över Carl David af Wirséns personlighet. (Behind the Official Façade. An Essay on the Personality of Carl David af Wirsén.)* English summary. Lund 1979. Pp. 193.
  23. Hans Östman. *Realistiska drag i engelsk 1700-talspoesi. Eklog, lärodikt och topografisk poesi. (Realistic Elements in 18th Century English Pastoral. Didactic and Topographical Poetry.)* English summary. Stockholm 1980. Pp. 286.
  24. Sven Lagerstedt. *Hjalmar Söderberg och religionen. (Hjalmar Söderberg et la religion.)* French summary. Stockholm 1982. Pp. 227.
  25. Gunnar Eidevall. *Amerika i svensk 1900-talslitteratur. Från Gustaf Hellström till Lars Gustafsson. (America in Swedish 20th Century Literature.)* English summary. Stockholm 1983. Pp. 224.
  26. Greta Schager-Engdahl. *Svensk epigramdiktning. Studier i en genre. (Swedish Epigrams. Studies in a Genre.)* English summary. Stockholm 1984. Pp. 256.
  27. Karl-Erik Sjöden. *Swedenborg en France.* Stockholm 1985. Pp. 210.
  28. Alf Kjellén. *Flanören och hans storstadsvärld. Synpunkter på ett litterärt motiv. (The Flâneur and his Urban World. Aspects of a Literary Theme.)* English summary. Stockholm 1985. Pp. 303.
  29. Torkel Stålmarch. *Tankebyggare 1753-1762. Miljö- och genrestudier. (Thought Builders 1753-1762. Studies of milieu and genres.)* English summary. Stockholm 1986. Pp. 197.
  30. Krzysztof Bak. *P. D. A. Atterboms sagospel Lycksalighetens ö som initiativiskt drama. (P. D. A. Atterboms Märchenspiel Die Insel des Glückseligkeit als initiativisches Drama.)* German summary. Stockholm 1987. Pp. 332.
  31. Magnus Röhl. *Litteratur och pariallitteratur. "Intertextuella" ansatser om och kring Alfred de Mussets Lorenzaccio och Viards och Zacharias Le Mytheux. (Littérature et littérature paria: quatre essais "intertextuels" à propos de Lorenzaccio d'Alfred de Musset et du Mytheux de Viard & Zacharias.)* French summary. Stockholm 1987. Pp. 317.

- 
32. Hans Östman. *Swedish Non-Academic Criticism in the Era of Freedom 1718-1772*. Stockholm 1993. Pp. 106.
  33. Anne-Charlotte Östman. *L'utopie et l'ironie. Étude sur Gros-Câlin et sa place dans l'oeuvre de Romain Gary*. Stockholm 1994. Pp. 203.
  34. Anders Hallengren. *The Code of Concord. Emerson's Search for Universal Laws*. Stockholm 1994. Pp. 413.
  35. Magnus Röhl. *Kalliope på svenska cirka 1720-1830. Ett bidrag till vår kännedom om detaljer och dominanter i det versepiska Sverige. (Calliope in Swedish circa 1720-1830. A Contribution to our Knowledge of Details and Dominants in Verse Epic Sweden.)* Stockholm 1997. Pp. 652.
  36. Daniel Sävborg. *Sorg och elegi i Eddans hjältediktning. (Grief and Elegy in Eddic Heroic Poetry.)* English summary. Stockholm 1997. Pp. 485.
  37. Leif Lorentzon. "An African focus". *A Study of Ayi Kwei Armah's Narrative Africanization*. Stockholm 1998. Pp. 221.
  38. Paul Norlén. "Textens villkor": *a Study of Willy Kyrklund's Prose Fiction*. Stockholm 1998. Pp. 240.
  39. Julian Vasquez-Lopera. *Calderón, el cisma sueco de los Vasa y el tropo "Teatro del mundo". Estudios. (Calderón, the Swedish Schism of the Wasa Dynasty and the Trope "Theatre of the World")* English summary. Stockholm 1999. Pp. 334.
  40. Hans Östman. *Gustavian Non-Academic Criticism 1772-1809*. Stockholm 1999. Pp. 196.
  41. Magdalena Wasilewska-Chmura. *Musik – metafor – modernism. En linje i den svenska modernismens poetologiska reflexion. (Music – Metaphor – Modernism. An Aspect of Poetological Reflection in Swedish Modernism of the 1930's and 1940's.)* English summary. Stockholm 2000. Pp. 283.
  42. Gisela Vilhelmsdotter. *Riddare, bonde och biskop. Studier kring tre fornsvenska dikter jämte två nyeditioner. (Ritter, Bauer und Bischof. Studien zu drei altschwedischen Dichtungen sowie zwei neue Ausgaben.)* German summary. Stockholm 1999. Pp. 276.
  43. Anders Johansson. *Poesins negativitet. En studie i Karl Vennbergs kritik och lyrik*. English summary. Stockholm 2000. Pp. 259.
  44. James Spens. "I Musernas bidé". *En essä om Strindbergs "fula" poesi omkring 1883. (In the bidet of the Muses. An essay on Strindberg's "ugly" poetry around 1883.)* English summary. Stockholm 2000. Pp. 133.
  45. Karin Fabreus. *Sagan, myten och modernismen i Pär Lagerkvists tidigaste prosa och Onda sagor. (Conte, mythe et modernisme dans les premières oeuvres en prose et Contes cruels de Pär Lagerkvist.)* French summary. Stockholm 2002. Pp. 200.
  46. Olavi Hemmilä. *En yogi kommer till stan. Indisk religiositet i svensk skönlitteratur med särskild tonvikt på Dan Anderssons författarskap. (A Yogi Comes to Town. Indian religious thinking as reflected in Swedish fiction with special focus on the works of Dan Andersson.)* English summary. Stockholm 2002. Pp. 234.

- 
47. Folke Nibelius. *Lord Bolingbroke (1678-1751) and History. A comparative study of Bolingbroke's politico-historical works and a selection of contemporary texts as to themes and vocabulary.* Abstract in English. Stockholm 2003. Pp. XI + 370.
  48. 20 × *Strindberg. Vänbok till Lars Dahlbäck.* Redaktion: Margareta Brundin, Gunnel Engwall, Marianne Landqvist, Björn Meidal, Magnus Röhl, Per Stam. Stockholm 2003. Pp. 292.
  49. Anne-Charlotte Östman. *Identification et distance. Etude de trois romans d'Emmanuel Bove racontés à la première personne.* Stockholm 2003. Pp. 168.
  50. Leif Friberg. *Från sonett till drömtext. Gunnar Björblings väg mot modernismen. (From Sonnet to Dream Text. Gunnar Björbling's Road to Modernism.)* English summary. Stockholm 2004. Pp. 365.
  51. Louise von Bergen. *Nordisk teater i Montevideo. Kontextrelaterad reception av Henrik Ibsen och August Strindberg.* Stockholm 2006. Pp. 260.
  52. Christer Johansson. *Mimetiskt syskonskap. En representationsteoretisk undersökning av relationen fiktionsprosa-fiktionsfilm.* Stockholm 2008. Pp. 452.
  53. Rikard Apelgren. *En dröm i Lagarnas hus. Ögonblicket, människan och det transcendenta. Studier i Stig Dagermans diktning. (A Dream in the House of Law: The Moment, Man and the Transcendent: Studies in the Writings of Stig Dagerman.)* English summary. Stockholm 2010. Pp. 225.
  54. Lotta Paulin. *Den didaktiska fiktionen. Konstruktion av förebilder ur ett barn- och ungdomslitterärt perspektiv 1400-1750. (The Didactic Fiction. The Construction of Role Models from the Perspective of Literature for Children and Young Adults 1400-1750.)* English summary. Stockholm 2012. Pp. 319.
  55. Gunnel Testad. *"Solidariteten, det vackra i denna strid...". Spelet om Norbergsstrejken 1891-92. En studie i arbetarkultur. ("Solidarity, the beauty of this strife...". The Play about the Norberg Strike 1891-92. A study of working-class culture.)* English summary. Stockholm 2012. Pp. 238.
  56. *Arvet efter Strindberg - The Strindberg Legacy. Elva bidrag från den artonde internationella Strindbergskonferensen.* Redaktörer: David Gedin, Roland Lysell, Willmar Sauter, Per Stam, Stockholm 2014. Pp. 163.

Böcker kan beställas direkt från distributören:

Stockholms universitetsbibliotek

106 91 Stockholm

Telefon: 08-16 29 52

E-mail: [acta@sub.su.se](mailto:acta@sub.su.se)

[www.sub.su.se](http://www.sub.su.se)

Orders for single volumes can be adressed directly to the distributor:

Stockholm University Library

SE-106 91 Stockholm

Phone: 08-16 29 52

E-mail: [acta@sub.se.se](mailto:acta@sub.se.se)

[www.sub.su.se](http://www.sub.su.se)

## AUS serier

Corpus Troporum  
Romanica Stockholmiensia  
Stockholm Cinema Studies  
Stockholm Fashion Studies  
Stockholm Oriental Studies  
Stockholm Slavic Studies  
Stockholm Studies in Baltic Languages  
Stockholm Studies in Classical Archaeology  
Stockholm Studies in Comparative Religion  
Stockholm Studies in Economic History  
Stockholm Studies in English  
Stockholm Studies in Ethnology  
Stockholm Studies in Film History  
Stockholm Studies in History  
Stockholm Studies in History of Ideas  
Stockholm Studies in History of Literature  
Stockholm Studies in Human Geography  
Stockholm Studies in Modern Philology. N.S.  
Stockholm Studies in Musicology  
Stockholm Studies in Philosophy  
Stockholm Studies in Russian Literature  
Stockholm Studies in Scandinavian Philology. N.S.  
Stockholm Studies in Social Anthropology, N.S.  
Stockholm Studies in Sociology. N.S.  
Stockholm Theatre Studies  
Stockholm University Demography Unit - Dissertation Series  
Stockholmer Germanistische Forschungen  
Studia Fennica Stockholmiensia  
Studia Graeca Stockholmiensia. Series Neohellenica  
Studia Juridica Stockholmiensia  
Studia Latina Stockholmiensia

Den artonde internationella Strindbergskonferensen Arvet efter Strindberg/The Strindberg Legacy ägde rum i Aula Magna vid Stockholms universitet 31.5-3.6 2012. Medarrangör till Stockholms universitet var Strindbergssällskapet. På Frescati samlades närmare åttio forskare från hela världen för att dela med sig av insikter och upptäckter under tre dagar. Fokus låg på Strindberg från vår tids utsiktspunkt. Hans inflytande har format teaterns, litteraturens och måleriets utveckling. Verken fungerar fortfarande som utgångspunkt och kommentar till den samtida debatten – inte bara i Sverige eller Norden utan över stora delar av världen. Detta gör forskningen kring Strindberg och hans verk angelägen ännu hundra år efter hans död.