Samlaren

Tidskrift för
svensk litteraturvetenskaplig forskning
Årgång 100 1979

Svenska Litteratursällskapet

Distribution: Almqvist & Wiksell International, Stockholm

Detta verk har digitaliserats. Bilderna av den tryckta texten har tolkats maskinellt (OCR-tolkats) för att skapa en sökbar text som ligger osynlig bakom bilden. Den maskinellt tolkade texten kan innehålla fel.

REDAKTIONSKOMMITTÉ

Göteborg: Peter Hallberg

Lund: Staffan Björck, Carl Fehrman

Stockholm: Inge Jonsson, Kjell Espmark

Umeå: Magnus von Platen

Uppsala: Gunnar Brandell, Thure Stenström, Lars Furuland

Redaktör: Docent Ulf Wittrock, Litteraturvetenskapliga institutionen,
Humanistiskt-Samhällsvetenskapligt Centrum, Box 513, 751 20 Uppsala

UTGIVEN MED UNDERSTÖD AV
HUMANISTISK-SAMHÄLLSVETENSKAPLIGA FORSKNINGSRÅDET

ISBN 91-22-00365-7 (häftad)
ISBN 91-22-00367-3 (bunden)
ISSN 0348-6133

Printed in Sweden by
Almqvist & Wiksell, Uppsala 1980

Sanningssägaren som komediförfattare

En studie i Strindbergs komedi Leka med elden

Av HANS-GÖRAN EKMAN

August Strindbergs komedi *Leka med elden* från 1892 har inte i någon högre grad intresserat eller entusiasmerat Strindbergsforskarna. Man har i stort sett nöjt sig med att konstatera, att denna pjäs utgör det mest lyckade av Strindbergs försök i komedigenren. Så sammanfattar Martin Lamm sina synpunkter på pjäsen i *Strindbergs dramer* (1924): »Leka med elden är intet betydande verk, och jag har redan framhållit dess inkongruenta karaktär. Men det är gjort med en oförneklig virtuositet, kvickt och bitande, och i vår fattiga lustspelslitteratur intager det en given rangplats.»[1] I *Strindbergs dramatik* (1961) betecknar Gunnar Ollén pjäsen som »Strindbergs slagkraftigaste komedi».[2] Sven Rinman menar i sitt Strindbergkapitel i *Ny illustrerad svensk litteraturhistoria* (1957) att Strindbergs stycke denna gång verkligen lever upp till sin genrebeteckning: »*Leka med elden* förtjänar för en gångs skull sin beteckning 'komedi'.» Och han tillägger att pjäsen är »ett mycket spelbart litet stycke med idel tacksamma roller inom den konventionella komediram, som Strindberg denna gång valt».[3] På liknande sätt konstaterar Gunnar Brandell i *Svensk Litteratur 1870–1970* (1974) att Strindberg äntligen lyckats skapa en fullödig komedi: »Strindberg hade lockats av genren tidigare men stött på svårigheter, nu åstadkom han slutligen ett gesällprov i Sardous och även Ibsens genre.»[4]

Lamms synpunkter och värderingar från 1924 har således blivit bestående, och det kan kanske därför vara på tiden att denna uppfattning av pjäsen som en i tekniskt avseende vällyckad komedi ifrågasätts, samtidigt som dess särdrag och förtjänster ägnas något mer intresse. Vad jag sålunda – ofta i polemik mot Lamm – vill söka visa, är helt enkelt att Strindberg fått för högt betyg som komediförfattare, men att pjäsen i andra avseenden kanske kan bedömas något mer generöst eller åtminstone betraktas som intressant, om man nämligen inte låter genrebeteckningen »komedi» vara förledande.

Om man menar att komedins teknik framför allt består i en skickligt anlagd *intrig*, är man vid första anblicken av pjäsen naturligtvis frestad att instämma i

---

[1] Lamm, *Strindbergs dramer I.* Sthlm 1924, s. 403f.

[2] Ollén, *Strindbergs dramatik.* 2:a uppl. Sthlm 1961, s. 204.

[3] *Ny illustrerad svensk litteraturhistoria IV.* Sthlm 1957, s. 86f.

[4] Brandell, *Svensk litteratur 1870–1970. I.* Sthlm 1974, s. 81.

de ovan citerade omdömena: »Och framför allt, detta stycke har i strid mot Strindbergs teorier en fullkomligt utarbetad teaterintrig, tillspetsad och orimlig alldeles som de franska» (Lamm).[5] Som vi skall se är detta både sant och inte sant; Strindberg lånar visserligen element från intrigkomedin, men han anpassar sig aldrig efter dess konventioner.

Den skickligt konstruerade intrigen är utan tvekan ett av komedins kännetecken, men därtill kommer något mer svårbedömt nämligen komedins *ton*. Såväl Lamm som Brandell har uppmärksammat att det i detta fall finns en del dissonanser i den s. k. komeditonen: »Bakom den lekfulla intrigen varsna vi hela tiden hans mörka livssyn, och mitt i den svarvade och eleganta konversationen skära Axels knivskarpa och beska repliker in. Därför verkar också dramat trots sitt lyckliga komedislut brutalt och beklämmande.»[6] Brandell gör samma iakttagelse i det att han på ett intressant sätt skiljer på just komedins *intrig* och dess *ton*: »Intrigen är elegant tråcklad och tonen blaserat spirituell som den sorglösa badortsmiljön kräver, låt vara att några explosiva repliker hotar att spränga kulissvärlden i luften.»[7] I sin inledning till pjäsen i *August Strindbergs Dramer IV* – den utgåva till vilken också sidhänvisningarna i min text refererar – beskriver Carl Reinhold Smedmark *tonen* i stycket under jämförelse med *En dåres försvarstal*: »Tonen i Leka med elden [...] är mycket mer ytligt kvick och frivol.»[8]

Att på detta sätt tala om *tonen* i ett teaterstycke skrivet för scenen kan kanske synas äventyrligt, men trots detta vill jag göra ett försök att – efter noggrann läsning av dialogen – utveckla dessa iakttagelser för att så kunna visa att stycket, inte bara vad *intrigen* beträffar utan också i fråga om *tonen*, befinner sig i en intressant konflikt med komedins konventioner.

Ett sådant resonemang kan inte föras med mindre man bemödar sig att beskriva vad som i detta fall skall avses med *intrig* respektive *ton*.

Vad först *intrigen* beträffar, skulle man enligt ett vedertaget sätt att se saken kunna säga, att den mest typiska komedin är den där handlingen börjar i relativ stiltje för att plötsligt röras upp till storm och sedan åter – efter diverse mer eller mindre sannolika turer – bringas till ro. Hotet avlägsnas, missförstånd klaras upp och ordningen återställs på ett sätt som ofta gör det mer naturligt att tala om Rättvisans eller Moralens seger än om en seger för de inblandade personernas förmåga att lösa sina egna problem. I ljuset av det lyckliga slutet faller ett försonande skimmer över de motsättningar som förevarit, katastrofhot kan reduceras till blott missförstånd och så – är det meningen – har man lärt sig en läxa. Men är slutet gott är som regel också allting gott.

Mer kortfattat kan detta beskrivas med t. ex. den formel som A. C. Bradley återger à propos Shakespeare's komedier: »In the same way a comedy will

---

[5] Lamm, a. a., s. 399.
[6] *Ibid.*, s. 402.
[7] Brandell, a. a., s. 81.
[8] *August Strindbergs Dramer. Utgivna med inledningar och kommentarer av C. R. Smedmark. IV.* Sthlm 1970, s. 342.

consist of three parts, showing the 'situation,' the 'complication' or 'entanglement,' and the *dénouement* or 'solution.'»[9]

Komedins sens moral kan naturligtvis framföras med olika grad av påträngande tydlighet; ett sätt är att ge pjäsen karaktär av proverb, så att åskådaren redan från början vet vilken moralisk sanning det är som skall demonstreras och på så sätt hamnar i maskopi med författaren. Strindberg ger också verkligen sin pjäs karaktären av proverb, delvis i anslutning till fransk komeditradition. Men som kommer att framgå, är hans ärende originellt nog det motsatta. Vad Strindberg visar upp är frånvaron av halt i allt detta som presenteras som just eviga moraliska sanningar. I slutet av *Leka med elden* återfinner vi visserligen en hel del ordspråk, men avsikten med dem är ironisk och den psykologi de representerar framstår som mycket omodern.

Komedin har alltså även den en moraliserande uppgift. Vad *intrigen* beträffar, skiljer den sig ju tydligast från tragedin därigenom att den har ett lyckligt slut – så föreskriver Horatius och Donatus och så har det i stort sett varit sedan dess,[10] även om t. ex. Molières *Le Misanthrope* och Mussets *On ne badine pas avec l'amour* utgör intressanta undantag.

Vad så komedins *ton* beträffar, kan kraven där enklast fixeras i den formel som också blivit bestående och som varierats på många språk men som hos Horatius själv lyder »ridentem dicere verum».[11] Komedin är således en form av sanningssägande, men sanningarna skall presenteras med ett leende. *Tonen* återfinns i dialogen och betecknar den grad av förställning med vilken sanningarna framförs.

Accepterar man dessa krav i fråga om *intrig* och *ton* som nödvändiga för en lyckad komedi, tvingas man också konstatera att *Leka med elden* står i konflikt med dem båda – men kanske inte på ett sätt som behöver vittna om misslyckande. Strindberg måste rimligen ha märkt att han i själva verket på ett uppenbart sätt syndar mot båda dessa regler. Att han ändå höll fast vid beteckningen »komedi» kan måhända i stället ses som ett försök till immanent genrekritik eller åtminstone som en strävan till förnyelse av genren. I själva verket låter han sin komedi sluta i total hopplöshet och framför allt: *han tar upp själva sanningssägandets problematik till diskussion*! Därvid inträffar det inte helt överraskande att satirikern tar överhanden över komediförfattaren. Sanningar sägs förvisso i denna pjäs – men sällan leende. Gunnar Olléns beskrivning av *tonen* i den kort tidigare skrivna komedin *Första varningen* passar även här: »Pjäsens form är lekfull, men leendet har kniven mellan tänderna.»[12]

Vad talar då emot att *Leka med elden* skulle ha ett typiskt lyckligt komedislut? Om man med lyckligt slut menar blott att ordningen återställts, att en fa-

---

[9] Bradley, Andrew Cecil, *Shakespearean Tragedy. Lectures on Hamlet, Othello, King Lear, Macbeth.* 2nd ed. London (1905) 1949, s. 41.

[10] Denna aspekt står i centrum för E. N. Tigerstedts lilla översikt över komedibegreppets utveckling från antik till medeltid i *Dante. Tiden, mannen, verket.* Sthlm 1967, s. 137 ff. Jfr även Göran Lindströms översiktliga artikel *Komedi* i *Svenskt litteraturlexikon.* Andra utvidgade upplagan. Lund 1970, s. 289.

[11] Horatius, *Sat. I, 1, 24.*

[12] Ollén, a. a., s. 194.

ra avvärjts så att livet efter de avvärjda hoten går vidare som om ingenting hade hänt, då kan verkligen vid första anblicken *Leka med elden* tyckas sluta lyckligt. Det är bara det, att den som i så fall skulle ha lärt sig en läxa samtidigt är den psykologiskt sett grundaste av pjäsens personer och tillika den som strax innan utsatts för en moralisk avrättning, varken mer eller mindre. Dessutom förhåller det sig så att Axel, som rimligen måste betraktas som pjäsens huvudperson, hastigt har avvikit från platsen och från scenen. Detta sista vore i och för sig ett mycket typiskt komedislut – under en förutsättning: att Axel som så snöpligt avviker inte vore bärare av något mer påträngande moraliskt patos utan mest en löjlig figur eller en intrigant som med berått mod ställt till trassel för det äkta paret och som nu flyr, när han ser ut att råka ut för äktenskap själv. Han skulle alltså ha sökt störa harmonin i huset men misslyckats. *Leka med elden* skulle då helt enkelt handla om hur frun i huset får lära sig att inte flirta med vännen i familjen, och så skulle hennes äktenskap gå stärkt eller åtminstone oskadat ur krisen.

Med en sådan läsning, som verkligen gör pjäsen till en bagatell, en erotisk komedi av enklaste slag och med en halvhjärtad sens moral, blir det självfallet också svårt att hävda att Axel i själva verket är Strindbergs alter ego. Lamm tycks inte uppmärksamma detta problem, när han i samma ögonblick utnämner Axel till Strindbergs alter ego *och* kallar pjäsen en kärlekskomedi: »den eld, som man leker med i det Strindbergska stycket, är naturligtvis kärleken, och Axel, Strindbergs alter ego i pjäsen, uttrycker dess tes, då han säger: 'Ja, det leks med tändstickor, jaktknivar och dynamitpatroner! Jag tycker det är hemskt»'.[13]

När Strindberg en gång med en bekant formulering sade sig besitta den största elden i riket, var detta inte ett påstående av erotisk innebörd; det handlade givetvis om ett patos i vidare mening, om en sanningslidelse och en ovilja till kompromiss och moralisk humbug. Om detta handlar också, menar jag, hans komedi *Leka med elden*, och titeln bör därför även översättas: »ta lätt, lättfärdigt på allvarliga saker». Miljön och stämningen, *tonen* i pjäsen är just lättfärdig och Axel opponerar till slut med kraft mot detta. När han slutligen vänder sina forna vänner ryggen, är det inte för att fly undan ett nytt äktenskap utan för att undkomma en moraliskt rutten atmosfär.

Situationen är alltså den att Axel, en av livet och äktenskapet rådbråkad ung man, träder in i en familj som vän i huset. Familjen består av målaren Knut och hans hustru Kerstin och dessutom finns där Knuts far, som är rentier samt den 20-åriga Adèle, som i rollistan kallas Kusinen. I brist på annan sysselsättning tror sig frun vara förälskad i Axel som därvid hamnar i en konflikt gentemot sin vän. Från första stund framstår Axel som en hederlig man som vill undvika allt smussel men som även anser att det är ohederligt att dölja uppriktiga och passionerade känslor. Mannen blir sårad men förklarar sig

[13] Lamm, a. a., s. 398.

beredd att avstå sin hustru under förutsättning att Axel gifter sig med henne. Inför detta hesiterar Axel, men det är knappast skräcken för att få en hustru på halsen som får honom att fly; han menar att det är den hjärtlöshet och cynism som vännen här visar, som stöter bort honom och som för övrigt är betecknande för den ruttna atmosfären i hemmet. Indirekt är det emellertid Kerstin som anklagas också för detta; Knut har förgiftats genom sitt alltför långvariga umgänge med henne. Axel avviker, och han har alla sina problem i behåll: han är hemlös, är ur stånd att arbeta och han väntar på utslag i en process. Kerstin har blivit mycket hårdhänt avslöjad även om det med komedins tonfall endast heter att hon »fått en kall avrivning». I finalen återgår alltså allt till det gamla.

Allt detta utspelas under en tidig morgontimme. Människor släntrar av och an, man talar om sina morgondopp eller promenerar för att skaffa sig aptit till frukost. Just innan ridån går ner, ljuder gonggongen och man samlas till frukost i gemytets tecken. Man anspelar nu indirekt i sina repliker på vad som faktiskt har hänt; finalen är fylld av sådana anspelningar och insinuationer.

Ser man endast till det yttre, är det naturligtvis så, att ett mer typiskt komedislut än detta knappast kan tänkas. Tar man emellertid i beaktande Axels egenskap inte av fridstörare utan av moralisk kritiker, är det tydligt att Strindberg här snarare ironiserar över en komedikonvention som hör till de allra vanligaste. I *The Argument of Comedy* beskriver Northrop Frye denna: »In the last scene, when the dramatist usually tries to get all his characters on the stage at once, the audience witnesses the birth of a renewed sense of social integration. In comedy as in life the regular expression of this is a festival, whether a marriage, a dance or a feast.»[14]

Den omständigheten att Axel inte kan uppfattas som blott en orosstiftare som rättvist drivits på flykten leder fram till slutsatsen, att Strindberg här medvetet och mycket åskådligt saboterat den mest typiska av komedins alla konventioner, i det att han låter sin komedi sluta inte med någon glädjefest till någon förnyelsens ära utan med en parodi på just detta.

Det är i dialogen vi har att söka Axels karaktär. Det är utifrån vad han säger och hur han talar som vi har att bestämma hans karaktär och hans förhållande till de övriga personerna. Dialogen är i denna pjäs mycket skickligt och sinnrikt konstruerad, ett förhållande som inte blir mindre intressant av det faktum, att så mycket av vad som sägs också handlar om *hur* man säger saker och ting, hur man presenterar sanningar och hur man visar behärskning. Denna komedi, som alltså borde bestå av skämtsamt presenterade sanningar, handlar i själva verket om sanningssägandets problematik och etik. Författarens avslöjarnit går i dagen bara alltför tydligt. Axel besitter i denna pjäs den största elden, den skarpaste blicken och det bästa väderkornet när det gäller

---

[14] Frye, Northrop, *The Argument of Comedy*. I: *Shakespeare's Comedies. An Anthology of Modern Criticism*. Ed. L. Lerner. London 1967, s. 317.

moralisk humbug. Därför skiljer sig också hans repliker från de andras – om man undantar Adèle, som är den andra sanningssägaren i stycket.

Det talas helt enkelt på olika nivåer i denna pjäs. Fadern har sitt språk, Knut sitt och Axel sitt. Adèle befinner sig alltså på samma nivå som Axel, medan Kerstin tycks sakna ett mer utvecklat språk och mest svarar på frågor, upprepar eller kommenterar de andras repliker. Hon tycker därför att omgivningen är konstig och att man talar konstigt. På det viset framstår hon som naiv men hederlig; hon tar folk på orden. I en replik som lika mycket blir ett exempel på tragisk ironi som på komediskämt, kommenterar hon sin omgivning: »Ja, om jag inte kände Knut så väl, och om jag inte vetat förut att de här artisterna äro ett särskilt folk, skulle jag verkligen inte kunna säga var jag vore hemma emellanåt.» (353) »Om jag inte visste ...» Så inleds åtskilliga repliker i denna pjäs, också några av de första som fälls sedan ridån gått upp, och den formuleringen ger således från början en antydan om diskrepansen mellan de faktiska förhållandena och det sätt på vilket man i allmänhet talar om dem.

Är det då så att denna diskrepans är den just för komedin typiska, så att sanningar här sägs leende, dvs. med en viss grad av förställning men ändå avsedda att mana till eftertanke? Till en del är det så, och det är just mot detta Axel vänder sig – mot det lekfulla och oansvariga sättet att hantera livets viktigaste frågor.

Låt oss först studera *Faderns* språk. Han är den äldste av pjäsens personer – enligt anvisningarna 60 år. Han förekommer framför allt i pjäsens början och slut och han dyker dessutom upp vid två tillfällen i mitten av pjäsen (scenerna 3, 10, 16 och 21). Hans roll är kverulantens och framför allt moralistens. Oftast moraliserar han på så sätt att han citerar ett ordspråk, gärna av gammaltestamentligt ursprung. Ordspråken utgör nästan en fjärdedel av hans repliker, återstoden utgörs av hans insinuationer och kverulans. Det är i dessa sammanhang oftast sin son han vänder sig mot och förebrår på detta indirekta vis, och effekten blir givetvis ofta komisk. Redan vid sin entré levererar han några ordspråk som svar på sonens mer direkta oförskämdheter: »En dåre gör sig själv sorg, och en dåres fader haver ingen glädje.» (354) Hans därpå följande replik utgörs också av ett ordspråk: »Genom visa kvinnor varder huset byggt, men en galen bryter det med sina åthävor!» (354) Sonen som är van vid detta sätt att umgås svarar så för en gångs skull själv med ett ordspråk: »En däjelig kvinna utan tukt är liksom en so med ett gyllene spann på näsan.» (354) Först därefter övergår man till att gräla mer öppet. Fadern förebrår sonen och sonhustrun att de tagit emot Axel vid en opassande tidpunkt föregående kväll. Han betraktar så en tavla som föreställer Axel, och han avger ett omdöme om denne, som är helt kategoriskt och i sin moralism besläktat med hållningen i de ordspråk han annars använder sig av: »En människa utan religion är en dålig människa, och en man som bryter sitt äktenskap är en dålig människa.» (356) Och så – med ytterligare ett ordspråk: »Älska haver sin tid – hata haver sin tid» (356) – gör han sorti.

Vid mitten av pjäsen – i den tionde scenen – återvänder fadern. Han har

fått in mygg i sitt rum och vill nu låna kammaren i stället. Man får emellertid intrycket, att han mycket väl vet att kammaren är upptagen av just Axel. Också denna gång gör han sorti som martyr. I pjäsens tjugoförsta scen, som tillika är den sista, förklarar man för fadern att han nu kan få kammaren, varvid han genmäler att han nu inte längre har behov av den. Sonen konstaterar att han är ombytlig, och fadern skickar insinuationen vidare på det för honom så typiska sättet, när han säger: »Är väl fler än jag! Men den som råder sitt sinne är bättre än den som städer vinner!» (390) Det är också fadern som får sista ordet i pjäsen. Även det är en ironisk replik; han säger en sak och menar en annan. Sonen föreslår att han ska bjuda Kerstin armen när de går till frukostbordet. Han svarar: »Nej, tack. Du skall ha Kerstin för dig själv.» (390)

Fadern har kverulerat och moraliserat men är belåten nu när inkräktaren drivits ur huset. Den ständiga undermeningen i hans repliker visar att han i själva verket varit mycket väl underrättad om vad som försiggått i huset. Man får nästan intrycket att han spionerat i kulisserna; hur skall man annars förklara t. ex. hans lägliga uppdykande när Axel förklarar Kerstin sin kärlek?

Med sitt enfaldiga moraliserande och sitt sätt att tala per citat blir han naturligtvis en komisk figur, och det kan möjligen tyckas förargligt, att det är just han som med sin enkla och rigida moralism får sista ordet och faktiskt blir den egentliga segerherren i finalen. Det kan se ut som om Strindberg verkligen lyckats skriva en komedi av enklaste slag, där till slut faderns art av moral och rättvisa avgår med segern. En möjlig utväg ur detta dilemma vore kanske att försöka se fadern och hans agerande, hans allvetenhet och hans närvaro allerstädes, som i positiv mening representativt för den gammaltestamentliga visdom han kontinuerligt förmedlar. Om det försöket lyckades, skulle man ju också samtidigt kunna hävda, att pjäsen förebådar något av synen på den gudomliga rättvisan i diktningen efter Inferno. Emellertid måste varje sådant försök bedömas som helt utsiktslöst; texten ger inte stöd för andra tolkningar än den, som beskriver fadern som en representant för en oreflekterad, självgod och illasinnad moralism. Hans agerande går framför allt ut på att via tacksamhetsskuld binda sonen och sonhustrun till sig, och därför tål han naturligtvis inte inkräktare med dubiösa moraliska föreställningar. Även detta kan naturligtvis passas in i en gudsbild, men de komiska dragen överväger ändå. Hans brackighet och lånade visdom gör honom nödvändigtvis till en komisk figur. Att det till slut blir som han – den intrigante – vill, är däremot tragiskt.

I *Leka med elden* förhåller det sig så att dialogen förändras med graden av uppriktighet och behärskning hos den talande. Fadern representerar här en ytterlighet; hans språk är det mest opersonliga och det mest litterära. Han moraliserar och talar som en bok. Hans visdom är lånad från bl. a. Ordspråksboken och från Predikaren.

Leka med elden visar något av hur Strindberg såg på den gudomliga rättvisan vid denna tid. Hur han såg på den juridiska rättvisan kan belysas genom en sidoblick på det drama han skrev samtidigt med *Leka med elden*: sorgespelet

Bandet. Denna enaktare handlar som bekant om en skilsmässorättegång och om dragkampen om barnen i denna rättegång – allt detta hade ju aktualiserats för Strindberg själv genom hans egen skilsmässoprocess året innan, då han tvingade sig att avsäga sig vårdnaden om sina barn. Så beskriver Smedmark bakgrunden till denna pjäs, och den bör alltså rimligen vara den samma när *Leka med elden* skrevs: »Den känslomässiga bakgrunden till Bandet, tillkommet under augusti och september 1892, är ett vanmäktigt ursinne över lagens ofullkomlighet och rättegångsväsendets obotliga formalism inför människolivets komplicerade lidelser, som skilsmässoprocessen 1891 framkallade hos Strindberg.»[15] I lagstiftningen och i domstolsförhandlingarnas formalism möter alltså ett fixerat normsystem som inte medger någon psykologisk flexibilitet, följaktligen inte heller någon rättvisa. »Det är icke ens fel att två gräla», säger friherrinnan i denna pjäs[16] och slår därvid fast en sanning av samma definitiva och förenklade art som fadern i *Leka med elden* uttalar med sina gammaltestamentliga ordspråk. Det finns emellertid en person i *Bandet* som är klokare: länsmannen. Hans reflexioner inför domstolsförhandlingarna har Strindberg alltså skrivit ned blott kort efter det att han trytferat sin komedi med ordspråk från Gamla Testamentet: »Fattades bara att de kivats om enda barnet, så hade icke kung Salomo själv kunnat fälla dom.»[17] Och med en annan replik, som bör jämföras med friherrinnans ovan citerade replik, vilken för övrigt, enligt Smedmark, också figurerar i en inlaga till rätten från Siri von Essen: »Det är inte så sagt: ibland är ingens fel att två gräla, och understundom är det den enas skuld ensam att två gräla.»[18]

Bandet kompletterar på ett intressant sätt den syn på rätt och moral som Strindberg vid denna tid ger uttryck åt också i komedin *Leka med elden*, och det bör nu stå klart, att även fadern i komedin vad moralisk hållning och psykologisk insikt beträffar representerar en uppfattning som är motsatsen till Strindbergs egen. Komedins »lyckliga slut» ter sig inte längre särskilt lyckligt. Och vad *tonen* beträffar, kan man visserligen säga att Strindberg via fadern säger sanningar på ett komiskt eller skrattretande sätt, »ridentem». Det är bara det, att fadern inte är hans språkrör och att författaren samtidigt på andra plan på ett förkrossande sätt demonstrerar ihåligheten av samma sanningar.

Med vilken grad av uppriktighet talar då de övriga personerna i denna pjäs? *Modern* förekommer endast i andra och i sista scenen, och hennes roll är helt obetydlig, om man undantar att det är hon som får varna för detta att leka med elden. Sammanhanget är dock intressant:

> MODERN Nå, ni fick er vän hit igen, i går kväll!
> SONEN Vår? Det är Kerstins vän! Hon är alldeles galen i honom! Jag trodde de skulle kyssas i går afton, när han kom!
> MODERN Du skall inte raljera så där, Knut, för den som leker med elden ...(351)

---

[15] Smedmark, *Inledning till Leka med elden. August Strindbergs Dramer. IV*, s. 391.
[16] *Ibid.*, s. 414.
[17] *Ibid.*, s. 401.
[18] *Ibid.*

Det är alltså inte bara Kerstin som, om hon nu verkligen varit nära att kyssa Axel, leker med elden: det är också Knut som leker med elden, när han på ett raljant sätt hanterar en måhända explosiv sanning.

Intressantare som person är *Kusinen,* den 20-åriga Adèle. Hon hör till de uppriktiga i denna pjäs, för henne finns ingen diskrepans mellan tanke och uttryck. Axel – som i rollistan kallas *Vännen* – säger också till henne:

VÄNNEN Det var märkvärdigt vad ni talar väl. Och märker skarpt.
KUSINEN Som hatet! Ja!
VÄNNEN Den som hatar så som ni, måtte också kunna älska! (365)

De starka känslorna ligger således sida vid sida. Detta är för Strindberg en psykologisk sanning och tecknet på en sann och passionerad natur. Och återigen är det naturligtvis så, att passionen inte är av endast erotisk art; kopplingen mellan de starka känslorna och klarsynen visar i stället, att det är fråga om en människa med ett avsevärt moraliskt patos. Detta blir också tydligt i hennes koncentrerade beskrivning av familjen; hon är upprörd över deras omoraliska livsföring: »Ja, det är en underlig familj! Fadern sysslolös räntetagare sedan tio år; sonen sysslolös, född rentier. Man äter, man sover och avvaktar sin hädangång, på angenämaste sätt fördrivande tiden. Intet levnadsmål, ingen äregirighet, inga passioner, men mycket ur Salomos predikare.» (365) Denna intelligenta och temperamentsfulla beskrivning kommenteras av Lamm på ett sätt som måste korrigeras: »Det finnes till och med i stycket fullkomligt franska resonörsrepliker, som med retorisk abandong slungas ut över rampen mot åskådarna. Tag som exempel kusinens långa tirad i den sjunde scenen [– – –]. Strindberg har själv märkt, att han gjort en Dumas-replik och söker förbättra saken genom att låta Axel genmäla: 'Det är märkvärdigt vad ni talar väl.'»[19] I själva verket torde det förhålla sig precis tvärtom: kusinens språk avviker i naturlighet från de andras eftersom här finns en överensstämmelse mellan form och innehåll. Detta torde vara Strindbergs avsikt, och hennes sätt att tala uppskattas också av hans alter ego som en motvikt till alla tänkespråk och till Knuts raljerande. Axel »förbättrar» således ingenting med sin replik: han instämmer. Och när han säger att hon »talar väl», betyder detta naturligtvis minst av allt, att han ger henne en komplimang för hennes förmåga att uttrycka sig. Dessutom har Lamm inte återgivit hela repliken som lyder: »Det var märkvärdigt vad ni talar väl. *Och märker skarpt.*» (365, min kurs.) Det ena är således en följd av det andra.

Sammanfattningsvis kan man alltså om Kusinen säga, att hon verkligen uttalar sanningar, men en annan sorts sanningar än Faderns och utan Knuts raljerande sätt.

Sonhustruns karaktär har redan berörts något. Hon gör ett avgjort icke-intellektuellt intryck och tycks i inget avseende jämställd med sin man, vars raljerande ton hon har svårt för. Med en replik som samtidigt är ett uttryck för

---

[19] Lamm, a. a., s. 401.

hennes önsketänkande och för författarens ironi, heter det alltså: »Å, Knut är förfärlig, och om jag inte visste att han ingenting menar med vad han säger ...» (355) Hon avbryts av Fadern, som gör ett konstaterande som med sin begreppsglidning framstår som mycket Strindbergskt: »Har han ingen mening med vad han säger, då är han ju en idiot!» (355)

Kerstin är som karaktär raka motsatsen till Adèle, och hon säger själv om henne: »Hon vet då allt, den flickan!» (379) Själv står hon för det mesta frågande. Hon är visserligen uppriktig men samtidigt så naiv, att hennes uppriktighet blir ointressant. Hennes första replik i pjäsen är i all sin enkelhet signifikativ för hennes frågande hållning. Knut frågar henne om Axel är uppstigen, och hon svarar: »Hur skall jag veta det?» (349) Det kan tyckas lite ironiskt att hon sedan får inleda ett flertal repliker med just frasen »om jag inte visste», men då är ju å andra sidan åskådaren redan varnad och kan ta hennes sålunda formulerade påståenden med en nypa salt. Det är naturligtvis just sådana detaljer i dialogens konstruktion som bidrar till intrycket att Strindberg här vävt sin dialog med ovanligt stor konstfärdighet.

Det kan alltså tyckas, som om Kerstin skulle representera ett slags moralisk oskuld i denna miljö av insinuanta och intriganta personer. Man kan inte säga att hon intrigerar mot Axel, och hon förför honom inte. Varken vad *ton* eller *intrig* beträffar, har hon något inflytande. Hon är varken tongivande eller pådrivande. Genom sin naivitet är hon nästan oförmögen att vara annat än uppriktig, men detta är naturligtvis något helt annat än att vara uppriktig med patos. Sålunda avslöjar hon t. ex. sitt intresse för den spännande vännen i det att hon börjar klandra sin man för hans klädsel: »Nu talar vi inte alls om några känslor mer! Ta på dig den här halsduken, så ser du ut som en människa.» (376) Detta blir en komisk scen, ty samtidigt som hon menar att det är dags att sluta *tala* om känslor, *visar* hon mycket tydligt vilka känslor hon hyser för Axel, i det att hon börjar ekipera Knut efter hans förebild. Knut märker självfallet detta och konstaterar: »Vet du vad! Nu är du alldeles för tydlig!» (376)

Kerstin avslöjar alltså ofrivilligt sina känslor i åtbörder och i sitt sätt att associera. När Knut avböjer hennes förslag att man skall diskutera familjeförhållandena med Axel, sker det med repliken: »Jag vet inte om det är förståndigt att inviga främmande i sitt familjejolm ...» (358) Här väntar man sig väl att Kerstin skulle reagera på det sista ordet »familjejolm»; det vore i alla fall logiskt med tanke på den beskäftighet hon tidigare lagt i dagen. Men när hon avbryter sin man, säger hon i stället: »Kallar du vår ende vän för främmande ...» (358)

Hon avslöjar alltså på olika sätt att hon verkligen är intresserad av Axel. På ett komiskt sätt får åskådaren veta sanningen om hennes förhållande vis-à-vis vännen. Till slut händer det också verkligen, att den olycklige Axel faller för henne ett ögonblick. Mest faller han för hennes erotiska utstrålning, tycks det, eftersom hon själv får ställa frågan till honom om han älskar hennes själ också. Detta möte börjar som en diskussion, och Kerstin gör under samtalet liksom

tidigare en del fatala avslöjanden om sig själv. För att Axel skulle fatta intresse för henne på annat sätt än rent erotiskt, skulle emellertid krävas att hon vore passionerad i djupare, moralisk mening. Det kan kanske mot slutet av pjäsen tyckas som om hon vore Axels överman i såväl passion som uppriktighet. Så säger hon till honom: »Ni är så stark, ni, och kan behärska edra lidelser, så stolt, så hederlig, men det är därför att ni aldrig älskat, aldrig älskat så som jag älskat er!» (381) Men Strindberg har med ett pennstreck garderat sig mot en sådan tolkning: »*hysteriskt*» står det i scenanvisningen. Innan dess har alltså hennes uppriktighet mest varit av det oavsiktliga slaget, och vad hon avslöjat indirekt motsäger vad hon påstår inför Axel:

SONHUSTRUN *naivt.* Ja, vi ha då aldrig haft några svåra ledsamheter, Knut och jag.
VÄNNEN Nu var ni för uppriktig, fru Kerstin!
SONHUSTRUN Vad sa jag då?
VÄNNEN Ni sa att ni aldrig älskat er man! (369)

Det finns alltså även hos Kerstin en diskrepans mellan vad hon säger och vad hon råkar säga. I motsats till Fadern, som avsiktligt lägger in en undermening i sina repliker har Kerstin inga sådana baktankar. Men den som lyssnar på hennes tanklösa prat finner ändå en oavsiktlig undermening även i hennes repliker. Den naivt uppriktige och den insinuant ironiske – för båda dessa kategorier blir replikerna dubbelbottnade. När språket i denna dialog blir utan dubbelmening – som i Adèles beskrivning av familjen eller i Axels avsked från familjen i scen 19 – är det fråga om affekterade utbrott av uppbragta moralister. Därvid trampar också dessa personer genom den komedikonvention som påbjuder att sanningarna skall serveras lustigt förpackade. Det finns naturligtvis i och för sig inget hinder mot förekomsten av affekterade vredesutbrott inom komedin, men enligt konventionen skall den sålunda uppbragte därvid antingen vara rolig eller göra sig löjlig, och själva ilskan brukar inte stå i någon sannings tjänst utan mest vara ett tecken på obalans. Det pinsamma är i så fall detta att någon tappar masken – inte att obehagliga sanningar meddelas.

Kerstin gör alltså anspråk på att vara en mycket passionerad natur. Men i sina ansträngningar att synas sådan, kommer hon mest att uppfattas som dekadent: »Men detta monotona livet, utan arbete, utan sinnesrörelser, utan att det händer något! Vet ni, jag är så grym ibland, så att jag önskar mig en stor sorg; att det kom en farsot, en eldsvåda, *Viskar.* att mitt barn dog! – Att jag dog själv!» (370) Axel ställer därvid denna diagnos: »Vet ni vad det är? Det är sysslolöshet, övermått av jordisk sällhet, kanske något annat.»

SONHUSTRUN Vad?
VÄNNEN Liderlighet! (370)

När uppgörelsen mellan Axel och Kerstin nalkas slutet, förlägger också Axel skulden till den dekadenta atmosfären i huset till Kerstin: »jag tycker mig finna att all denna lukt av ruttet, som jag märkte här i huset, kommer från er!»

(388) Vad Knut beträffar, är han naturligtvis medskyldig men samtidigt ett offer för denna kvinna eller för kvinnorna omkring honom. Så säger han själv: »Men jag förstår inte riktigt mig själv. Det förefaller mig dock som om jag gått så länge här ensam bland kjortlar att mina känslor blivit förkvinnligade.» (378)

Knut – som kallas Sonen i rollistan – gör i alla sammanhang anspråk på att vara sanningssägare. Emellertid är det ju så, att sanningssägandet kan försiggå på kvalitativt skilda plan. För Knut består sanningssägandet i detta jämförelsevis enkla att hitta vad han tror är en blotta hos någon och att sedan vara så oförskämd som möjligt. För honom är det fråga om sanning utan moral – för Axel kan begreppen inte skiljas åt.

Sedan Knut hälsat sin mor med repliken: »I dag ser du ut som fan själv, mamma!» (351), och sedan de grälat vänskapligt en stund, konstaterar Kerstin: »Ni har ett sådant otäckt sätt att skämta, så att man aldrig vet när ni menar allvarsamt!» (352) Knut svarar naturligtvis: »Jag talar alltid allvarsamt!» (352) Detta hindrar dock inte att han endast en kort stund senare, när han blir ombedd att försöka muntra upp Fadern, svarar: »det är inte alltid han är upplagd heller för mitt fina skämt!» (353) Möjligen sägs detta i själva verket med ironi, så att Knut alltså egentligen fortfarande menar att han aldrig skämtar utan att det i stället är omgivningen som av ren självbevarelsedrift önskar se saken så. Så reagerar i alla händelser Fadern, när Knut påpekar att denne ser ut att vara på friarstråt – en insinuation som gäller Faderns intresse för Adèle: »Det *finns* en gräns, *även* för skämtet!» (355)

Knuts repliker har alltså i allmänhet karaktären av sarkasmer. Därmed bör han också kunna accepteras som en person som aldrig spränger ramen för komedin. Han är lika lättsinnig som Fadern är moralistisk, och båda framstår mer som typer än som karaktärer. Knuts halvallvarliga sanningar gör på åhörare av Axels allvarliga och kompromisslösa läggning mest ett dekadent intryck. När han någon gång lyckas chockera, sker det genom att han är vågad på det erotiska området: »Jag är jaloux utan avund och utan ondska. Denna man håller jag så mycket av, att jag icke skulle kunna neka honom någonting! Ingenting! [– – –] Ja, så är det! Det är galet, brottsligt, lågt, men om han bad att få sova hos dig, skulle han få! [– – –] Vet du, jag förföljs ibland av en syn, både då jag är vaken och då jag sover: jag tycker mig se er tillsammans; och jag lider inte av det, jag snarare njuter, såsom vid åsynen av något mycket skönt!» (376 f.) »Men det är ju gränslöst!» svarar Kerstin och han instämmer belåtet: »Det är kanske ett ovanligt fall, men erkänn att det är djävligt intressant!» (377)

När Kerstin förklarar för Knut att hon och Axel älskar varandra, tycks Knut för ett ögonblick verkligen tappa fattningen. Exakt hur Strindberg tänkt sig Knuts karaktär och hans hållning gentemot hustrun går nog inte att entydigt sluta sig till av texten. Förutom möjligheten att Knut endast i brist på sysselsättning vill experimentera med sin hustru och Axel – och därvid själv helt oväntat är nära att tappa greppet om händelserna – erbjuder sig också en annan tolkning, som också måste sägas ha stöd i texten – inte mer men inte heller mindre.

Man kan tänka sig att Knut uppriktigt vill bli av med Kerstin och att han i Axel ser en möjlighet till detta. Detta är i så fall också exakt vad Kerstin påstår: »Det förefaller mig som om du sköte fram Axel, för att få honom i armarna på mig, så att du fick sak med mig och kunde skiljas.» (377) »Det var otroligt», svarar Knut (377), hur nu detta skall tolkas. Som att hennes påstående är befängt eller möjligen som »det är otroligt att du verkligen fattar detta». Här förblir tvetydigheten tvetydig också för läsaren eller åskådaren.

Men om det är så att Knut verkligen vill bli av med sin hustru, är kanske hans villkor i slutuppgörelsen lite väl vågade. Han ställer då kravet att Axel skall gifta sig med henne. Det är ett högt spel som ju dessutom verkar ganska onödigt. Sannolikare är väl att han efter ett ögonblick av förvirring såsom den minst brinnande av de tre är den som först får fatt i situationen och som raskt ställer ett ultimatum vilket – genom att det berör Axels hedersbegrepp – gör honom säker om utgången. Han tar för givet att Axel skall dra sig tillbaka, vilket denne också gör – fast av andra skäl.

Denna scen med det raskt presenterade villkoret är som Lamm påpekat ett lån från Sardous komedi *Divorçons*.[20] Strindberg tar hand om uppslaget men hanterar det annorlunda. Själva idén är för honom ett tecken på dekadens; det är ju just med detta erbjudande som hela den moraliska ruttenheten på platsen på ett slutgiltigt sätt kommer att bli uppenbar för Axel. Det är nu han fattar sitt beslut att rymma fältet.

Sannolikast förefaller alltså den tolkning som går ut på att Knut i själva verket vill ha sin hustru kvar. Han ger intryck av att vara alltför bekväm för stora förändringar. Men viktigare ändå tycks den omständigheten att han, ställd inför faktum, för ett ögonblick tappar fattningen. Att man är benägen att uppfatta honom som uppriktig i just denna situation, beror emellertid framför allt på en sak som han säger om sig själv – och om sitt eget sätt att tala! »Det förefaller mig som om jag vetat detta förut, och ändå är det så nytt för mig att det är ofattligt. [– – –] Vi sitta emellertid här inför ett faktum, som vi varken framkallat eller mäktat hindra; *vi sökte genom en konstlad öppenhet förebygga faran, skämtade med den,* men den har dragit närmare och slagit ner över oss.» (386 f., min kurs.)

Detta är enligt min mening en av pjäsens nyckelrepliker. Vad Knut här gör är att han levererar en skarp och uppriktig självkritik, och vad han därvid siktar på är sitt eget sätt att tala och att endast leka med sanningen. Det är emellertid inte fråga om någon bestående förändring hos Knut. Han finner sig snabbt och iscensätter så Kerstins »kalla avrivning».

Scenen är utan tvekan otillfredsställande. Man måste ge Lamm rätt, när han konstaterar att den är psykologiskt orimlig.[21] Men den är ändå inte fullt så orimlig som Lamm föreställer sig. Enligt Lamm sviktar nämligen Knut inte ett ögonblick: »den äkta mannen, en burschikos målare, tar deras patetiska bekännelse med orubblig jovialitet».[22] Detta är som vi sett inte sant. Inte heller

[20] *Ibid.*, s. 399.
[21] *Ibid.*, s. 400.
[22] *Ibid.*, s. 399.

förhåller det sig egentligen som Lamm menar, när han säger att Knuts »strategi lyckas fullkomligt».[23] Detta är ju vad Knut tror, medan läsaren eller publiken förstår vad slags segerherre han är.

Genom att tidigare endast ha skämtat, har Knut givetvis bäddat för dessa missförstånd. Men här byter han faktiskt för ett ögonblick *ton* just genom att kommentera sitt eget sätt att tala, och därmed finns det anledning att för ett kort ögonblick ta honom på allvar. Jag menar, att Strindberg här kraftfullt griper in med en replik som nästan har illusionsbrytande karaktär genom att den kommenterar, avslöjar själva förutsättningen inte bara för denna komedi utan för komedin i allmänhet. Det måste vara författarens mening att vi skall fatta Knut så, att han här har ett ögonblick av självrannsakan och faktiskt är beredd att avstå sin hustru – på de nämnda villkoren och av just de skäl han anger: att det är mindre förödmjukande att få ge än att bli bestulen. Som vi skall se påpekar också Strindberg i ett brev från 1908 att denna scen är »allvarlig».

I manuskriptet till pjäsen har Strindberg varit ännu tydligare när det gäller att visa, att det är den dekadenta atmosfären och inte Knuts eventuella list som driver Axel på flykten. I det manuskript som ligger till grund för tryckningen (vilket i sin tur är en avskrift men det enda bevarade manuskriptet),[24] finns ett sedermera struket parti där Adèle upplyser Axel om att Kerstin sedan två månader tillbaka är havande. Efter den upplysningen gör Axel sorti, mer sammanbitet och mindre komediartat i denna version. En scenanvisning meddelar att han t. o. m. ger sig tid att borsta av hatten. Jag citerar Smedmarks textkritiska apparat:

SONHUSTRUN Åh! – jag är så sjuk!
VÄNNEN (tar sin hatt) Fru Kerstin tycks verkligen vara sjuk; jag tror jag får gå efter en läkare.
KUSINEN (fram till vännen) Nej, men hemta en barnmorska i stället
VÄNNEN Hvad? – Är det så?
KUSINEN Ja det är så! sedan två månader
VÄNNEN (borstar sin hatt) Då går jag genast!
SONHUSTRUN Hvad talar Ni om i hemlighet?
KUSINEN Jag bad endast herr Axel vara snäll att gå efter barnmorskan!
SONHUSTRUN Åh, din djefvel (Hon skriker)
VÄNNEN (*med S:s stil* Dröjande) Farväl fru Kerstin (*struket* går) (*Med S:s stil* Farväl! Farväl)[25]

Här framstår Kerstin i ännu mindre fördelaktig dager, och kanske är ändringarna föranledda av det faktum att Strindberg själv ansåg effekterna väl grova. Vad som föranlett ändringarna vet vi emellertid ej med visshet, det kan också – som Smedmark påpekar – vara fråga om en reaktion från förlags- eller teaterhåll.[26]

---

[23] *Ibid.*

[24] Se Smedmark, *Kommentarer till Leka med elden. August Strindbergs Dramer. IV*, s. 467 ff.

[25] *Ibid.*, s. 469.

[26] *Ibid.*, s. 343.

Strindberg har naturligtvis själv vetat om att finalen till pjäsen är problematisk. Ytterligare en version föreligger; den som han nyskrev för den tyska översättningen från 1893 och som låter utvecklingen ta en helt annan riktning. Kerstin och Axel kommer nu överens om att allt bara varit en lek och en nyck och de räcker varandra till sist handen i bästa samförstånd:

> AXEL Wollen Sie mir die Hand geben, ehe ich gehe? Denn gehen muss ich, sonst geraten wir einander in die Haare!
> KERSTINE (giebt ihm die Hand) Adieu!
> AXEL Adieu, Frau Kerstine! Wie komisch – was so tragisch hätte werden können!
> KERSTINE Wie komisch, ja!
> AXEL (der nach einem Wort gesucht) Ja! (Geht langsam, bleibt in der Thür stehen) Leben Sie wohl! (Rasch ab)[27]

Det är lätt att instämma i Smedmarks kommentar: »Den tyska versionen är tamare och saknar den beska krydda som finns i den allmänt vedertagna.»[28] Här – men först här – har Strindberg verkligen åstadkommit ett komedislut, och detta gör också pjäsen i denna version till en skäligen menlös historia; man frågar sig om den ens är spelbar i detta skick. Strindberg har själv vetat också detta, och i ett brev till sin franske översättare konstaterar han att hela denna scen hänger på skådespelarnas skicklighet:

> toute cette scène dépend des acteurs. Et de plus, elle est bien préparée d'avance; tout ce qui précède constitue la préparation et croyez-moi, Monsieur, j'ai manié et remanié cette scène sans pouvoir la refaire, et je suis sûre que j'ai raison. A quoi bon rabâcher les motifs lorsque la pièce est assez longue. Le dialogue si restreint doit être rempli par les acteurs et il y a ici pleine occasion de créer, d'inventer pour faire la scène possible.[29]

Vad slutligen *Axel* beträffar, har det föreslagits ovan att han inte skulle vara en komisk gestalt utan att hans förekomst tvärtom skulle sabotera komedin både vad dess *intrig* och *ton* beträffar. Det har vidare sagts att Axel kan uppfattas som Strindbergs alter ego i pjäsen. Till den aspekten skall jag återkomma – tills vidare må det vara tillräckligt att ställa frågan: skulle verkligen Strindberg 1892 vara beredd att låta sitt alter ego uppträda som komisk figur?

Axels entré är väl förberedd. Innan den har Knut grälat med i tur och ordning Kerstin, Modern och Fadern, och Kerstin har i sin tur grälat med Adèle. Då kommer Axel in på scenen, ljust sommarklädd och utbrister: »Det är en härlig morgon, och när man sovit under två lyckliga människors tak, kan livet ännu le emot en!» (359) Detta verkar givetvis för åskådaren som ironi, men är naturligtvis uppriktigt menat av Axel. Knut och Kerstin beslutar sig för att attackera denna oskuldsfulla gestalt och deras favoritämne är erotiken. Man frågar nu Axel, varför han året innan lämnat dem så plötsligt, och man föreslår att detta skulle ha berott på att han blivit förälskad i Adèle. För att han

---

[27] *Ibid.*, s. 470 f.
[28] *Ibid.*, s. 344.
[29] Brev till Georges Loiseau 8.3.1894. *August Strindbergs Brev. X. Utgivna av Torsten Eklund.* Sthlm 1968, s. 29.

nu inte skall framstå som skygg för kvinnor och följaktligen som en komisk figur, får han kommentera detta: »Jag är inte rädd för damerna, men för mina känslor för damerna!» (360) Detta ger en antydan om det viktiga tema som i hans närhet skall utveckla sig under pjäsens gång; den passion andra talar om besitter han, den passion de andra försöker blåsa liv i är han angelägen att hindra från att blossa upp, emedan han fruktar att den kunde bli ödeläggande. Hans s. k. flykt året innan framstår i den belysningen snarare som en gest av hänsyn. I och med denna skillnad dem emellan föreligger stora hinder för god kommunikation, och dessutom är ju Axel i egenskap av vän i huset angelägen om att uppföra sig väl. Hans ovilja att emellertid ta upp den lättsinniga tonen kommenteras av Knut: »Du har en ovanlig talang i att svänga dig, så dig får man då aldrig reda på.» (361)

Axel ser alltså en fara och han försöker undvika den men inte genom att skämta som Knut utan genom att utdela varningar. Tillsammans med Adèle kan han däremot tala klartext. Hon tycks redan veta allting och hon meddelar honom också att han – fast han kanske inte själv vet det – är förälskad i Kerstin. Han genmäler att även om det skulle förhålla sig så, gör det ingenting så länge han behärskar sina känslor. Han tror alltså fortfarande att detta är möjligt, och det är i den situationen som den allvetande och klarsynta Adèle svarar: »Känslor ha den egenskapen att meddelas, och eld sprider sig.» (364)

Men tillsammans med Knut och Kerstin är han till en början försiktig, svarar undvikande och vill helst inte vara till besvär utan bara vara en iakttagare av deras lycka. Men han får snart syn också på annat, och om detta kan han berätta för Adèle: »Jag tycker det är en annan atmosfär, annat sätt att tala och tänka ... det är något som oroar mig!» (365) Och med en formulering som sedan skulle följas av åtskilliga liknande i Strindbergs verk, heter det: »Det är bestämt något som ruttnar här under trossbottnarna!»[30] (372) I stället för att, som hans avsikt var, få inandas lycka och harmoni, blir han alltså tvungen att formulera denna slutsats, och han gör det efter att ha lyssnat på vad som sagts och på vilket sätt man talat. Han har stötts av människornas lättsinniga sätt att hantera inte bara kärleken utan framför allt sanningen om dem själva. Och han fortsätter: »Ja, det leks med tändstickor, jaktknivar och dynamitpatroner! Jag tycker det är hemskt.» (372) Detta kan preciseras så, att han visserligen är rädd för vad som kan bli följden av denna lek, men framför allt är han rädd för en atmosfär där man kan tillåta sig en lek av detta slag. Och återigen bör det kanske påpekas, att erotiken här endast står för den utlösande faktorn, den är den tändande gnistan när det gäller passioner av annat slag. På kärlek följer med visshet hat, och hatet är till sin natur sådant att det driver fram sanningar; detta har ju Adèle redan påpekat.

Så ser Axels föreställning om omoralen ut, och därför gör han i det längsta allt för att, som han själv säger »dölja sina känslor». Samtidigt vore för honom naturligtvis den grövsta anklagelse han kunde råka ut för den, att man sade

---

[30] Se Lamm, a. a., s. 403.

honom, att han själv handlade på likartat sätt, att *han* saknade allvar och passion. Detta är nu just vad Kerstin säger honom och därmed är det slut med friden. Axel genomgår en metamorfos, hans språk blir direkt, han tar bladet från munnen och ger en på en gång passionerad och pedantisk redogörelse för hur han uppfattat Kerstin det senaste året. Så ser Kerstins provokation och Axels reaktion ut:

> SONHUSTRUN *hysteriskt.* [...] sitt icke som en känslolös bild, vilken väntar på tillbedjan och offer. *Hon faller på knä.* Ni är så stark, ni och kan behärska edra känslor, så stolt, så hederlig, men det är därför att ni aldrig älskat, aldrig älskat så som jag älskat er!
> VÄNNEN Har inte jag? Stig upp, fru Kerstin! Och gå och sätt er där längst borta i fåtöljen! Så där! Nu skall jag tala! (381)

Så följer hans långa redogörelse och sedan sammanfattar han: »Nu, sedan allt är sagt, återstår oss endast att skiljas!» (382) Efter ett sådant utbrott av uppriktighet, är världen inte längre riktigt densamma, och inte heller komedin blir i fortsättningen densamma. Vad Axel här säger i klara ord blir lika fatalt som förförelsen bakom scenen i *Fröken Julie*. Katastrofen är ett faktum. Men Strindberg låter alltså Axel lämna scenen, och därefter blir tonen lika hjärtlös igen.

Men innan Axel avviker, gäller det för författaren att se till att han är skuldfri; han skall ju avvika som martyr och inte som syndare. Man diskuterar flykt, men Axel genmäler: »Nej, låt oss vara originella en gång, låt oss visa världen ett exempel på hederliga människor. Vi säga åt Knut med detsamma han träder in här: så är det, vi älska varandra; giv oss ett gott råd hur vi skola handla!» (383) Så gör de också och Knut får denna gång således smaka sin egen medicin, och han kommenterar: »Det är mycket originellt, men det är oblygt!» (386) Samma sak kan emellertid sägas och med ännu större rätt om Knuts erbjudande och om hans villkor. Axel börjar inse att han och Kerstin inte talat samma språk; hans uppriktighet å ena sidan och hennes och Knuts uppriktighet å den andra är av kvalitativt olika slag: »Ja, jag tvekar, ty denna öppenhet börjar få utseende av fräckhet, denna hederlighet smakar hjärtlöshet ...» (388)

Axel flyr och när Knut återvänder till de andra och vittnar om flykten, använder han på nytt de gamla komiska och tvetydiga ordalagen. Det språket blommar nu upp en sista gång: »Men varför gick han så hastigt genom trädgården? Jag trodde han skulle ta buskar och trän med sig, och det såg nästan ut som om han haft eld i bakfickorna.» (389) Pjäsens avslutande repliker består mest av insinuationer och ordspråk och det hela har just karaktären av en fräck och hjärtlös lek; scenen bekräftar Axels tidigare karakteristik. Axel har inte passat in i denna miljö. Han nalkades den oskuldsfull och med de bästa avsikter, men språket stötte bort honom och han såg språket som ett symptom på moralen. Hans egen passionerade natur, hans sanningslidelse gjorde honom omöjlig i en miljö av å ena sidan fixerad moral, som i Faderns maximer, och å andra sidan av den öppna omoralen hos det äkta

paret. Dessa representanter för två ytterligheter sluter fred i finalen, och ingen kan gärna tvivla på att Strindberg själv inte ansåg att detta var något så kallat lyckligt slut.

Analysen av intrigen och dialogen bör alltså ha givit vid handen, att vi inte har att göra med någon helt lyckad komedi. Frågan blir då om Strindberg verkligen haft för avsikt att skriva en regelrätt komedi eller om han – som ovan antytts – i själva verket strävat efter att sabotera den konventionella intrigkomedin och genom en praktisk demonstration gå utöver den. Att han trots allt sätter etiketten »komedi» på sitt stycke och behåller så mycket av salongskomedins intrig och rekvisita skulle då i själva verket vara hans högst egna bruk av formeln *ridentem dicere verum*: han inviterar åskådarna till en erotisk komedi men serverar dem en vivisektion.

I själva verket är nog *Leka med elden* den av Strindbergs pjäser från perioden 1888–1892 som bäst svarar mot det teaterprogram som han skisserat i uppsatsen *Om modernt drama och modern teater.*[31] Detta förhållande har inte tillräckligt beaktats av forskningen, vilket i sin tur möjligen beror på att man inte observerat, att det i denna uppsats framför allt är vid *komedins* tradition Strindberg uppehåller sig. När Martin Lamm beskriver *Leka med elden,* hänvisar han till fransk komeditradition men utan att anföra en enda av de synpunkter på denna tradition som Strindberg redovisar i sin uppsats. Följaktligen gör sig Lamm skyldig till en del missförstånd. Lamm menar ju att pjäsen är en erotisk komedi, »den eld man leker med i det Strindbergska stycket är naturligtvis kärleken».[32] »Också tesen i dramat är äkta fransk: det är svartsjukan, som sätter liv i en svalnande kärlek, och det är den förbjudna frukten som lockar.»[33] Tesen är snarare den, vad kärleken beträffar, att en sådan synes omöjlig eftersom kärlek enligt Strindberg automatiskt tycks leda till hat och ömsesidig tortyr. Att det förhåller sig så är i sin tur en tragisk gåta. Vad personerna beträffar, menar Lamm att »Strindberg infört fullkomligt onödiga bifigurer, endast för att få nöjet att teckna lustiga typer».[34] Mot detta kan hävdas, att de personer som Lamm måste åsyfta: Fadern och Kusinen – förutom att de haft sina förebilder i verkligheten – i själva verket har var sin mycket viktiga funktion: den ene som pjäsens maktcentrum och den andra som motsatsen: den vanmäktiga klarsynen. Gubben och Den unga flickan, det omaka paret – ytligt sett är det naturligtvis fråga om typer, men de tjänar här inte endast ett komiskt syfte.

Dramats vändpunkt beskriver Lamm så: »Axel finner situationen löjlig och har ingen lust att efter nyss genomgången skilsmässa på nytt ikläda sig det äktenskapliga oket.»[35] Tolkningen är som vi sett knappast rimlig. Axel som ligger i skilsmässa och som aldrig ett ögonblick framstår som någon förförare

---

[31] Strindberg, *Samlade skrifter. 17.* Sthlm 1913, s. 281–303.
[32] Lamm, a. a., s. 398.
[33] *Ibid.*, s. 398 f.
[34] *Ibid.*, s. 398.
[35] *Ibid.*, s. 399.

utan tvärtom som en man med bara alltför höga krav på kärleken, denne bittre pessimist är det som nu på fem minuter tillsammans med Kerstin skall fatta ett beslut om deras framtid, så att de andra sedan äntligen ska kunna äta frukost. Ur en annan synpunkt kan man säga att Strindbergs egen identifikation med Axel – också Lamm benämner honom ju »alter ego»[36] – ställer sig hindrande för en tolkning, som innebär att Axel bara blir löjligare allteftersom pjäsen fortskrider. Men Lamms tyngst vägande invändning tycks ändå vara en annan: »Och framför allt, detta stycke har i strid mot Strindbergs teorier en fullkomligt utarbetad teaterintrig.»[37] Jag menar tvärtom, att detta stycke har en i enlighet med Strindbergs teorier lagom utarbetad teaterintrig.

I början av 1889 skrev Strindberg uppsatsen *Om modernt drama och modern teater.*[38] Ännu en gång umgicks han med tanken på en skandinavisk försöksteater med Antoines Théâtre Libre som förebild, och det är också denna teaters repertoar som han ser som en inspirationskälla i sin strävan att finna en väg ur det rådande stillastående inom den europeiska dramatiken.

Dramat behöver kort sagt moderniseras, menar Strindberg och anställer en temperamentsfull historisk exposé över dess utveckling från antiken och fram till hans egen tid. Resultatet av hans självfallet mycket subjektiva genomgång blir ett angrepp mot intrigdramat genom tiderna och en plädering för en psykologiskt modern dramatyp.

Shakespeare och Molière blir de första exemplen på sådana dramatiker som koncentrerat intresset till de centrala psykologiska förloppen genom att endast lägga ringa vikt vid intrig, utstyrsel och deklamation.[39] Molière blir i denna översikt framför allt en avslöjare, och det är i dialogen mer än i intrigen som avslöjandet äger rum:

> I Molière hade det franska dramat inträtt i ett stadium, där all utstyrsel lämnades, och själslivets skiftningar blevo till den grad huvudsak, att Tartuffe's härliga vivisektion försiggår på ett golv med två taburetter. Redan nu är personalen minskad och huvudintresset håller sig strängt fast vid ett par förstaplans figurer.
>
> Därmed är stilen för den moderna komedin given, går fram med små variationer genom Diderot, Beaumarchais, föryngras i Scribe och Augier, höjer sig till stor stil i den med orätt förgätne Ponsard, för att falla ner i det obetydliga hos dekadenten Sardou.[40]

Detta är alltså samme Sardou från vilken Strindberg tre år senare lånar ett intrigelement för sin komedi *Leka med elden*, och det finns ingen anledning att tro att han då plötsligt skulle låna som man lånar av en mästare; han är naturligtvis polemisk. Sardou får ett helt avsnitt i uppsatsen och tonen är entydig: »Sardou [har] missbrukat alla teaterns resurser för att hålla intresset omkring sina urlakade typer, sina trådslitna intriger. Allt spår av mänskligt liv har försvunnit ur Sardous pjäser, där alla tala, som om de vore födda redaktö-

---

[36] *Ibid.*, s. 398.

[37] *Ibid.*, s. 399.

[38] Se Lindström, Göran, *Strindberg om drama och teater. Programskrifter och öppna brev med inledning och kommentar utgivna av G. Lindström.* Lund 1968, s. 31.

[39] Strindberg, *SS 17*, s. 284 f.

[40] *Ibid.*, s. 285.

rer av skämtblad.»[41] Men från fransk komeditradition finns alltså ändå något att hämta, om man går till Molière och till de bästa av hans efterföljare. I fortsättningen visar Strindberg på vilka element som, om de tillfördes denna tradition, skulle göra den helt modern.

Den naturalistiska psykologin hos Zola hör till detta som borde tillföras. Strindberg prisar *Thérèse Raquin*; hans enda invändning gäller det faktum att tidens enhet här inte är iakttagen. Dessvärre tar sedan Zola ett steg tillbaka och blir vanlig komediförfattare, menar Strindberg: »Med Renée synes Zola ha gjort ett återtåg till den hävdvunna pariserkomediens former.»[42] När så Henri Becques *Les Corbeaux* förs på tal, avfärdas den strax av Strindberg med motiveringen att den är temperamentslös och följaktligen banal och intetsägande: »Detta är det objektiva, som är så älskat av dem som sakna subjekt, av de temperamentslösa, själlösa som de borde kallas!»[43] Strindbergs starka reaktion är intressant, det hade kanske annars legat nära till hands att förmoda att han hade funnit något att uppskatta i denne Becques komediparodier, de s. k. *comédies rosses* som framfördes på Théâtre Libre under slutet av 80-talet och även i början av 90-talet.[44] Men Strindbergs anmärkning förefaller gälla att den ironiska och sarkastiska tonen i pjäsen tycks vara också författarens egen. Strindberg tycks anse, att Henri Becque förhåller sig svalt neutral till sina personagers cyniska skämt, och så blir ju – som vi sett – inte förhållandet med författaren till *Leka med elden*. Strindberg använder emellertid av någon anledning inte själv begreppet *comédie rosse* i sin uppsats, där han ju annars talar så uppskattande om repertoaren på Théâtre Libre.

»En scène, en quart-d'heure tyckes vilja bliva typen för nutidsmänniskors teaterstycke»,[45] säger Strindberg. Och så slutar han sin uppsats med att skissera den syntes, där de två traditioner som han dessförinnan förklarat sin uppskattning kunde mötas med något alldeles nytt och ännu mer livskraftigt som följd. Han tänker sig att kombinera komedins egenskaper av moralisk avslöjare med den naturalistiska enaktarens koncentration i tid, rum och handling. Här kan det nya dramat födas, och det är till slut ännu en komeditradition han åberopar när han visar att något liknande faktiskt har existerat: *proverbet*. Proverbet återfött och anpassat till tidens krav är kanske den nya tidens teaterform, menar han.

Strindberg tecknar en tradition från Carmontelle på 1700-talet och fram till sin egen tid: »Arten utvecklas sedan av Leclerq, vinner sin högsta fullkomning i Mussets och Feuillets kända mästerstycken för att nu sist i Henri Becque's La Navette bilda övergången till den utförda enaktaren, som kanske blir det kommande dramats formule.»[46]

---

[41] *Ibid.*, s. 286.
[42] *Ibid.*, s. 288.
[43] *Ibid.*, s. 289.
[44] »Becque became one of the founders of the so-called *comédie rosse*, which was in the late 1880's and early 1890's to attain great popularity at the Théâtre Libre.» Gedsø Madsen, Børge, *Strindberg's Naturalistic Theatre. Its Relation to French Naturalism.* Seattle 1962, s. 27.
[45] Strindberg, *SS 17*, s. 301.
[46] *Ibid.*

Leka med elden är den av Strindbergs enaktare som bäst svarar mot det skrivna programmet. Det är det av styckena som tydligast har karaktär av både komedi och proverb. Här betyder en vivisektionsscen mer än intrigen, här finns en cynisk ton men också en avslöjare av cynismen. Och inte minst finns här en motsättning mellan rigid moralism och psykologisk klarsyn. Här finns, säger Strindberg, »sakens kärna»:

> I proverbet fick man sakens kärna, hela utredningen, själarnes strid, hos Musset stundom närmande sig tragedien, utan att man behövde störas av vapenlarm eller statistprocessioner. Med hjälp av ett bord och två stolar kunde man få framställda de starkaste konflikter livet bjuder; och i den konstarten kunde först alla den moderna psykologiens upptäckter användas i populär utspädning.[47]

Att Strindberg efter sina mer stiliserade enaktare »återfallit» till en äldre komedistil, har bland andra Smedmark menat och hänvisat till det faktum att Strindbergs förhoppningar om en försöksteater inte längre tedde sig realistiska, med den följd att han fick inrikta sig på att skriva för Dramaten igen.[48] Mot detta kan anföras att »återfallet» i så fall sker med vidöppna ögon och att Strindberg med det ungefär samtidigt skrivna sorgespelet *Bandet* i så fall åter föll framåt i omöjliga maner.[49] Det finns ingenting som tyder på att *Leka med elden* av Strindberg själv skulle ha uppfattats som en reträtt, som fallet var t. ex. den gång han tvingade sig att stöpa om *Hemsöborna* till folklustspel.[50]

Vill man nu i den tradition Strindberg själv utpekar dröja vid några enskilda teaterstycken leds tankarna väl först till Mussets *On ne badine pas avec l'amour*. Mussets »proverbe»[51] slutar i död och tragik. Den oskyldiga flickan Rosette har inte förstått, att hon endast varit en bricka i ett hjärtlöst iscensatt komedispel avsett att framlocka svartsjuka hos den kvinna som huvudpersonen egentligen vill vinna. Inte heller Mussets stycke är alltså någon lekfull kär-

---

[47] *Ibid.*

[48] *August Strindbergs Dramer. IV,* s. 235.

[49] Om kronologin, se Smedmark, *Inledning till Leka med elden:* »Leka med elden är skriven någon gång mellan den 16 maj 1892, då Strindberg i brev till Bonniers uppger, att Moderskärlek är avslutad, och den 13 september, då han meddelar Ola Hansson att sex pjäser förelåg.» (*Dramer. IV,* s. 339) Om tillkomsten av *Bandet* säger Smedmark med stöd av samma brev, att stycket är »tillkommet under augusti och september 1892». (*Ibid.,* s. 391) Styckenas inbördes tillkomstordning bestämmer Smedmark efter Strindbergs uttalande i ett brev till Per Hasselberg från omkring 10.9.1892, även om han tillfogar en reservation: »Några dagar tidigare nämner han för skulptören Per Hasselberg, att han vid sidan av uppblossande naturvetenskapligt intresse skriver pjäser 'samtidigt, men för mig sjelf, har slutat den stora omtalade och håller på att sluta en ny'. Ordalagen är dunkla. För eftervärlden bör 'den stora omtalade' vara den mer betydande pjäsen Bandet, men säker kan man ju inte vara.» (*Ibid.,* s. 339) Väsentlig för min framställning är dock framför allt den omständigheten att styckena skrivits tätt inpå varandra.

[50] »(Jag har böjt mig och skrifvit Hemsöborna i pjes! för Södra Teatern!!! för att få skrifva flera tragedier!)». Brev till Ola Hansson 19.2.1889. *Brev VII.* Sthlm 1961, s. 248.

[51] Om genrebeteckningen, se Philippe van Tieghems inledning till stycket i: *Théâtre complet de Musset. Texte établi et annoté par Philippe van Tieghem.* Les classiques verts. Paris 1948, s. 117 ff.

lekskomedi. Tvärtom visar pjäsen hur tragisk följden blir när en i sina känslor omedelbar person sig själv ovetande tilldelas en roll i en erotisk intrig.

Men den pjäs som mer än någon annan aktualiseras av Strindbergs stycke, är ändå Molières *Le Misanthrope*. Att dramat och dess huvudperson verkligen kan ha haft någon aktualitet för Strindberg år 1892 framgår av en i och för sig kryptisk formulering i ett brev till A. U. Bååth från omkring den 15 mars 1892. Strindberg hade gästat Bååth i Göteborg, och han skriver nu och tackar för senast. Han räknar upp några av de vänner han säger sig sakna, och vid ett av namnen gör han ett tillägg; han kallar vederbörande för »Alceste». Och han gör det med en formulering som samtidigt uttrycker stark sympati:

> Minnet af våra många herrliga nattprat, din bekantskap, återsynen af Anton Julius och den safrike Agust Bondeson, anknytningen med sådana män som den frejdige Gustaf Bratt, den solide Algot C. den älskvärde Krusenstjerna, den lidande Fock (Alceste! min Vän!).[52]

När Strindberg karakteriserar en lidande vän som en Alceste, måste detta rimligtvis innebära att han uppfattar Alceste-gestalten inte som en komisk utan som en tragisk gestalt.[53] Strindbergs positiva syn på Alceste synes således ligga i linje med romantikens uppfattning av denne som på en gång en upprorsman och en martyr i en omgivning präglad av förställning.[54]

När Axel till slut flyr, gör han det av samma skäl som får Alceste att lämna salongerna och bege sig ut i öknen. I likhet med Alceste är Axel en kompromisslös moralist för vilken allt slags lättsinne blir liktydigt med cynism – låt vara att Axel ändå till en början gör vissa försök att behärska sig. Båda är de också indragna i processer; det hör samman med det kompromisslösa. Och vad känslolivet beträffar, finns inte heller där plats för någon ljumhet; båda anser sig vara bara alltför starka i sina känslor. Alceste uttrycker det så: »Ah! rien n'est comparable à mon amour extrême.»[55]

Likheterna mellan dessa båda sanningssägare och martyrer är alltså frapperande. Sedan är det en annan sak att Axel aldrig som karaktär får samma tragiska resning som Alceste; denne älskar ju på ett omöjligt vis den kloka men irrationella Célimène. I den relationen finns komplikationer som helt saknas i förhållandet mellan Axel och Kerstin.

Men om båda styckena gäller, att beskrivningen av dem som komedier eller som tragedier egentligen beror på huruvida man sympatiserar med dessa kompromisslösa sanningssägare eller inte. Strindberg själv bör alltså ha känt sympati för Alceste. Även pjäsens drag av sedesatir, dess svävning mellan komedi och tragedi ligger väl i linje med hans egna intentioner som dramati-

---

[52] Brev till Albert Ulrik Bååth omkring 15.3.1892. *Brev IX*. Sthlm 1965, s. 16. Dateringen är kommenterad av Eklund.

[53] För diskussionen om hithörande problem, se Jasinski, René, *Molière et Le Misanthrope*. Paris 1951, s. 123–164 samt Gustafsson, Lars, *Le poète masqué et démasqué. Étude sur la mise en valeur du poète sincère dans la poétique du classicisme et du préromantisme*. (Acta Universitatis Upsaliensis, Historia litterarum 2), Uppsala 1968, s. 108–119.

[54] Se Gustafsson, a.a., s. 113.

[55] Acte IV, scène III, vers 1422.

ker vid denna tid. Liksom Strindberg har också författaren till *Le Misanthrope* koncentrerat sitt stycke till en psykologisk konflikt på bekostnad av intrigen. En beskrivning av *Le Misanthrope* – lånad från Schück – får demonstrera hur pjäsen inplacerad i det franskklassicistiska dramats historia, förhåller sig till tragedin:

> Ty även den dramatiska byggnaden i Le misanthrope är alldeles ny. Där finnes ingen intrig. Det *händer* egentligen ingenting alls, och stycket slutar helt enkelt med att två varelser skiljas för att var och en vandra sin egen väg i livet. Det är blott några personer som konversera i en salong, och likväl så krossas ett stort och ädelt hjärta! Händelsedramat hos Corneille och Quinault har här förvandlats till ett själsdrama, där hela intresset knyter sig till den psykiska konflikten, alldeles som senare hos Racine. De tre enheterna, som Corneille haft så svårt att underkasta sig, ha för Molière blivit en klädnad som han utan den ringaste ansträngning låter sitt drama bära – så lätt att man ej tänker på den. Allt tilldrager sig – fullkomligt osökt – i Célimènes salong, och det hela utspelas på några få timmar. [– – –] Men Molière är inte hela tiden seriös; långa stycken faller satirens löje över handlingen, och vore det inte 1600-talets ideala diktion, denna patina från Racines århundrade, skulle man tro sig läsa ett fullkomligt modernt drama från 1800-talets slut.[56]

Komedin *Leka med elden* svarar alltså till form och innehåll väl mot de 1889 deklarerade avsikterna att i proverbets form leverera modern psykologisk iakttagelse och vivisektion – men självfallet inte i harmoni med samtida fransk salongskomedi utan i opposition mot den. Och själva proverbformen förnyas på så sätt att pjäsens moral står i motsättning till just den typ av moralisk sanning, som den förväntas formulera. Av element från de olika genrer och traditioner: intrigkomedin, proverbet och den naturalistiska enaktaren skapar så Strindberg sin egen högst moderna pjäs.

Strindbergs privata situation vid tiden för pjäsens tillkomst är ofta beskriven, så t. ex. av David Norrman i *Strindbergs skilsmässa från Siri von Essen* (1953)[57] och senast av Smedmark i hans inledning till pjäsen i *August Strindbergs dramer IV*. Strindberg har i alla avseenden befunnit sig i en krissituation. Hans äktenskap håller på att upplösas efter år av stridigheter, han är en dramatiker som inte blir spelad. Han säger sig drömma om naturvetenskapen men tvingas skriva dramer »för sitt samvetes skull». Sin ekonomiska situation beskriver han ständigt som mycket ansträngd, och han är förutom i skilsmässoprocessen även indragen i en process mot fröken Marie David.

I ett brev till skulptören Per Hasselberg, vilket Torsten Eklund daterar till ca 10 september 1892, för Strindberg själv de flesta av dessa svårigheter på tal, samtidigt som han berättar att han just avslutat de två enaktarna *Leka med elden* och *Bandet:*

> Käre Hasselberg.
>
> Lika otacksam som ryktet gör mig lika tacksam är jag der jag får väckelse, uppmun-

[56] Schück, Henrik, *Allmän litteraturhistoria*. 2:a reviderade uppl. *IV*, Sthlm 1951, s. 250.

[57] Norrman, *Strindbergs skilsmässa från Siri von Essen*. Sthlm 1953.

tran, impuls. Jag var verkligen totalt nere, när du fann mig i somras, väntade bara min skilsmessedom för att gå hädan till den absoluta sömnen, och så väckte du mig med din bergfasta tro. Jag kan icke neka att detta uppblossande af min ungdoms första kärlek: naturvetenskapen föreföll mig som en höstblomma som måste slå ut förrän vintern kom liksom den äldre flamman måleriet måste ut innan jag dog.

Hvilka strider har jag ej kämpat för att bekufva denna forskningslåga, som höll på att ruinera mitt författeri och bringa de mina i misère.

Men nu brinner det så att jag förtärs! För att döfva ett qvarsittande ondt samvete från äldre stadier, skrifver jag pjeser samtidigt, men för mig sjelf, har slutat den stora omtalade och håller på att sluta en ny. Bra.[58]

Vilken av de båda pjäserna Strindberg åsyftar med formuleringen »den stora omtalade» är obekant, likaså anledningen till formuleringen. Men av brevet framgår att pjäserna – sorgespelet och komedin – skrivits delvis samtidigt och tillkomsttiden bör, som Smedmark säger, vara månaderna augusti och september 1892. Vad man i övrigt lägger märke till i brevet är naturligtvis Strindbergs försäkran att han »skriver för sig själv» och tycks strunta i hänsyn både till teatrarna och till andra omständigheter som kunde förhindra dramernas uppförande. Därtill kommer ännu en upplysning av stort intresse: här gäller lidelsen inte författarskapet utan den naturvetenskapliga forskningen. I denna brevtext är eld-bilderna kopplade till den formen av sanningssökande.[59] Det är frestande att tänka sig möjligheten att Strindberg – djupt förorättad på det personliga planet och i grunden desperat sedan de flesta moraliska, psykologiska och på senaste tiden också juridiska sanningar visat sig bedrägliga och orättfärdiga – nu för att i någon mån återfå balansen låter sin sanningslidelse verka inom ett område, där han kunde vänta sig att stöta på sanningar av mer objektiv natur; inom naturvetenskapen. Till alla andra sanningsbegrepp som han umgås med vid denna tid kommer alltså även det naturvetenskapliga. Längre än så kan man knappast fjärma sig från komedins tvetydigheter.

Kort senare, den 13 september, skriver han till Ola Hansson om sin avsikt att fly ur landet, om sin ekonomiska situation och även om sina två nya pjäser *Leka med elden* och *Bandet*. Det kan ha sitt intresse att konstatera, att Strindberg här själv värderar dessa båda pjäser högt, och att han än en gång tycks bevisa att han inte anpassat dem efter de svenska teatrarnas repertoar:

Käre Ola Hansson.

Hela konsten är att just komma härifrån. Men jag har skuld som ej kan lemnas utan att tidningarne lysa efter mig; i synnerhet som jag haft två utmätningar nyligen. Hösten är här: jag bor ännu på sommarnöjet och kan inte komma ens härifrån.

Att jag har landsmän, vänner och slägtingar här hjelper inte, ty alla resurser äro begagnade under dessa tre hiskliga år jag varit hemma.

---

[58] Brev till Per Hasselberg omkring 10.9 1892. *Brev IX*, s. 62 f.

[59] Gunnar Axberger konstaterar på tal om *Leka med elden* i sin undersökning *Strindberg och elden:* »Författaren roar sig själv och publiken med ett fyrverkeri av eldmetaforer med erotisk innebörd.» (Axberger, *Diktarfantasi och eld. En litteraturvetenskaplig undersökning under jämförelse med ett rättspsykiatriskt material. Del I*. Sthlm 1967, s. 300. – Jag avstår här från att gå in i en specialdiskussion kring eld-metaforernas innebörd i denna Strindbergspjäs.

Sex pjeser har jag färdiga, deraf två rigtigt starka – som Fadren och fröken Julie, men utan osedlighetshinder för uppförande – i utlandet. I Sverge har man de obotfärdiges förhinder för allt hvad Aug Sg gör.[60]

Den 30 september lämnar Strindberg Stockholm och far till Berlin och den kommande krisen. Man kan säga att han flyr av ungefär samma skäl som får Axel i *Leka med elden* att lämna scenen. Förbittrad över den brist på allvar och sanning som han tycker präglat hans omgivning de senaste åren, avviker han från platsen.

Därmed är något sagt om Strindbergs situation vid tiden för pjäsens tillkomst; den kan faktiskt sägas förebåda hans eget uppbrott. Men också andra biografiska faktorer är här av intresse, bl. a. de som – återspeglade i pjäsen – bidrog till att den varken kom att tryckas eller uppföras i Sverige under de närmaste åren. Det finns också anledning att gå ännu ett stycke tillbaka i Strindbergs biografi: till den tid då han gjorde sitt inträde i den Wrangelska familjen vid mitten av 70-talet.

Samtiden identifierade strax personerna i pjäsen med målaren Robert Thegerström och dennes familj.[61] Strindberg hade besökt Thegerströms på Dalarö under tre veckor i augusti 1891 samt på försommaren 1892 och har själv i flera brev visat sin uppskattning över den gästfrihet som då bestods honom. Förhållandet slutade emellertid med en krasch sedan Thegerström tydligen citerat något yttrande som Viktor Rydberg i hans närvaro skulle ha fällt om Strindberg.[62] I ett brev den 25 juni 1892 säger Strindberg i hårdhänta ordalag upp bekantskapen.[63]

Onekligen vill det synas som om vistelsen hos Thegerströms bestått pjäsen med åtskilligt stoff, men betydelsen av likheterna mellan pjäsen och verkligheten reduceras avsevärt, när man konstaterar att detta var andra gången Strindberg vistades i en omgivning med likartade personkonstellationer. Det var i själva verket fråga om en upprepning av situationen i det Wrangelska hemmet. Om man besinnar detta, blir man också benägen att i stället snarare hävda att vistelsen hos Thegerströms var den utlösande faktorn medan stoffet framför allt var Strindbergs första äktenskap, i synnerhet omständigheterna vid dess ingående.

Pjäsens överensstämmelser med den verklighet Strindberg mötte hos Thegerströms på Dalarö sommaren innan pjäsen skrevs, sammanfattas av Smedmark:

De yttre detaljerna är hämtade från denna krets. Fadern är i pjäsen som i verkligheten en affärsman med god ekonomi, som dragit sig tillbaka från sin verksamhet.

---

[60] Brev till Ola Hansson 13.9.1892. *Brev IX*, s. 65.

[61] Se Smedmarks inledning i *August Strindbergs Dramer. IV*, s. 339 ff. och Levander, Hans, *Dikt och verklighet i »Leka med elden»*. Teatern 1964 nr 3.

[62] Efter Eklunds kommentar i *Brev IX*, s. 45.

[63] Se brev till Robert Thegerström 25.6 1892. *Brev IX*, s. 44f.

Familjens goda ekonomi vilade på faderns förmögenhet. Målaren Kurt, [Knut] som alltså till en del återgår på Robert Thegerström, framställs som en godmodig och skämtsam men obetydlig och en smula lat konstnär.[64]

Ytterligare överensstämmelser kunde anföras, bl. a. tycks Strindberg vid ett tillfälle ha trott sig vara indragen i en erotisk komplott och så ha reagerat med oväntad häftighet i en högst banal situation.[65] Men att av sådana omständigheter dra slutsatsen att pjäsen vore avsedd som hämnd på den Thegerströmska familjen är naturligtvis att otillbörligt förenkla saken.

Själv påpekar Strindberg i ett brev till Karl Warburg den 12 februari 1894 att Bonnier inte ville trycka *Leka med elden* »emedan figurerna – men ej handlingen – voro tagna ur en brackfamilj der hans döttrar umgås på sommaren».[66] Därpå gör Strindberg följande intressanta kommentar – som jag avslutningsvis skall söka finna motivet till: »När jag ej ville skilja Das Band från den andra så uteslötos båda.»[67] Brevet citeras av Lamm, som också gör det väsentliga påpekandet att handlingen i pjäsen naturligtvis också erinrar om ett tidigare och mycket mer dramatiskt skede i Strindbergs liv: den tid då han gjorde sitt inträde i den Wrangelska familjen. »Men vad man med säkerhet kan konstatera är att han vid diktandet av dramat erinrats om sin ställning som vän i huset i sin första hustrus familj. Så som han skildrar situationen i En dåres försvarstal, hade ju också där de båda makarna tröttnat på varandra; den äkta mannen hade börjat en kurtis med sin kusin, och Strindberg hade närmat sig frun, under skyddet av en föregiven kärlek till kusinen, alldeles som i dramat.»[68] I sin inledning till dramat går Smedmark längre i direkta jämförelser av detaljer i de båda texterna och gör även det väsentliga påpekandet att Strindberg just läst om *Le Plaidoyer d'un Fou* samma sommar som han vistades hos Thegerströms. Smedmark påpekar dessutom att uttrycket »leka med elden» förekommer ett flertal gånger i romanen.[69]

Men vid en jämförelse mellan pjäsen och romanen är det ändå olikheterna, förändringarna som visar sig intressantast – inte minst då de är betingade av de olika *genrerna*, men också naturligtvis då de kan förklaras av att en viss tid förflutit mellan de båda versionerna. Den mest iögonenfallande olikheten är naturligtvis den, att Axel i *Leka med elden* rymmer fältet, medan Axel i *Le Plaidoyer d'un Fou* erövrar sin Maria och gifter sig med henne. Vid några tillfällen säger han sig visserligen vilja avvärja hotande katastrofer genom att ta till flykten, och han gör verkligen också åtminstone ett flyktförsök. Men i romanen är orsaken till dessa impulser inte som i pjäsen hans egen självbevarelsedrift utan tvärtom hans hänsyn till familjen och framför allt till Maria: »après une nuit de réflexions je m'arrêtai encore une fois à la resolution de

---

[64] *August Strindbergs Dramer. IV,* s. 339.
[65] *Ibid.,* s. 341.
[66] *Brev X,* s. 9.
[67] *Ibid.*
[68] Lamm, a. a., s. 402.
[69] *August Strindbergs Dramer. IV,* s. 341 f. – Om Strindbergs aktualiserande av *Le Plaidoyer d'un Fou,* se även Rossholm, Göran, *Strindbergs korrespondens med Albert Savine* i Meddelanden från Strindbergssällskapet nr 59–60. Sthlm 1978, s. 36–41.

prendre la fuite, en face de désastres imminents, tantôt irréparables».[70] »Mais je l'aimais trop haut pour la perdre.»[71]

Så långt – vad just denna del av historien beträffar – har alltså *Le Plaidoyer d'un Fou* ett »lyckligare» slut. Vad Strindberg gör, både i pjäsen och i romanen, är att han på olika sätt och inom olika genrer skapar distans till sin egen äktenskapshistoria genom att dikta om den. Att den därvid ena gången får karaktär av plaidoyer och andra gången av önsketänkande är snarast en självklarhet.

Det är psykologiskt inte särskilt långsökt att Strindberg år 1892 – efter skilsmässoförhandlingarna och i väntan på att skilsmässan skulle vinna laga kraft – diktar om sin historia så att ingredienserna förblir de samma, men så att upplösningen blir en annan: mannen rymmer fältet.

Slutet är alltså det första Strindberg ändrar i förhållande till *Le Plaidoyer d'un Fou* – och i förhållande till verkligheten. Självfallet måste då också den kvinnliga huvudpersonens karaktär förändras. I början av *Le Plaidoyer d'un Fou* skildras Maria helt förälskat, att inte säga stormande passionerat – som det av bevarade och publicerade brev att döma också var i verkligheten. Hon var en kvinna som var värd att gifta sig med, måste vara det eftersom Strindberg i verkligheten gifte sig med henne. Med säregen virtuositet ser så Strindberg till att både den berättelse som handlar om hur han vinner kvinnan och den som handlar om hur han avstår från henne, i båda fallen också handlar om hur han är för god för henne.

Mannen i familjen är sig ganska lik i de båda versionerna, men Knuts tal har onekligen fått en tillsats av cynism som baronens repliker saknar. Även i detta fall måste man naturligtvis ta hänsyn till de båda versionernas upplösning. I *Le Plaidoyer d'un Fou* – och i verkligheten – var baronen förälskad i hustruns kusin som vistades i hemmet, och han övergav undan för undan sin hustru för henne. I *Leka med elden* är kusinen däremot kritiskt inställd till mannen i huset. Att hon därför vid ett tillfälle tycks besvara en kyss av Knut – det sker utanför scenen – verkar helt överraskande på åskådaren och utgör helt enkelt en rejäl inkonsekvens i stycket.[72]

Den intressantaste förändringen gäller emellertid Kusinen; hon genomgår en total förvandling. I *Leka med elden* är hon alltså en hatisk och mycket skarpsynt iakttagare av dekadensen i familjen, och hon blir därför strax Axels förtrogna. Med denne delar hon också egenskapen att tala ett oförställt språk; liksom han är hon på samma gång moralist och sanningssägare. I *Le Plaidoyer d'un Fou* är förhållandet det motsatta:

> Du premier coup d'œil, cette jeune personne, de provenance roturière comme moi, m'avait pris en grippe, comme un témoin importun, au mieux un complice dangereux

---

[70] Strindberg, *Le Plaidoyer d'un Fou utgiven av Lars Dahlbäck och Göran Rossholm.* Svenska författare utgivna av Svenska Vitterhetssamfundet. XXIII. Första delen Sthlm 1978, s. 85.

[71] *Ibid.*

[72] Scen 9. *August Strindbergs Dramer. IV,* s. 372.

chassant sur les terres qu'elle s'était reservées pour briguer une introduction dans le monde. Avec son œil pénétrant, petit œil gris de perle elle m'avait qualifié en connaissance non comestible, bon à rien, et avec son instinct de bourgeoise, elle avait censé que je m'y trouvai dans des message de coureur de fortune.[73]

Intressant är naturligtvis också att konstatera att *tonen* i hennes tal i romanen är av annat slag än i teaterstycket och att hon genom att införa denna ton i familjen bidrar till dess förfall. Strax anpassar baronen sitt språk efter hennes:

son répertoire de mots s'était enrichi de termes canaille, d'un goût douteux; et les intonations de sa voix s'étaient altérées d'une façon saillante. Quel esprit mou me dis-je, sujet à toutes les impressions; une table rase où la plus faible main de femme fût capable d'inscrire ses bêtises et ses traits de génie embryonnaire.

L'homme entier était devenu un rôle d'operette, lançant des bons mots, cancanant, rigolant.[74]

Förutom att författaren några gånger yttrar sig om hennes utseende: »genre soubrette», »D'une taille basse, d'une figure vulgaire, d'une mise simple avec un brin d'élégance arrangée»,[75] så är det just hennes tvetydiga språk som väcker hans avsky, och det är ju rimligt att detta i en roman understryks på ett sätt som är överflödigt i en pjästext: »Elle avait l'air de toujours lancer des à part, des sous-entendus, des équivoques même; à juger de la mimique grivoise de son auditeur.»[76] »Genre canaille, jurant avec un goût recherché, prononçant des équivoques d'un art accompli et avec une innocence parfaite, semblant ignorer la valeur des mot à deux ententes.»[77]

Felet med henne är alltså att hon talar som en figur i en komedi, och det är sedan Marias sätt att reagera på tvetydigheterna som en gång ger Axel en glimt av hennes verkliga karaktär – då har Kusinen redan avslöjat baronens »esprit mou»: »Ce qui me frappait pourtant et d'une façon fatidique pour les incidents futurs, c'était la gaîté sauvage de la baronne manifestée à toute occasion où une équivoque jaillissait de la bouche de la cousine.»[78]

Strindberg har gjort kusinen till en karikatyr av den frigjorda kvinnotyp han i så hög grad fruktade och föraktade. Hans moraliska patos tar här – liksom i pjäsen – överhanden över logik och intrig; i den konkreta situationen borde det ju annars inte ha funnits fog för svartsjuka gentemot kusinen. Snarare borde väl Strindberg känt tacksamhet, eftersom kusinen i familjen ledde bort baronens intresse från hustrun och således beredde vägen för den andre mannen. Men när Strindberg skriver romanen, har han inte detta perspektiv utan passar i stället på att ge ett ondskefullt porträtt av en emanciperad kvinna och han visar hur en sådan kvinnas inflytande verkar demoraliserande på mannen i huset och avslöjande på hans hustru.

Leka med elden speglar samma förhållanden som *Le Plaidoyer d'un Fou*. Men

---

[73] Strindberg, *Le Plaidoyer d'un Fou*, s. 51.
[74] *Ibid.*, s. 33.
[75] *Ibid.*, s. 44.
[76] *Ibid.*, s. 47.
[77] *Ibid.*, s. 52.
[78] *Ibid.*

det har gått ett antal år, och författaren har fått större distans till händelserna, även om de nu aktualiseras i samband med skilsmässoprocessen. Genom att välja dramat i stället för försvarstalet som form, distanserar han sig ytterligare. Han skriver en pjäs som visar hur – utifrån samma förutsättningar som förelåg när hans eget äktenskap ingicks – ett äktenskap inte blir av, emedan pjäsens huvudperson nu besitter samma insikter som pjäsens författare. Eller – om man tar fasta på den remarkabla förvandling som Kusinen genomgår: om kusinen i det Wrangelska hemmet bara varit lite mindre emanciperad och lite mer lik Adèle i Strindbergs komedi, då hade också Strindberg sluppit sitt äktenskapshelvete.

Hur Strindberg själv såg på sin pjäs vet vi inte mycket om, men kanske ändå något kan rekonstrueras. Det material som står till buds, är ett antal brev från tiden för pjäsens fullbordande och från tiden strax efter. Strindbergs formuleringar är här naturligtvis ofta tillkomna i polemiska lägen, i övertalningssyfte o. d. och bör därför behandlas med varsamhet. En författares korrespondens med sin förläggare är en svårhanterlig källa för den som söker författarens uppriktiga mening om sitt verk. Men i och med att Strindberg nu inte tigger om publicering utan tvärtom ställer villkor för publiceringen, är situationen något annorlunda.

Senare i sitt liv skulle Strindberg också komma att i några brev till skådespelarna Alrik Kjellgren och Svea Åhman kommentera sin pjäs i samband med att den sattes upp på Intima Teatern i början av 1908. Strindberg ger här klara besked om sin syn på några av pjäsens karaktärer och han säger samtidigt också något om genren.

Man skulle alltså kunna tänka sig att Strindberg, om inte annat av ekonomiska skäl, var angelägen att få *Leka med elden* tryckt – den skulle ju ingå i ett band *Dramatik*[79]– och att han sålunda till varje pris var angelägen att försvara sin pjäs och insistera på dess publicering. Men han gör alltså tvärtom. När Bonnier vägrar att publicera den med hänvisning till att den kunde uppfattas handla om familjen Thegerström, framhärdar Strindberg och ställer nu villkor på *hur* den skall publiceras. Vad han insisterar på, är att *Leka med elden* inte skall skiljas från *Bandet*. Ett tänkt projekt med dramerna *Bandet, Leka med elden, Moderskärlek* och *Inför döden* kan inte bli av utan *Leka med elden*, menar han och vill inte heller ersätta detta stycke med något annat. Den 7 juli 1893 skriver han till Bonnier: »Er ömsinthet för modellerna denna gång är ju hedrande, då folket är farligt att stöta sig med, men genom att utesluta det bästa blir min bok förstörd. Jag ber derför att återfå Bandet och Leka med elden, så att jag kan söka annan förläggare.»[80] Bonnier föreslår så att *Bandet* skall tryckas tillsammans med de övriga enaktarna med undantag av *Leka med*

---

[79] Se brev till Karl Warburg 12.2.1894. *Brev X*, s. 9.

[80] Brev till Albert Bonnier 7.7.1893. *Brev IX*, s. 233.

elden, och Strindberg svarar ånyo den 13 juli: »Jag vill icke skilja på Bandet och Leka med elden.»[81]

Man kan fråga sig varför Strindberg visade denna envishet, som i själva verket endast fick till följd att pjäserna inte på länge kom att tryckas eller spelas i Sverige. Lamm föreslår att detta skulle bero på att Strindberg »innerst inne» erkände den förnuftiga och sakliga syn på sitt äktenskap och dess upplösning som Axel i ett samtal med Kerstin (scen 9) redovisar, och att han därför inte ville att den, enligt Lamm, mer ensidiga versionen i *Bandet* skulle stå oemotsagd: »Tydligen ansåg han, att de på visst sätt kompletterade och korrigerade varandra.»[82]

Lamm menar alltså att det är i synen på kärleken och äktenskapet som de båda pjäserna skulle komplettera varandra. Smedmark deklarerar i sin inledning, att han är av annan mening, och jag ansluter mig till honom, när han hävdar att Strindberg också i *Bandet* ger uttryck för en opartisk ståndpunkt.[83] I de båda styckena formulerar Strindberg generella satser om kärlek och hat. Den pessimistiska synen är den samma, det är *genrerna* som är olika. Det hade väl inte heller varit rimligt att räkna med några större avvikelser i idémässigt avseende med tanke på, att de båda styckena ju tillkommit så tätt inpå varandra. I *Bandet* finns i slutscenen – som en sammanfattning av pjäsen och på ett principiellt plan – en dialog mellan de båda kontrahenterna om kärleken och äktenskapet. Det brukar – enligt min mening med rätta – i beskrivningarna av pjäsen sägas, att det är just den objektiva, lidelsefria tonen i detta avslutande resonemang som räddar pjäsen från att bli kverulantisk.[84]

Men i något avseende – om än inte som Lamm menar – är det givet att Strindberg menat att pjäserna kompletterar varandra och detta så till den grad att han inte ville skilja dem åt.

Vad först överensstämmelserna i de pessimistiska och sakliga betraktelserna över kärleken beträffar, kan dessa klarast belysas med några citat. I komedin konstaterar Axel under det nämnda samtalet med Kerstin i scen 9, att kärlek och hat är två sidor av samma sak och just detta är, säger han »en av livets många obesvarade frågor».[85] I *Bandets* slutscen säger Baronen i ett ögonblick av resignation inför det hopplösa i det förhållandet att människor trots god vilja låter kärleken avlösas av hat: »Vet du vem vi kämpat mot? Du kallar honom Gud, men jag kallar honom naturen! Och den härskaren retade upp oss i hat mot varandra, såsom han retar mänskor till kärlek.»[86] Det är samma sak som sägs den ena gången i komedin, den andra gången i tragedin. Om den ena demonstrationen äger rum med komedins tvetydigheter väl utnyttjade och i en dekadent miljö, är i den andra pjäsen – tragedin – förutsättningarna

---

[81] Brev till Albert Bonnier 13.7.1893. Se Eklunds kommentar till brev 2583, *Brev IX*, s. 233. Se även brev till Gustaf Fröding 3.9.1893. *Ibid.*, s. 285.

[82] Lamm, a. a., s. 404.

[83] *August Strindbergs Dramer. IV*, s. 394.

[84] Se t. ex. Ollén, a. a., s. 212.

[85] *August Strindbergs Dramer. IV*, s. 368.

[86] *Ibid.*, s. 435.

helt annorlunda: pjäsen utspelas ju i en tingssal där, om någonstans, hela sanningen och intet annat än sanningen borde komma i dagen. Tragedins sens moral blir då, att inte heller under dessa förutsättningar kommer sanningen i dagen. Domstolen är en alltför ofullkomlig instans för att kunna avgöra i sådana komplicerade skuldfrågor. Även i tingssalen leker man på ett otillbörligt sätt med elden, och elden står här snarare för hatet än för kärleken: »Det behövs bara en gnista här, så är det tänt!»[87] säger Pastorn. Och senare, i den elfte scenen, tillägger han: »varnade jag er inte att leka med så allvarliga saker?»[88]

Det är samma uttryck som i komedin och det betyder också samma sak – det är bara *tonen* som är olika. I komedin leks det, åtminstone på ett ytplan, med *kärleken* – och så lockas hatet fram. I tragedin leker man med *hatet* – och når ett tillstånd av åtminstone förtrolighet i slutscenen. Det är alltså fråga om samma förkunnelse i båda styckena, men de spelar i två helt olika miljöer: det totala lättsinnets och det sakligast tänkbara. Strindberg har i miljövalet återgivit två ytterligheter och menar måhända därmed att han ringat in också området mellan dessa två poler; över hela fältet samma förvrängningar av sanningen! Till detta kommer också, att de båda styckena vad intrigen beträffar inramar hans eget äktenskap – det är situationen vid ingåendet och vid skilsmässan som behandlas – och kanske tänkte han sig därmed ha sammanfattat också detta på ett täckande sätt. Det är mitt förslag att Strindbergs ovilja att skilja de båda styckena åt motiverades av sådana skäl – exakt hur han tänkte kan vi naturligtvis inte veta.

En sista gång skulle emellertid Strindberg återkomma till *Leka med elden*. Våren 1908 uppfördes den tillsammans med *Bandet* på Intima Teatern. John Ljungqvist spelade Vännen, Alrik Kjellgren och Svea Åhman gestaltade Knut respektive Kerstin.[89] Till de båda senare har Strindberg vänt sig i några brev med instruktioner om hur deras roller borde framställas. Några utförliga analyser är det ingalunda fråga om, men upplysningarna har ändå sitt givna intresse.

I *Meddelanden från Strindbergssällskapet* 1959 har Alrik Kjellgren själv kommenterat och berättat förhistorien till det brev som han mottog från Strindberg daterat den 2 februari 1908. Kjellgren hade i Svenska Dagbladet kritiserats hårdhänt av August Brunius för ett alltför patetiskt spel i någon del av pjäsen,[90] och Kjellgren uppfattar nu att Strindberg tar honom i försvar:

---

[87] *Ibid.*, s. 408.

[88] *Ibid.*, s. 425.

[89] Se Ollén, a.a., s. 206 och s. 213. Urpremiären för *Leka med elden* hade dock ägt rum tidigare, under mindre offentliga former: »Sverige-premiären skedde våren 1907 på en soaré i *restaurangen Nationals* stora sal med en ungdomlig entusiastisk ensemble.» (A.a., s. 206.)

[90] »Det spelades tragedi, så att man formligen hisnade. Hr Kjellgren och fröken Åhman gingo i têten, den förre med ett bondpatos som skulle varit olidligt, om det inte varit så komiskt.» SvD 1.2.1908.

Jag säger nu att Ni var mycket bra i Leka med elden. Men stycket är svårt, emedan det är ämnadt tragiskt, men får halft komisk utgång! Gå på Ni bara. Er uppfattning är rigtig, och den allvarliga scenen skall vara allvarlig. Det förstår jag bäst såsom författaren.[91]

Formuleringen »den allvarliga scenen» måste rimligen syfta på den scen där Knut gör sig beredd att göra sitt offer och där han framför allt levererar sin hårdhänta självkritik, den som också riktade sig mot hela atmosfären och i synnerhet mot den »konstlade öppenhet» med vilken man behandlade allvarliga sanningar. Strindbergs formulering stöder min ovan anförda tolkning av denna scen.

Också i ett brev till skådespelerskan Svea Åhman kommenterar Strindberg allvaret i sin komedi: »Det är komedi, och icke lustspel; och en mycket allvarlig komedi, der menskorna dölja sin tragedi under en viss cynism.»[92] Vi får även några överraskande upplysningar om hur han säger sig ha tänkt sig Kerstins karaktär: »Jag har snarare tänkt mig en inbunden karakter, som endast genom umgänge med artister råkat in i en jargon, som är fremmande för hennes natur.»[93] Och: »Visa i Ert väsen hvad som tilltalar mannen: värdighet, lite tillbakadragenhet!»[94] I pjäsen säger ju Axel rent ut att det är från henne den dåliga atmosfären utgår, och det framkommer att Knut skulle ha blivit ett offer för kvinnorna i sin omgivning och inte tvärtom. Men denna nya, försonligare hållning beror väl mest på att ett antal år förflutit, och motsägelsen är ändå oväsentlig i jämförelse med det faktum att det i båda fallen trots allt är mot en lättsinnig och cynisk jargong som författaren vänder sig.

Ett brev av annan art, skrivet i maj samma vår som *Leka med elden* genom uppförandet på Intima Teatern aktualiserades för författaren, får till slut vittna om hur sanningssägaren Strindberg såväl offentligt som privat fruktade för andra tonfall än de entydigaste – och hur illa disponerad han i själva verket var för att skriva komedier. Det är ett brev adresserat till Harriet Bosse och skrivet dagarna innan han lämnade hemmet på Karlavägen 40 och vid en tidpunkt således då ännu ett plågsamt förhållande stod inför sitt definitiva slut. Strindberg tillhåller Harriet Bosse att välja en allvarlig ton i umgänget med honom:

När Du talar eller skrifver till mig, tänk att det är till en man, som icke kann, icke vågar säga ett ord som icke är sannt! Är det icke lugnt att kunna lita sig till en enda menniska? Den skall Du icke narra eller leka med![95]

---

[91] Kjellgren, *Mina Strindbergsbrev*. Meddelanden från Strindbergssällskapet nr 25, 1959. Sthlm 1960, s. 6.

[92] Brev till Svea Åhman 31.1.1908. Brevet förvaras av Torsten Eklund, Lund. Tidigare presenterat i SvD 14.5.1962 av Margareta von Konow i artikeln *Strindberg som regissör – några nyfunna brev*.

[93] *Ibid.*

[94] *Ibid.* – Strindberg avsände ännu ett brev till Svea Åhman samma dag, sannolikt efter det att han bevistat generalrepetitionen. Han inleder sitt brev: »Det var förståndigt att ni vill följa mina råd!» Han tillfogar några sista råd bl.a. avseende masken. Brevet förvaras i KB.

[95] Brev till Harriet Bosse i maj 1908. *Strindbergs brev till Harriet Bosse. Med kommentarer av Harriet Bosse.* Sthlm 1932, s. 309.