ACTA UNIVERSITATIS UPSALIENSIS
Skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga institutionen vid Uppsala universitet
43

Hanif Sabzevari

Varför tiger du?

Expositionen i sju enaktare av August Strindberg

UPPSALA
UNIVERSITET

Dissertation presented at Uppsala University to be publicly examined in Sal IX, Universitetshuset, Uppsala, Saturday, December 20, 2008 at 10:15 for the degree of Doctor of Philosophy. The examination will be conducted in Swedish.

Abstract
Sabzevari, H. 2008. Varför tiger du? Expositionen i sju enaktare av August Strindberg. *Acta Universitatis Upsaliensis, Skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga institutionen vid Uppsala universitet* 43. 279 pp. Uppsala. ISBN 978-91-554-7359-4.

This is a study of how expository information is presented in the metatext (title, subtitle, prefaces, dedications, the dramatis personae, announcements of act and scene, stage directions etc.) and the dialogue in seven one-act plays by August Strindberg: The Stronger (1889), Pariah (1889), Simoom (1889), Debit and Credit (1892), The First Warning (1892), Facing Death (1892), and Motherly Love (1892). Exposition in this study is defined as a semiotic temporal-structural element that: (1) is not restricted to any specific part of the drama; (2) is present in both the metatext and the dialogue; (3) transfers information about the prescenic time/action (time/action preceding the scenic time/action), interscenic time/action (scenic and non-scenic time/action between scenes), simultaneous scenic time/action (non-scenic time/action that takes place simultaneously with the scenic time/action, and postscenic time/action (time/action that follows the scenic time/action).
The study shows that the expository information is presented gradually in the dramas, in both metatext and dialogue, and in all the four categories of time/action presented above. One important result is that the seven one-act plays, despite their naturalistic qualities, also contain components pointing towards Strindberg's more expressionistic drama. It is possible to talk about a naturalistic or an expressionistic period in Strindberg's authorship. It is, however, impossible to regard Strindberg as a naturalist or an expressionist in a stricter sense. Strindberg's drama is too complex and rich to be placed in a certain theoretic doctrine.
It is clear from the dissertation that the study of expository information is useful in dramaturgic analyses, and generates various discussions about for example themes, motives, and metaphors. A complete analysis of the exposition, therefore, must also consider elements such as language and imagery.

Keywords: August Strindberg, one-act plays, exposition, The Stronger, Pariah, Simoom, Debit and Credit, The First Warning, Facing Death, Motherly Love, drama, theatre, naturalism, narratology, semiotics, structuralism, Swedish literature

Hanif Sabzevari, Department of Literature, Box 632, Uppsala University, SE-75126 Uppsala, Sweden

© Hanif Sabzevari 2008

ISSN 0346-7856
ISBN 978-91-554-7359-4

urn:nbn:se:uu:diva-9415 (http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:uu:diva-9415)

Printed in Sweden by Edita Västra Aros, Västerås 2008.

Distributor: Uppsala University Library, Box 510, SE-751 20 Uppsala, Sweden
www.uu.se, acta@ub.uu.se

Till far, mor och Anna

Innehåll

Förord 11

Inledning och disposition 15

Dramatexten, dess semiotik och kommunikativitet 21

Strindberg och naturalismen 25

Enaktaren som genre och Strindbergs enaktare 1888–1892 33

Exposition 37

Analysbegrepp och metod 50

Den starkare 55
- Expositorisk information 56
  - Metatext 56
  - Repliker 61
  - Diskussion 67
  - Expositionen i *Den starkare* 77

Paria 78
- Expositorisk information 79
  - Metatext 79
  - Repliker 89
  - Diskussion 95
  - Expositionen i *Paria* 100

Samum 102
- Expositorisk information 104
  - Metatext 104
  - Repliker 109
  - Diskussion 120
  - Expositionen i *Samum* 127

Debet och kredit 130
- Expositorisk information 131
  - Metatext 131
  - Repliker 134

Diskussion 143
Expositionen i *Debet och kredit* 148

Första varningen 149
Expositorisk information 150
Metatext 150
Repliker 160
Diskussion 172
Expositionen i *Första varningen* 177

Inför döden 179
Expositorisk information 180
Metatext 180
Repliker 186
Diskussion 201
Expositionen i *Inför döden* 204

Moderskärlek 206
Expositorisk information 208
Metatext 208
Repliker 213
Diskussion 230
Expositionen i *Moderskärlek* 232

Sammanfattning 234
Expositionens placering 235
Expositionen i metatext och repliker 236
Titel 236
Undertitel 238
Personförteckning 239
Miljö- och tidsbestämningar 240
Akt- och scenangivelser 244
Scen- och spelanvisningar 246
Förtext (dedikationer, motton, förord), replikrubriker och avslutningsmarkörer 249
För-, mellan-, simultan- och efterscenisk tid/handling 249
Slutord 251

Summary 255

Källor och litteratur 269

Personregister 276

Anmärkning: De sju dramatexter som analyseras i denna studie följer den ordning i vilken de presenteras i August Strindbergs *Samlade Verk*, del 33, *Nio enaktare*, red. och komm. av Gunnar Ollén, Stockholm, 1984. I denna volym finns utförliga kommentarer av Gunnar Ollén om samtliga Strindbergs enaktare från perioden 1888–1892, deras tillkomst och mottagande, liksom ordförklaringar. Hänvisningar till detta verk förkortas *SV* 33.

I analyserna kommer jag att använda ett eget tillvägagångssätt i citathänvisningen för att undvika ett överflöd av noter. När jag exempelvis skriver hänvisningen ”(s. 15)” betyder det att alla citat ur dramatexten och därtill hörande diskussion efter senaste not eller sidhänvisning som föregår denna, gäller det som återfinns på den inom parentes givna sidan, i detta fall s. 15, i *SV* 33. Dessa hänvisningar förekommer i samband med det sista citatet från varje sida. ”(S. 15)” innebär alltså att alla citat ur dramatexten som kommer efter denna hänvisning hör till s. 16 eller den sida som meddelas efter dessa.

Anvisningar som rör pjäsernas titel, inledande scenrum och rekvisita har fördelats på olika sidor i *SV*. Därför är vissa sidor i *SV* blanka vilket innebär att exempelvis hänvisning till en titel sker på s. 7 och nästa hänvisning till dramapersonerna på s. 9. Givetvis förekommer också sidor *SV* som utelämnas i studien då ingen väsentlig expositorisk information däri presenteras. Det bör dock påpekas att denna hänvisningsmetod ibland kommer att brytas i de fall då analyserna berör olika delar i texten eller blandas med hänvisningar till andra verk än *SV* 33. Men generellt sett håller jag mig till denna metod då jag anser att det är ett enkelt sätt att undvika alltför många noter.

Vid citat ur dramatexterna är typografin av utrymmesskäl något ändrad. Blankrad efter dramafigurernas namn ersätts med kolon och blanksteg. Dramafigurernas fullständiga namn och beteckningar skrivs inte heller med versaler såsom är praxis i *SV* utan endast med inledande versal. Exempelvis BISKRA skrivs Biskra etc.

Förord

”[T]heatre is the only reality. Everything else, the world outside, what the civilians call the real world, is nothing but fantasy.” Så säger Michael Gambon till huvudrollsinnehavaren Annette Bening i inledningen till filmen *Being Julia* (2004). Dessa ord är kanske den mest träffande beskrivningen av teaterns och särskilt det Strindbergska dramats mening för mig. Jag har haft den stora förmånen att ägna min tid åt den, jämte Shakespeare, störste dramatikern. Det har varit en oförglömlig tid och utan de personer som tackas i det följande hade jag förmodligen aldrig skrivit dessa rader.

Den som främst påverkat och utvecklat min syn på Strindbergs dramatik är min huvudhandledare Björn Meidal, en helt fantastisk människa och vän. Utan honom hade denna avhandling aldrig blivit skriven. Redan från den tid då han handledde mig på magisternivå har han tillämpat sin moderna, icke-auktoritära pedagogik och på så sätt möjliggjort en öppen och dynamisk dialog där jag alltid har känt en ömsesidig respekt. Han har under alla omständigheter stöttat mig, varit lyhörd och läst mina ibland bedrövliga manus konstruktivt, noggrant och tålmodigt. Hans gränslösa kunskap har varit ovärderlig för mig inte bara i avhandlingsarbetet utan även i vardagen.

Ett stort tack även till Bengt Landgren, min biträdande handledare som har haft en mycket betydelsefull roll under arbetets gång. Jag har tryggt kunnat luta mig mot hans beläsenhet och haft stor nytta av hans kritiska läsningar och kloka synpunkter.

Ett utomordentligt stort tack vill jag ägna de opponenter som tog sig an mitt manus i samband med slutventileringsseminariet, nämligen Katarina Båth, Ann-Sofie Lönngren och Björn Sundberg. De hade viktiga synpunkter som har varit av stor vikt för avhandlingens stringens, akribi och disposition.

Ett varmt tack till Michael Robinson för att jag fick tillgång till hans då ännu opublicerade bibliografi över Strindbergsforskningen.

Jag riktar mitt ödmjukaste tack till hela den Litteraturvetenskapliga institutionen vid Uppsala universitet där jag alltid har känt mig välkommen och varmt mottagen. I synnerhet vill jag tacka institutionens två klippor, Lena Hägg och Kerstin Landgren. Tack till Lena som alltid ställer upp vid praktiska ärenden och som alltid generöst delar med sig av sitt leende, sin värme och sin tid. Tack till Kerstin för all hjälp med administrativa spörsmål, men också för hennes vänlighet och ödmjukhet. Ett innerligt tack till Alexandra Borg, Cecilia Lindhé och Axel Lindén för stöd och engagemang.

Två personer har betytt särskilt mycket för denna studie. Den förste är Conny Svensson som redan efter några veckor på A-kursen väckte det sanna intresset för Strindberg. Han visar alltid ett stort intresse för mina projekt, vilket betyder oerhört mycket för mig. Den andre är Hans-Göran Ekman som med stor generositet har ägnat mitt manus tid och tanke och som har kommit med mycket betydelsefulla synpunkter.

Jag vill ägna ett speciellt tack till två lärare som jag har haft under min tid på institutionen: Sara Danius, en av de mest skarpsinniga människor jag har träffat som med briljans ledde mig genom den snåriga skog som kallas modern litteraturteori och metod; Ulf Malm, en oändlig kunskapskälla som lärde mig allt jag behöver om medeltid och renässans.

Tack till Emilia Aldrin på Institutionen för nordiska språk vid Uppsala universitet för värdefulla synpunkter på mina diskussioner om namnen i enaktarna.

Stort tack till Chad Henderson på Engelska institutionen vid Uppsala universitet för hans noggranna korrekturläsning av de engelska avsnitten i denna studie.

Jag står i tacksamhetsskuld till den tidigare forskningen som alltsedan Martin Lamms pionjärarbete om Strindbergs dramatik har uppenbarat och analyserat det strindbergska underlandet bit för bit. Av särskild betydelse för mig är Egil Törnqvists undersökningar av Strindbergs dramer. Jag hade aldrig intresserat mig för expositionsbegreppet om det inte vore för Törnqvists forskning som på många sätt lagt grunden för den föreliggande avhandlingen.

Jag vill också ägna en stor tacksamhet till två av mina tidigare lärare på Lugnetgymnasiet i Falun. Den förste är Leif Enermo, min lärare i svenska, engelska och filosofi som med stor beläsenhet och kunskap inspirerade mig. Den andre är Mats Körlof som med värme och ödmjukhet alltid skapade konstruktiva diskussioner. De har bägge två haft stor del i mitt litteraturintresse och mitt tänkande som på allvar började ta form under denna period. Jag kommer aldrig att glömma våra diskussioner om Camus, Dostojevskij, Sartre och Schopenhauer.

Tack till Lina Ludvigsson på Strindbergsmuseet för hjälp med att ta fram och ordna med rättigheter till omslagsfotot.

Jag vill tacka min vän Richard Thureson som är en av de mest kärleksfulla, ärliga och hängivna människor jag har träffat och som fyller min vardag med hopp och glädje. Detsamma gäller Daniel Färnstrand, en av de mycket få människor som jag kan umgås dygnet runt med och som förstår mig bättre än de flesta. Daniel förtjänar mitt varma tack också för all hjälp med den engelska sammanfattningen i denna avhandling. Även Martin Jernling skänker jag en tacksamhetens tanke för att han alltid finns där som en god vän som dessutom råkar vara en enastående läkare och gitarrist. Tillsammans

utgör vi fyra bandet The Academy, en grupp som på scenen och i studion skänkt mig upplevelser bortom tid och rum.

Varmt tack till min generöse vän Per-Anders Olofsson och Red Carpet Productions för att jag valdes till regissör för uppsättningen av Strindbergs *Fadren*. Det var ett mycket givande projekt för mig och jag ser fram emot fler liknande samarbeten.

Tack till min gode vän Germund Larsson som med tålamod och engagemang har korrekturläst mina manus och som aldrig tröttnar på att gå på teater med mig. Tack också till mina nära vänner Peter Mattsson och Ehsan Nasari på Populate AB som alltid finns där för mig och som har givit mig den fantastiska möjligheten att syssla med film på en mer professionell nivå. Tack till Pelle Ståhl som alltid finns tillgänglig och som bistår mig med sin tekniska kunskap som underlättar vardagen. Övriga vänner som jag vill tacka för stöd och engagemang är Jascha Becker, Ingemar Bergman, Eva och Mats Brodin, Kamran Ghodsi, Siavash Habibi, Linda, Maria, Mats och Therese Kristoffers, Kristian Lagerström, Oskar Ljungström, Oscar Segerström och Yerry Stetter.

Ett oändligt tack till min avlidne vän Andreas Hedström, en gitarrvirtuos och poet som haft en avgörande roll för min syn på litteraturens, musikens och konstens väsen. Min saknad efter Andreas är obeskrivlig och jag bär hans vackra minne i hjärtat som en ständigt brinnande eld och påminnelse om betydelsen av toner, ord och bilder.

Ett gränslöst tack går till min farbror, Mohsen, en klippa som alltid stöttar mig förutsättningslöst och som är som min egen bror. Vidare vill jag tacka mina systrar Leila och Shahla, två glädjespridare som jag alltid får oändlig kärlek av och som betyder allt för mig. Tack också till min morbror Abbas för mångårigt stöd.

Generösa bidrag för avhandlingens tryck har erhållits från Helge Ax:son Johnsons Stiftelse, Historisk-filosofiska fakulteten vid Uppsala universitet, Karl och Betty Warburgs fond samt Uppsala studentkår.

Slutligen vill jag tacka min far, Jalal, min mor, Shahin och min fästmö, Anna. Ni är min heliga treenighet som får mig att orka leva, skratta och kämpa. Se far, vart alla samtal om Hafez, Sa'di, Rumi, Ferdowsi och Shamlou ledde! Jag är så oändligt tacksam för din kärlek, empati och kunskap om det persiska språket och den persiska litteraturen, denna outsinliga skatt som skulle erövra världen om den bara gick att översätta. Och se mor, vart din drivkraft, envishet, glädje och oändliga kärlek ledde! Du får mig att kämpa, att känna, skratta och förlåta. Anna, du är mitt hjärta, en ständig påminnelse om varför jag lever. Du är själva definitionen av kärleken och godheten. Tack för att du förstår mig bättre än någon annan och för att du skänker mig allt jag behöver. Er tre, far, mor och Anna, tillägnar jag denna studie.

Inledning och disposition

”Varför tiger du?”, frågar Fru X sin motspelerska Mlle Y i August Strindbergs enaktare *Den starkare*. Vi kommer aldrig att få svar på den frågan då Mlle Y förblir tyst under hela dramat. Denna tystnad väcker otaliga möjligheter att läsa och tolka innehållet i dramat. Ty vad tänker Mlle Y? Vad skulle hon ha svarat på Fru X:s frågor och utsagor om hon finge yttra sig? Stämmer Fru X:s påståenden i dramat eller är de falska? Egil Törnqvist framhåller att orden i Strindbergs dramatik bland annat fungerar som ”maskerings- eller kampmedel. Ibland som både-och. […] Misstron mot ordens sanningshalt leder till en uppvärdering av det ordlösa, av tystnaden. Detta rymmer också en kulturkritik. Tillbaka till det ordlösa, sanna djurtillståndet blir en aspekt av tillbaka-till-naturen-evangeliet. Om orden döljer tankarna, blottar tystnaden tvärtom dessa”.[1] Som läsare eller åskådare förses vi successivt i nästan all dramatik med *exposition* eller *expositorisk information* om dramats dåtid, nutid och framtid, men i fallet med Fru X är det omöjligt att avgöra sanningshalten i denna information. Mlle Y:s tystnad försätter oss i en situation där Fru X:s utsagor varken verifieras eller dementeras. Vi kan därför inte bedöma hur trovärdig expositionen i replikerna är och hela idén om expositorisk information problematiseras.

Liksom i alla omfattande författarskap finns även inom Strindbergsforskningen en tendens till att vissa verk kanoniseras. Dramer såsom *Fadren*, *Fröken Julie*, *Till Damaskus I*, *Dödsdansen I*, *Ett drömspel* och *Spöksonaten* underkastas ständigt nya analyser. Men trots den forskning och det oupphörliga intresse som ägnas Strindberg och hans dramer, finns det luckor. Ett av dessa tomrum, som utgör analysmaterialet i denna avhandling, består av sju enaktare som Strindberg författade mellan 1888–1892. Några av dem har berörts av den tidigare forskningen främst i korta artiklar eller uppsatser, medan resten nästan helt hamnat i glömska. De kanske mest kända är *Den starkare*, *Paria* och *Första varningen*, medan *Samum*, *Debet och kredit*, *Inför döden* och *Moderskärlek* har ägnats blygsam uppmärksamhet.

Den starkare, *Paria* och *Samum* skrevs under Strindbergs vistelse i Holte i Danmark mellan december 1888 och 4 mars 1889 i samband med att dramatikerns nygrundade Skandinaviska Försöksteater skulle ha sina första premiärer. *Debet och kredit*, *Första varningen*, *Inför döden* och *Moderskär-*

[1] Egil Törnqvist, *Det talade ordet. Om Strindbergs dramadialog*, Stockholm, 2001, s. 15.

lek tillkom i Djursholm under våren 1892, och Strindbergs avsikt var att de fyra styckena skulle framföras på Dramaten.[2]

Strindbergs dramer till indelas vanligtvis i fyra kategorier: naturalistiska dramer (till exempel *Fadren* och *Fröken Julie*), enaktare (exempelvis *Den starkare*, *Paria* och de övriga enaktsdramer jag ska undersöka i denna studie), historiska dramer (såsom *Gustav Vasa*, *Erik XIV* och *Karl XII*) samt expressionistiska och symbolistiska dramer (som *Ett drömspel* och *Spöksonaten*), de sistnämnda alla skrivna efter Strindbergs så kallade infernokris. Av dessa fyra kategorier har enaktarna ägnats minst uppmärksamhet. Det finns idag ingen svensk eller utländsk avhandling som endast fokuserar på dessa pjäser.

Strindbergs enaktare begränsas emellertid inte endast till de sju dramer som här ska undersökas. Redan 1870 skrev dramatikern sin första enaktare *I Rom* och året efter *Den fredlöse*. Även exempelvis *Fröken Julie* (1888) och *Fordringsägare* (1888) är enaktare till formen. Vidare författade Strindberg 1892, samma år som *Moderskärlek* författades, *Leka med elden* och *Bandet*. Han gjorde dock ett uppehåll mellan författandet av *Moderskärlek*, som förelåg färdig den 16 maj 1892, och de två senare styckena vilka troligtvis skrevs under perioden 20 augusti–14 september 1892.[3]

Mitt urval av de sju nämnda enaktarna följer Strindbergs egen teoretiska motivering i uppsatsen ”Om modernt drama och modern teater” (1889). Gunnar Ollén påpekar: ”Med repertoaren på Théâtre Libre i Paris som förebild skulle ’huvudintresset vara lagt på det psykologiska förloppet’ […] och enaktsformatet gynnas”.[4] De sju enaktarna har, som vi senare ska se, både tematiska likheter, såsom ”hjärnornas kamp”, och formella. Strindberg lockades av det korta formatet – *quart d’heure*. Till Gustaf af Geijerstam skrev han den 18 november 1888 att han vill författa en nyckelscen med ”[t]två personer, utan intrig, men skarp spänning i Hjernornas Kamp, själarnes strid”. Han hävdade i ett brev till Georg Brandes daterat den 29 november 1888, en dryg månad före tillkomsten av *Den starkare*, att det ”[i] hvarje drama fins [– – –] une scène! Det är den jag vill ha; hvad skall jag med det andra rasket att göra, och besvära sex, åtta skådespelare att lära!”.[5] Dessa idéer realiserades i *Den starkare*, *Paria* och *Samum*. Därefter utökades persongalleriet. Emellertid är även de fyra senare styckena skrivna efter det korta enaktsformatet. Dessutom tillkom samtliga sju enaktare i princip i svit. Strindberg författade visserligen ett drama baserat på romanen *Hemsöborna*, *Folk-komedin Hemsöborna*, förmodligen färdigställt mellan slutet av januari och den 9 februari 1889, samt det fem akter långa sagospelet *Himmelrikets nycklar*, fullbordat den 3 februari 1892. Men när bägge pjäserna bemöttes

[2] *SV* 33, s. 329.
[3] Ibid., s. 358.
[4] Ibid., s. 329.
[5] Ibid., s. 331.

kyligt och den senare refuserades, ”återgick Strindberg till enaktsformatet. Den teoretiska motiveringen var fortfarande densamma som han hade utvecklat i uppsatsen *Om modernt drama och modern teater*”.[6]

I denna undersökning utgörs analysmaterialet av sju dramatexter. Att läsa ett drama är som att lägga pussel; bitarna faller på plats en efter en och bildar slutligen en helhet. Denna process följer såsom allt annat en temporal struktur, vilket har framhållits av Jackson G. Barry: ”the essential structures of drama […] is temporal”.[7] Dessa strukturer finns inbyggda i själva dramatexten vari alla skeenden presenteras i en viss ordning. Men även inom varje människa som läser ett drama finns en egen historia, kunskap och erfarenheter som möjliggör förståelse och tolkning av innehållet. De olika elementen i dramat och dess delar ska läggas på plats så att de bildar en meningsfull helhet. I denna process är tiden en avgörande faktor då dramats tid förenas med läsarens, något som sker genom dramatextens narrativitet och temporalitet. Den tid och de handlingar som författaren har arrangerat i en viss kronologisk ordning som manifesteras i dramat förenas med den tid, det vill säga den historia, kunskap och samlade erfarenhet, som läsaren bär med sig till läsningen. För bägge dessa tidsskikt – dramatextens och läsarens – gäller att de, genom en aktualisering av det förflutna i nuet, pekar framåt, mot en framtid. Detta ligger i tidens natur: klockan tickar framåt, inte bakåt.

I den narrativ-temporala representation som ett drama utgör är främst expositionen det element som ständigt överför nödvändig information till mottagaren. På så vis är expositionen en dramaturgisk förutsättning för att uppfatta mening i dramat. I denna avhandling ska jag följaktligen undersöka *hur* Strindberg presenterar expositorisk information i de sju enaktarna. Pjäserna har, som redan nämnts, inte fått den uppmärksamhet de förtjänar och har därmed hamnat i skymundan. I inledningen till *Strindbergs språk och stil* skriver Göran Lindström att Strindberg av den äldre forskartraditionen uppfattades

> främst som den av sitt oerhörda stoff besatte diktaren; i en yngre generations ögon framstår han som den medvetet arbetande, yrkesskicklige konstnären. Bara en grundligare genomförd struktur- och stilanalytisk utforskning av hans verk kan i framtiden avslöja vilken av uppfattningarna som har mest fog för sig.[8]

Nu har visserligen mer än fyra decennier förflutit sedan Göran Lindström konstaterade detta, och Strindbergsforskningen har sedan dess berikats med många varierande studier, bland andra strukturella och stilanalytiska under-

[6] Ibid., s. 345.
[7] Jackson G. Barry, *Dramatic Structure. The Shaping of Experience*, Berkeley/Los Angeles/London, 1970, s. 175.
[8] Göran Lindström, ”Inledning” i *Strindbergs språk och stil. Valda studier*, Lund, 1964, s. 10.

sökningar.[9] Den föreliggande studien kan också ses som ett arbete som härrör från just ett strukturalistiskt intresse. Med strukturalism menar jag en undersökning av hur system av tecken eller symboler får sin betydelse genom att de sätts i relation till andra tecken på olika lingvistisk-semiotiska nivåer.

Inom Strindbergsforskningen är Egil Törnqvist den som intresserat sig mest för dramastruktur, dramadialog och dramatekniska begrepp. Törnqvist har framför allt i den redan citerade studien *Det talade ordet. Om Strindbergs dramadialog* bland annat presenterat en användbar definition av expositionsbegreppet samt korta iakttagelser av vissa textpartier i några av de enaktare vi ska undersöka.[10]

Enaktsdramat är vidare intressant av genrehistoriska skäl. Peter Szondi har i dissertationen och standardverket *Theorie des modernen Dramas* diskuterat dramatiska element och däribland expositionen i Strindbergs dramatik.[11] Szondi menar att dramagenren, på grund av de hårda formella och genreinriktade regler som hade definierat den dramatiska formen alltsedan Aristoteles, hamnade i en kris under 1800-talet. Flera stora dramatiker började då författa enaktare under 1880-talet. I stället för en konflikt mellan dramats personer utgjordes enaktarnas protagonister i stället av övermäktiga krafter; kampen blev närmast metafysisk eller existentiell. Strindberg betraktas av Szondi som en av dessa dramatiker som genom ett innehållsligt ifrågasättande förändrar den dramatiska formen och franskklassicisternas idé om tidens, rummets och handlingens enhet. Szondi menar bland annat att Strindberg, med *Den starkare*, skapar en subjektiv ”jag-dramatik” som upplöser hela den dramatiska formen.[12] Fritz Paul instämmer i Szondis påstående och hävdar i ”Strindberg og monodramaet” att ”[d]en første betydelige forfatter av den nye dramatikk som bevisst, og till en viss grad systematisk tok opp formproblemet, var vel Strindberg”. Paul, som vidare understryker att monodramat

[9] För goda översikter över Strindbergsforskningen, se Göran Lindström, ”Strindbergsforskning 1915–1962” i *Svensk litteraturtidskrift*, red. Algot Werin, utg. av Samfundet De Nio, årg. 25, Lund, 1962:2, s. 60–81, Sven Rinman, ”Femton års Strindbergsforskning” i *Strindbergiana*, första samlingen, red. Anita Persson & Karl-Åke Kärnell, Stockholm, 1985, s. 81–108 samt Sven Rinman, ”Tre års Strindbergsforskning” i *Strindbergiana*, fjärde samlingen, red. Hans-Göran Ekman, Anita Persson & Barbro Ståhle Sjönell, Stockholm, 1989, s. 172–179. Så vitt jag vet föreligger det ännu ingen översikt över Strindbergsforskningen efter 1990.

[10] Även Carin Östman har i uppsatsen ”Hur får publiken veta vad den inledningsvis behöver veta?” diskuterat expositorisk information om tid, plats, personer och dessas inbördes relationer i bland annat Strindbergs *Fadren* och *Fröken Julie* med tonvikt på dessa dramers inledningar, i *Svenska på scen. Språk och språkanvändning i svensk dramatext från tre sekler*, red. Siv Strömquist, Uppsala, 2003, s. 206–225.

[11] Peter Szondi, *Det moderna dramats teori*, Stockholm, 1972, sv. övers. Kerstin Derkert, s. 72 ff. (Orig. *Theorie des modernen Dramas* [diss., Zürich, 1956], Frankfurt am Main, 1956.) Eftersom jag, särskilt i samband med analysen av *Den starkare*, kommer att diskutera Szondis idéer utförligt, väljer jag av läsarvänliga skäl att återge citat från denna studie på svenska.

[12] Ibid., s. 32–45.

hos Strindberg inte är bundet till enaktsgenren, hänvisar också till Thomas Mann som ansåg att Strindberg inte endast föregrep expressionismen utan även surrealismen.[13]

Innan utredningar av expositorisk information i de sju enaktarna kan äga rum, behövs en genomgång av de förutsättningar som ligger till grund för studiens analysbegrepp och metod samt Strindbergs författande av de aktuella enaktarna. Avhandlingens första kapitel utreder således dramatexten som fenomen samt vad undersökningar av dramatexter innebär. I samband med denna diskussion presenteras semiotiken som en nödvändig disciplin inom dramatextanalysen.

I det andra kapitlet introduceras två centrala fenomen som påverkade Strindbergs författande av dramatik under slutet av 1880-talet och början av 1890-talet. Det första är den naturalistiska doktrin som förespråkades av Émile Zola och det andra naturalismens huvudsakliga teaterscen Théâtre Libre i Paris som öppnades av André Antoine och Zola 1887. Sedan diskuteras de naturalistiska idéer som Strindberg utnyttjade i sin dramatik från den här perioden.

Kapitel tre utgör en kort genomgång av enaktsdramats historia från 1600-talet och framåt. Här behandlas också de formella aspekter av naturalismen som påverkade Strindberg. Zola hade en viktig roll i detta avseende eftersom han i sin naturalistiska lära anknöt till franskklassicisternas tre enheter. Detta kapitel, liksom det föregående, är inte på något sätt uttömmande genomgångar av enaktarens historia respektive naturalismen. I stället syftar de till att presentera några huvuddrag och en kortfattad historisk bakgrund som kan fördjupa och underlätta förståelsen av enaktarna och analyserna av dessa.

Det fjärde kapitlet är ett avsnitt om expositionsbegreppet. Diskussionen tar avstamp i Aristoteles' *mimesis*begrepp och följs av en översikt av expositionsbegreppets historia. Härvidlag presenteras två olika riktningar: dels de teoretiker som i Gustav Freytags efterföljd vill betrakta expositionen som ett element i dramats inledning, dels de som hävdar att expositorisk information inte på något sätt är bunden till inledningen utan till och med kan förekomma i dramats slutreplik.

I ett kapitel om analysbegrepp och metod ges slutligen en stipulativ definition av expositionsbegreppet som kommer att gälla för resten av studien. I detta avsnitt presenteras även den metod som tillämpas i samband med enakts-analyserna. Sedan följer analyserna av de sju dramerna där varje pjäs undersöks i ett eget kapitel. Före varje analys presenteras korta historiska uppgifter om tillkomsten av den aktuella pjäsen samt vissa generella utlåtanden om denna i den tidigare forskningen. Därefter följer en genomgång av den expositoriska informationen. Enaktarna analyseras i kronologisk ordning enligt tillkomsttid.

[13] Fritz Paul, "Strindberg og monodramaet" i *Edda. Nordisk Tidsskrift for Litteraturforskning*, band 76, red. Åse Hiort Lervik, Oslo, 1976, s. 283, 291.

Eftersom Strindbergsforskningen under lång tid var biografiskt inriktad, är en del av det som skrivits om enaktarna präglad av detta. Även idéhistoriska och komparativa undersökningar har varit vanligt förekommande. Där har man intresserat sig för Strindbergs idémässiga influenser och hans relation till andra författare och filosofer. Mitt främsta intresse ligger dock i att se *hur* olika idéer har framställts. Ur ett strukturalistiskt-semiotiskt perspektiv med expositionen som huvudbegrepp undersöks de dramaturgiska elementens interrelation i de sju dramatexterna.

Dramatexten, dess semiotik och kommunikativitet

Liksom ett scenframförande kompletterar och fördjupar dramaläsningen, är en dramatext vanligen själva grunden för det framförda skådespelet, och litteraturvetenskaplig dramaforskning innebär ofta studier av dramatexten.[14] Inom dramaforskningens historia har det ibland förekommit försvar av dramatexten och dess betydelse. Detta har kanske främst två anledningar: 1) den äldre, traditionella dramaforskningen, som ligger till grund för många nya studier och som oftast bedrevs av litteraturvetare, sysslade nästan undantagslöst med dramatexter; 2) de yngre grenarna av dramaforskningen, såsom föreställningsanalys vari man undersöker specifika teateruppsättningar, eller receptionsforskning där man intresserar sig för teateråskådarnas reaktioner, intresserar sig inte alls för dramatexten i så hög utsträckning. Man har således ibland kritiserat den traditionella dramaforskningen för att tillmäta dramatexten och dramatextanalysen en alltför stor betydelse.

I denna avhandling åsyftas med exempelvis *Den starkare* eller *Samum* dramatexterna ifråga. Det är Strindbergs enaktare i textform som utgör materialet för analyserna och inte någon särskild iscensättning. Därmed förnekas inte på något sätt det faktum att dramatexten, med undantag för läsdramer, oftast är tänkt som underlag till en scenisk framställning. Dramatexter och teaterföreställningar kan studeras separat, men en medvetenhet om deras interrelation skapar bättre förståelse för dramats natur och möjligheter.

Inom den svenska dramaforskningen har Gunnar Brandell i den dramaanalytiska handboken *Drama i tre avsnitt* presenterat en skiktindelning av dramatiska och sceniska element. Brandell introducerar idén om två poler i upplevelsen av ett drama: *dramat som text* och *dramat som föreställning*. Han menar att förutsättningen för dramaanalyser är studier utifrån *dramat som underlag för föreställningen*, men att dessa helst bör ske ”från bägge upplevelsepolerna”. Den dramatikstuderande måste ”i stora drag iscensätta

[14] Det är viktigt att poängtera att dramat inte är den enda ”dramatiska” genren. Även andra genrer, som exempelvis opera, pantomim, balett, cirkus och musikal, kan vara ”dramatiska” och med rätta ses som skådespel eller framföranden som kan föregås av ett skriftligt manus. Kjellin och Ramnefalk uppmärksammar svårigheten med att bestämma vad ett drama är och avgränsningen gentemot andra ”dramatiska” konstformer. Ett sätt, menar de, är att betrakta dramat som dels en litterär text, dels ett partitur för scenframförande. Gösta Kjellin & Marie Louise Ramnefalk, *Modern dramatik. Tio analyser*, Stockholm, 1971, s. 11 f.

dramat i sin fantasi, se och höra det inom sig – ungefär så som författaren en gång såg och hörde den föreställning, som hans drama är partituret till".[15] Dramaläsning är alltså inte helt olik upplevelsen att betrakta en föreställning. Skillnaden mot det faktiska scenframträdandet är att detta sker i läsarens huvud. Härvidlag är språkvetaren Marie Sörlins uppdelning av den sceniska föreställningen i *offentlig scentext* och *privat scentext* användbar. Den förra termen åsyftar en scentext som "utspelas i en teatersalong inför publik" medan den senare "utspelas för läsarens inre blick". Som Sörlin poängterar kan en dramatext "enbart förstås om läsaren skapar en privat scentext i sitt huvud". Hon nämner olika egenskaper och föremål typiska för teaterscenen, såsom ridå, fond och utgångar, element som "'tvingar' läsaren att föreställa sig skeendena med hänsyn till en teaterscen".[16]

Ett perspektiv som aktualiseras i samband med läsarens iscensättning av dramatexten är *semiotiken*, läran om tecknen. Enligt den amerikanske semiotikern C. S. Peirce har dramatexten potential att aktivera alla kanaler i människans sinnen. Peirce talar om tecknets tredelade typologi: ikon, index och symbol. Ikoniska tecken arbetar med likhet mellan det betecknande och det betecknade: "Anything […] is an Icon of anything, in so far as it is like that thing and used as a sign of it". Indexikala tecken är orsaksbundna till de objekt de denoterar genom en omedelbar närhet och "by virtue of being really affected by that object". Symbolen är enligt Peirce relaterad till det objekt den denoterar "by virtue of law, usually an association of general ideas", såsom det språkliga tecknet.[17] Manfred Pfister, som har inspirerats av Peirces teorier, framhåller att det dominanta akustiska teckensystemet i dramat vanligtvis är språket, men att det kan ackompanjeras eller ersättas av icke-språkliga akustiska koder såsom ljud, ljudeffekter som exempelvis åska och musik.[18] Även om vi inte hör dessa ljud konkret under dramaläsningens gång, föreställer vi oss dem genom de anvisningar som dramaförfattaren försett oss med. Här aktualiseras Pfisters uppdelning av dramatexten i *primär* och *sekundär* text, två begrepp som lånats från Roman Ingarden. Den första kategorin innefattar dialogen som äger rum mellan dramafigurerna, medan den sekundära texten refererar till de textsegment som inte reproduceras av dramafigurerna. Denna senare kategori inkluderar sålunda pjästiteln, rollista, dedikationer, förord, meddelanden om scen- och aktindelning-

[15] Gunnar Brandell, *Drama i tre avsnitt* (1971), Stockholm, 1996, s. 76 f.
[16] Marie Sörlin, *Att ställa till en scen. Verbala konflikter i svensk dramadialog 1725–2000* (diss.), Uppsala, 2008, s. 23.
[17] C. S. Peirce, *Collected papers of Charles Sanders Peirce*, Vol. 2, *Elements of logic*, utg. av Charles Hartshorne & Paul Weiss, Cambridge, 1932, s. 247 ff.
[18] Manfred Pfister, *The Theory and Analysis of Drama*, Cambridge, 1988, engelsk övers. från tyska John Halliday, s. 7 ff. (Orig. *Das Drama. Theorie und Analyse*, München, 1977.) Eftersom denna studie är en av de viktigaste för denna avhandling vari jag ofta kommer att citera Pfister, väljer jag av läsarvänliga skäl att återge dessa citat på engelska.

ar, rekvisita- och scenanvisningar. Dock kan exempelvis scenanvisningar finnas i själva dramadialogen då denna till sin natur är performativ.[19]

Såsom Siv Strömquist har påpekat i studien *Inte bara repliker* riskerar begreppsparet primär och sekundär dramatext, liksom exempelvis huvudtext/sidotext, huvudtext/bitext, main text/side text att föremedla en orättvis och hierarkisk syn på dramatextens olika typer, vari exempelvis den primära dramatexten skulle anses vara mer värd än den sekundära. Strömquist introducerar i stället begreppen *repliker/dialog* och *metatext* i sin undersökning för att undvika att någon textsort ”lyfts fram på den andras bekostnad”.[20] Strömquists begreppspar *repliker* och *metatext* kommer att användas i denna studie eftersom de i mindre utsträckning leder till en hierarkisk syn på dramatextens olika delar.

Som Strömquist har framhållit, fungerar metatexten som bäst när den suddar ut gränsen mellan dramatext och scentext.[21] Denna är kanske den främsta egenskap i skriften som automatiskt väcker läsarens iscensättning av texten och tvingar dramaläsaren att regissera en egen föreställning av den aktuella dramatexten i sin fantasi.[22] Dramatextens öppna och kommunikativa karaktär tvingar läsaren till ett svar och en privat, imaginär iscensättning. Den kommunikativa egenskapen i dramatexten finns emellertid inte endast i metatexten utan även i replikerna. Pfister har påpekat att det finns ett *inre* och ett *yttre kommunikationssystem* i dramatexter. Rollfigurernas repliker har två mottagare och har därför dubbla funktioner. Läsaren är en rollfigur som tolkar replikernas innehåll utifrån rollfigurernas relationer inom dramats inre, fiktiva system. Samtidigt är läsaren en mottagare, en åskådare i dramats yttre kommunikationssystem, och kan tolka replikerna på ett annat sätt än mottagarna inom det inre systemet.[23] Det finns många liknande uppdelningar av dramatextens dubbla funktion. Sörlin har exempelvis ersatt det inre och det yttre kommunikationssystemet med begreppen mikro- och makroplan. Hon understryker i en not med hänvisning till språk- och litteraturprofessorn

[19] Ibid., s. 13 ff.
[20] Siv Strömquist, *Inte bara repliker. Scenanvisningarna och annan metatext i svensk dramatik under tre sekler*, Uppsala, 2006, s. 16 f. Strömquist poängterar att metatext och repliker även skiljs åt grafiskt i tryckta dramatexter. Metatexten markeras ofta med tomrum, blankrader, olika typsnitt (kursiv eller fetstil) eller parenteser, ibid., s. 24. Termen metatext har i Strömquists undersökning ingenting att göra med dramabegreppet ”metadrama”.
[21] Ibid., s. 125.
[22] ”Skriften ’kallar’ på läsningen”, såsom Paul Ricœur har framhållit i uppsatsen ”Vad är en text?” i *Från text till handling. En antologi om hermeneutik*, sv. övers. Margareta Fatton & Bengt Kristensson, red. Peter Kemp & Bengt Kristensson, Stockholm/Stehag, 1993, s. 33. (Orig. ”Qu’est-ce qu’un texte? Expliquer et comprendre” i *Hermeneutik und Dialektik*, Vol. 2, *Sprache und Logik*; *Theorie der Auslegung und Probleme der Einzelwissenschaften*, red. Rüdiger Bubner, Tübingen, 1970, s. 181–200.) Ricœur menar att texten förses med en betydelse först i och med en läsakt, ibid., s. 37. Vidare påpekar han att ”texten inte stänger sig om sig själv, utan är öppen mot något annat. Att läsa är […] att sammanlänka en ny diskurs med textens diskurs”, ibid., s. 53 f.
[23] Pfister 1988, s. 3 f.

Mick Short att det ”[i]bland förutsätts tre eller t.o.m. fler nivåer, t.ex. om det finns en berättare i dramat”.[24] Vidare förtydligar hon att de två systemen skiftar i karaktär beroende på

> hur forskaren betraktar dramatexten på makroplanet. Vissa betraktar den i en teaterkontext, dvs. som en offentlig scentext med publiken som mottagare. Andra ser den i en läskontext, som en skriven text med en läsare som mottagare. Olika forskare räknar också med olika ”avsändare” på makroplanet. Medan en del ser själva dramatexten som en avsändare menar andra att avsändaren snarare är författaren som skrivit texten. Grundtanken är dock densamma oavsett dessa skillnader.

Läsaren får, som Sörlin betonar, ”olika lyssnarroller på de båda nivåerna”. På mikroplanet är läsaren

> en tyst deltagare som bara hör dialogen, utan rättigheter eller skyldigheter att delta och vars ”närvaro” (med undantag av avsidesrepliker och liknande) inte uppmärksammas av rollpersonerna. […] På makroplanet är läsaren däremot alltid en erkänd mottagare. […] Trots att rollpersonerna i normalfallet agerar utan att ta notis om läsarens närvaro är i själva verket alla deras utsagor utformade med tanke på läsaren som den ”egentliga” eller slutliga mottagaren. Det är dock […] författaren på makroplanet som står för denna mottagarutformning av dialogen. På mikronivån tycks rollpersonerna uppfatta yttrandena som om de vore utformade för dem, inte för någon annan.[25]

Liksom Sörlin anser jag att läsare av dramatexter måste vara medvetna om textens dubbla funktion och den offentliga scentextens förutsättningar och konventioner.[26] Detta betyder dock inte att dramatexten nödvändigtvis bestämmer eller behöver bestämma scentextens utformning. Varje läsare föreställer sig en egen privat scentext som, beroende på bland annat förkunskaper om dramat, oftast varierar sinsemellan och som kan se olika ut även när en och samma läsare föreställer sig en privat scentext vid olika lästillfällen. Dramatexten anger inte i detalj allt som ska realiseras i scentexten. I så fall skulle de flesta scentexter se likadana ut. Det finns alltid en ”en implicerad scentext, dvs. ett slags modellföreställning […] ’inskriven’ i dramatexten”.[27] Författarens och läsarens olika kompetenser bidrar dock till att texten blir en ”öppen” enhet.

Från dessa diskussioner om dramatexten och dess semiotiska karaktär tar vi nu steget över till ett kapitel där vi ska ägna oss åt de idéer som påverkade Strindbergs författande av de sju enaktarna.

---

[24] Sörlin 2008, s. 23, not 8.
[25] Ibid., s. 23 f.
[26] Sörlin nämner som exempel på en sådan konvention avsidesrepliken. Läsaren ”behöver känna till att sådana yttranden visserligen sägs högt men trots det (vanligen) inte uppfattas av de andra rollpersonerna utan enbart av läsaren (eller publiken), ibid., s. 24.
[27] Ibid., s. 24 f.

Strindberg och naturalismen

Strindberg förklarar i förordet till *Fröken Julie* hur han låter ”den svagare stjäla och repetera ord från den starkare, låter själarna hämta ’idéer’, suggestioner som det kallas från varandra, från miljön […], från attributen […]”. Vidare nämner han att han ”tagit ’vaken suggestion’ till hjälp”.[28] Dessa tankar, som Strindberg förde in i sin naturalistiska dramatik, var resultatet av hans idémässiga förändring under flera år. I *Hjärnornas kamp. Psykologiska idéer och motiv i Strindbergs åttiotalsdiktning* skriver Hans Lindström:

> Lösenordet för hans [Strindbergs] senare åttiotalsdiktning blir: psykologi. Från samhället vänder han sig till den enskilda människan; det för honom centrala kamptemat transformeras: kampen mellan individ och samhälle, mellan överklass och underklass, blir i stället en kamp mellan individer, en ”hjärnornas kamp”. Självanalysen ger anledning till omfattande studium av psykologisk och psykiatrisk facklitteratur, och utforskandet av själslivets hemligheter blir snart ett dominerande intresse. Då Strindberg under de följande åren tillägnar sig den moderna psykologiens, speciellt suggestionspsykologiens resultat, kommer han även i kontakt med tidens ”vetenskapliga” mystik, spekulationerna kring hypnotiska, parapsykologiska och spiritistiska fenomen etc., som bildar ett så tidstypiskt inslag i det senare åttiotalets tankeatmosfär. Kontakten är betydelsefull: ur den spirar idéer som så småningom bidrar till att allt mer urholka hans rationalism och föra honom mot Infernotidens ockulta åskådning.[29]

Vidare skriver Lindström att övergången från rationalismen innebär ”en frigörelse. Det estetiska blir inte längre skuldbelagt. […] Kravet på ren, av estetiska biavsikter ogrumlad social förkunnelse släpper sitt grepp: den naturalistiska dramatikens och skärgårdsberättelsernas tid är inne.”[30] Lindström följer sedan ”de olika stadierna på Strindbergs bana som själsanalytiker” och ser nödvändigheten att ”fixera naturalismens psykologiska romankonst” samt en undersökning av ”den franska litteraturen: det är den som ger Strindberg de avgörande impulserna”.[31] Dessa kommer enligt Lindström bland annat från Balzac, Stendhal, Flaubert, Taine, Claude Bernard, bröder-

[28] August Strindberg, *Samlade Verk*, del 27, *Fadren*, *Fröken Julie*, *Fordringsägare*, red. och komm. av Gunnar Ollén, Stockholm, 1984, s. 105.
[29] Hans Lindström, *Hjärnornas kamp. Psykologiska idéer och motiv i Strindbergs åttiotalsdiktning* (diss.), Uppsala, 1952, s. 14.
[30] Ibid., s. 15 f.
[31] Ibid., s. 34.

na Goncourt, Ribot, Maudsley, Charcot, Bernheim, Bourget, Poe, Jacobsen, Drysdale, Nordau, Huysmans, Maupassant och Zola. Det är alltså värt att notera att såväl franska som icke-franska vetenskapsmän och författare ingick i:

> Den psykologiska och psykiatriska litteraturen [som] försåg Strindberg med de nycklar han behövde vid undersökningen av sin egen personlighet. Men den gav också uppslag som i hög grad kom att sätta sin prägel på det följande skedet i hans författarskap: till stor del har Strindbergs senare åttiotalsdiktning fått karaktären av studier i patologiskt själsliv. […] [D]et [är] härvidlag […] frågan om anslutning till en aktuell litterär metod, en bestämd litterär genre: den naturalistiska genre som syftar till inträngande människoskildring på grundval av modern vetenskaplig forskning på psykologiens och psykiatriens område.[32]

Den vändning som inriktade Strindbergs författarskap på psykiatri, suggestionspsykologi och psykologiska studier av människosjälen, inleds enligt Lindström med *Tjänstekvinnans son* (1886) och utvecklas i *Vivisektioner* (1887): ”Under formeln ’hjärnornas kamp’ sammansmälter antidemokratiska och suggestionspsykologiska tankegångar”, men *Vivisektioner* uppvisar ”också de första symptomen på Strindbergs kontakt med de mystiska strömningarna i tiden; […] i sitt intresse för spiritistiska och parapsykologiska fenomen förebådar han redan nu nittiotalets ockultism”.[33] Lindström har döpt sin avhandling efter novellen ”Hjärnornas kamp”, som återfinns i *Vivisektioner*. ”Hjärnornas kamp” är, förutom titeln på Strindbergs novell, ett tema som kom att prägla hans sena åttiotalsdiktningen. Strindberg påverkades kanske mest av den naturalistiska gren som sysslade med brottets psykologi. Han läste om den italienske läkaren Césare Lombrosos förbrytarantropologi, främst presenterad i verket *L’uomo delinquente* (1876), vari teorin drevs att en persons yttre avslöjar anlag. Exempelvis ”bakåtsluttande panna, buskiga ögonbryn, orolig blick” tydde på kriminella anlag.[34] ”Lombrosos karakteristik av förbrytartypen såsom ’le criminel-né’, en särskild människotyp”, skriver Lindström, har ”anammats av Strindberg, som här har fått ett komplement till sina egna idéer om ’de små’”. Strindbergs påverkan från Lombroso kan, med Lindströms ord, ”studeras i samband med en undersökning av den litterära kriminologiska genren och det allmänna intresse för kriminalpsykologi, som utgör ett markant inslag i tidens litteratur och som även Strindberg lät sig påverkas av”.[35]

Inflytandet från Nietzsche bidrog till en bildningsaristokratisk övermänniskotro som Strindberg exempelvis gestaltar i 1600-talsberättelsen *Tschandala* (1888). Men ”Förbrytarna och De små blir synonyma begrepp i Strind-

[32] Ibid., s. 124 f.
[33] Ibid., s 126.
[34] *SV* 33, s. 336.
[35] Lindström 1952, 174 f.

bergs vokabulär. […] Det blir därför en naturlig följd, att Strindberg skarpt reagerar mot Nietzsches sympati för brottslingen-övermänniskan". Strindberg tog Lombrosos parti när han i en brevväxling med Nietzsche beskrev förbrytaren som "en svag, degenererad typ".[36] Lombrosos frekventa förekomst i den litterära naturalismen är helt naturligt, menar Lindström. Strindberg, Geijerstam, Garborg, Léon Daudet och Zola fascinerades alla av det faktum att "[l]e criminel-né var en auktorisation av en obetingat deterministisk människouppfattning; hos denna varelse var predestinationen ett bevisat faktum, den moraliska ansvarigheten eliminerad".[37] Lindström betonar dock att Strindberg, förutom påverkan från Nietzsche och Lombroso, särskilt i *Tschandala*, har tagit stort intryck av Dostojevskijs romanfigur Raskolnikov i *Brott och straff*, vilkens mord ju är "baserat på en övermänniskoteori, som på många punkter överensstämmer med den tyske tänkarens", det vill säga Nietzsches.[38]

Lindström visar hur Strindberg under åttiotalets mitt och slut alltmer influerades av franska sennaturalister såsom Bourget samt den nya psykologiska forskning som främst fördjupade sig i individens själstillstånd. Strindberg påverkades likaså av hypnos- och suggestionsforskningen från Charcot och Nancy-skolan (främst Liébault, Bernheim och Liégeois) till den tidens typiska företeelser som spiritism, ockultism, teosofi och mesmerism. "För naturalisterna gav suggestionspsykologien en bekräftelse på viljans ofrihet", hävdar Lindström, "jagets irresistens mot yttre inflytelser, för sekelslutets mysticism öppnade den nya, gåtfulla djup i den outforskade människosjälen".[39]

Utöver de psykologiska idéer som Hans Lindström presenterar i sin studie fanns även andra, mer dramahistoriska och dramatekniska, fenomen som influerade skrivandet av de enaktare vi här ska undersöka. I artikeln "Strindbergs *Paria*", publicerad i *Forum* endast två år efter Strindbergs död, betonar Gotthard Johansson Strindbergs påverkan från André Antoine, Théâtre Libre och "le naturalisme au théâtre".[40] Strindberg, som själv var en av de många radikala dramatiker som Théâtre Libre presenterade, gjorde mellan 1888–1889 ett försök att driva en egen liknande verksamhet i Köpenhamn, kallad Skandinaviska Försöksteatern.

En central undersökning i sammanhanget är Børge Gedsø Madsens *Strindberg's Naturalistic Theatre. Its Relation to French Naturalism*. Gedsø Madsen studerar *Fadren*, *Fröken Julie*, *Fordringsägare* samt de sju enaktare som här ska analyseras i relation till den franska naturalismen. Gedsø Madsen använder sig av Zolas definition av naturalismen vilken han menar "is

[36] Ibid., s. 184.
[37] Ibid., s. 189.
[38] Ibid., s. 201.
[39] Ibid., s. 243.
[40] Gotthard Johansson, "Strindbergs *Paria*" i *Forum*, Stockholm, 7 augusti 1915, nr. 32, s. 381–384, s. 381.

generally accepted as its most theoretical expression". Zolas idéer om romanen och dramat kan sammanfattas i några huvudsakliga punkter: (a) den naturalistiske roman- och dramaförfattaren måste undersöka verkligheten på nära håll och återge den på ett noggrant dokumenterat sätt; (b) i sin framställning av roman- och dramafiguren måste naturalisten tillämpa ett vetenskapligt närmande för att visa hur figuren är styrd av arv och miljö. För att denna framställning ska vara giltig, bör resultat av psykologiska undersökningar och studier användas. Skådespelaren ska leva, inte spela; (c) i det naturalistiska dramat ska scendekoren ha samma bestämmande funktion som miljön i romanen; (d) vidare ska det naturalistiska dramat följa en enkel och koncentrerad struktur utan en lång exposition såsom i det romantiska eller det välgjorda dramat. Zola rekommenderar den naturalistiske dramatikern att i huvudsak följa det franskklassicistiska dramat med dess psykologiska framställning av dramapersoner och strukturella enkelhet; (e) Zolas idéer om iscensättning, handling och diktning, sammanfattade i begreppet *nouvelle formule*, kan summeras i tre principer: *faire vrai* (göra rätt), *faire grand* (göra stort), *faire simple* (göra enkelt).[41] Zolas kriterier innebär att dramatiken ska vara enkel, naturlig och koncentrerad till ett slutet rum. Händelser och känslor bör utformas enligt en inre logik. Dialogen ska vara ett dissekerande av den mänskliga psykologin och fysiologin. Dessa ingår i den deterministiska människosyn vari arv och miljö styr allt och där handlingen endast blir ett underordnat element och en naturlig följd av dramafigurernas personligheter.

Sina teorier om det naturalistiska dramat förverkligade Zola när han 1873 omarbetade sin roman *Thérèse Raquin* till drama, en milstolpe inom den naturalistiska dramatiken. Även om Zola egentligen ansåg att omarbetningar av romaner till dramer i allmänhet inte är särskilt lyckade, är dramat *Thérèse Raquin* samt dramakritiken hans huvudsakliga bidrag till den naturalistiska doktrinen, enligt Gedsø Madsen. Försöket att praktisera vissa av Zolas naturalistiska idéer på scenen skulle dock komma att utföras av Antoine och Théâtre Libre.[42]

Théâtre Libre i Paris öppnades 30 mars 1887 av André Antoine, "skaparen av naturalismens stamscen", och Zola. Gösta M. Bergman skriver i *Den moderna teaterns genombrott 1890–1925* att en presentation av den moderna scendramatikens framväxt måste utgå från Antoines initiativ att möjliggöra en försöksscen för ospelad dramatik. Théâtre Libre, den fria teatern, innebar

[41] Gedsø Madsen 1962, s. 13 f. Gedsø Madsen bygger sin framställning på Émile Zola, *Les œuvres complètes*, 42, *Œuvres critiques. Le naturalisme au théâtre*, utg. av Eugène Fasquelle & Maurice Le Blond, Paris, 1928.

[42] Gedsø Madsen 1962, s. 25 f. Gedsø Madsen påpekar också att ett annat namn, Henri Becque, var mycket viktigt för det naturalistiska dramat. Becque författade bland annat *Les Corbeaux* (1882), *La Parisienne* (1885) och en del enaktare som kan klassas som naturalistiska. Han var även en av grundarna av *comédies rosses*, en typ av dramer som var mycket populär på Théâtre Libre i slutet av 1880-talet och i början av 1890-talet.

en radikal brytning med den borgerliga, kommersiella teaterns ”idé, organisation, arkitektur och repertoar”. Antoine skapade en intim teater för en elit- och abonnemangspublik. Det var en studioscen som bildade en helt ny tendens inom europeisk teater med experimentscener och källarteatrar, besläktad med 1700-talets *théâtres particuliers*, ”teaterkonnässörernas och hovets teatergrupper” som ibland kunde vara avantgardescener. Théâtre Libre var emellertid inte enbart en naturalistisk doktrinteater utan en del av den frihetens stad som Paris var under slutet av 1880-talet. Antoines fria teater blev en öppen scen för all den dramatik som inte togs in på de officiella teatrarna.

Bergman summerar Théâtre Libres speciella förutsättningar och typiska kännetecken i fyra punkter: (1) organisationsformen, själva försöksscenen med en abonnerande elitpublik, fri från censur; (2) lokalen, en anspråkslös träbyggnad i Montmartre, Passages des Elysées des Beaux-Arts, med plats för 343 åskådare. Studioscenen innebar att skådespelare och publik kom nära varandra och spelstilen blev därav lågmäld och intim, gesterna små och återhållna i motsats till de stora scenernas stora rörelser; (3) ensemblens sammansättning framför allt bestående av amatörer, ”oförstörda instrument att spela på”; (4) repertoaren som huvudsakligen bestod av enaktare, en tät, koncentrerad situation, ”une tranche de vie” och en glimt av livets brutalitet då människor uppenbarade sina verkliga personligheter. Dessa enaktare, vanligen benämnda ”quart d’heures”, väckte bland annat Strindbergs intresse. Han såg möjligheten att därmed låta temat hjärnornas kamp komma till uttryck i koncentrerad form.[43] Uttrycket *quart d’heure* uppstod i samband med uppförandet av Guiches’ och Lavedans *Entre Frères*, som enligt Strindberg var ”så kort att det spela[de]s på femton minuter och genren fick strax namnet en *Quart d’heure*”.[44]

Naturalismens idéer och litterära metod tilltalade Strindberg främst på grund av hans begär att avslöja sanningen, ”livets och samhällets verkliga tillstånd”, hävdar John Landquist i ”Strindberg naturalisten”. Men även underklassens erfarenheter, där fattigdomen ger ”en mer påtaglig och stickande erfarenhet av livets ekonomiska lagbundenhet och […] natursida”, var ett drag i naturalismen som lockade Strindberg i hans förakt mot överklassen.[45]

---

[43] Gösta M. Bergman, *Den moderna teaterns genombrott 1890–1925*, Stockholm, 1966, s. 19–28. Om begreppet *tranche de vie* skriver Gedsø Madsen: ”The *tableaux* of the naturalistic playwrights were so-called *tranches-de-vie*, an expression launched by Jean Jullien who had simply rephrased Zola’s older term *lambeaux d’existence*”, Gedsø Madsen 1962, s. 30. För ytterligare historiska omständigheter kring Théâtre Libre och relationerna mellan Strindberg och Zola samt Strindberg och Antoine, se Stellan Ahlström, *Strindbergs erövring av Paris*. *Strindberg och Frankrike 1884–1895* (diss.), Stockholm, 1956, s. 86–123.

[44] August Strindberg, ”Om modernt drama och modern teater” (1889) i *August Strindbergs Samlade skrifter*, del 17, *Likt och olikt. Sociala och kulturkritiska uppsatser från 1880-talet*, senare bandet, red. John Landquist, Stockholm, 1913, s. 299. Hänvisningar till detta verk förkortas *SS* 17.

[45] John Landquist, ”Strindberg naturalisten” (1931) i *Om Strindberg, personen och diktaren*, red. och komm. av Solveig Landquist, Stockholm, 1984, s. 317 f.

Strindberg tycks ha inspirerats av Zolas idé om konsten som sanning, *la vérité par l'art*, som är framträdande i *Le Naturalisme au théâtre* (1881) vari författaren efterlyser större realism i språk, kostym och agerande. Zola anser att språket hos en viss dramaperson måste passa hans livssituation; en arbetare bör tala som en arbetare, en borgare som en borgare och en hertiginna som en hertiginna.[46] Dessa idéer hade stor betydelse för Strindberg, som lockades av tanken att repertoaren skulle vara fri från alla teatrala gester, och att klichéartade tonfall avvisades. I stället skulle en naturlig stämning skapas med scenrörelser och repliker som gjorde ett vardagligt intryck. Det skulle *talas*, inte *deklameras*, med Antoines ord. Publiken skulle, som genom en fjärde vägg, betrakta skådespelarna i situationer från det vardagliga livet. Ingvar Holm skriver i sitt förord till antologin *I en akt* att det var verkligheten som skulle skildras på Théâtre Libre. De spår av arv och miljö som finns i dramapersonerna skulle objektivt demonstreras genom scenhandlingen. Härav fick scenbild och dekor en central betydelse eftersom ”miljön” förklarade hela personernas karaktär. Men rummet räckte inte för karaktärsanalysen:

> Dramat skulle – och här anknyts till en terminologi från Strindberg – framvisa ett ”psykologiskt fall”; på psykiaterns sätt skulle dramatikern i personernas dialog och handlande presentera symtom och ställa diagnos. Rollgestalten var en patient på ett operationsbord under mästarens kniv. Sådant var idealet för 1880-talets enaktsdrama.
>
> *Strindberg* säger om sin dramatiska målsättning: litet motiv, få personer, fri fantasi men byggd på iakttagelse, inga överflödiga bipersoner, inga utdragna helaftnar.[47]

I en direkt reaktion på Zolas naturalistiska idéer gav Strindberg sin version av *la nouvelle formule* i de så kallade naturalistiska dramer han författade under det sena 1880-talet och det tidiga 1890-talet. Men Strindbergs anpassning av några estetiska principer inom den franska naturalismen inbegrep såväl Zolas *nouvelle formule*, som vi ju sett av de tidigare resonemangen, som andra generella filosofiska perspektiv hos de franska naturalisterna.[48]

I naturalismens strävan efter autenticitet i konsten blev replikerna ett centralt element för de naturalistiska dramatikerna. I replikerna fanns möjlighet att förverkliga Zolas kriterium om miljöns inverkan på dramafigurerna. Pfister framhåller: ”What dramatic speech shares with ordinary speech in an everyday dialogue is the fact that it is intimately bound up with the immediate context or situation that the participants in the dialogue find themselves in”.[49] I denna intima relation mellan dramafigurerna och deras omgivning blir olika typer av föremål och rekvisita avgörande för graden av realism i ett

[46] Gedsø Madsen 1962, s. 21.
[47] Ingvar Holm, ”Förord” i *I en akt*, Stockholm, 1966, s. 6.
[48] Gedsø Madsen 1962, s. 47.
[49] Pfister 1988, s. 103.

skådespel. Pfister diskuterar scenrummet i *Fröken Julie* och menar att det noterbara med den inledande metatexten i pjäsen är ”the epic thouroughness with which the stage set is prescribed right down to the most minute detail – such as the patterned paper lining the shelves”.[50] Denna detaljerade beskrivning av scenrummet är ett led i den naturalistiska viljan att presentera en så realistisk dramatik som möjligt, men också, såsom ju Strindberg själv deklarerade i förordet till stycket, ett sätt att illustrera den deterministiska människosyn där miljön inverkar direkt på dramafigurernas handlingar.

De likheter som finns mellan verkliga samtal och fiktiva repliker i ett drama har redan nämnts. Det finns dock naturligtvis även avgörande olikheter. En viktig skillnad är att författaren till dramarepliker har gjort ett urval i en skriftlig presentation som sedan läses av dramatextläsaren eller memoreras av skådespelarna och framförs i en offentlig scentext. Det finns oftast ett syfte och en helhet vari replikerna ingår. Samtalsforskaren Anne-Marie Londen talar om en ”stegrad relevansprincip” där läsaren förstår att dramafigurernas utsagor och handlingar inte endast relaterar till den pågående interaktionen utan också till en större helhet i förhållande till exempelvis intrig, tematik, personskildring etc.[51] Den helhet vari replikerna ingår består bland annat av scenrummet. I undersökningen *Samtal och scenmiljö i svenska dramer* har språkvetaren Ulla Melander Marttala introducerat begreppet *situationsrelaterade yttranden* som en lämplig term för undersökningar av samspelet mellan scenkontext och scensamtal. Melander Marttala skiljer mellan två typer av situationsrelaterade yttranden: 1) ”omedelbara och akuta yttranden som bryter in i ett pågående samtal och samtalsämne, t.ex. då man måste svara i telefonen”; 2) ”situationsrelaterade yttranden som inte föranleds av sådana påträngande tilldragelser, men som ändå utnyttjar händelser eller föremål i omgivningen, för att inleda ett nytt samtalsämne, t.ex. vid en paus eller ibland som avledande manöver”. Exempel på denna kategori finner Melander Marttala i olika ”sleeping objects” som dramafigurerna kan ”väcka till liv” och förvandla till samtalsämnen, såsom mat och dryck vid en middag, klädsel, något som ses utanför ett fönster eller något föremål i scenrummet. Melander Marttala hänvisar till samtalsforskaren Jörg Bergmanns princip ”local sensitivity”, det vill säga att dramafigurerna, liksom deltagare i ett vardagligt, naturligt samtal, ”utnyttjar företeelser och föremål i den omedelbara omgivningen som resurs i dialogen – som samtalsämne”.[52]

Carin Östman har i en studie tillämpat dessa termer och visat hur Strindberg i *Fröken Julie* arbetar med samma medel i dialogen som kännetecknar det verkliga samtalet. Många repliker rör samma ämne som föregående

[50] Ibid., s. 263.
[51] Anne-Marie Londen, *Litterärt talspråk. Studier i Runar Schildts berättarteknik med särskild hänsyn till dialogen* (diss.), Helsingfors, 1989, s. 172.
[52] Ulla Melander Marttala, *Samtal och scenmiljö i svenska dramer*, Svensk dramadialog nr 8, FUMS Rapport 221, Uppsala, 2006, s. 8 f.

replik, ämnesövergångarna är i regel glidande och i de fall de är tvära, framhävs de språkligt eller föranleds av saker i den fysiska scenmiljön. Dessa aspekter förstärker det naturalistiska inslaget i dramat och minskar avståndet mellan dramadialogen och det autentiska samtalet.[53]

Ytterligare en skillnad mellan vardagssamtal och dramarepliker är att de senare är en del av ett konstverk och en konstnärlig konvention. Replikerna i en pjäs har, som nämndes inledningsvis, två mottagare – annan/andra scenfigur/er samt läsaren/åskådaren. I dramatexten ges ibland expositorisk information i replikerna avsedd för läsaren/åskådaren, men som är onödig för scenfigurerna, och ibland sker det motsatta då dramafigurerna upplyser varandra om skeenden som läsaren/åskådaren redan är bekant med. Således påverkas hela utformningen av dramatexten vilken skrivs för att åstadkomma en effekt eller ett intryck hos mottagaren. Dramarepliker är därmed ett eget språk med specifika villkor och värden som skiljer dem från vardagssamtal. Som Sörlin har uttryckt det ”tycks det som om de flesta verbala och icke-verbala inslag i verkliga samtal *kan* återfinnas i dramadialog. Olikheterna är snarare gradskillnader än artskillnader”.[54] Det är i bägge fallen frågan om ord, men kontexten är annorlunda, liksom syftet.

Denna översikt har presenterat idéer och fenomen som påverkade Strindberg i dennes författande av de sju enaktare som utgör analysmaterialet för den föreliggande undersökningen. Naturalismens strävan efter autenticitet i konsten föranledde även en diskussion om skillnaderna mellan verkliga och fiktiva samtal. I nästa kapitel ska vi ägna oss åt mer formella och historiska aspekter av själva enaktsdramats genre och därtill hörande tradition i vilken Strindberg författade sina enaktare.

[53] Carin Östman, ”*Fadren* och *Fröken Julie*. Om naturalistisk dramadialog och naturliga samtal” i *Svenska på scen. Språk och språkanvändning i svensk dramatext från tre sekler*, red. Siv Strömquist, Uppsala, 2003, s. 82–92.
[54] Sörlin 2008, s. 34.

Enaktaren som genre och Strindbergs enaktare 1888–1892

Enaktsdramat har en lång historia som sträcker sig tillbaka till 1600-talet. Anna Lyngfelt, den svenska forskare som ägnat sig mest åt enaktarens genrehistoria, härleder genren till *jeux des proverbes* eller *proverbes dramatiques*, en typ av sällskapslek där en konversation skulle hållas vid liv genom användandet av ett proverb, ett ordspråk. De första proverbes dramatiques skrevs för privata framföranden och liknade i stort charader där åskådarna skulle gissa det ordspråk som det iscensatta teaterstycket illustrerade. Vid 1600-talets slut började dessa stycken att skrivas och framföras i det franska salongslivet. Ett sällskap delades upp i två grupper som fick turas om att underhålla varandra. Förutom ordspråk, proverbens huvudsakliga ämne, verkar det som om även ”talesätt med amorös anknytning” framfördes. De iscensatta proverben överskred aldrig en akt och innehöll ibland även musikaliska inslag. Författarna till proverben är ofta anonyma, men däribland märks också kända författarnamn såsom Madame de Staël, Madame de Laisse och Madame de Genlis, vilken skrev förordet till *Proverbes et comédies posthumes de Carmontel* (1825), en postum samling proverb författade av Carmontelle, pseudonym för Louis Carrogis (1717–1806). Ett av Carmontelles syften med proverbes dramatiques var att studera språkliga skillnader mellan olika samhällsklasser, en idé som hundra år senare skulle övertas av André Antoine.

Ytterligare ett viktigt bidrag i traditionen är *Ce que Dieu garde est bien gardé* (1730-talet) skriven av Charles Collé (1709–1783). Intressant med detta proverb, med tanke på enaktsförfattarnas strävan efter trovärdiga dialoger under 1800-talets andra hälft, är Collés råd till dem som ska iscensätta stycket att de bör improvisera dialogen, varför delar av pjäsen endast är skisserade.

Proverben tog så småningom klivet ut ur salongerna och in på boulevardteatrar såsom Variétés-Amusantes, l’Ambigu-Comique och Grands-Danseurs i Paris, där fars, komedi och parodi med musikaliska inslag framfördes i försök att närma sig en folklig samtalston. Louis-François Archambault Dorvignys enaktskomedi *les Battus payent l’amende* framfördes hela 600 gånger och blev en stor succé på Variétés-Amusantes. Andra exempel på proverb som spelades är *Jeanette* eller *les Battus ne payent pas l’amende* som hade stor framgång på Grands-Danseurs 1780 och *la Matinée du comé-*

dien de Persépolis som framfördes på l'Ambigu-Comique 1784. Det var vanligt att sätta upp proverbes dramatiques tillsammans med längre teaterstycken. Beroende på den huvudpjäs proverben föregick, skrevs de i en, två eller tre akter.

I samband med den franska revolutionen sjönk intresset något för proverbstycken. Under revolutionen ändrades teaterns innehåll och politiska budskap blev vanligt förekommande, liksom en prägel från den borgerliga salongen. Men även för borgerskapet var modellen Carmontelles proverb, och traditionen hölls vid liv in på 1800-talet. 1813 gav Madame Victorine Maugigard ut två volymer *Les Soirées de société* eller *Nouveaux proverbes dramatiques dédiés à la reine Hortense*, 1819 publicerades *Proverbes dramatiques* i två volymer av Etienne Gosse, och 1825 var det dags för fyra nya volymer av Carmontelles proverb.[55]

Lyngfelts genomgång är en sammanfattning av enaktsgenrens utveckling från 1600-talets slut och framåt. Det är emellertid inte helt oproblematiskt att tala om enaktaren som en fast genre med utmärkande drag. Genom sina analyser i "The Modern(ist) One-Act Play" visar Törnqvist att det inte går att åstadkomma en allmän definition eller karakteristik av fenomenet enaktare, då dess formmässiga drag ständigt förändras genom samtida strömningar. Törnqvist tar avstånd från idén att enaktare i allmänhet kan sägas vara en homogen genre som innehar gemensamma strukturer.[56] Även Lyngfelt menar att enaktare kännetecknas av olika, ibland sammanflätade, traditioner från både privata och offentliga scener.[57] Diemut Schnetz hävdar att de dramatiska kortformerna i århundraden hade levt ett begränsat liv som obetydliga "Nebenformen, Unterhaltungsformen, Spielformen" i dramagenrens periferier när "der dramatischen Kurzform ändert sich, man kann sagen plötzlich, um das Jahr 1890" i och med att Strindberg, grundläggaren och förnyaren av ett nytt konstnärligt program, författade *Fröken Julie*, *Den starkare*, *Paria* och *Samum*.[58]

När Strindberg skrev de enaktare som ska undersökas i denna avhandling, var han, som vi har sett, påverkad av flera olika fenomen som dock alla är

[55] Översikten är hämtad från Lyngfelts uppsats "Strindbergs *Den starkare*, ett moderniserat proverb" i *Strindbergiana*, elfte samlingen, red. Boel Westin, Stockholm, 1996 [b], s. 83 ff. Lyngfelts översikt har här valts eftersom den på ett koncist sätt sammanfattar enaktarens historia. Fler detaljerade resonemang och andra givande diskussioner finns i Anna Lyngfelt, *Den avväpnade förtroligheten. Enaktare i Sverige 1869–90* (diss.), Göteborg, 1996 [a]. Bland annat finns här en presentation av "tableaux vivants", även kallade "lebende Bilder", en dramaform som Lyngfelt menar var av betydelse för det tidiga 1800-talets salongskultur. Hon hänvisar till Goethe som i *Die Wahlverwandtschaften* (1809) beskriver "hur tableaux vivants iscensattes: motiv från kända dukar och skulpturer levandegjordes". Se Lyngfelt 1996 [a], s. 74 f.

[56] Egil Törnqvist, "The Modern(ist) One-Act Play", s. 175–198 i *Facets of European Modernism. Essays in Honour of James McFarlane*, red. Janet Garton, Norwich, 1985, s. 178 f.

[57] Lyngfelt 1996 a, s. 40.

[58] Diemut Schnetz, *Der moderne Einakter. Eine poetologische Untersuchung* (diss.), Bern, 1967, s. 20.

relaterade till varandra. De första var naturalismen och Zolas teorier. För det andra var han intresserad av Antoines arbete på Théâtre Libre och de idéer som där låg till grund för dramatiken.[59] Ett tredje element utgörs av de olika teman och idéer som Strindberg hämtade från psykologin, suggestionspsykologin, Lombroso, Nietzsche, Darwin och Poe. Vidare intresserade sig Strindberg för enaktaren som genre och dess historia. Han insåg också enaktarens popularitet: ”En scène, en *quart d'heure* tyckes vilja bliva typen för nutidsmänniskors teaterstycke”.[60] Kanske har enaktarens popularitet att göra med vad Szondi betraktar som det sena 1800-talets dragning mot determinism och dess påverkan på enaktsförfattarna. Enaktaren skildrar, enligt Szondi, alltid ”en gränssituation, ögonblicket strax före en katastrof, som är att vänta redan när ridån går upp och som inte längre kan avvärjas”.[61]

Strindbergs intresse för naturalismen innebar också en koppling till Zolas förespråkande av franskklassicisternas idé om de tre enheterna: tid, rum och handling. Scenhandlingen fick inte utspelas under mer än tjugofyra timmar. Skådespelarna fick gärna tala om det förflutna och om framtiden, men inte spela därtill hörande scener eller handling. Slutligen fanns tanken om handlingens enhet som uteslöt bihandlingar och bipersoner då dessa ansågs störande för pjäsens huvudsakliga handling. ”Vid sidan om de klassiska kraven på rummets, handlingens och tidens enhet”, skriver Carin Östman, var naturalismens ambition att dramats dialog skulle ”ge ett autentiskt intryck, dvs. ge intryck av att åtminstone kunna vara ett spontant, naturligt samtal”.[62]

Törnqvist menar att enaktare i allmänhet inte bryter mot de tre enheterna.[63] Lyngfelt hävdar däremot att Törnqvists yttrande kan diskuteras:

> Enaktsförfattare tar givetvis hänsyn till det begränsade formatet, men eftersom handlingen i deras pjäser i hög grad är beroende av skeenden från förfluten tid (innan pjäsen tagit sin början), och skildringar av tankeöverföringsliknande skeenden utnyttjas för att nå långt i karaktärsbeskrivningen, kan man fråga sig om inte tidens och handlingens enhet i viss mån sätts ur spel.[64]

---

[59] Strindberg förklarar att: ”Här [på Théatre Libre] finnes icke dessa superba dekorationer, vilka blända ögonen och komma en att förbise handlingens tomhet; inga av dessa vittberömda virtuositeter, vilka liksom med en purpurmantel skyla formens fattigdom. – Här finnes blott en enkel mise-en-scène”, *SV* 33, s. 331 f.

[60] *SS* 17, s. 301.

[61] Szondi 1972, s. 73 f. Det är möjligt att Strindberg tänkte på just ett ögonblick liknande det som Szondi diskuterar när han i det redan citerade brevet till Georg Brandes (daterat den 29 november 1888) skrev om den ”scène” som finns ”[i] hvarje drama” och som han vill skildra.

[62] Carin Östman, ”'Ikväll är fröken Julie galen igen; komplett galen!' Om Strindbergs dialogteknik i *Fröken Julie*” i *20×Strindberg. Vänbok till Lars Dahlbäck*, red. Margareta Brundin, Gunnel Engwall, Marianne Landqvist, Björn Meidal, Magnus Röhl, Per Stam, Stockholm, 2003, s. 76 f.

[63] Törnqvist 1985, s. 195.

[64] Lyngfelt 1996 a, s. 42.

Lyngfelts syn på hur de tre franskklassicistiska enheterna sätts ur spel är diskutabel. Ett stort ”beroende av skeenden från förfluten tid” och ”skildringar av tankeöverföringsliknande skeenden” förefaller inte vara särskilt hållbara argument för påståendet att tidens och handlingens enhet sätts ur spel. Dramatiken och särskilt det analytiska dramat arbetar ofta med anknytningar till försceniska händelser. Peter Pütz poängterar således att i varje skede i ett drama har någonting redan hänt och någonting kommer att hända som resultat av det som skett förut. Varje moment aktualiserar aspekter ur det förflutna och förutspår framtida händelser. Dramats handling består alltså i ett successivt förverkligande av en framtid och händelser från det förflutna.[65] Lyngfelt är visserligen försiktig när hon skriver ”i viss mån” och man hade önskat att hon exemplifierat sitt påstående, men vad gäller de dramatexter som här ska undersökas, går det ej att finna belägg för hennes påstående. När exempelvis Fru X i *Den starkare* eller Biskra i *Samum* för fram handlingen via ”tankeöverföringsliknande” repliker som är starkt beroende av förflutna skeenden, kan man visserligen erinras om Lyngfelts resonemang, men det finns inget tydligt bevis för att de två dramernas sceniska tid eller handling sätts ur spel.

Lyngfelts konstaterande är emellertid intressant då hon rör vid själva ämnet för denna studie. De förflutna händelser som handlingen i enaktarna är beroende av, enligt Lyngfelt, måste antas vara en del av expositionen i ett drama som förmedlas på olika sätt. Vidare anser Lyngfelt: ”För ingående dramaturgiska studier är det ett problem att teatervetenskaplig forskning lider brist på dramaturgisk diskussion […]. I förvånansvärt hög grad existerar uppfattningen att det i alla pjäser finns en konflikt som trappas upp, en vändpunkt och en upplösning”.[66] Lyngfelt motiverar i själva verket varför en undersökning av expositionen är nödvändig. Den uppfattning som enligt Lyngfelt existerar kring strukturen i dramats konflikt återfinns starkast hos Gustav Freytag och hans dramateorier som vi ska stifta bekantskap med i nästa kapitel där expositionsbegreppet ska diskuteras.

[65] Peter Pütz, *Die Zeit im Drama. Zur Technik dramatischer Spannung*, Göttingen, 1970, s. 11.
[66] Lyngfelt 1996 a, s. 44.

Exposition

Detta kapitel tar sin utgångspunkt i Aristoteles' mimesisbegrepp. Sedan presenteras Gustav Freytags idé om expositionen som ett element i dramats inledning samt andra forskare som däremot hävdar att expositorisk information inte på något sätt är bunden till inledningen utan till och med kan förekomma i dramats slutreplik. Slutligen ges en stipulativ definition av begreppet som kommer att gälla för hela studien.

Västerlandets dramateori börjar med Aristoteles. Ett viktigt begrepp i *Om diktkonsten*, vilken hos Aristoteles närmare bestämt innebär tragedi inom drama, är *mimesis*. I det sjätte kapitlet i *Om diktkonsten* definierar Aristoteles mimesisbegreppet inom tragedin enligt följande:

> Tragedin är […] en efterbildning av en allvarligt syftande, i sig avslutad handling av ett visst omfång; […] en efterbildning genom handlande människor, inte genom berättande framställning […]. Det är fabeln som är efterbildningen av handling, ty med fabel menar jag här kombinationen av händelser […]. Tragedin är inte efterbildning av människor utan efterbildning av handlingar, av liv. Ty lycka och olycka ligger i handling, och tragedins syfte är inte att skildra egenskaper hos människor, utan en handling […]. Det är alltså inte för att efterbilda karaktären som aktörerna handlar, utan de innefattar karaktären i sitt handlande. Således är det som händer, fabeln, tragedins syfte, och syftet är det viktigaste av allt.[67]

Arne Melberg har gjort en koncentrerad sammanfattning av Aristoteles' mimesisbegrepp och framhåller att denne betraktar det tragiska dramat som en efterbildning (*mimesis*) av handling (*praxis*). Detta sker i en fabel (*mythos*) där händelser eller handlingar (*pragmata*) ordnas så att de på bästa sätt kan efterbilda en handling. Fabeln ska emellertid illustrera ordningen i tillvaron. Denna ordning kallas *praxis* och är relaterad till mänsklig handling, närmare bestämt särskilda händelser med ett "visst omfång" och "början, mitt och slut". Mimesis är den teknik som liknar *mythos* vid "en redan ändamålsenlig mänsklig *praxis*".[68] I *Mimesis – en repetition* presenterar Melberg en något utförligare diskussion och urskiljer tre huvudpunkter: (1) *mimesis* definieras av *mythos* och *praxis* hos Aristoteles, vilket "orienterar

[67] Aristoteles, *Om diktkonsten*, ny övers. av Jan Stolpe, inledning av Arne Melberg, Göteborg, 1994, s. 32 f.
[68] Arne Melberg, "Inledning", ibid., s. 14 ff. Termen *praxis* motsvaras i vissa studier av uttrycket *logos*.

begreppet mot tid och handling"; (2) "*Mythos* är ett ordningsbegrepp" som möjliggör perspektivet att betrakta "litterära verk som helhetliga strukturer"; (3) "*Praxis* syftar på redan strukturerade handlingar" eller kedjor av händelser som kan ses som ändamålsenliga och betydelsefulla.[69] *Mimesis* har hos Aristoteles två sidor som verkar parallellt: en artificiell och en mer verklighetsliknande. Människans förmodade "verkliga" handlingar, *praxis*, efterbildas i en artificiell fabel, *mythos*, genom *mimesis*, efterbildning. Eftersom Aristoteles diskuterar sina begrepp i anslutning till tragedin, det vill säga en dramagenre, kan vi konstatera att han är den förste som betraktar dramat som en kronologisk representation, vilket har påverkat synen på dramat.

De sju enaktare som ska undersökas i denna studie är utformade enligt en temporal struktur och en kronologisk ordning. Undersökningens huvudsakliga begrepp är exposition, ett begrepp som kan beskrivas som själva huvudelementet i dramats kronologiska process och struktur. Det är huvudsakligen genom expositionen som nödvändig information om dramat ständigt överförs till mottagaren och på så vis är denna aspekt själva hjärtat och förutsättningen för att uppfatta mening i dramat. Expositionen är den tekniska manöver som möjliggör upplevelsen av dramats *mimesis*, dess efterbildning av verkliga processer och strukturer, och därav mening. Expositionen är historia, nutid och framtid som vävs ihop till det element som möjliggör dramats handling, utveckling och läsarens spatiotemporala uppfattning.

Termen exposition har en lång historia. Patrick O'Neill skriver:

> For the ancients, *exposition* (Latin 'setting forth') was the third part of the seven-part classical oration, its task being to define terms and state the issues to be proved. It was thus also known as *explicatio*, and it was in this sense that the term also came to denote material, frequently preliminary, 'explaining' the contexts of the dramatic action to be presented on stage.[70]

O'Neill finner expositionens rötter i den klassiska retoriken, något som vi återkommer till i samband med diskussionerna av Manfred Pfisters syn på exposition. I *Att läsa dramatik* presenterar Göran Lindström ytterligare historik:

> Exposition (även: exposé), som kommer av franskans *exposition de sujet* (redogörelse för ämnet), är [en term som] användes redan i franskt 1600-tal […]. I äldre poetik motsvaras den av *protasis*, en från den grekiska retoriken hämtad term, varmed den senlatinske Terentiuskommentatorn Donatus ville beteckna ett dramas inledning eller första akt.[71]

[69] Arne Melberg, *Mimesis – en repetition*, Stockholm/Stehag, 1992, s. 47.
[70] Patrick O'Neill, artikel i *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, red. David Herman, Manfred Jahn, Marie-Laure Ryan, London/New York, 2005, s. 155: *exposition*. O'Neill fortsätter sedan sin översikt av expositionsbegreppets vidareutveckling hos Freytag, Tomaševskij och Sternberg, vilkas teorier vi ska utreda i det följande.
[71] Göran Lindström, *Att läsa dramatik*, Lund, 1969, s. 88.

Dramats form och expositionens placering diskuterades under slutet av 1700-talet. Peter Szondi återger en brevväxling mellan Goethe och Schiller där den förre skriver i ett brev att expositionen bereder den dramatiske författaren mycket besvär ”därför att man kräver ett evigt framåtskridande av honom och jag skulle säga att det bästa dramatiska stoffet är det där expositionen redan utgör en del av handlingen”. Schiller svarar att *Konung Oidipus* i hög grad uppfyller det idealet, och i ett nytt brev till Goethe skriver Schiller att

> man kan använda den mest komplicerade handling, som egentligen inte alls passar ihop med den tragiska formen, till utgångspunkt, bara denna handling redan har ägt rum och därmed är förlagd utanför tragedin. Dessutom är sådant som redan har hänt mycket mer skrämmande genom att det inte kan ändras, och fruktan för att något kan *ha hänt* påverkar vårt sinne helt annorlunda än fruktan för att något kanske kommer att hända.
>
> Oidipus är egentligen bara en tragisk analys. Alltsammans finns redan, det enda som händer är att det avslöjas.[72]

Szondi menar att Schillers resonemang härrör ur

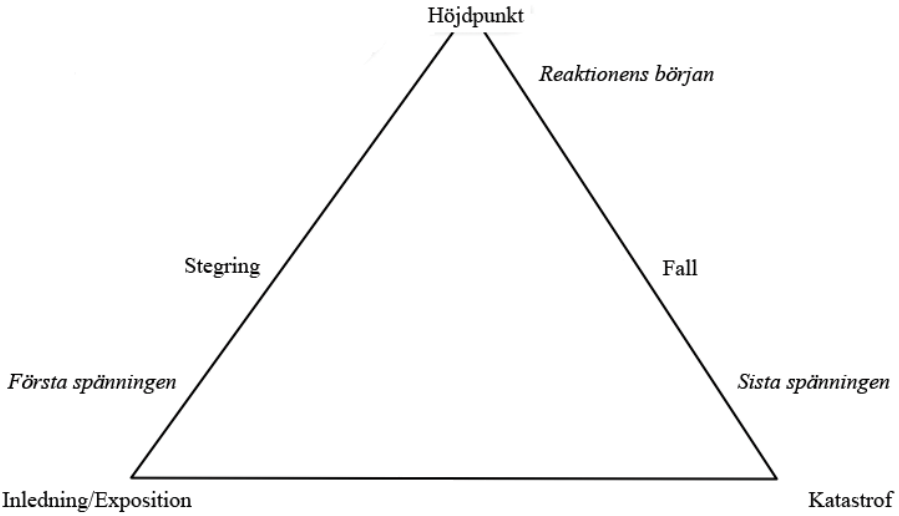
> föreställningen om dramats form som apriorisk. Den analytiska tekniken skulle göra det möjligt att infoga expositionen i den dramatiska utvecklingen och därigenom förta dess episka verkan.
>
> […] Sofokles […] var […] inte intresserad av själva historien [i *Konung Oidipus*] utan bara av dess tragik. Men den tragiken är inte bunden till de enskilda händelserna och ligger utanför tidsförloppet. Det tragiska låg i dialektiken mellan seende och blindhet. Peripetin – i aristotelisk *och* hegeliansk bemärkelse – att en människa blir blind när hon får kunskap om sig själv, när hon ser med ett öga för mycket, behövde bara igenkänningsakten, anagnorisis, övergången från okunnighet till vetskap, för att bli dramatisk realitet. Åskådarna i Aten kände redan till myten, de behövde inte se den framförd. Den ende som måste bli upplyst om den var Oidipus själv – och *han* får reda på den först i slutet, då myten utgjort hans liv. På det viset blir expositionen överflödig och själva analysen dramats handling.[73]

Antikens dramatiker kunde därmed delvis omfördela den expositoriska informationen i pjäser annorlunda eftersom åskådarna redan var bekanta med själva kärnhandlingen. Således blev inte expositionen det centrala, utan *hur* handlingen framställdes. Detta har skiftat betydligt när vi når fram till 1800-talets senare hälft och Strindberg som, enligt Szondi, ”hade en ordentlig uppgörelse med traditionen” innan han ”nådde fram till nya former”.[74]

En vanlig uppfattning om expositionen som även påverkat definitionerna i många uppslagsverk är att den är ett element som (a) förekommer i dramats

[72] Szondi 1972, s. 18 f.
[73] Ibid., s. 19 f.
[74] Ibid., s. 18.

dialog; (b) förekommer i början av ett drama; (c) informerar om den förscen-iska handlingen, det vill säga händelser som ägt rum innan dramats handling börjar. Denna idé går tillbaka på Gustav Freytags teorier om idealtragedins fem centrala element: inledning/exposition, stegring, höjdpunkt, fall och katastrof i *Die Technik des Dramas* (1863). Freytag placerar även tre moment hos mottagaren: första spänningen, reaktionens början och sista spänningen.[75]



Freytags pyramid har varit avgörande för tanken om expositionen som dramats inledning. Även Strindberg verkar ha tagit intryck av denna idé. Han nämner ingenting explicit om just expositionens placering, men i ”Om modernt drama och modern teater” minns han ett besök på en av Köpenhamns teatrar där han strax skulle ”få vara med om presentationen av alla de spelande, vilken ju skall äga rum i första akten”.[76] Strindberg antyder alltså att expositionen är en presentation av dramafigurerna som, enligt den freytagska modellen, ska finnas i dramats inledande akt. I ett brev till Emil Schering daterat 16 maj 1907 skriver han emellertid: ”förbered väl entréer, afrunda sortierna! Tala icke om alla hemligheter i 1a akten. Spara, utminutera! En Scène = en elektrisk urladdning! Men ladda först, länge och väl!”.[77] De ”hemligheter” Strindberg nämner, hänger många gånger samman med expositionen, och trots den freytagska strukturens närvaro är Strindberg medveten

[75] Figuren är min egen återgivning av Freytags modell och hans diskussioner kring de olika momenten i *Technique of the Drama. An Exposition of Dramatic Composition and Art*, eng. övers. Elias J. MacEwan, Chicago, 1895, s. 114–140. (Orig. *Die Technik des Dramas*, Leipzig, 1863.)
[76] *SS* 17, s. 282.
[77] *August Strindbergs Brev 16. Maj 1907–12 juli 1908*, utg. av Björn Meidal, Stockholm, 1989, s. 20.

om att en fördelning av dramats försceniska handling höjer spänningen. I detta avseende delar Strindberg Goethes åsikt att expositionen bereder dramatikern stora besvär. I den redan anförda uppsatsen skriver han:

> Den som haft den sysslan att läsa åt en teaterdirektör inlämnade pjäser, har snart hunnit göra den anmärkningen att varje stycke tyckes egentligen vara skrivet för en enda scens skull, och att författarens hela produktionsglädje rörde sig omkring denna scen, som uppehållit hans mod under de förfärliga smärtor exposition, presentation, inveckling, utredning, omkastning och katastrof vållat honom.[78]

Trots att Strindberg skrev sina naturalistiska dramer under en tid som präglades av den freytagska modellen, verkar han samtidigt vara medveten om möjligheten att forma och presentera händelserna på olika sätt. Enligt Szondi inför Strindberg ”det som senare fått benämningen ’jag-dramatik’”.[79] Här placeras ”en enskild individs jag […] i verkets centrum” vilket leder oss ”allt längre bort från den traditionella dramakonstruktionen”.[80] Denna subjektiva dramatik ersätter handlingens enhet med jagets enhet.[81]

Av O’Neills och Göran Lindströms historik framgick att Freytags syn på expositionen sträcker sig tillbaka till det antika dramat. Freytags triangel var den gängse uppfattningen fram till 1900-talets första hälft då den ryske formalisten Boris Tomaševskij lanserade ett annat perspektiv. Eftersom Tomaševskijs teori i första hand inte rör dramatik, diskuteras hans teorier senare. Lajos Egri är däremot förmodligen den förste dramateoretiker som går emot den traditionella synen på exposition:

> “Exposition” itself is part of the whole play, and not simply a fixture to be used at the beginning and then discarded. Yet textbooks on writing deal with exposition as if it were a separate element in dramatic construction. […] “Exposition” should proceed constantly, without interruption, to the very end of the play.[82]

Egri instämmer inte i att expositionen är ett initialt element och hävdar att idén om exposition som ett annat namn för pjäsens inledning är ett misstag. Egris påpekande är av avgörande betydelse. Expositionen ses som ett element som är omöjligt att separera från dramats helhet och som inte endast kan utan bör presenteras till och med i ett dramas slutskede. Vad gäller expositionens placering sker alltså en total förändring där idén om inledningens expositoriska karaktär helt och hållet förnekas.

---

[78] *SS* 17, s. 299 f.
[79] Szondi 1972, s. 32.
[80] Ibid., s. 35.
[81] Ibid., s. 37. Senare, under analysen av *Den starkare*, kommer en utförligare diskussion av Szondis idéer om Strindbergs subjektiva dramatik i relation till expositionen.
[82] Lajos Egri, *The Art of Dramatic Writing. Its Basis in the Creative Interpretation of Human Motives* (1946), New York, 1960, s 234 f.

Även Henrik Dyfverman har en öppen syn på dramats exposition:

> Av praktiska skäl talar man om exposition mest i samband med dialogen. Expositionen ger information om spelets förutsättningar. Och upplysningar lämnas oftast i ord. […] Men det händer att författare förbiser andra vägar, t.ex. ljudeffekter som ger direkta ledtrådar eller associationer – klockringning, trafikljud, vedhuggning, hästar m.m. Å andra sidan kan just den författare som genom att skriva för radio prövat just sådana vägar jämte dialogen lätt förbise det visuella: vad en interiör berättar om den som bebor den, vad en kostym berättar om sin bärare. En bohem och en präst kan därmed vara hjälpligt introducerade. Stumma beteenden kan också ge direkt och saklig information. Personernas uppträdande mot varandra ger normalt en hel del bidrag till vetskapen om deras relationer.[83]

Det är beklagligt att Dyfverman är så kortfattad beträffande de drag han uppmärksammar i expositorisk information som inte rör dialogen. Hans dynamiska uppfattning kvarstår dock; expositionen ses inte längre som en komponent i endast dialogen, utan kan återfinnas i ljud, interiör och kostym.

En nyanserad idé om expositionsbegreppet återfinns hos Törnqvist:

> Handlingen eller intrigen i ett drama består dels av den sceniska, dels av den utomsceniska handlingen, den som vi som åskådare själva bevittnar och den som endast relateras för oss av rollfigurerna.
>
> […] Personerna redogör för diverse utomsceniska omständigheter, ofta overifierbara i det sceniska förloppet. Traditionellt brukar detta betecknas som exposition, en term som har nackdelen att den suggererar att vi bara har att göra med omständigheter som har förelegat när dramat öppnar. Detta är visserligen den vanligaste typen av utomscenisk handling men termen täcker också tre andra typer. Totalt får vi alltså:
>
> 1. förscenisk handling (handling som föregår den sceniska handlingen)
>
> 2. mellanscenisk handling (handling som försiggår mellan akterna/scenerna)
>
> 3. simultanscenisk handling (handling som försiggår utanför scenen samtidigt med den sceniska handlingen)
>
> 4. efterscenisk handling (handling som följer efter den sceniska handlingen)

Törnqvist slår fast att ”[f]örscenisk handling finns i praktiskt taget all dramatik”.[84] Beträffande den tid/handling som är utomscenisk ställer sig Törnqvist frågan: ”Är […] den information som ges om den utomsceniska handlingen pålitlig?”. Han menar att det är rimligt att här

[83] Henrik Dyfverman, *Dramats teknik. Vägledning för författaren, teatermannen och publiken*, 2. omarb. uppl., 2. tr. med ett postskriptum, Stockholm, 1969, s. 176 f.
[84] Törnqvist 2001, s. 109 f.

> hellre fria än fälla. Normen måste vara att den *är* pålitlig såvida inte texten pekar på motsatsen. Endast om vi utgår från detta blir relaterandet av den utomsceniska handlingen det fundament vi behöver när vi tar del av den sceniska handlingen. Det hindrar inte att delar av detta relaterande kan vara falska. Vi förväntar oss emellertid att detta klargörs i det sceniska förloppet så att vi i slutet kan skilja den falska informationen från den sanna.
>
> Situationen problematiseras av att den falska informationen kan vara av olika slag. Den kan vara aktiv eller passiv, medveten eller omedveten, illvillig eller välmenande (vita lögner), bestå av direkta lögner eller av förtigande av sanningen.[85]

Om efterscenisk handling skriver Törnqvist:

> Man har ibland hävdat att eftersom den efterscenisk handlingen inte verifieras, vet vi inte om den kommer att äga rum. Kommer man verkligen att fira silverbröllop [i *Dödsdansen I*]? Tar Fröken Julie verkligen livet av sig? Blir verkligen Baronens och Friherrinnans framtida liv [i *Bandet*] så dystert som de tänker sig? I de två första fallen kan frågan besvaras jakande. Vad vore det för mening med att suggerera ett silverbröllop eller ett självmord som aldrig blir av? Dramernas genrebeteckningar – ”drama” respektive ”sorgespel” – är också de tydliga fingervisningar.
>
> Annorlunda förhåller det sig med *Bandet*. Här sväller beskrivningen av vad som väntar Baronen och Friherrinnan efter dramats slut ut till en ingående redogörelse för deras framtida lidandesväg. Tyngdpunkten ligger här mindre på personernas öde än på hur de upplever detta öde.[86]

Törnqvist konstaterar att det gemensamma för de fyra kategorierna är att ”handlingen förmedlas sceniskt av en berättare eller […] en narrator”.[87] Det finns hos Törnqvist en betydelsefull och bestämd uppfattning om expositionens förmåga att lika mycket peka framåt mot en efterscenisk handling som bakåt mot en förscenisk, en tanke som är tagen från Tomaševskij och Meir Sternberg, vilka vi återkommer till. Törnqvists syn är av stor vikt emedan han introducerar en dramaturgisk definition av något som antingen diskuterats i relation till främst epiken (Tomaševskij, Sternberg) eller som dramaforskare har påpekat, men som ingen definierat i dramaturgiska termer: varje skeende i ett drama aktualiserar förflutna händelser och förutspår framtida händelser.

Den dramaforskare som intresserat sig mest för expositionen är Manfred Pfister. I sitt dramateoretiska standardverk *The Theory and Analysis of Drama* kartlägger Pfister många av de problem och begrepp som aktualiseras i dramastudiet. Det finns ingen annan studie som så ingående inventerar och analyserar dramabegrepp med många egna termer som visar sig vara teoretiskt och praktiskt tillämpbara. Dessutom är Pfister kanske den ende drama-

[85] Ibid., s. 114.
[86] Ibid., s. 113.
[87] Ibid., s. 110.

teoretiker som på ett systematiskt sätt illustrerat hur dramatext transformeras till scentext eller ”performing text”. Överföring av information i dramatexten har enligt Pfister två temporala axlar: (a) samtidighet, ”whereby at any one time pieces of information are transmitted through the various codes and channels simultaneously”; (b) ”successiveness – whereby pieces of information are transmitted accumulatively one after another through the various codes and channels”. I samband med detta inleder Pfister sin diskussion av expositionsbegreppet, vilket han betraktar som ett element i den kronologiska dramatiska process vari information överförs successivt. Pfister menar att överföring av information i början av en pjäs i huvudsak sammanfaller med den klassiska uppfattningen av exposition, men:

> If, however, we define exposition as the transmission of information to do with the events and situations from the past that determine the dramatic present, then it becomes immediately clear that, on the one hand, exposition is not restricted to the introductory phases of the text and, on the other, the transmission of information in the initial phase of the text is not necessarily confined to serving some sort of expository function. [88]

Pfister vill inte nödvändigtvis begränsa expositionen till dramats inledning. Inte heller anser han att den information som överförs i öppningsfasen av dramatexten måste vara expositorisk, det vill säga innehålla information om försceniska skeenden som bestämmer dramats presens. Därför vill Pfister skilja mellan exposition och dramatisk introduktion eller ”dramatic upbeat”. Pfister hävdar att de två kategorierna kan sammanfalla, såsom i samtliga Racines tragedier, men att de också kan förekomma separat och/eller successivt som två isolerade faser i dramatexten, vilket ofta sker hos Shakespeare. Den dramatiska introduktionen som synonym med exposition är, enligt Pfister, en idé som ej härrör från kriteriet om informationsöverföring, utan, som vi upptäckte hos O’Neill tidigare, från retorikens indelning av texten i strikt separata *partes orationis*. Således ska ett tal, enligt de retoriska reglerna, indelas i *exordium*, *narratio*, *argumentatio*, *refutatio* och *peroratio*, och en dramatext bör följa trestegsmönstret *protasis*, *epitasis* och *katastrophe* eller Freytags femstegsmodell. Pfister ser denna variant av informativ överföring endast som ett specialfall som inte kan göras till en absolut regel i en systematisk teori om dramat. I stället lanserar han begreppsparet ”isolated exposition” och ”integrated exposition” varav den första kategorin beskrivs som information ”transmitted in the initial position, in isolation and clustered together in a block”, det vill säga ett tätt informationsflöde i inledningsfasen av ett drama. Således uppträder den andra gruppen ”when the expository information is no longer bound up with the introductory phase of the text, but is integrated into the plot as it develops and is thus divided up into a

[88] Pfister 1988, s. 86.

number of smaller units". Denna kategori är vanligast i strikt analytiska dramer med successiv exposition.[89]

Pfisters teorier är de mest centrala för oss i denna undersökning då de gäller dramagenren, men vid sidan av Pfister är den ryske formalisten Boris Tomaševskijs uppsats "Thematics" (vilken Pfister själv hänvisar till) och Meir Sternbergs *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction* två centrala arbeten för undersökningar av expositionsbegreppet. Både Tomaševskijs och Sternbergs teorier är vedertagna inom narratologin, ett ämnesfält som i högsta grad är viktigt för denna undersökning. Såsom Törnqvist understrukit förmedlas dramats fyra expositoriska handlingskategorier, som tidigare berördes, av en berättare eller en narrator.[90] Eftersom även dramatiken kännetecknas av berättande, är således narratologiska studier teorier såsom Tomaševskijs och Sternbergs i högsta grad relevanta, fastän de rör epiken. Tomaševskij skriver egentligen mycket kort om expositionsbegreppet. Sternbergs studie är däremot utförlig, men eftersom den föregås av och delvis vidareutvecklar Tomaševskijs idéer, presenteras först en genomgång av de senare.

Tomaševskij är en av dem som använder sig av den ryska formalismens uttryck *fabula* och *sjuzet*, två begrepp som har sitt ursprung i Aristoteles' *Om diktkonsten* och centrala för både Pfister och Sternberg. Den förra termen kan ses som själva stoffet medan den senare är det narrativa förlopp i vilket fabeln är strukturerad, ordnad och presenterad. Tomaševskijs teorier om expositionen börjar med konstaterandet att "plot" (sjuzet) är helt olik "story" (fabula). Bägge inkluderar samma händelser, men i "plot" är skeendena arrangerade och länkade enligt den ordning i vilken de presenteras i verket. I en reduktion av ett verk till dess tematiska element, hävdar Tomaševskij vidare, kommer vi till de minsta tematiska delarna, *motiv* ("motif"), som inte låter sig reduceras, såsom "Raskolnikov dödar den gamla kvinnan" eller "hjälten dör". Tomaševskij påminner sedan om berättelsens narrativa introduktion av den initiala situationen. Denna introduktion består i expositionen: "The presentation of circumstances determining the initial cast of characters and their interrelationships". De gånger vi har en enkel öppning där författaren förser oss med "story"-materialet, kan vi tala om "immediate exposition". Men alla berättelser inleds inte med en exposition. Den snabba inledningen ("ex abrupto") vari presentationen börjar med tidigare utvecklade händelser och där läsaren endast successivt förses med hjältens situation, är prov på "delayed exposition". I denna vanligt förekommande kategori är de expositoriska motiven inte grupperade i en komplett narrativ sektion, utan

[89] Ibid., s. 87 f.
[90] I en not påpekar Törnqvist: "I motsats till de andra tre typerna kan simultan utomscenisk handling också gestaltas icke-verbalt, via ljudeffekter", Törnqvist 2001, s. 245. "De andra tre typerna" anspelar på förscenisk, mellanscenisk och efterscenisk handling som vi tidigare behandlade.

kan pågå ända till berättelsens slut. Sådana slut, som är delar av expositionen, kallas ”regressive endings” och förklarar sådana händelser som föregår peripetin. Ibland presenteras en viss händelse vars följder vi inte förstår förrän författaren själv eller de fiktiva personerna avslöjar expositorisk information om vad som redan inträffat. Denna framställning är exempel på ”transposed exposition” och innebär ett tidskifte i presentationen av ”story”.[91]

Sternberg menar att expositionen introducerar en okänd värld för läsaren genom att informera om nödvändiga detaljer om främst händelsernas tid och plats, de dramatiska personernas historia samt deras relationer.[92] Sternberg lokaliserar sedan expositionen och utgår därvidlag från Freytags femstegsmodell. Denna är enligt Sternberg ohållbar huvudsakligen eftersom den gör expositionen till ett nödvändigt element i första akten, det vill säga i dramats inledning före stegringen. Tvärtom menar Sternberg, liksom Egri, Pfister och Tomaševskij, att expositorisk information inte alls är koncentrerad till första akten. Freytag tror att han beskriver händelsens struktur som en rörelse i tiden, skriver Sternberg, när han i själva verket skildrar konfliktens uppbyggnad. Sternberg skiljer denna från händelsens temporala rörelse och presenterar en struktur som åskådaren upptäcker vid tillbakablickar och kronologiska omstruktureringar av händelserna. Freytags misstag sker i omedvetenheten om att den kronologiska ordning i vilken författaren presenterar händelser i ett verk inte nödvändigtvis sammanfaller med den ordning de följer i själva kärnberättelsen. Den ”absoluta” kronologiska ordningen i skeenden där expositionen är tidsperspektivets första punkt sammanfaller inte nödvändigtvis med den ordning i vilken händelserna presenteras i ett verk. Expositionen kan skjutas upp till sista scenen eller kapitlet. Eftersom många litterära verk inte följer Freytags schema, slår Sternberg fast att hans statiska uppfattning om expositionens position måste betraktas som ohållbar.[93]

Pfister tar, liksom Tomaševskij, avstamp i den ryska formalismen men ersätter *fabula* och *sjuzet* med ”story” och ”plot”. Story är ”the purely chronologically arranged succession of events and occurrences” medan ”the plot already contains important structural elements, such as causal and other kinds of meaningful relationships, segmentation in phases, temporal and spatial regroupings etc”. Enligt denna definition understryker Pfister att dramatexten delar en egenskap med alla berättelser (narratives), och det är att den förutsätts av en ”story”. ”On the basis on this criterion alone, then, it is not possible to distinguish between these two types of texts”, skriver han.[94]

---

[91] Boris Tomaševskij, ”Thematics” (1925) i *Russian Formalist Criticism. Four Essays*, eng. övers. och introd. av Lee T. Lemon & Marion J. Reis, Lincoln, 1965, s. 61–95.

[92] Meir Sternberg, *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*, Baltimore, 1978, s. 1.

[93] Ibid., s. 5 ff.

[94] Se Pfister 1988, s. 196 f. Det bör också tilläggas att Pfister ser ”plot” som motsvarande mythosbegreppet hos Aristoteles. Formalisternas begrepp *fabula* och *sjuzet* går, som vi redan konstaterat, tillbaka till Aristoteles och hans termer *mythos* och *logos/praxis*. ”For Aristotle,

Även Sternberg utgår från formalisternas begrepp och betonar att det enda tillfredsställande sättet att definiera expositionen är i termer av *fabula* och *sujet*. Verkets fabula är själva ”råmaterialet”, den kronologisk-kausala sekvens vari läsaren, progressivt eller retrospektivt, samlar dessa motiv. Sujet är däremot den disposition och ordning av fabulans narrativa motiv som bestäms av författaren. Med ett exempel illustrerar Sternberg antagandet att en författare vill skildra tre motiv: a1, a2 och a3. Dessa motiv som utgör fabula, kan placeras i sex olika ”sujet sequences”:

a1, a2, a3
a1, a3, a2
a2, a1, a3
a2, a3, a1
a3, a2, a1
a3, a1, a2

Sternberg drar slutsatsen att exposition alltid utgör fabulans början, den första delen av en kronologiskt ordnad motivsekvens rekonstruerad av läsaren. Däremot är expositionen inte nödvändigtvis placerad i början av sujetten. De två inledningarna överlappar varandra endast när författaren presenterar berättelsen i en rak kronologisk sekvens. Författaren kan till exempel påbörja sin historia in media res eller fördela expositorisk information över hela verket.[95] Expositionens plats skiftar alltså i sujetten. Antingen påträffas expositionen i början (”preliminary”) eller senare (”delayed”). Oavsett placeringen i en sujett är expositorisk information förmedlad i ett enda sammanhängande block (”concentrated”) eller uppdelad i mindre osammanhängande enheter (”distributed”). I det senare fallet är åtminstone delar av expositionen fördröjd (”delayed”).[96] Sternberg drar utifrån en analys av *Odysséen* slutsatsen att expositorisk information rör såväl det förflutna som nuet och framtiden i ett verk.[97]

Sternbergs resonemang förstärker därmed Pfisters påstående om att den narrativa texten tillåter alla typer av arbiträra omstruktureringar av ”tids- och rumsrelationer”. I narrativa texter är dialogen endast ett av de valfria formella elementen. I dramat är dialogen den fundamentala presentationsformen och dess relation till fabeln är dialektisk, eftersom dialogen, med Pirandellos ord, är ”anzione parlata”, talad handling. Dramatexten saknar en fiktiv berättare som kan hålla ihop alla strukturer och i stället är det dramafigurernas monologer eller dialoger som får driva handlingen framåt. Därför blir fa-

mythos consists in the selection and possible rearrangement of the units constituting LOGOS (the imitation of a real action, or PRAXIS). The distinction between *mythos* and *logos* is suggetive of that between DISCOURSE and STORY or SJUŽET and FABULA”, Gerald Prince, *A Dictionary of Narratology*, rev. uppl., Lincoln, (1987) 2003, s. 56: *mythos*.
[95] Sternberg 1978, s. 8–14.
[96] Ibid., s. 35 f.
[97] Ibid., s. 82.

belns (Sternbergs *fabula*) spatiotemporala flöde det enda avgörande flödet som bestämmer textens utveckling.[98] Emellertid kan tilläggas att det, i exempelvis Brechts dramatik, förekommer en fiktiv berättare som kommenterar skeendena.

Studier av korta enaktare, såsom de som ska undersökas i denna undersökning, är än så länge inte alltför vanligt förekommande. Lyngfelt menar:

> Det återstår mycket att göra för den som vill utforska enaktsformens förutsättningar och betydelse – forskningsområdet är ju nytt. Analysmodeller för äldre dramatik (före modernismen), som inte grundar sig på en handlingsinriktad konfliktdramaturgi, skulle till exempel behöva utvecklas ytterligare.[99]

De expositoriska analyserna i den föreliggande studien kan förhoppningsvis bidra med något av det som Lyngfelt efterlyser. Undersökningen kommer inte att bestå i ett sökande efter freytagsk konfliktdramaturgi, utan i en granskning av hur expositorisk information presenteras i de sju enaktarna. Expositionen i Strindbergs dramatik är ett relativt outforskat ämne. Vi kommer senare att diskutera framför allt Törnqvists bidrag till diskussionen i samband med analyserna av enaktarna. Göran Lindström har dock i en essä undersökt expositionen i Strindbergs kammarspel:

> De tre första kammarspelen inleds med ett samtal, där en person utfrågar en annan och svaren ger publiken de nödvändiga upplysningarna om tid, rum och figurer. I dessa samtal kombinerar Strindberg tre välkända typer realistiskt motiverad exposition. Den redan hos Euripides (*Medea*) tillämpade konventionen med tjänares skvaller om herrskapet varieras i *Oväder* […], *Brända tomten* […] och *Spöksonaten* […], medan detektiven respektive Studenten i de båda sistnämnda dramerna har samma funktion som de ovetande och därför frågvisa figurerna i början av Terentius' komedier. Den tredje typen är den – särskilt av Ibsen (*Et dukkehjem*, *Vildanden*) omhuldade – som ett återseende mellan gamla bekanta maskerade expositionen. Denna form dominerar i de tre nu omtalade dramerna, i vilka handlingen till största delen består av en rad återseenden som snabbt förvandlar konversationen till en uppgörelse om händelser i det förflutna. I det fjärde kammarspelet, *Pelikanen*, ges expositionen efter Schillers föredöme (*Maria Stuart*) formen av ett gräl, varvid fakta till publikens ledning insmugglas som argument i ordväxlingen.[100]

I en senare studie om dramaläsning, diskuterar Göran Lindström de olika typerna av exposition utförligare. Den första gruppen består av prologer före dramats fiktiva handling (till exempel Poseidons prolog i Euripides' *Trojanskorna*) eller prologer som helt har frigjorts ur dramats fiktionsvärld (Marlowes *Doctor Faustus* eller Shakespeares *Henry V*). En annan typ av

[98] Pfister 1988, s., s. 5 f.
[99] Lyngfelt 1996 a, s. 156.
[100] Göran Lindström, "Dialog och bildspråk i Strindbergs kammarspel" i *Strindbergs språk och stil. Valda studier*, med inledning av Göran Lindström, Lund, 1964, s. 169.

exposition, menar Lindström, är de orienterande monologer där någon av pjäsens personer (Väktaren i Aischylos' *Agamemnon*) inleder handlingen i ett drama. Lindström påpekar dock att den vanligaste typen av exposition är den ”realistiskt motiverade […], där nödvändiga upplysningar skenbart avsiktslöst meddelas i form av samtal mellan några personer”. Denna kategori kan se ut på olika sätt. För att återge några av Lindströms exempel kan nämnas Bergmans *Swedenhielms* där en intervjuande journalist provocerar andra personer till informerande svar. Andra exempel som Lindström berör är exposition som förmedlas genom ”skvaller mellan tjänstefolk” (se till exempel Molières *Don Juan* eller Strindbergs *Fröken Julie*) eller en mer ”camouflerad exposition […] där handlingen öppnas med en tvist eller ett gräl, varvid argumenten för eller emot en sak förmedlar många värdefulla fakta”. Vidare nämner Lindström det analytiska dramat med ”dess stegvisa uppbullrande av händelser i det förflutna [där] ju större delen av intrigen [kan] sägas utföra en fortlöpande exposition” (till exempel Ibsens *Vildanden*).[101] Lindströms uppdelning verkar, med undantag för det analytiska dramat, utgå från att expositionen är en del av dramats inledning. Utifrån detta diskuterar Lindström sedan hur expositionen förmedlas i de olika exemplen.

Efter denna genomgång av expositionsbegreppet och dess historia är det nu dags att formulera en stipulativ definition av begreppet som kommer att gälla under enakts-analyserna.

[101] Lindström 1969, s. 88 f.

Analysbegrepp och metod

Det framhölls tidigare att dramatexten lockar till en privat scentext. En skillnad mellan scenisk och textuell framställning kan dock aldrig utplånas inom dramat, nämligen den att en offentlig scentext är konkret, medan den privata scentexten är en abstraktion som tillhör fantasin. Beträffande dramatextens egenart ser jag Pfisters uppdelning av dramatexten i *primär* och *sekundär text* som mest givande, men eftersom Strömquist riktigt påpekar risken med att termer som primär och sekundär indikerar ett hierarkiskt synsätt vari dialogen framstår som mer värd än anvisningarna, föredrar jag att tillämpa begreppsparet *repliker* och *metatext*. Den första kategorin innefattar dramats monolog och/eller dialog. Metatexten reproduceras däremot inte av rollfigurerna, utan inkluderar pjästitel, undertitel, förtext (dedikationer, motton, förord), personförteckning, miljö- och tidsbestämningar, akt- och scenangivelser, scen- och spelanvisningar, replikrubriker, avslutningsmarkörer, ”all text före, efter och inne i dialogen som inte utgörs av repliker”.[102]

Enakts-analyserna kommer inte alltid att följa en strikt uppdelning mellan repliker och metatext. Ibland är det nödvändigt att återge exempelvis en replik för att diskutera en scenanvisning. Men avsikten är att först undersöka metatexten för att sedan analysera replikerna. Alla begrepp såsom dialog, scenanvisning, metatext och repliker används utan någon som helst inbördes hierarki eller favorisering av någon term. Min tillämpning av termerna syftar endast till att skilja på de olika textsorterna, ingenting annat. Strömquists begreppspar metatext och repliker, liksom alla uppdelningar av dramatexten, är på en punkt generaliserande eftersom vi i ett tidigare kapitel såg hur även repliker kan innehålla metatextuell information. Såväl den privata som den offentliga scentexten är en teaterhändelse som utgår ifrån dramatexten som en helhet. Att metatext och repliker, i den mån det är möjligt, analyseras separat i denna avhandling, är endast ett sätt att utvinna så mycket som möjligt ur varje del på ett pedagogiskt och överskådligt sätt. Mina läsningar härrör från uppfattningen att dramatexten, liksom de privata och offentliga scentexter den genererar, är en helhet, men att en undersökning av expositionen i varje element fördjupar förståelsen av hur denna helhet är uppbyggd.

Beträffande begreppet exposition, avser jag, när jag använder det i fortsättningen, ett semiotiskt temporal-strukturalistiskt element som:

[102] Strömquist 2006, s. 17. Det bör betonas att alla dessa komponenter i metatexten, särskilt förtexter, inte alltid förekommer i de dramatexter vi ska analysera.

1. i överensstämmelse med Egris, Pfisters, Tomaševskijs och Sternbergs diskussioner inte är bundet till någon särskild del i dramat och därmed inte nödvändigtvis endast är förekommande i dramatextens inledning. Expositorisk information kan, i extrema fall, till och med påträffas i en slutreplik. Eftersom den föreliggande studien behandlar enaktare, faller redan här den Freytagska idén om expositionen som ett element i den första akten;
2. finns i både metatext och repliker, det vill säga både i dialogen mellan dramafigurerna och i metatext: pjästitel, undertitel, förtext (dedikationer, motton, förord), personförteckning, miljö- och tidsbestämningar, akt- och scenangivelser, scen- och spelanvisningar, replikrubriker, avslutningsmarkörer;
3. enligt Törnqvist överför information om dramats (a) försceniska tid/handling, det vill säga skeenden som föregår den sceniska tiden/handlingen och dramats nu; (b) mellansceniska tid/handling, det vill säga scenisk och utomscenisk tid/handling som pågår mellan scenerna; (c) simultansceniska tid/handling, det vill säga utomscenisk tid/handling som utspelas samtidigt med den sceniska tiden/handlingen; (d) efterscenisk tid/handling, det vill säga tid/handling som följer efter den sceniska tiden/handlingen.

Vi ser utifrån dessa tre punkter att expositionen (a) kan förekomma var som helst i dramat och inte är bunden till inledningsfasen; (b) kan påträffas såväl i repliker som i metatext; (c) överför information om dramats dåtid, nutid och framtid. Beträffande för-, mellan-, utom-, simultan- och efterscenisk handling/tid kommer jag inte att skilja mellan tid och rum. Exempelvis förscenisk tid och förscenisk handling kommer därför att betraktas synonymt. I själva verket finns det ingen anledning att skilja på tid och rum – det ena förutsätter det andra. Tid eller rum kan inte existera i ett vakuum frikopplade från varandra. Emellertid är det självklart att tid och rum har olika lexikografiska innebörder.

Min intention är att utarbeta en analysmodell som följs i samtliga sju analyser. Således kommer varje undersökning att inledas med korta historiska uppgifter om tillkomsten av den aktuella pjäsen. Sedan presenteras en genomgång av den väsentliga expositoriska informationen. Det bör betonas att *allt* som förekommer i analyserna givetvis ej kan betraktas som expositorisk information. Ibland är det nödvändigt att sammanfatta handlingen för att den löpande analysen ska bli mer förståelig. Efter varje analys följer ett kapitel med diskussion av utvalda delar i den expositoriska genomgången. Urvalet av dessa delar vilar på två kriterier: den tidigare forskningens diskussioner samt egna resonemang som inte kan utredas grundligt under analyserna eftersom de då skulle hamna något utanför det givna syftet. Efter varje dis-

kussionskapitel följer en sammanfattning av expositionsbegreppet i det aktuella dramat enligt de tre punkterna ovan. Genomgången är uppdelad i två avsnitt: metatext och repliker. Analysernas utformning ser således ut på följande sätt:

1. Korta historiska fakta om pjäsens tillkomst samt några av den tidigare forskningens allmänna utlåtanden

2. Presentation och genomgång av väsentlig expositorisk information i pjäsens:

    a. metatext

    b. repliker

3. Kapitel med diskussion av utvalda inslag i den expositoriska genomgången

4. Sammanfattning av expositionens placering, förekomst och funktion i pjäsen enligt de tre definitionspunkter som ovan givits

En analysmetod som många gånger är givande, men som jag undviker i denna studie, är uppdelningen av varje drama i *sekvenser* och *segment*. Den förra termen åsyftar dramats uppbyggnad enligt rollfigurernas närvaro mellan entréer och sortier, medan den senare avser ”tematiskt-motiviska enheter” som oftast är relaterade till varandra.[103] Anledningen till att jag inte analyserar enaktarna utifrån sekvenser och segment beror inte på att jag betraktar denna metod som ointressant, utan att jag anser att en sådan utredning ändå framkommer i min expositoriska undersökning. Dessutom skulle en sådan studie av sju enaktare behöva en delvis annan utformning och ett större utrymme för att kunna genomföras utförligt.

Törnqvist menar att det finns två analytiska sätt att närma sig dramatexter:

> Either we may stick to the order in which the play is composed and employ a ‘dynamic’ step-by-step analysis – in the attempt to recreate the experience of the first-time recipient (reader or spectator). Or else we employ a ‘static’ method, based on our after-knowledge of the whole play, in which case we discuss the various elements – usually separately – as parts of the total drama.[104]

När jag analyserar de sju enaktarna kommer jag huvudsakligen att inta en, med Törnqvists ord, ”static approach”. Anledningen till att jag finner den

[103] Egil Törnqvist, *Svenska dramastrukturer*, Stockholm, 1973, s. 58 f. Törnqvist har hämtat termerna sekvens och segment från Pfister, Pfister 1988, s. 211–242.
[104] Egil Törnqvist, *Strindbergian Drama. Themes and Structures*, Svenska Litteratursällskapets skrifter, 27, Stockholm, 1982, s. 13.

”dynamiska” metoden något problematisk, beror på det som Törnqvist själv påpekar:

> The weakness of this […] approach is, of course, that we cannot, as analysts, completely put ourselves in the place of someone who experiences a play for the first time and consequently does not know more of it than he has already seen/heard/read. Unlike the ‘static’ analyst, the ‘dynamic’ one, in other words, finds himself in somewhat uncomfortable double position, pretending not to know what he does know […].[105]

Liksom Törnqvist vill jag emellertid betona att den ”dynamiska” metoden, som alltför sällan tillämpas inom dramaanalys, är givande. I denna avhandling håller jag mig huvudsakligen till den väletablerade ”statiska” metoden, men ibland kommer jag att försöka inta en förstagångsläsares position för att få maximal utvinning av dramatexterna.

Genomgången av expositionen i dramerna genererar även andra diskussioner om exempelvis Strindbergs språk och hans användning av olika metaforkategorier. Göran Lindström har i sin studie av Strindbergs kammarspel poängterat att dramatikern framställer exposition”med hjälp av konventioner som monologen och avsidesrepliken, och figurernas tanke- och känsloliv”, men även ”i ett bildspråk som väsentligen har samma struktur som bildspråket i den berättande prosan”.[106] En genomgång av expositionen i enaktarna stannar således inte vid en kartläggning av ett narratologiskt begrepp utan blir en ingång till många andra resonemang, såsom återkommande teman, motiv, metaforer och så vidare. Dessa kan givetvis upptäckas utan expositionen som analysbegrepp, men eftersom detta element syftar framåt och bakåt på olika tidsskikt, aktualiseras inte endast exempelvis metaforiken inom den sceniska handlingen och isolerad från allt annat, utan som en del av en helhetsstruktur som även är temporal-strukturalistisk. Den sceniska, mellansceniska och simultansceniska handlingen är med andra ord de delar av en sedan länge (förscenisk) påbörjad handling som vi får ta del av och som fortsätter in i framtiden (efterscenisk handling). En fullständig analys av expositionen kräver därför ett uppmärksammande av element såsom metaforer, teman och språk.

Det bör påpekas att pjäsernas varierande karaktär kommer att aktualisera olika diskussioner. Varje text ”kräver” en särskild läsning. Samtidigt är jag medveten om att det finns fenomen och teman som återfinns i samtliga enaktare, såsom exempelvis ”hjärnornas kamp”. Jag kommer att betona gemensamma drag och diskutera dessa i den mån de tillför nya perspektiv. Men jag vill än en gång understryka min ovilja att begränsa undersökningen till endast en kartläggning av ett fåtal återkommande mönster. Vi vet att Strindberg influerades av naturalismen och idén om hjärnornas kamp under enak-

[105] Ibid.
[106] Lindström 1964, s. 179.

tarnas tillkomstperiod. Jag låter därför varje dramatext styra för att kunna göra så innehållsrika analyser som möjligt. Förhoppningsvis uppnås på så vis en dynamisk läsning.[107] Alla dramaanalyser följer dramatextens kronologi, varför de diskussioner som uppkommer ibland hamnar något utanför en strikt expositorisk genomgång. Emellertid uppnås dessa iakttagelser just genom den expositoriska analysen, vilkens kanske största styrka ligger i att den möjliggör många olika perspektiv.

Jag vill slutligen åter betona risken med att fastna i en biografisk läsning. Den biografiska forskningens begränsning ligger inte endast i att författarlivet ses som ett sorts facit till verken, utan även i att författarintentionerna ges en alltför avgörande betydelse. På så sätt bortses många gånger från textens estetiska utformning, inre struktur och logik. Som läsare kan vi aldrig vara helt säkra på vare sig den betydelse författarens/författarinnans liv eller de intentioner han/hon haft i samband med utformningen av verken.[108] Jag hoppas att min undersökning inte endast ska redogöra för de biografiska och idéhistoriska synpunkterna på enaktarna, utan att den även fördjupar, diskuterar, utvecklar och i vissa fall förändrar dessa. När exempelvis F. L. Lucas i sin studie om Ibsens och Strindbergs dramatik skriver att några av enaktarna ”seem powerful; but all remain unpleasant partly because they are almost wholly about unpleasant people; partly because they are permeated with the author’s own rage, hate, and spleen”, ter det sig som om Lucas drar alltför snabba slutsatser om Strindberg som person, och att han även läst enaktarna alltför biografiskt, varför han frånsett dramernas litterära kvalitet.[109] Dessa hoppas jag träder fram i mina analyser, vari jag i vissa fall anlägger perspektiv som kanske skulle vara främmande för Strindberg. Det är många gånger också svårt att veta vilka kunskaper Strindberg hade eller inte hade. Alla idéer som på något relevant sätt kan fördjupa mina analyser ser jag därför som förtjänstfulla. Det skulle vara reducerande att läsa enaktarna utifrån endast ett eller ett fåtal perspektiv. Därför följer nu analyserna med intentionen att vinna så mycket som möjligt ur dessa dramer och samtidigt undvika anakronistiska resonemang.

---

[107] Med dynamisk åsyftar jag här inte Törnqvists begrepp utan snarast en rörlig, öppen och energisk läsning.

[108] Under de senaste tre decennierna har den biografiska läsningen ifrågasatts starkt. Inom Strindbergsforskningen har många kommenterat denna läsart, bland andra Sven Rinman, ”En dåres försvarstal” i *Svensk litteraturtidskrift*, Lund, 1965, Eric O. Johannesson, *The Novels of August Strindberg. A Study in Theme and Structure*, Berkeley/Los Angeles, 1968, Harry G. Carlson, *Strindberg och myterna*, Stockholm, 1979, Michael Robinson, *Strindberg and Autobiography. Writing and Reading a Life* (diss.), Norwich, 1986, Ulf Olsson, *Levande död. Studier i Strindbergs prosa*, Stockholm/Stehag, 1996, Wolfgang Behschnitt, *Die Autorfigur. Autobiographischer Aspekt und Konstruktion des Autors im Werk August Strindbergs*, Basel, 1999, Sigrid Ekblad, *Författaren. En studie i litteraturvetenskaplig argumentation med analyser av August Strindbergs I havsbandet som exempel* (diss.), Uppsala, 2006.

[109] F. L. Lucas, *The Drama of Ibsen and Strindberg*, London, 1962, s. 382.

Den starkare

Den starkare fullbordades någon gång mellan den 7 december 1888 och den 3 januari 1889.[110] Denna första ”quart d’heure” i den svit av enaktare som Strindberg skrev mellan 1888–1892, och ”det sista i raden av erotiska dramer som inleddes med *Herr Bengts hustru*”, innefattar två kvinnliga roller, Fru X och Mlle Y.[111] De träffas på ett kafé och det är julafton. Fru X talar medan Mlle Y förblir tyst under hela stycket. Så småningom avslöjas en rivalitet mellan kvinnorna som rör både karriär och kärleksliv och dramat slutar med att Fru X lämnar kaféet för att återvända hem till sin man.

Barry Jacobs betraktar *Den starkare* som ”the direct ancestor of modern monodramas like O’Neill’s *Before Breakfast* and *Krapp’s Last Tape* by Beckett”.[112] Ollén och Brandell karaktäriserar stycket som en lång monolog över temat ”hjärnornas kamp”.[113] Smedmark är positivt inställd till pjäsen och menar att den är ”en psykologisk bragd”.[114] Lone Klem hävdar, i Peter Szondis efterföljd, att ”monodramaet *Den starkare* forsøger at framstille en enkelt persons sjæleliv i en episk-lyrisk monolog”.[115] Enligt John Ward illustrerar *Den starkare* Strindbergs tro att kvinnor sällan uppskattar människor av sitt eget kön, då de betraktar dem som sociala och sexuella rivaler.[116] Margareta Wirmark menar att Strindberg inventerar ”det äkta ståndets för- och nackdelar sett ur kvinnoperspektiv”.[117] I den följande analysen kommer många av dessa påståenden och aspekter att diskuteras närmare.

---

[110] *SV* 33, s. 331. Om den version av pjäsen som förekommer i *SV* 33 skriver Ollén i sina kommentarer: ”Till grund för texten i *Den starkare*, ’En Scen’, ligger en av Siri von Essen/Strindberg utförd renskrift med vissa ändringar av författaren”, ibid., s. 329.

[111] Carl Reinhold Smedmark, ”Inledning till *Den starkare*, *Paria* och *Samum*” i *August Strindbergs dramer,* del IV*, Komedier och enaktare*, utg. med inledn. och komm. av Carl Reinhold Smedmark, Stockholm, 1970, s. 6.

[112] Barry Jacobs, *Strindberg’s One-Act Plays*, The Complete One-Act Prose Plays in Modern Translation from Swedish by Arvid Paulson, Introduction by Barry Jacobs, New York, 1969, s. 26.

[113] Gunnar Ollén, *Strindbergs dramatik*, Stockholm, 1982, s. 169; Gunnar Brandell, *Strindberg – Ett författarliv II. Borta och hemma: 1883–1894*, Stockholm, 1985, s. 227.

[114] Smedmark 1970, s. 6.

[115] Lone Klem, *Pirandello og dramaets krise. En formhistorisk redegørelse for Luigi Pirandellos teater med særligt henblik på Sei personaggi in cerca d'autore*, (diss.), Odense, 1977, s. 24.

[116] John Ward, *The Social and Religious Plays of Strindberg*, London, 1980, s. 86.

[117] Margareta Wirmark, *Den kluvna scenen. Kvinnor i Strindbergs dramatik*, Stockholm, 1989, s. 47.

Expositorisk information

Metatext

Titeln *Den starkare* visar att en strid har ägt rum eller att den kan komma att ske. Titeln bär således på expositorisk information både om vad som har skett i pjäsens förscenisk handling och även en antydan om vad som kommer att hända. Undertiteln *En scen* (s. 7) skulle, i kombination med upplysningarna om dramats personer, det vill säga den gifta Fru X och ogifta Mlle Y, kunna läsas ur ett metadramatiskt perspektiv. Genom att dramapersonerna är skådespelerskor (s. 9), problematiseras undertiteln *En scen*, med betoning på det sista ordet. Vi vet inte om Fru X och Mlle Y är två verkliga ”personer” som ska utkämpa en kamp, ställa till en scen, eller om de är två kvinnor iklädda rollen som skådespelerskor för att spela en teaterscen på en scen. Denna ordlek förstärks ytterligare av att en scen vanligtvis är en underavdelning till en akt, och *Den starkare* klassas ju som en enaktare.

Kvinnornas identiteter, X och Y, förstärker känslan av att de är två identitetslösa figurer som ska uppvisa ett fall, ett exempel på en psykologisk strid.[118] Men monologperspektivet med endast en talande person öppnar också möjligheten att se den tysta Mlle Y som Fru X:s spegelbild eller någon annan konstruktion hon uppfinner i sitt huvud för att söka efter sin egen identitet och historia. Ytterligare en detalj i dramafigurernas namn är att den ena benämns med det svenska ”Fru”, medan den andra bär den franska beteckningen ”Mlle”, förkortning av Mademoiselle. Vi frågar oss därmed vilket land vi befinner oss i. Är vi i Sverige eller i en svensk konstnärsmiljö i Paris? Varför har Strindberg valt den franska benämningen Mlle framför de svenska motsvarigheterna ”Fröken” och ”Mamsell”? Kvinnornas benämningar möjliggör olika expositoriska läsningar där X och Y på ett sätt markerar deras likhet i det att de saknar namn, men också olikhet eftersom den ena är en svensk fru, medan den andra är en fransk mademoiselle. Utifrån monologperspektivet går det också att se ”fröken” som en yngre version av samma person, det vill säga ett yngre jag, hämtat ur det förflutna, medan ”frun” är den äldre, möjligen samtida, versionen av personen. Den franska varianten beror då kanske på att hon som ung har bott i Frankrike eller varit konstnär och tilltalats av fransk kultur. Det bör dock även påpekas att språkkonventionen vid tiden då *Den starkare* författades var just att en gift kvinna kallades fru, medan en ogift tilltalades fröken.

[118] Smedmark hävdar att ”Fru X:s kamp med väninnan är en ny variant på hjärnornas kamp”, Smedmark 1970, s. 8. Vidare skriver han: ”Namngivningen understryker ytterligare de två enaktarnas [*Den starkares* och *Parias*] karaktär av experimentteater och aktualiserar den naturalistiska estetikens inneboende konstfientlighet: människorna reduceras till fall”, ibid., s. 13.

Scenrummet i *Den starkare* är, enligt anvisningarna, ett ”damkafé”, det vill säga ett kafé fritt från manliga besökare. Genom rekvisitan, ”två små järnbord”, betonas att det är två viljor av järn som har slagits och ska slåss om kärleken, det vill säga Bob, symboliserad av schaggsoffan i passionens röda färg. Hela intrigen är direkt manifesterad genom några få saker på scenen.[119] Bob kan inte besöka detta kafé för damer, men hans närvaro är ändå antydd genom den röda soffan. Man bör även lägga märke till exaktheten i rekvisitan och den innebörd som läggs vid varje sak som finns på scenen. Förutom de två små järnborden och den röda schaggsoffan, ses ”några stolar” (s. 11). Dessa stolar skulle kunna betraktas som anspelningar på de andra ”fruntimmer”, såsom ”den otäcka Frédérique”; kvinnor som varit inblandade i kampen om en plats i schaggsoffan, bredvid Bob. Soffan behöver dock inte endast ses som en symbol för Bob utan kan exempelvis även vara ett tecken för tvåsamhet och gemenskap. Pjäsens rekvisita inrymmer därmed mycket expositorisk information om den försceniska handlingen.

När Fru X inträder i kaféet ”vinterklädd i hatt och kappa med en fin japansk korg på armen”, markerar hon att den kyla som finns ute även snart ska råda inne; hon tar med sig vintern in på kaféet. Vädret markerar de utomsceniska förhållandena i analogi med de förhållanden som strax ska råda på scenen men också inom dramafigurerna. Genom den fina japanska korgen antyds att Fru X är en förnäm dam medan Mlle Y framstår som mer tarvlig; hon sitter och dricker öl som en karl, på julafton dessutom, vilket också framgår av dramats öppningsreplik.[120] Dessa anvisningar om kvinnorna, deras klädsel och vädret förstärker den övriga information vi får om dramats försceniska tid. Törnqvist skriver att medan ”Mrs. X is decidedly feminine, Mlle Y has certain masculine characteristics turning her into what Strindberg called a half-woman: it is significant that she is drinking beer, not chocolate

[119] Evert Sprinchorn nämner i *Strindberg as a Dramatist*, New Haven/London, 1982, just Strindbergs tanke om enkla men symboliska scenrum, vilken: ”known as ’synthesis’, began to manifest itself in European theatres. One might be tempted to make some large claims for Strindberg as a scenic innovator were it not that this synthetic method is at least as old as Elizabethan theatre, and probably as old as the Greek. It is, nevertheless, fair to regard Strindberg as its renewer”, s. 30.

[120] Lyngfelt skriver att Fru X ”framstår som präktigare genom det som rekvisitan signalerar för hennes del: en japansk korg som hon bär på armen. Hon gör sin entré ordentligt klädd i hatt och kappa.”, Lyngfelt 1996 a, s. 132. En fråga man kan ställa sig här är varför det rör sig om just en *japansk* korg. Ty så präktig är inte Fru X som Lyngfelt hävdar; kanske snarare tvärtom. Den orientaliska exotismen var något som Strindberg intresserade sig för, vilket vi ska se tydligast i analysen av *Samum*. Men därutöver kan man tänka sig att den japanska korgen markerar Fru X:s geisha-liknande underkastelse inför maken Bob. Samtidigt kommer vi i vår analys att visa alternativa läsningar som talar emot detta. Det är kanske också värt att erinra sig uttrycket att ”ge eller få korgen”, som innebär att avslå eller få avslag på ett frieri. I *Den starkare* tycks det vara Fru X som försöker ge Mlle Y korgen. Denna läsning stämmer väl överens med Fru X:s övriga tilltal av rivalen i manliga termer. Mlle Y får korgen av den redan gifta kvinnan som inte tänker låta någon annan få tillgång till hennes man.

(or coffee)".[121] Fru X liknar Mlle Y vid en "ungkarl", inte en ung*mö*, kallar henne "den lille" i stället för den lilla, och senare frågar Fru X om Mlle Y minns dopet då hon stod "fadder". Den kvinnliga termen, gudmor, ersätts med den manliga motsvarigheten "fadder".

Fru X berättar om det brudpar hon sett i Paris, där "bruden satt och läste en skämttidning medan brudgummen spelade biljard med vittnena". Strindberg kopplar detta till Mlle Y som i pjäsens öppning läser en illustrerad tidning "vilken hon sedan utbyter mot andra". Bruden i Fru X:s minne från Paris liknar Mlle Y, och vi kan egentligen inte veta om det verkligen är Mlle Y eller om Fru X vill påbörja sitt förlöjligande av rivalen. Törnqvist har emellertid föreslagit möjligheten att se Fru X som en, av sin make övergiven och honom undergiven, kvinna som fallit offer för svartsjukan och nu försöker vinna tillbaka mannen. Törnqvist påpekar parallellen mellan Fru X:s Parisminne och Mlle Y:s situation men menar att det förra blir en "ironic illustration of Mrs. X's own situation. For has not Bob – playing the bridegroom's part – deserted his wife, not for any of the wedding witnesses, it is true, but for a person performing a similar duty: the godmother of his son".[122] Åter används ett minne från den försceniska tiden för att belysa skeendena i det pågående dramat.

En något underlig figur är "oppasserskan" som inte finns med i personförteckningen och vilkens enda roll är att komma in, ställa "en kopp chokolad framför fru X", och gå ut (s. 13). Chokladen har Fru X inte beställt, vilket kanske är en smula märkligt. Den enklaste förklaringen är att Fru X är stamgäst på detta kafé och brukar dricka choklad, vilket servitrisen vet om. Men i texten finns ingen anvisning eller replik som tyder på att Fru X beställer eller ber om choklad.

Fru X öppnar sin japanska korg och visar de julklappar hon har köpt åt sina barn. Julklapparna åt barnen befäster de traditionella könsrollerna. Fru X har nämligen köpt en docka åt dottern Lisa och en korkpistol åt sonen Moje. Hon plockar symboliskt upp korkpistolen, "laddar och skjuter mot Mlle Y". Sedan tar hon fram de broderade tofflor som maken ska få (s. 14). "Du har aldrig sett honom i tofflor du!", säger hon till Mlle Y som skrattar högt, och man kan undra vad hon skrattar åt, att hon inte sett honom i tofflor, eller det motsatta. Bob styrs av Fru X vilket gestaltas av att hon, enligt Strindbergs anvisningar, "träder en hand i var toffel" och "låter tofflorna gå på bordet". Det är alltså hon som bestämmer när, var och hur Bob ska gå. Just därför vet hon också hur Bob reagerar när han blir arg på pigornas kaffekokning. Törnqvist påpekar att valet av julklapp till Bob är talande för en svensk då det anspelar på ordet "toffelhjälte", det vill säga en person som är hunsad, under toffeln. Om man dock betraktar Fru X som den undergivna makan som försöker återfå sin man, "she certainly expresses merely her de-

[121] Törnqvist 1982, s. 70.
[122] Ibid., s. 69.

sire to rule her husband".[123] I *Klädernas magi. En Strindbergsstudie* hävdar Hans-Göran Ekman att skor, "liksom de fötter de representerar", bär på en sexuell laddning i Strindbergs verk. Vidare menar Ekman att en tredje person nästan är närvarande i *Den starkare*

> genom att han representeras av sina tofflor […]. När Fru X sticker händerna i tofflorna och låter dem spatsera på bordet samtidigt som hon lägger repliker i toffelägarens mun är detta effektiv teater, och det originella inträffar att mannen förlöjligas. Tofflorna fungerar så att Fru X genom att hantera dem på detta sätt visar sin överlägsenhet över Fru Y med vilken mannen en gång varit förlovad och vilken han bedragit. Hennes stolta demonstration illustrerar således också att hon fångat mannen.[124]

Kanske är Ekman något för säker på att Mlle Y har varit förlovad med Bob, men hans påpekande om tofflornas betydelse anknyter till schaggsoffans symboliska innebörd i det inledande sceneriet, det vill säga Bobs symboliska närvaro på kaféet. Lyngfelt menar att "[n]är tofflorna visas fram balanserar damerna varandra" och "[d]ramats övergripande fråga spetsas till: Vem är den starkare?".[125] Vidare observerar hon att "[t]offlorna, som är två till antalet, har hjälpt publiken att associera såväl till kvinnorna i kamp som till en parrelation".[126] Fru X "gnuggar tofflorna med den enas sula mot den andras ovanläder". Samtidigt som denna gest hänger samman med den information hon ger om Bobs gnäll över golvdraget, markerar den också en hierarki i Fru X:s förhållande till maken. Hon är visserligen mån om att hålla sin man varm, men detta sker genom att hon låter sin sula gnuggas mot honom, det vill säga genom att trampa på honom, toffelhjälten, eller hans små fötter. Även informationen om att pigan Mari brukar ställa Bobs tofflor under chiffonjén är en tydlig anspelning på den makt som Fru X har över sin man, framför allt ekonomisk makt. Den som sätter sig vid chiffonjén är familjens överhuvud och försörjare. Eftersom pigorna ställer Bobs tofflor, vilka i pjäsen betecknar hans närvaro, under chiffonjén, förstärks bilden, om man så vill, av att Fru X är den styrande i hemmet. Då Bobs symboliska position är under chiffonjén där han är maktlös, kommenterar han i stället, enligt Fru X, små obetydliga detaljer såsom pigornas klippning av lampveken. Mlle Y "gapskrattar" och man börjar tro att hon skrattar för att hon känner igen Fru X:s berättelser om maken (s. 15). Fru X:s uppvisning med tofflorna är en

[123] Ibid., s. 68.
[124] Hans-Göran Ekman, *Klädernas Magi. En Strindbergsstudie*, Stockholm, 1991, s. 82.
[125] Lyngfelt 1996 a, s. 135. Det är oklart vilken parrelation Lyngfelt syftar på, men jag uppfattar ordet "parrelation" i detta fall som parrelation i allmän betydelse, särskilt eftersom meningen efter lyder: "Strindberg spelar på åskådarnas känslor och berör äktenskapsmoral", ibid., s. 140. Parrelation verkar alltså vara en koppling till "äktenskapsrelation" överhuvudtaget. Annars är det värt att notera att det även finns andra par i *Den starkare*, såsom brudparet i Fru X:s Parisminne i pjäsens inledning samt barnen Lisa och Moje, det vill säga en flicka och en pojke.
[126] Ibid.

illustration av försceniska händelser, men också en demonstration av simultansceniska förhållanden.

Under de repliker som följer är antalet pauser framträdande. Det finns pauser som Strindberg har skrivit ut med bokstäver 5 gånger under hela pjäsen. Men så finns även pauser och tankstreck som förekommer 83 gånger i texten. 88 pauser i en kort pjäs som *Den starkare* är en anmärkningsvärd siffra. Ett tydligt exempel på pausernas vanliga förekomst ser vi i följande avsnitt:

> det såg ut ett ögonblick som om ni nu först vågade visa era verkliga känslor då du var i säkerhet – och så – hur var det sen? – jag blev inte svartsjuk – så underligt – Och jag minns på dopet då du stod fadder, att jag nödgade honom att kyssa dig – det gjorde han, men du blev så förvirrad – det vill säga det märkte jag inte då – tänkte inte på det sedan heller – har inte tänkt på det förrän – nu! (S. 16 f.)

Pauserna i *Den starkare* är utsatta av skäl som rör en naturalistisk strävan efter det naturliga talet och pauserna däri. Det bör dock påpekas att många av pauserna inte ska läsas som långa avbrott utan kanske snarast som en naturlig ryckighet i talet. Detta gör att Fru X, liksom läsaren och åskådaren, ges regelbundna andrum för att yttra sina repliker som successivt blir mer aggressiva. I sitt enda försök att tala tystas Mlle Y och Fru X tycker att hon nu har förstått hur allt hänger samman, vilket gör henne upprörd. Hon ”[f]lyttar sina saker till det andra bordet”. Här aktualiseras den inledande beskrivningen av sceneriet. Fram till denna stund sitter de två kvinnorna vid samma bord, men när Fru X flyttar till det andra järnbordet, är det en tydlig markering av att det är en kamp som pågår mellan två starka viljor. I sin vrede kastar Fru X tofflorna på golvet (s. 17) och uttrycker öppet sitt hat mot Mlle Y. Fru X ”[d]ricker en sked ur koppen” och konstaterar ”[s]nusförnuftigt” att ”[c]hokolad är mycket hälsosamt för övrigt!” (s. 18). Lyngfelt skriver: ”Hela enaktaren förvandlas på ett plan till en gest där Fru X, utan att veta om det förrän i slutet, dricker ’Mlle Y:s dryck’ (’din chokolad’, s. 17); hon tömmer hennes giftbägare – en gest som förstärker orden och bekräftar antagandet att Mlle Y skulle vara den starkare”.[127] Att Fru X tömmer Mlle Y:s giftbägare är en tänkvärd iakttagelse. Det rör sig om ett gift som inte dödar, men som ändå driver Fru X till aggression och hat. Fru X reser sig slutligen och ”tar upp tofflorna”, uttalar sina sista repliker och går (s. 19). Hur Mlle Y reagerar på Fru X:s avslutande ord, får vi inte veta, för som Törnqvist observerat, är Strindberg överhuvudtaget ”sparsam med att ange mimik. Till och med i *Den starkare*, där den icke-talande Mlle Y:s mimik står i växelverkan med Fru X:s tanketal, ger han relativt få anvisningar”.[128]

[127] Ibid., s. 138.
[128] Törnqvist 2001, s. 155.

Lyngfelt menar: ”Att kaos har vänts till ordning understryks med en gest; de tofflor Fru X i ursinne kastat ifrån sig […] tar hon upp igen, innan hon går”.[129] Ur expositorisk synvinkel är dock slutet helt öppet. Därmed är även allt som rör den eftersceniska tiden osäkert. Vi kan inte vara säkra på att kaos har vänts till ordning eftersom inga verbala bekräftelser ges från Mlle Y. All expositorisk information presenteras av Fru X, varför vi börjar betvivla sanningshalten i den expositoriska information hon presenterar.

Repliker

När Fru X har inträtt i kaféet och hälsat på Mlle Y, ”Amelie, lilla”, säger hon att denna sitter där ”så ensam på julafton, som en stackars ungkarl”. ”[D]et gör mig riktigt ont att se dig; ensam, ensam på ett kafé och på själva julafton”, säger Fru X. Man kan fråga sig vad hon själv gör på ett damkafé på julafton, särskilt när hon har man och barn som väntar på henne hemma. Vi får en känsla av att hon har vetat om Mlle Y:s närvaro på kaféet. Genom en jämförelse mellan Mlle Y och en brud som på sin bröllopsdag läste en skämttidning medan brudgummen spelade biljard (s. 13) erbjuder Fru X, enligt Lyngfelt, ”en nyckel som för in i pjäsens handling”.[130] Så plockar Fru X fram julklapparna hon köpt åt sina ”grisar”, en kanske något ovanlig metafor för barn. Hon skjuter mot Mlle Y med sonens korkpistol och situationen förtätas. Fru X betonar att hon aldrig ville intrigera bort Mlle Y från teatern. ”Jag gjorde det inte fastän du tror det!”, säger Fru X till motspelerskan, och konstaterar att ”det är detsamma att jag säger det, för du tror ändå att det var jag!”. Törnqvist påpekar:

> Fru X:s upprepade förnekande underminerar snarare än stöder hennes ståndpunkt. Hennes uttryckssätt motverkar hennes syfte. Vi övertygas inte av hennes idé att Mlle Y är överdrivet misstänksam. Tvärtom får vi intrycket att det finns grund för hennes misstro. Fru X *har* otvivelaktigt manipulerat och nu söker hon skyla över detta. Hon framstår i detta ögonblick som en opålitlig narrator.[131]

Dramat möjliggör här frågan om hur informativa ord är jämfört med tystnad och tvingar läsaren att fråga sig vilket av alternativen som är effektivast. För hur kan Fru X veta vad Mlle Y tänker när denna är helt tyst? Givetvis har kvinnorna gemensam förscenisk historia, men för läsaren som bedömer dramats presens, kan Fru X:s påstående snarare inge en motsatt effekt, särskilt eftersom Mlle Y inte ens verkar bry sig om att reagera. Tystnaden i *Den starkare* betyder inte nödvändigtvis medhåll.

[129] Lyngfelt 1996 a, s. 140.
[130] Ibid., s. 133.
[131] Törnqvist 2001, s. 118 f.

Fru X tar fram tofflorna med tulpaner som hon har broderat trots sin avsky för släktet (s. 14). Här är ytterligare en märklig detalj i dramat, för när har Fru X hunnit brodera om hon nyss har varit ute och köpt de julklappar hon har med sig till kaféet? Och om hon har broderat tulpanerna vid ett tidigare tillfälle, varför bär hon tofflorna med sig i sin korg? Åter får vi ett tecken på att Fru X vetat om Mlle Y:s närvaro på kaféet före sin entré. Förmodligen har hon planerat sin attack i förväg och därför burit med sig olika hjälpmedel för att testa Mlle Y och komma till insikt om de fakta hon vill få vetskap om.[132] Den japanska korgen kan alltså ses som en vapenarsenal som Fru X tagit med sig i denna strid mot Mlle Y, vilken till synes saknar både vapen och ord. Det laboreras här med ännu en parrelation, i detta fall ett motsatspar, och på nytt är det fråga om ord kontra tystnad. Vi tvingas till att ställa oss frågan: vilket är det mest effektiva vapnet, orden eller tystnaden? Denna kamp är ett led i den expositoriska framställning vari dramat aldrig ger några svar utan tvingar oss att hela tiden se alla skeenden utifrån bägge kvinnornas situation.

Fru X berättar vidare om sin man: ”när han är ond ser du, så stampar han med foten så här: ’Va! de förbannade pigorna som aldrig kan lära sig att koka kaffe! Häu! Nu ha de kretinerna inte klippt lampveken ordentligt!’”. Mlle Y ”gapskrattar” och läsaren kan inte bestämma sig för huruvida Mlle Y skrattar igenkännande, hånfullt, ironiskt eller spontant oskyldigt. Törnqvist poängterar:

> Here we get a glimpse of the frozen relations between husband and wife. To Mlle Y the description is as comical as was Mrs. X’s earlier assumption that she, Mlle Y, would never have seen Bob in slippers. When Bob is together with his mistress there is no need for slippers; he can keep his feet warm in other ways.[133]

Kanske är Törnqvist för övertygad om att Mlle Y haft och kanske ännu har en sexuell relation med Bob, men Fru X:s beskrivning av maken är förscenisk och eventuellt simultanscenisk information som både ger en bild av honom och, som Törnqvist påpekar, tillspetsar dramats konflikt mellan kvinnorna. Fru X inser dock plötsligt att förlöjligandet av maken kan försätta henne i underläge: ”Åh men det är synd att sitta och göra narr av sin gubbe på det där sättet”, säger hon, och påpekar att Bob ”är snäll i alla fall, och det är en liten bra man – och du skulle ha haft en sån man du, Amelie!”. Uppenbarligen skrattar Mlle Y åt detta eftersom Fru X säger: ”Vad skrattar du åt! Va! Va!”, och läsaren känner sig här återigen lika osäker som Fru X över Mlle Y:s återkommande skratt. Intressant är dock Fru X:s framställning av maken med beskrivningar som ”snäll” och ”liten bra”. Trots ordens positiva

[132] Törnqvist menar emellertid att *Den starkare* ”dramatizes a random meeting between two actresses in a café”, Törnqvist 1982, s. 64.
[133] Ibid., s. 68.

laddning får de motsatt effekt när de har föregåtts av spelet med tofflorna. Bob är en snäll liten bra man och alltså är Fru X motsatsen som trampar ner ”den lille” och dennes ”små fötter” under sina sulor.[134] Samtidigt kan man undra varför Fru X avslöjar det faktum att Bob fryser. Är det så att det är, som Törnqvist menar, en bild för att han får för lite kärlek? Detta skulle stämma väl med den hierarki som symboliseras genom rekvisitan.

När Fru X inte får någon förklaring till rivalens skratt, fortsätter hon att berätta om Bobs uttalande att han inte har varit otrogen mot henne, ”[f]ör det har han talt om själv….vad flinar du åt!”. Om Mlle Y:s tidigare skratt var svårtolkade, vetter däremot hennes reaktion i detta skede mot ett hånflin. Konstruktionen av denna sekvens är talande. I själva verket ska Fru X säga att Bob själv erkände att ”den otäcka Frédérique” velat förföra honom när hans maka ”var på turné i Norge”.[135] Men berättelsen bryts upp så att Mlle Y:s flin helt diskret betonas och görs till en klar symbolisk gest. I stället för att placera Mlle Y:s reaktion i en spelanvisning efter Fru X:s replik, vävs den in i repliken. På så vis markeras Mlle Y:s ironi över raden ”[f]ör det har han talt om själv”, varför flinet placeras efter just denna rad och inte efter hela historien med Frédérique (s. 15). Emellertid kan vi inte vara helt säkra på att Mlle Y hånflinar. Hon kan lika gärna le oskyldigt. Men eftersom dramatexten endast förser oss med Fru X:s uppfattning av Mlle Y:s mimik, är den förras upplevelser den enda information vi får. Det står skådespelaren fritt att på en scen framställa Mlle Y som oskyldig eller elak och hånfull. Hennes tystnad möjliggör många olika spelvarianter där reaktionerna inte heller behöver följa en och samma linje. Mlle Y kan vara hånfull den ena stunden men mer oskuldsfull i en annan situation. På en scen krävs också självklart ständiga reaktioner från Mlle Y då det skulle bli närmast komiskt om hon skulle reagera endast då det finns spelanvisningar i dramatexten.

Fru X berättar om ”fruntimmerna” som ”äro alldeles galna efter” hennes man och ser en anledning i deras tro att ”han har något att säga över teaterns engagemanger, därför att han är i departementet”. Vilket departement det gäller, får läsaren aldrig veta, och Fru X:s spekulation ter sig en aning tveksam.[136] Genom att ha gått från exemplet Frédérique till ”fruntimmer” över-

[134] Just uttrycket ”den lille” är något som Fru X använder om Mlle Y: ”Jag kan inte vara ond på dig fastän jag ville det – ty du är ändock den lille” (s. 18). Enligt Ollén kan ”den lille” i detta fall betyda den svagare, *SV* 33, s. 380. Törnqvist betonar att ”[t]he patronizing tone is obvious; she […] [calls] Mlle Y explicitly: ‘[…] the little one’ (Sw. ‘den lille’, note the masculine form!)”, Törnqvist 1982, s. 68 f. Betydelsen ”den svagare” kan, om man så vill, också vara aktuell i de fall uttrycket ”den lille” används av Fru X i hennes beskrivning av Bob.

[135] Törnqvist poängterar: ”It is apparently while Mrs. X is on tour in Norway that the relationship between Bob and Mlle Y turns into an intimate one. […] The French name undoubtedly serves to relate Frederique to the true seducer Mlle Y, named Amelie”, ibid., s. 67.

[136] Vi får förmoda att det är finansdepartementet som åsyftas eftersom ”de Kongl. Teatrarne” år 1888 tillhörde finansdepartementet, se *Sveriges statskalender för år 1888. Utgifven efter Kongl. Maj:ts nådigaste förordnande af dess vetenskaps-akademi*, med bihang: utdrag ur Norges statskalender, Stockholm, 1887, avd. 111–115.

huvudtaget riktas misstankarna slutligen mot Mlle Y: ”Kanske du också har varit och slagit efter honom!”, säger Fru X. Emellertid konstateras direkt att hon nu ”*vet*” att Bob inte brydde sig om Mlle Y.

Efter en paus bjuds Mlle Y hem till Fru X då denna vill försäkra sig om att rivalen inte är ond på henne. Fru X tycker att det är särskilt obehagligt att vara ovän med Mlle Y, ”[k]anske […] därför att jag gick dig i vägen den gången”. Läsaren undrar vilken gång Fru X åsyftar samt varför och hur hon gick i vägen för sin motspelerska. En möjlighet är att hon anspelar på den gången då hon intrigerade bort Mlle Y från teatern, men i så fall motsäger hon sina tidigare påståenden där hon förnekar detta. En sådan läsning är dock inte alltför långsökt, då Mlle Y ”fixerar fru X nyfiket”. För första gången verkar Mlle Y reagera med verkligt intresse på Fru X:s ord, kanske för att det är första gången denna uttalar någonting sant. Detta stämmer väl överens med Fru X:s rädsla för att vara ovän med just Mlle Y. Fru X vill inte vara ovän med sanningen eftersom den dels ger henne dåligt samvete och dels kommer att spridas, även om den är tyst just nu. Det kanske också är därför Fru X påstår att hon var så rädd första gången hon mötte Mlle Y, så rädd att hon inte vågade släppa denna ur sikte. ”[J]ag vågade inte vara din ovän, därför blev jag din vän”, säger Fru X. Repliken är träffande: sanningen blir inte vän med Fru X, utan det är hon som avgör om hon vill undvika osämja med den.

”[D]et rådde alltid en disharmoni när du kom hem till oss”, fortsätter Fru X. Vidare berättar hon om Bob som inte kunde vara vänlig mot Mlle Y förrän denna förlovade sig. ”Då slog det upp en häftig vänskap så att det såg ut ett ögonblick som om ni nu först vågade visa era verkliga känslor då du var i säkerhet” (s. 16 f.), säger Fru X. Så berättar hon om ett dop, förmodligen Lisas eller Mojes, där Mlle Y stod fadder, det vill säga gudmor: ”jag nödgade honom [Bob] att kyssa dig – det gjorde han, men du blev så förvirrad […] – har inte tänkt på det förrän – nu!”. Fru X:s spontana sätt att resonera blir allt mindre övertygande. Monologiskt söker hon sig emellertid fram till ett antagande som, i alla fall för henne själv, slutligen blir sanning, nämligen att hennes make har haft ett förhållande med Mlle Y.[137] Detta avslöjande kan dock ses som en uppfattning som Fru X konstruerar för att tillfredsställa sitt samvete och få ett moraliskt övertag över Mlle Y. Hon utesluter andra scenarier. Exempelvis kan man tänka sig att Mlle Y anade eller visste om att Bob hade ljugit om sin trohet gentemot Fru X. Och sedan när hon förlovade sig, såg Bob chansen att inleda en kärleksaffär med Mlle Y för att ha en hållhake på henne och på så sätt tvinga henne till tystnad om sin otrohet gentemot Fru X. Att Mlle Y blev förvirrad av kyssen vid dopet, är ingen märklig reaktion. Fru X antar hela tiden att allt är Mlle Y:s fel. Men om vi i stället lägger skulden på Bob, ser vi att situationen blir annorlunda: Mlle Y

[137] ”Medan Fru X talar, blir det allt mer uppenbart att hennes väninna har varit hennes rival om den äkta mannen”, kommenterar Ollén 1982, s. 169.

blir offret, eller rättare sagt, hon är sanningen som av välvilja väljer att tiga, med förhoppning om att Fru X på så vis ska kunna bevara sin familj.[138] Fru X, å andra sidan, lever med lögnen, Bob, och i lögnen att hon har en trogen make. Denna strid mellan sanning och lögn är en direkt avspegling av motsättningen mellan tystnad och ord, det vill säga mellan Mlle Y och Fru X. Sanningen jämställs med tystnaden, inte med orden. Konsekvensen blir att Fru X som förmedlar den expositoriska informationen med ord blir en lögnare.

Mlle Y:s tigande får slutligen Fru X att tappa tålamodet, och en intensiv fas av kampen mellan orden och tystnaden inleds. ”Varför tiger du?”, frågar Fru X som menar att Mlle Y med ögonen ”nystat ur” henne alla tankar ”som lågo där som råsilke i sin kokong – tankar – misstankar kanske”. Så frågar hon varför Mlle Y slog upp förlovningen, varför hon inte hälsade på längre och varför hon inte vill komma på besök ikväll. Mlle Y vill tala, men tystas. Fru X:s trovärdighet sjunker ytterligare några steg eftersom hon inte låter Mlle Y försvara sig nu när denna äntligen vill komma till tals. ”Tyst! Du behöver inte säga något för nu fattar jag allt själv! – Det var därför och därför och därför! – Jaha! Nu stämmer alla räkningarna! Så är det!”, säger Fru X och flyttar till det andra järnbordet. Återigen har hon i sitt huvud konstruerat ett svar som gör att hon drar slutsatser som passar henne.[139] Det som följer sedan är en lång utläggning om hur hon har tagit över Mlle Y:s intressen, vanor och rutiner: ”jag skulle brodera tulpaner, som jag hatar, på hans tofflor därför att du tyckte om tulpaner; […] min gosse skulle heta Mauritz, därför att din far hette så” (s. 17) och så vidare. Just namnet Mauritz är exempel på ännu en märklig detalj i dramat. Varför har Fru X döpt sin son efter Mlle Y:s far? Vanligtvis brukar barnet döpas efter någon i den egna släkten, men Fru X tycks ha ärvt så mycket av Mlle Y att till och med hennes sons namn påverkats. Utifrån monologperspektivet där ”fröken” är en yngre version av ”frun” går det att förklara varför Fru X har uppkallat sitt barn efter frökens far; hon agerar på ett sätt som hon skulle ha gjort som ung.

Fru X är inte sparsam med anklagelser och ondskefulla ord: ”Fy vad jag hatar dig […]! Men du, du bara sitter och tiger […] i ditt hörn – vet du att det kallas efter dig för råttfällan – och läser dina tidningar för att se efter om det går någon illa”. Det är dock inte endast detta hörn av damkaféet som har döpts till något med anspelning på Mlle Y som ett djur. Överhuvudtaget finns i pjäsen en djurmetaforik som används, inte endast när Fru X kallar

[138] Lamm menar dock att Mlle Y:s tystnad ger ”det av Strindberg ej avsedda intrycket, att den stackars M:lle Y gripits av afasi”, Martin Lamm, *Strindbergs dramer I*, Stockholm, 1924, s. 363.

[139] Lamm verkar emellertid utan tvivel acceptera Fru X:s förmåga att uttala sanningen utifrån tankeläsning: ”Strindbergs mening är tydligen att […] experimentera med tankeläsning […]. Den talande fru X har kommit i någon sorts inre förbindelse med den tigande fröken Y, avläser alla hennes tankar, men känner sig på samma gång suggererad att uttala vad hon tänker”, ibid.

sina barn för ”grisar”, utan när hon vill betona sitt hat gentemot rivalen, vilket syns i meningar som ”[d]u har suttit med ögonen och nystat ur mig alla dessa tankar som lågo där som råsilke i sin kokong”, ”[d]in själ kröp in i min som en mask i äpplet”, ”du låg som ormen med dina svarta ögon och förtrollade mig” (s. 17 f.), ”du låg som en jättekrabba för att gripa mig i dina klor” och ”du bara sitter och tiger […] orörlig som en stork vid ett råtthål” (s. 18).[140] Fru X:s redogörelser för hur Mlle Y intagit hennes själ och hur hon övertagit alla motspelerskans vanor är expositorisk information som får oss att inse en besatthet hos Fru X; hon vill vara som Mlle Y, eller rättare sagt, hon har inte kraft att motstå Mlle Y:s inflytande över hennes liv.

Fru X tar nu också för givet att Mlle Y haft en affär med hennes make, men ”det där med Bob det bryr jag mig inte om! – vad gör det mig egentligen!”, säger hon. Törnqvist ställer sig här frågan:

> Har Fru X rätt i sitt antagande att Bob har brutit med Mlle Y? Om vi ser henne som en pålitlig bedömare i detta fall, blir hennes slutsorti en triumf. Men eftersom vi, vid sidan av Fru X:s egen förmodan, inte har något bevis för att förhållandet mellan Bob och Mlle Y är avslutat – någon klarhet på denna punkt får vi aldrig – ligger det nära till hands att se hennes förmodan som ett uttryck för önsketänkande. Om vi väljer att misstro Fru X här och se hennes förmodan som ytterligare en felbedömning i linje med alla de föregående, framstår hon som en opålitlig narrator mindre i färd med att manipulera sin rival än med att stärka sin egen sårade självkänsla.[141]

Detta stärkande av självkänslan leder slutligen till att Fru X tilldelar sig själv sin egen seger: ”Kanske du, när allt kommer omkring att jag i detta ögonblick verkligen är den starkare” (s. 18). Hon berättar hur hon tagit över alla Mlle Y:s kvaliteter och hånar denna för att hon förmodligen tiger därför att hon inte kan ”tänka något”. Så småningom är Fru X framme vid slutorden: ”Tack ska du ha Amelie, för alla dina goda lärdomar; tack för att du lärde min man älska! – Nu går jag hem och älskar honom!” (s. 19). Det finns, som Törnqvist observerat,

[140] I *Strindbergs bildspråk. En studie i prosastil* (diss. Lund), Stockholm, 1962, behandlar Karl-Åke Kärnell olika metaforgrupper i Strindbergs prosa och visar hur denne använder bilden för att materialisera och dramatisera själsliga fenomen. Bland annat konstaterar Kärnell att djurmetaforiken i romanen *Svarta fanor* i huvudsak beskriver ”det djuriska hos människan”, s. 239 f. Lamm menar att repliken: ”Din själ kröp in i min som en mask i äpplet, åt och åt, grävde och grävde, tills det bara var skalet kvar med litet svart mjöl!” (*SV* 33, s. 17) visar att Fru X ”får klart för sig att den andra [Mlle Y] är en vampyr”, Lamm 1924, s. 363. Även Smedmark menar att Mlle Y ”delar vampyrismen” med Tekla i *Fordringsägare*, med vilken för övrigt Fru X:s vulgaritet är besläktad, Smedmark 1970, s. 7. Törnqvist påpekar att Strindberg här ”touches on one of his favorite notions of the time: the idea of hypnosis or suggestion, and the theory that a stronger brain can exercise an influence over a weaker one”, Törnqvist 1982, s. 69.

[141] Törnqvist 2001, s. 119.

> en svävning i ordet ’älska’ mellan en själslig och en erotisk betydelse med tonvikt på den senare. Ty hur kan man lära ut en känsla? Och hur kan föremålet för känslan bytas ut i en handvändning? För Fru X tycks kärleken i detta ögonblick inte betyda just mer än sexuell teknik.[142]

Diskussion

Expositionen i *Den starkare* är på många sätt tvetydig. Törnqvist poängterar:

> Eftersom handlingen kretsar kring Fru X:s upptäckt, mot slutet av pjäsen, att Mlle Y har varit och kanske fortfarande är hennes mans, Bobs, älskarinna, är hon i början också en opålitlig narrator i den bemärkelsen att hon feltolkar en rad försceniska omständigheter, därför att hon är omedveten om den faktiska situationen. […] Så snart hon upptäcker förbindelsen mellan Mlle Y och Bob, ser hon allt i ett nytt och sannare ljus. Som en följd av monodramaformen, tvingas publiken att hålla jämna steg med den enda talande och acceptera hennes tolkning som sann tills den, senare, upptäcker att den är högst subjektiv.[143]

Törnqvist är kanske återigen alltför säker på att Mlle Y har varit Bobs älskarinna, men att Fru X:s syn på skeendena är högst subjektiv går inte att förneka. Denna subjektivitet blir dock också en naturlig följd av att den monologiska formen där Fru X:s yttranden presenteras utan några invändningar eller bekräftelser från Mlle Y. Osäkerheten om de expositoriska uppgifter som presenteras väcker många frågor angående titeln. För att kunna avgöra vem eller vad dramats titel anspelar på behöver vi expositorisk information som upplyser oss om sanningshalten i Fru X:s utsagor. Men hur gärna vi än vill ta ställning i frågan om vem som är den starkare, lämnas vi åt spekulationer och de otaliga möjligheter som öppnar sig i och med dramats monologiska form. Kanske är Den starkare misstänksamheten, osäkerheten, säkerheten, ovissheten, vissheten, lögnen, sanningen, tystnaden eller språket. Kanske är Den starkare den frånvarande mannen. Kanske är Den starkare en lesbisk kärlek mellan de två kvinnorna som uttrycks i Fru X:s frustrerade repliker och Mlle Y:s desperata tystnad. Kanske är Den starkare det som förbjuder en sådan homosexuell relation. Kanske är Den starkare den bedrägliga kraft eller drift som styr människan mot vissheten. Kanske är Den starkare den bedrägliga expositionen som aldrig kan utredas i nuet. Lyngfelt framhåller:

---

[142] Ibid., s. 176.

[143] Ibid., s. 119. Även i den redan anförda uppsatsen om det opålitliga berättandet i Strindbergs dramatik skriver Törnqvist om *Den starkare*: ”Lacking the assistance of other speakers, the recepient cannot verify to what extent Mrs X is a reliable narrator”, Egil Törnqvist, ”Unreliable Narration in Strindbergian Drama” i *Scandinavica. An International Journal of Scandinavian studies*, Vol. 38:1, London, 1999, s. 67.

> Nästan allting Fru X påstår kan ifrågasättas och vändas mot henne. För vem av de båda damerna ska åskådarna känna medlidande? Vems handlande gör publiken upprörd? […] [Strindberg] leker […] med uttryck som skildrar å ena sidan medlidande, å andra sidan indignation och harm. Han använder paradoxer för att visa det mest paradoxala: att den retorik som Fru X och publiken är fången i inte förmår annat än att bevisa sin egen begränsning. Ett själsligt tillstånd kan uppvisas men dess orsaker inte bevisas; ”den starkare” finns i den enskilda åskådarens föreställningsvärld.[144]

Svaret på frågan om vem som är Den starkare är en nödvändighet för att kunna bedöma trovärdigheten i Fru X:s expositoriska framställning. Forskningen har härvidlag givit olika svar. Lamm menar att *Den starkare* skildrar hur ”den starkare hjärnan, den gifta skådespelerskan X från början har ett sådant övertag, att […] Mlle Y aldrig kommer till ordet utan bibehåller en envis tystnad”.[145] Jacobs har påpekat att Fru X, ”[t]hough less intelligent, […] is stronger (in a Darwinian sense)”.[146] Smedmark menar:

> Den starkare handlar om hur fru X bär en upptäckt. […] Det ligger icke något hemlighetsfullt eller ockult i Y:s förmåga att hjälpa fru X fram till sanningen. Hon utövar ett slags vaken suggestion på X, sådan Bernheim framställt den. Fru X företar ingen orimlig tankeläsning. […] Y kan tänkas vara intresserad av honom [Bob]. I ljuset av denna möjlighet skärskådar fru X bekantskapen med Y. Minnena tas upp och omtolkas […]. Y:s tystnad framkallar en osäkerhet, som driver på omtolkningsprocessen. Verkligheten är avslöjad, X:s nederlag totalt, rollerna omkastade. Men fru X upptäcker, att den skrämmande tystnaden blott är ett bevis på svaghet och tomhet. Hon vägrar rymma fältet för rivalen och accepterar situationen. Hennes seger är fullständig, när hon tar avsked och går till sitt hem.[147]

I Smedmarks läsning är Fru X en klar segrare när ridån faller. Vad denna tolkning inte inrymmer och som har berörts i den expositoriska genomgången, är möjligheten att betrakta tystnaden som tecken på något annat än ”bevis på svaghet och tomhet”.

Anthony Swerling skriver i *Strindberg's Impact in France 1920–1960*:

> If the wife is seen to be the “stronger”, then the work is “comic” – cheaply so: one rival bawling at another. If, as is Strindberg's more convert and ironic meaning, the silent protagonist (of aristocratic dignity before the impotent vituperations) is the victor, then the work is not comic but bitter, not vaudeville but tragic humour.[148]

---

[144] Lyngfelt 1996 b, s. 93.
[145] Lamm 1924, s. 362. Samtidigt skriver han: ”Det är onekligen svårt att på egen hand övertyga sig om den pratande damens andliga överlägsenhet i hjärnkampen”, ibid., s. 363.
[146] Jacobs 1969, s. 26.
[147] Smedmark 1970, s. 8 f.
[148] Anthony Swerling, *Strindberg's Impact in France 1920–1960*, Cambridge, 1971, s. 15 f.

Det är något svårt att förstå varför Swerling tycker att pjäsen är billigt komisk om den så endast skulle ha som mål att framställa Fru X som den starkare. Forskningen har många gånger anammat just en sådan tolkning och ändå värderat *Den starkare* högt. Och varför är den komisk om nu syftet skulle vara att göra Fru X till vinnaren? Swerling verkar ha uteslutit många av de olika alternativ som har diskuterats i den expositoriska analys som presenterats ovan. Ty den traditionella uppfattningen är att Fru X är den starkare. John Ward hävdar i *The Social and Religious Plays of Strindberg* att det visserligen går att argumentera för att Mlle Y är den starkare men att Fru X är den mest dominanta av de två.[149] Ward ställer sig inte frågan om dominans automatiskt betyder att Fru X är den starkare. Inte heller beaktar Ward möjligheten att en verbal dominans ändå kan motarbetas och besegras av en moralisk eller psykologisk bedömning. Vi har med Törnqvist kunnat understryka att det är just Fru X:s dominans som får oss att betvivla sanningshalten i hennes påståenden. Ward får dock medhåll av Ollén som också är övertygad om Fru X:s övertag: ”Fru X hetsar först upp sig men lugnar sig sen för att till sist triumfatoriskt beklaga motståndarskan. Fru X är den starkare”.[150]

Lyngfelt hävdar däremot att bägge kvinnornas roller i dramat omprövas och ifrågasätts:

> Eftersom en stor del av hans [Strindbergs] publik är borgerlig är det motiverat att låta Fru X, som försöker skydda den hotade institutionen äktenskapet, tala medan Mlle Y tiger – åskådarna kan utgå från sig själva och får på så vis en skjuts in i pjäsens handling från början. Fru X:s, liksom Mlle Y:s, anknytning till teatern blir ett intresseväckande inslag, särskilt i förhållande till ätenskapsmoraltemat. Kan Fru X, om hon är skådespelare, som yrkeskvinna förespråka äktenskapet? Inte bara Mlle Y:s roll utan även Fru X:s omprövas under styckets gång.[151]

Utifrån den ständigt aktuella diskussionen om Strindbergs förakt mot kvinnans emancipation gör man det lätt för sig när man betraktar Fru X som den starkare. Kanske är det lockande att se den gifta yrkeskvinnan Fru X, mor till två barn, det vill säga en traditionell modersfigur, besegra den ogifta yrkeskvinnan Mlle Y. Törnqvist menar emellertid att Mlle Y, intellektuellt sett, är den starkare av kvinnorna. Ur ett moraliskt perspektiv verkar hon inte heller svagare än Fru X,

> if by ‘strength’ we mean firm moral principles. This need not to mean that Mlle Y is impeccable, although it is interesting to note that her name, Amelie,

[149] Ward 1980, s. 86.
[150] Ollén 1982, s. 169.
[151] Lyngfelt 1996 b, s. 92 f. Vidare menar Lyngfelt att ”Strindberg fokuserar ordens begränsade möjligheter i konversationsakten och använder sig av verbala turneringar för att visa fram sällskapslivets förljugenhet”, Lyngfelt 1996 a, s. 156.

> means precisely 'the impeccable one'. In the erotic triangle, finally, her position, […] is […] stronger than Mrs. X's.
>
> Yet, […] the person who can adjust easily to new situations is stronger, better equipped for the struggle of life than the one who cannot. In this sense, and in this sense alone, […] [Mrs. X] ["]is the stronger of the two".[152]

Törnqvists påstående om namnet Amelie är intressant, men resonemanget om Fru X som den starkare är något förenklat, ty det finns egentligen ingenting i dramatexten som tyder på att Mlle Y skulle vara sämre än motspelerskan på att anpassa sig till nya situationer.

Wirmark konstaterar: ”Makten är samlad hos mannen, han som är frånvarande från scenen”.[153] Detta har diskuterats utförligare i en uppsats av Lotta Gavel Adams vari Fru X:s och Mlle Y:s socioekonomiska förhållanden utreds utifrån en jämförelse mellan *Den starkare* och den danska författarinnan Dorrit Willumsens omformulerade version av Strindbergs drama, *Den stærkeste II* (1978).[154] Gavel Adams understryker att Fru X skildras ”som om hon lever i den bästa av världar: hon behöver inte välja, hon har både familj och karriär”. Samtidigt skryter Fru X med Bobs inflytande vid teatern: ”Det s.k. husbondeväldet från 1734 års lag var fortfarande i kraft vid denna tid. Bob hade alltså rätt att bestämma över sin hustrus arbetskraft, dvs. hon kunde inte ta anställning eller skriva på ett kontrakt utan sin mans tillstånd”. Gavel Adams påminner sedan om Fru X:s medvetenhet om makens inflytande som skapar det socioekonomiska försprånget till Mlle Y. Uppsatsförfattarinnan poängterar dock att Mlle Y tillhörde de 55 procent av ensamstående kvinnor som under 1880-talet var tvungna att försörja sig på något sätt, varav endast 30 procent ”klarade av att försörja sig själva genom eget arbete”. Därför är det alltså inte konstigt att skådespelerskan Mlle Y, som måste ”vinna inträde i en mycket liten marknad”, använder varje medel som är möjligt, exempelvis ett förhållande med en inflytelserik man vid teatern.[155] För Gavel Adams står Fru X inför två val:

> hon kan acceptera Bobs otrohet och fortsätta att ha tillgång både till teaterengagemang och familj – eller hamna i Mlle Y:s position. Fru X:s accepterande av mannens otrohet framstår nu mindre som en styrkedemonstration än som en akt av social och ekonomisk nödvändighet. Hon överväger sina alternativ och gör ett val. Inför den ganska patetiska gestalten Mlle Y – en öldrickande, arbetslös skådespelerska som sitter ensam på ett kafé på julafton – kan det valet inte ha varit särskilt svårt att göra. […] På ett plan kan vi kanske t.o.m. betrakta den stumma Mlle Y som en subjektiv karaktär, en projektion av Fru

[152] Törnqvist 1982, s. 70.
[153] Wirmark 1989, s. 51.
[154] Lotta Gavel Adams, ”Maktkamp och kvinnokamp: August Strindbergs *Den starkare* och Dorrit Willumsens *Den stærkeste II*. En dialog över nio decennier” i *Strindbergiana*, tionde samlingen, red. Boel Westin, Stockholm, 1995, s. 173–182.
[155] Ibid., s. 178 f.

> X:s egen rädsla för vad som skulle hända om mannen Bob bestämde sig för att lämna henne.[156]

I denna tolkning handlar Strindbergs drama mindre om hjärnornas kamp och mer om den ”utsatthet, förödmjukelse och desperation” som Gavel Adams nämner.[157] Gavel Adams läsning erbjuder ett feministiskt perspektiv där ingen av kvinnorna blir någon egentlig vinnare, utan där bägge är beroende av mannen och låter sig förnedras och utnyttjas för att kunna överleva. Det bör påpekas att Gavel Adams utgår från fakta som vi inte får i dramatexten. Vi vet exempelvis inte om Mlle Y är arbetslös eller så fattig som Gavel Adams skriver. Emellertid möjliggörs i det feministiska perspektivet också en läsning där Bob närmast framstår som en traditionell manlig diktator. Han behandlar kvinnorna som han behagar och leker med dem som dockor. Ur denna aspekt blir Fru X:s lek med tofflorna en motsvarande gest. När Fru X gnuggar tofflornas läder mot varandra går det också att se denna handling som en sexuell anspelning. Om tofflorna är en bild för Fru X:s och Bobs relation, är lädret deras skinn som gnuggas emot varandra. Detta är det närmaste en sexuell akt de kommer. På scenen går det att framställa Fru X som en desperat kvinna som längtar efter den intimitet som Bob hellre delar med Frédérique och Mlle Y. I så fall accepterar hon Bobs otrohet, såsom Gavel Adams har betonat. Men det går också att se gnuggandet av tofflorna ur ett motsatt perspektiv: detta är det närmaste Bob kommer en sexuell kontakt med sin egen hustru. Om man litar på hans egen bekännelse att han inte är otrogen mot henne, och om vi antar att han inte har en affär med Mlle Y, upptäcker vi att han har tvingats till ett liv utan intimitet. I denna läsning är det Fru X som har makten över sin make.

Hur det än förhåller sig med pjäsens verkliga segrarinna, är tystnaden och Mlle Y:s reaktioner viktiga komponenter i expositionen. Hon är minst lika aktiv i dramats utveckling som sin motspelerska trots att det till en början kan tyckas att vi bara har Fru X:s ord att lita till i våra bedömningar av pjäsinnehållet. Ollén hävdar att *Den starkare* är ett ”utomordentligt mästarprov, en psykologisk studie av stort raffinemang” och motiverar sitt omdöme med bland annat ”[d]en strindbergska dubbelheten […] [som] i denna pjäs firat en av sina triumfer” mellan Fru X:s talroll och Mlle Y:s stumroll; ”till sist har båda varit lika osäkra – det har uppstått en förlorarnas gemenskap kvinnor emellan”.[158] Det är i högsta grad Mlle Y:s miner, gester och skratt som får oss att ifrågasätta Fru X:s utsagor. Expositionen består delvis i tystnad och gester. Törnqvist påpekar:

> While the exposition in a normal play usually is handled by secondary characters, whose “objective” information often ironically contrasts with the ver-

[156] Ibid., s. 180.
[157] Ibid.
[158] Ollén 1982, s. 170.

> sions of the main characters, in *Den starkare* the protagonist, Mrs. X, must provide the exposition herself. As a result she presents both factual information and subjective interpretation of this information. Indeed part of the play's suggestive power lies in the fact that it is so hard to separate the one from the other.[159]

De fakta som presenteras skapar snarare förvirring än visshet hos läsaren, och vi kan, med Törnqvist, tala om en ”falsk” exposition, där Fru X ”dikta[r] *om* det förflutna” och låter ”[d]en egna skulden projiceras på någon annan”.[160] Expositionen blir lögner, vilkas förvirrande effekt består i och förstärks av att endast en av dramats personer talar. Den expositoriska analysen visar att Fru X kanske inte nödvändigtvis projicerar den egna skulden på någon annan utan på en konstruerad spegelbild av sig själv.

Ett centralt inslag, som har berörts under denna genomgång, rör formproblematiken och monologperspektivet i *Den starkare* utifrån expositionsbegreppet. I detta avseende är Szondis och Pauls teorier relevanta diskussionsunderlag. Szondi talar om *Den starkare* som Fru X:s ”stora episk-lyriska monolog”:

> den subjektiva dramatiken har sin upprinnelse i en allmän intention att ge dramatiskt uttryck åt vad som ligger dolt i själen […]. Dramat […] drar sig […] tillbaka till en central gestalt och begränsar sig antingen helt till den (monodrama) eller lägger den personens perspektiv på allt övrigt (jagdramatik). Och därmed upphör det att vara drama.[161]

Szondi menar att *Den starkare* måste ”ses i samband med Ibsen” och att dramat ”rymmer en kärna som kunde ha blivit ett skådespel på tre eller fyra akter hos Ibsen”. Szondi talar om dramats sekundära handling som klarläggs retroaktivt i den primära handlingen, det vill säga den försceniska handlingen som utreds i den sceniska, med en enda utgångssituation, nämligen att den gifta skådespelerskan Fru X träffar den ogifta skådespelerskan Mlle Y en julaftonkväll. Szondi för ett hypotetiskt resonemang och skriver:

> det fördolda och förträngda har en oändligt mycket starkare verkan i den Strindbergska monologens koncentration och renhet än i Ibsens dialoger, och exponeringen har ingenting av det ”makalöst våldsamma” som Rilke upplevde i Ibsens verk. Långt ifrån att bara vara en rapport rymmer denna jagberättelse t.o.m. två ytterst dramatiska peripetier, som dock är av rent inre beskaffenhet och som därför undandrar sig dialogen och därmed dramat.[162]

Szondis kritik är ytterst intressant, men man önskar att han hade specificerat vad han menar med att *Den starkare* upphör att vara drama. Det hade också

[159] Törnqvist 1996, s. 362.
[160] Törnqvist 2001, s. 68.
[161] Szondi 1972, s. 36.
[162] Ibid.

varit givande att få en närmare beskrivning av de två peripetier som Szondi har upptäckt i pjäsen och dessas placering. Vad Szondi i själva verket hävdar, förutom jämförelserna med Ibsen, är att Strindbergs sätt att framställa en förscenisk tid, som successivt uppenbaras genom Fru X, inte endast komprimerar enaktsformen radikalt som Lyngfelt påpekat i Szondis efterföljd, utan att hela den traditionella dramatiska formen upplöses i en episk-lyrisk monolog.

I en redan anförd uppsats menar Fritz Paul däremot, i sin kritik av Szondi, inledningsvis att monodramat är en ”særform som tillhører det 18. århundret. […] Så kan de talløse ”lyrischen Einakter, Monodramen, Dialoge und Melodramen” i den ekspresjonistiske dramatikk trolig alle tilbakeføres til Strindbergs *Den starkare*”.[163] Paul påpekar att stumma bifigurer som Mlle Y i *Den starkare* visserligen förekom i franska och tyska monodramer redan på 1700-talet, men att Strindberg gör Mlle Y till sin huvud- och titelfigur.[164] Enligt Paul råder inget tvivel om att Mlle Y är den starkare om man tar i beaktande vad Strindberg själv skriver. Han grundar här sitt resonemang på Strindbergs inlägg i *Politiken* den 26 januari 1889 vari denne diskuterar pjäsens två rollfigurer, ”af hvilke Heltinden ikke siger et Ord”.[165] Utifrån monodramats struktur är det dock svårt att säga vem som är dramats titel- och centralfigur. Den tysta Mlle Y står i centrum och bestämmer händelseförloppet, vilket är långt från den genretypiska stumroll som återfinns i franska och tyska monodramer från 1700-talet. Paul drar slutsatsen att det är svårt att tala om en förnyelse av monodramat i *Den starkare* eftersom det nog egentligen överhuvudtaget inte är ett monodrama ”– i alle fall ved en rent formalistisk betraktningsmåte”.[166] Däremot menar Paul att pjäsen är ett ”forsøk på – stenografisk – å forkorte de vanlige dramatiske konvensjonene, frem for alt dialogens retoriske tradisjoner, og å transponere språket over i det pantomimiske”. Paul är överens med Szondi om att Strindbergs pjäs i grunden är en extrem reduktion av ett analytiskt drama i flera akter.[167] Men den lyriska grundtonen som Szondi talar om och som finns i det klassiska monodramat

[163] Paul 1976, s. 284.
[164] Ibid., s. 286.
[165] *SV* 33, s. 334. Som Ollén understryker, stämmer detta inlägg av Strindberg dåligt överens med hans råd till Siri von Essen som skulle gestalta Fru X vid urpremiären: ”Fru X = den smidigaste = den starkaste”. Ollén påpekar också att vem som framstår som den starkare helt beror på hur pjäsen framförs, ibid.
[166] Paul 1976, s. 288. Ur denna aspekt är Pauls uppfattning om monodramat lik den definition av begreppet som Sybille Demmer har funnit hos uppslagsboks- och lexikonförfattaren Gero von Wilpert: ”Der Begriff ’Monodrama’, der von seiner ursprünglichen Bedeutung her allgemein jedes ’Drama mit nur einer handelnden und sprechenden Person’”, Sybille Demmer, *Untersuchungen zu Form und Geschichte des Monodramas* (diss.), Köln, 1982, s. 6. Demmer diskuterar kort *Den starkare*, s. 134 f.
[167] Paul 1976, s. 288. Detta har Paul även påpekat senare i en mer övergripande studie om Strindbergs dramatik: ”*Die Stärkere* ist dem Grunde genommen, und darauf wurde mehrfach hingewiesen, die extreme Reduzierung eines mehraktigen analytischen Dramas”, Fritz Paul, *August Strindberg*, Stuttgart, 1979, s. 48.

är fullständigt frånvarande, skriver Paul. Stoffet är episkt men framställs dramatiskt: ”Den monologiserende fru X forteller jo en hel roman om sitt ekteskap og dets kriser”. *Den starkare* är inte ”noe annet enn forkledt dialog”.[168]

Szondis resonemang om att Strindberg subjektiviserar dramat bekräftas av den expositoriska analys som här utförts. Särskilt utifrån diskussionerna om *Den starkare* som en monolog kan vi känna igen Szondis påstående att den subjektiva dramatiken ger uttryck åt vad som ligger dolt i själen. Det är Fru X:s perspektiv på tillvaron som presenteras i *Den starkare*. Dock bör vi ta hänsyn till pjäsens möjligheter på teaterscenen. Vem som är den centrala gestalten i dramat är på en teaterscen helt och hållet en fråga om hur pjäsen framförs. Även den expositoriska analysen av dramatexten visar att det är problematiskt att dra några skarpa gränser mellan monodrama och jagdramatik när det gäller *Den starkare*. Några element öppnar möjligheten till att betrakta dramat som en monolog, men samtidigt innehåller rollförteckningen två scenfigurer. Det blir därför något svårt att helt och hållet instämma med Szondis om att *Den starkare* ur ett formellt perspektiv ”upphör […] att vara drama” eller att pjäsen ”undandrar sig dialogen och därmed dramat”. I detta avseende är Fritz Pauls kritik av Szondi adekvat, när han skriver att den lyriska grundtonen som finns i det klassiska monodramat saknas i *Den starkare* och att stoffet är episkt men framställs dramatiskt. Emellertid tycks även Pauls resonemang vara en aning förenklade utifrån den expositoriska undersökningen. Paul utgår från att Mlle Y är huvud- och titelperson i *Den starkare*, något som i min analys inte tas för givet, utan endast betraktas som ett möjligt alternativ. Därför blir Pauls påpekanden en aning generaliserande då han utgår från att det är Mlle Y som är huvudperson och att hon därför skiljer sig från den genretypiska stumroll som återfinns i franska och tyska monodramer från 1700-talet. Visserligen har vi också upptäckt att Mlle Y:s tystnad är central för hur vi uppfattar Fru X och trovärdigheten i dennas repliker. Men det är en perspektivfråga huruvida man vill lita på Fru X:s utsagor eller inte. Det går inte att ge något säkert svar utifrån dramatexten. Det är viktigt att härvidlag erinra sig Törnqvists påpekande:

> It is obvious that most of what is being narrated in a play must be accepted as correct information – or the play will turn into a quagmire. The traditional playwright expects us to accept the norm or convention that what is narrated must be considered reliable unless it can be verified by the drama text that it is not.[169]

I *Den starkare* uppstår således en situation där Mlle Y:s tystnad och reaktioner får oss att ifrågasätta Fru X:s trovärdighet. Törnqvist påminner om ”the

[168] Paul 1976, s. 287 ff.
[169] Törnqvist 1999, s. 61.

growing awareness, at the end of last century, of the complexity of the human psyche and the subjectivity and relativity of what we call truth. Strindbergian drama reflects this clash – not least in its suggestively vague treatment of reliability".[170]

Vi skulle nu, i och med analysen av expositionen i *Den starkare*, kunna instämma i Szondis idé att pjäsen i grunden är en extrem reduktion av ett analytiskt drama i flera akter. Likaså är det rimligt att med Paul se framställningen som dramatisk men stoffet närmast episkt, kanske främst då Fru X:s repliker arbetar med romangenrens typiska tempus, preteritum. Vi kan också hålla med om att Mlle Y:s tystnad på många sätt blir en språkets transponering "över i det pantomimiske". Strindberg problematiserar i själva verket tron på språket som någonting informativt och pålitligt. Det analytiska dramats successiva exposition reduceras till en kort scen, men samtidigt verkar själva kärnan i formproblematiken bestå i ett ifrågasättande av sanningen. Ty på ett sätt existerar ingen trovärdig exposition i *Den starkare*. Fru X uttalar en mängd repliker som i huvudsak rör dramats försceniska och simultansceniska handling, men det finns ingen annan talande dramafigur på scenen som bekräftar eller motsäger hennes påståenden. Och frågan är om det egentligen spelar någon roll. Dramat jämställer ord med tystnad och lyckas därmed understryka att trovärdighet och sanning är två relativa begrepp som alltid beror på vilket perspektiv man intar. Då gör det mindre om det rör sig om en talande person eller flera.

Men hur ska man nu förhålla sig till Pauls påstående att *Den starkare* inte är "noe annet enn forkledt dialog". Det är här viktigt att diskutera monologens olika typer, exempelvis "soliloquy", en replik som yttras av en dramaperson som är ensam på scenen eller agerar som om han/hon är det; en typ av tal till en själv som inte påverkar andra samt "aside", en "soliloquy" där dramapersonen inte är ensam på scen och inte heller föreställer sig det. Beroende på vilken typ av monolog vi väljer att betrakta exempelvis *Den starkare* som, skiftar vår tolkning. Enligt Pfister är de flesta standarddefinitioner av monologen baserade på att den är en motsats till dialog. Men så beror det på hur man uppfattar denna skillnad. Pfister menar att forskningen i huvudsak föreslår två olika sätt att bedöma huruvida ett drama eller en del av det är en monolog eller inte: (1) det situationsbaserade kriteriet, det vill säga att en monolog är ett tal som uppvisar sändarens ensamhet på scenen; det finns ingen adressat på scenen och figuren i fråga är således tvungen att tala till/med sig själv; (2) det strukturella kriteriet som bedömer efter längd och självständighetsgrad. Enligt det första kriteriet skulle således ett långt tal inte vara en monolog eftersom det skulle vända sig till någon annan sceniskt närvarande figur. Enligt det andra kriteriet skulle det däremot definitivt vara en monolog eftersom det är självständigt och långt. Pfister förklarar sedan att

[170] Ibid., s. 78.

anglo-amerikanska dramakritiker har etablerat en terminologisk distinktion mellan dessa två koncept vari den första typen kallas för en ”soliloquy” och den andra för ”monolog”. Pfister påpekar att de två kriterierna kräver två olika klassificeringsprinciper. Det situationsbaserade kriteriet tillåter en tydlig form av binär klassifikation, eftersom frågan om huruvida ett tal är riktat till någon annan figur på scenen eller inte alltid kan besvaras med antingen ”ja” eller ”nej”. Svaret blir negativt om figuren är ensam på scenen eller föreställer sig detta eller ignorerar andra figurers närvaro under sitt tal. Enligt det situationsinriktade kriteriet är alla dessa fall exempel på soliloquy och allt annat är dialog. Det strukturella kriteriet är däremot annorlunda och går inte att besvara med ett enkelt ”ja” eller ”nej”, utan bara med ”mer” eller ”mindre”.[171]

Pfister tar dock avstånd från snäva definitioner som han menar motarbetar en hållbar analys. I stället hänvisar han till strukturalisten Jan Mukařovsky och dennes förslag att ersätta en binär kontrast mellan dialog och monolog med en värdeskala där man talar om större eller mindre grad av ”monologicitet” eller ”dialogicitet”. För en talare som yttrar en soliloquy kan exempelvis tilltala sig själv som ”du”, vilket kan skapa en konflikt mellan olika perspektiv inom en och samma soliloquy, såsom kontrasten mellan kropp och själ, plikt och begär, det förflutna och det nuvarande och så vidare. Men även det motsatta är möjligt. I en dialog mellan två figurer i total enighet kan det finnas möjlighet att betrakta dem som ett enda dramatiskt subjekt.[172] Sålunda kan en monolog vara mer eller mindre dialogisk, och en dialog kan uppvisa större eller mindre grad av monologicitet.

Om vi ni återgår till *Den starkare* och Pauls idé om att dramat är en förklädd dialog, ser vi att det är en träffsäker beskrivning. Utifrån den naturalistiska strävan efter naturlighet är monologen en mindre lämplig form eftersom människor vanligtvis inte pratar högt med sig själva, framför allt inte i andras sällskap. Om vi utgår från texten i *Den starkare*, finns, förutom ”oppasserskan”, två sceniska personer under hela dramat. Fru X talar hela tiden till Mlle Y och hon inbillar sig inte att hon är ensam. Dessutom blir hennes tal mycket långt eftersom Mlle Y är helt tyst under pjäsens gång. Vi ser att dramat i detta avseende inte kan kallas för monolog utifrån de två strikta kriterier som nyss diskuterades. *Den starkare* är på många sätt inte ens en dialog med stor monologicitet eftersom Fru X hela tiden talar till Mlle Y och utgår från händelser som gäller henne. Dramat är därför en förklädd dialog. Däremot har vi upptäckt att man kan läsa pjäsen på ett sätt som öppnar olika möjligheter att betraktat den framförd som en monolog. Detta perspektiv rör det semiotiska i läsningen, vari vi hela tiden föreställer oss dramat i vår fantasi och försöker se hur det skulle kunna spelas på olika sätt på en scen. Det

[171] Pfister 1988, s. 126 f.
[172] Ibid., s. 128.

ena utesluter heller inte det andra. Även om *Den starkare* är en dialog, står det oss fritt att föreställa sig pjäsen hur vi vill i vår imaginära föreställning.

Expositionen i *Den starkare*

Om vi nu sammanfattar analysen av expositionen i *Den starkare* i anslutning till de tre definitioner som ligger till grund för undersökningen, ser vi att den:

- inte är bunden till en särskild del eller avsnitt i dramat och därmed inte endast är förekommande i dramatextens inledning. Faktum är att *Den starkare* uppvisar ett extremt fall av hur expositionen är närvarande ända in i slutrepliken där Fru X, i en efterscenisk syftning, berättar att hon nu går hem, det vill säga hon *ska* gå hem och älska sin man;
- förekommer i pjästitel, undertitel, personförteckning, miljö- och tidsbestämningar samt scen- och spelanvisningar. Titeln *Den starkare* visar att en strid har ägt rum men att den också kan komma att ske. Genom undertiteln *En scen* problematiseras själva situationen. Vi vet inte om Fru X och Mlle Y är två verkliga ”personer” som ska utkämpa en kamp, ställa till en scen, eller om de är två kvinnor iklädda rollen som skådespelerskor för att spela en scen på en teaterscen. Kvinnornas benämningar möjliggör olika expositoriska läsningar där X och Y på ett sätt markerar deras likhet i att de saknar namn, men också olikhet eftersom den ena är en svensk fru, medan den andra är en fransk mademoiselle. Vad gäller tid och miljö vet vi att det är julafton men det är oklart huruvida det är en svensk eller en fransk miljö vi befinner oss i. Såväl scenrum som rekvisita innehåller expositorisk information om den försceniska handlingen men även om den sceniska. Anvisningarna om kvinnorna, deras klädsel och vädret förstärker den övriga information vi får om dramats försceniska tid. Annan rekvisita som bär på expositorisk information är främst tofflorna som används till att demonstrera försceniska händelser och simultansceniska förhållanden;
- i högsta grad överför information om dramats försceniska handling, det vill säga skeenden som föregår den sceniska tiden och dramats nu. Eftersom det är ett drama i en scen, är den mellansceniska handlingen utesluten. Simultanscenisk handling har vi dock sett i exempelvis i Fru X:s lek med tofflorna samt hennes beskrivningar av maken Bob. Även efterscenisk tid har berörts till exempel i de repliker vari Fru X visar upp dockan som dottern Lisa *ska* få, tofflorna som Bob *ska* ha och i slutrepliken.

Paria

I brev till Ola Hansson 9 januari 1889 meddelar Strindberg att *Paria* är avslutad.[173] Pjäsen är från början tänkt som en dramatisering av brottsmålsnovellen ”En paria” av Ola Hansson och därav undertiteln *En akt. Fritt efter en novell av Ola Hansson*.[174] Dramapersonerna Herr X och Herr Y inleder ett samtal som successivt växer sig allt intensivare. Herr Y visar sig ha begått en växelförfalskning utan att brottet har upptäckts i Sverige. Herr X säger å sin sida att han i sin ungdom begått ett oöverlagt dråp som han aldrig har straffats för, vilket leder till att han hotas med utpressning av Herr Y. Ollén kallar dramat ”en diagnos i dialogform” och Göran Lindström betraktar det som ”ett analytiskt drama, alltså ett sådant där intrigen övervägande består i en återblickande ’analys’ av händelser som tidigare inträffat” vari ”dialogen övervägande består av en exposition av det förflutna”.[175] Ward påpekar att det konstnärliga värdet i *Paria* ligger i den skicklighet varmed Strindberg väver ihop hjärnornas kamp med en detektivhistoria. Den koncentration och skärpa som Strindberg använder för att uppnå spänning kompenserar rollfigurernas brutalitet och idéernas absurditet. Strindberg bygger upp konflikten med stor sinnrikhet utan att använda de uttjatade och osannolika detaljer som ofta förknippas med den mystiska teatergenren.[176] I det följande ska en närmare undersökning göras av hur *Paria* är uppbyggd utifrån ett expositoriskt perspektiv.

---

[173] *SV* 33, s. 335. Om den version som förekommer i *SV* 33 skriver Ollén: ”Texten i *Paria* baseras på en kopiebokskopia av Strindbergs manuskript”, ibid., s. 329. Vidare menar Ollén att ”[f]örutsättningarna för *Paria* var i flera avseenden desamma som för *Den starkare:* Strindberg ville skriva en pjäs som till längd och personantal lämpade sig som ’resedramatik’ för hans Försöksteaters blygsamma resurser och han ville göra det i anslutning till de teorier som formulerades i uppsatsen *Om modernt drama och modern teater*”, ibid., s. 335.

[174] Ola Hanssons novell ”En paria” trycktes på svenska i den danska, ”av Carl Behrens utgivna tidskriften *Ny Jords* oktoberhäfte” [1888, s. 249–255, *SV* 33, s. 335], Johansson 1915, s. 381. Johansson redogör i denna, den tidigaste analysen av *Paria*, kort men ändå innehållsrikt för Strindbergs relation till Antoine, Théâtre Libre, *Parias* tillkomsthistoria, Strindbergs brevväxling med Ola Hansson samt hur Strindbergs drama skiljer sig från Hanssons novell, s. 382–384.

[175] Ollén 1982, s. 177, Lindström 1969, s. 160 ff.

[176] Ward 1980, s. 85. Vidare framhåller Ward: ”The play is worth its place in any theatre group’s repertoire for its overall dramatic rightness, for the impact of Y’s speech on prisons, for its model structure in a highly restricted form and for its verbal style”, ibid.

Expositorisk information

Metatext

Paria är en pjäs som skildrar en cerebral kamp på flera olika plan. Det är en strid om retorisk förmåga, moraliska och religiösa idéer, vetenskap, prestige och sanning som genererar olika kategorier av en kampmetaforik.[177] Vi kommer i det följande att upptäcka hur två grupper av kampmetaforik dominerar detta drama, nämligen schack- och djurmetaforik. Dessa olika bildliga kategorier hjälper oss att se hur olika expositoriska element i metatext och repliker är relaterade till varandra samt vilken betydelse de har i dramats hela utformning. I *Den starkare* var Mlle Y:s tystnad en avgörande faktor för ovissheten om vem som var vinnaren i hjärnornas kamp. I *Paria* infinner sig samma osäkerhet, fastän bägge männen talar och argumenterar. Vi kommer att se hur scenrum och rekvisita, på samma sätt som i *Den starkare*, fylls med mångtydigt innehåll samt hur olika läsningar möjliggörs genom polysemi. *Paria* är i första hand en strid mellan två personer. Liksom i *Den starkare* finns dock även här möjligheten att betrakta pjäsen som ett monodrama, en persons kamp med sig själv, med två inre röster.

Titeln *Paria* ställer särskilt höga krav på en förstagångsläsare. Enligt *SAOB* syftar ordet på en medlem av ett tamuliskt folkskikt eller en tamulisk kast i Sydindien, varur jordbruksarbetare och tjänare vanligtvis rekryteras. En annan innebörd är mer allmän, nämligen medlem av folkskikt som tillhör de orena kasterna eller står utanför kastindelningen – en kastlös. Vidare finns en bildlig betydelse som åsyftar en utstött lågtstående person tillhörande samhällets lägsta, förtryckta och föraktade skikt. Slutligen används ordet även om växter eller djur som är föraktade eller som befinner sig på ett lågt utvecklingsstadium.[178] Med denna kunskap om titelns betydelse förstår vi att *Paria* bör syfta på Herr Y. Medan *Den starkare* var en titel som åsyftade vinnaren i hjärnornas kamp, anspelar *Paria* på dess förlorare. Undertiteln *En akt. Fritt efter en novell av Ola Hansson* upplyser oss inte om mer än att dramat är en enaktare som på något sätt utgått från en novell av Ola Hansson.[179]

---

[177] Kärnell har uppmärksammat kampmetaforiken som han menar kan ses i Strindbergs relation till darwinismen, men också ”i en aggressiv grundstämning, i tidiga upplevelser av omvärldens fientlighet och insikter om kampens nödvändighet”, Kärnell 1962, s. 157.

[178] *Svenska Akademiens Ordbok över svenska språket*, band 19, Lund, 1952: *paria*.

[179] För diskussioner av Ola Hanssons novell och dess relation till Strindbergs enaktare, se exempelvis *SV* 33, s. 335 ff., Johansson 1915 och Lamm 1924, s. 358 f. Se även Carl Reinhold Smedmarks artikel ”Ola Hansson och Herr Y i Strindbergs *Paria*” i *Meddelanden från Strindbergssällskapet*, nr. 39, maj 1967, vari Smedmark slår fast att det inte finns några ”möjliga bevis för att Ola Hansson stått modell för Y”, ibid., s. 9. Ollén skriver att ”den ’hjärnornas kamp’ som Strindberg utkämpade med Ludvig Hansen, förvaltaren på Skovlyst, där

Av titeln framgår också att det har utkämpats och ska utkämpas en hjärnornas kamp (s. 21). Denna gång rör det sig om två ”[m]edelålders män”: arkeologen Herr X och Herr Y, ”resande från Amerika”.[180] Benämningarna X och Y har vandrat från de två kvinnorna i *Den starkare* till två män, men i *Paria* får vi aldrig reda på vad någon av dem heter; de förblir två fall, X och Y, genom hela pjäsen. Lindström skriver att det ”redan av personförteckningen framgår att Strindberg kommer oss ett steg till mötes på abstraktionens väg, så till vida att han inte har gett de två personerna några egennamn, utan bara kallar dem Herr X och Herr Y”.[181] Genom den abstraktion som Göran Lindström poängterar problematiseras läsarens beredvillighet att tro på två män som visar sig ha kriminell bakgrund. I brist på namn eller titlar blir de två oskrivna blad som vi tvingas fylla i själva. Härvidlag utgör anvisningarna om männens yrken viktig expositorisk information. Vi får reda på att Herr X är arkeolog. På så vis markerar yrket både Herr X:s sökande efter guld och hans förmåga att gräva fram saker ur det förflutna, något som kommer att drabba Herr Y. På samma sätt som arkeologen Herr X finner guld från äldre tider i marken – en förmåga som är mycket god då han funnit guld för sex tusen kronor – kan hans förmåga att gräva fram både sin egen och Herr Y:s historia ses som en gyllene egenskap.

Inledningsvis uppges Herr X:s yrke, medan beskrivningen av Herr Y, en ”resande från Amerika”, i högre grad rör dennes utanförskap och egenskap av att vara på resande fot. Sålunda poängteras att Herr X:s arbete sker i marken – han gräver efter saker som är fasta och orörliga (s. 23). Herr Y däremot visar sig senare ha ett ovanligt yrke: han är en entomolog som sysslar med att fånga rörliga insekter i luften, flugor på flykt. Genom platsangivelsen ”Amerika” skapas ett här och ett där, ett Sverige och ett Amerika. Herr Y:s senare beskrivningar av ett, enligt Herr X, amerikanskt fängelseliv, ger intrycket att Sverige är ett land med ”hederliga” svenskar i motsats till Amerika dit de ”ohederliga” flyr. Detta är ett led i hela pjäsens utformning till Herr X:s fördel, något som ska behandlas senare. Emellertid är figurer med anknytning till Amerika ett frekvent inslag i Strindbergs verk. Harald Elovson, som har ägnat uppsatsen ”August Strindberg and Emigration to America until ca. 1890” åt motivet, menar att Strindbergs tidiga produktion, exempelvis Karl i *Fritänkaren* (1870), författarens första drama, uppvisar en liberal

---

Strindberg bodde med sin familj sommaren 1888, [torde] ha spelat en viktig roll som inspirationskälla. Han misstänkte Hansen för att vara en tjuv”, *SV* 33, s. 336. I det följande syftar jag inte till att göra jämförelser mellan Strindbergs drama och Hanssons novell.

[180] Johansson, liksom givetvis flera senare Strindbergsforskare, påminner om att Strindberg redan i novellen ”Tschandala”, skriven kort före *Paria*, har visat sin idé om att ”aria[n], herremänniskan, [till slut] hävdar sin överlägsenhet över paria[n] brottslingen, den föraktlige trälen […] Magister Törners kamp med zigenaren i Tschandala utgör en tydlig parallell till förhållandet mellan de båda personerna i *Paria*. […] Det är lätt att finna beröringspunkter och likheter både mellan zigenaren och svensk-amerikanen och mellan magistern och arkeologen”, Johansson 1915, s. 383 f.

[181] Lindström 1969, s. 159 f.

syn på Amerika som frihetens land där allt är möjligt. Herr Y i *Paria*, det sista exemplet i Elovsons uppsats, faller dock under kategorin ”re-immigrants” och är en dramafigur som uppstår ur Strindbergs förlorade tro på demokratiska intressen. I och med att Strindberg alltmer började intressera sig för individen, är *Paria* en studie av två individer, inte en undersökning av sociala problem. Herr Y är resultatet av den antidemokratiske Strindbergs idéer som under denna period innebar att Amerika och de människor som förknippades med landet betraktades med misstro.[182] Den expositoriska informationen i männens namn och yrkesbeskrivningar pekar mot en avpersonifiering. Männen har inga namn och i motsats till *Den starkare*, där vi i alla fall fick reda på Mlle Y:s förnamn, förblir Herr X och Herr Y i *Paria* namnlösa under pjäsens gång. När inga namn ges, läggs i stället tonvikt på deras yrken.

Scenrummet i *Paria* förser oss med information av varierande slag. Det är ett ”[s]impelt rum på landet” och genom en ”dörr och fönster i fonden” ses ett landskap som väcker associationer till frihet, öppenhet. Från detta yttre rum rycks vi sedan till insidan av det rum som utgör scenen. Här står ”ett stort matbord med böcker, skrivdon, fornsaker på ena sidan; mikroskop, insektslådor, spritburkar på den andra”. Genom bordets placering i rummets mitt framgår att det har en viktig funktion. Det är nämligen inte vilket bord som helst, utan ett matbord, det vill säga en möbel tillhörande köket, ett, på Strindbergs tid, kvinnligt rum. När maken Bobs symboliska närvaro i *Den starkare* uttrycktes genom en röd schaggsoffa i den inledande scenbilden, antyds Herr X:s hustru i *Paria* genom matbordet. Man bör alltså observera att hennes närvaro antyds, inget mer. *Paria* är, till skillnad mot *Den starkare* vari två kvinnor konkurrerade om Bob och kärleken, en intellektuell kamp mellan två män; parian finns bland männen. Detta innebär inte att kvinnor inte kan utkämpa en intellektuell strid; vi såg i *Den starkare* ett raffinerat exempel på hjärnornas kamp vari Fru X och Mlle Y hade andra vapen och strategier. I *Paria* står kampen däremot helt och hållet mellan männen; matbordet är avdukat från emotionell kvinnlighet och åter dukat som ett intellektuellt manligt slagfält. Ty om vi går vidare till de saker som syns på bordet, ser vi med Törnqvist att de påminner om ett schackbord med motsatta schackpjäser på varje sida: ”Although it is not stated explicitly, the two men are apparently sitting opposite one another at the table, like two chess players”.[183] Iakttagelsen aktualiserar schackspelets centrala betydelse i *Paria*. När Fru X i *Den starkare* bar med sig hela sin vapenarsenal i den japanska korgen, står två kungar beredda att utkämpa hjärnornas kamp i *Paria*. Med detta

[182] Harald Elovson, ”August Strindberg and Emigration to America until ca. 1890” i *Americana Norvegica. Norwegian Contributions to American studies*, Vol. III, *Studies in Scandinavian-American Interrelations*. Dedicated to Einar Haugen, red. Harald S. Naess & Sigmund Skard, Oslo, 1971, s. 129–152.
[183] Törnqvist 1985, s. 180.

menas dock inte att kvinnan inte kan strida på schackbrädet, utan snarare att spelets drottningar eller damer försvunnit i ett tidigt skede i detta drama, redan innan ridån gått upp. Märkligt nog synes det faktiskt till och med föreligga en möjlighet att se alla schackspelets pjäser omtalas i rekvisita och dialog. När det ”ringer ut från gudstjänsten i landskyrkan” skulle anvisningen kunna ses i relation till schackspelets löpare som även kallas biskop vilkens arbetsplats ju är kyrkan. Vidare finns springaren, med schackterminologi även kallad hästen, i Herr X:s minne där kusken dör på grund av en halskaka.[184] Också tornet figurerar i slottets spiror som Herr Y betraktar varje morgon samt bonden i anvisningen om ”möbleringen som hos en förmögen bonde”. Således finns alla pjäser samlade i dramat, och schacktemat kan ses som en metafor för livet som en kamp. Denna metafor går att läsa i relation till det indiska kastsystemet varifrån titeln hämtats samt de svenska stånden adel, präster, borgare och bönder. Schackspelet är även ett spel fritt från slump och helt beroende av spelarnas skicklighet, vilket stämmer väl in på den intellektuella kamp Herr X och Herr Y utkämpar.

Paria skildrar, vilket nämndes inledningsvis, en kamp på olika nivåer. Hittills har analysen tydliggjort hur flera motsättningar ses i rekvisitan: ute mot inne, Sverige mot Amerika och manligt mot kvinnligt. Emellertid finns ytterligare en antites som framhävs genom scendekoren, nämligen natur mot kultur.[185] På ena sidan av matbordet ses kulturmänniskan Herr X:s saker: böcker, skrivdon och fornsaker, medan mikroskop, insektslådor och spritburkar på andra sidan tillhör naturens representant Herr Y. Herr X:s nietzscheanska övermänniskotro med drag av nihilism och med tydliga anspelningar på Nietzsches syn på kristendomen som en slavmoral sätts mot den mer naturinriktade Herr Y. Än en gång betonas pjästiteln och Herr Y som, liksom de olika kastsystemen vari man föds, har ärvt sin sociala klass. Herr X har däremot lärt sina förmågor och konster genom kulturarbete. Herr X, verksam inom det gamla ämnet arkeologi (av grekiskans *archaiologia*, fornkunskap, av *archaios*, urgammal, forntida) med intresse för människans förhistoria, ställs mot Herr Y, en på Strindbergs tid modern vetenskaps företrädare som i Darwins anda sysslar med djur, det vill säga zoologi och närmare bestämt entomologi. Tillsammans med informationen om Herr Y som en resande från Amerika ges intrycket att han både reser *i* flugor och *som* en fluga – han *är* en fluga på flykt undan någonting, kanske sig själv och sin

[184] Halskaka är ett ”slag mot halsen med handens yttre smalsida”, *SV* 33, s. 380.

[185] Kärnell behandlar just i ett avsnitt med rubriken ”Natur contra kultur” detta motsatspar i Strindbergs prosa. Kärnell skriver att ”natursymboliken […] upplevde en renässans i Strindbergs samtid. Det skedde genom darwinismen. Parallellen mellan människolivet och växtlivet och överhuvud taget betonandet av människans natursida blev ett trumfkort för naturalisterna i kampen mot idealistisk livs- och människouppfattning”, Kärnell 1962, s. 172. När det gäller de kulturella metaforerna visar Kärnell hur Strindberg hämtar bildspråk från många olika vetenskaper såsom kemi, geologi, fysik, mekanik, matematik, medicin och militärteknik, ibid., s. 73–95.

historia. Föremålen på matbordet förstärker det faktum att *Paria* är en kamp på flera nivåer och kan betraktas i ljuset av antiteser tillhörande olika metaforgrupper, såsom två schackspelare på varsin sida om spelbrädet, natur mot kultur, arkeologi mot zoologi, människa mot djur, det fasta mot det flyktiga och det gamla mot det nya. Scenrummet och rekvisitan i *Paria* bär inte endast på expositorisk information om allmän simultanscenisk handling, där schacktemat illustrerar livet som en kamp utan i högsta grad om en förscenisk tid, vari männens respektive tillhörigheter och schackpjäser presenteras och därmed också de själva.

Det finns emellertid ett alternativt sätt att betrakta den inledande rekvisitan, nämligen att samtliga saker på bordet tillhör Herr X, eftersom man får uppfattningen att han är mer hemmastadd i stugan än Herr Y. Och även om inte stugan är hans, betalar han hyra (som han påstår sig inte ha råd med), men det är oklart om det är en hyra för just stugan som avses eller något annat. En förklaring skulle kunna vara att Herr X åsyftar hyran för sin privata bostad. Det som förefaller mest troligt är att Herr X har hyrt stugan av en bonde och använder den som sin arbetsplats, särskilt eftersom de fynd han gräver efter finns just i den mark som omger huset. Hur det än förhåller sig, verkar Herr Y vara inneboende eller gäst hos Herr X. I så fall kan man säga att spelet redan från början sker på Herr X:s villkor; det är han som förser Herr Y med spelpjäserna på bordet. Herr X finns således symboliskt närvarande redan i pjäsens inledning utan att själv ha synts till. Böcker och skrivdon visar att han är en intellektuell person, van vid att läsa och skriva, och fornsakerna anknyter till hans yrke som arkeolog. Dessa är de saker som finns på den ena sidan av bordet, det vill säga en sida av Herr X. På den andra sidan av bordet och i en annan sida hos honom finns ett mikroskop, insektslådor och spritburkar. Mikroskopet avslöjar Herr X:s intresse för att betrakta och undersöka saker på nära håll samt hans vilja att förstora upp de små detaljerna till ledtrådar och bitar i det pussel han lägger i sitt arkeologiska arbete och i sin kamp mot Herr Y. Insektslådorna knyter an till Herr X:s yrke och egenskap av att samla på saker liksom till hans förmåga att döda. Om vi här återgår till betydelsen av ordet paria som ett föraktat djur, kan de döda insekter som Herr X samlat i lådor kopplas till både Herr Y:s retoriska nederlag och därmed rollen som paria och ”resande i flugor” samt kusken som Herr X säger sig ha dödat. Herr X förvarar med andra ord både minnet av de parior han har besegrat eller dödat samt dem själva. På detta sätt jämställs en mänsklig paria med sin motsvarighet bland djuren. Genom spritburkarna framgår att Herr X är mån om att hålla sin egen historia ren från smuts, fläckar och annat som hör pariorna till.[186]

[186] Ordet sprit kommer från latinets *spiritus*, ande, luft, doft, andedräkt. Herr X har, på samma sätt som i fallet med de instängda insekterna, stängt in luften, andedräkten. Han har alltså inte endast stängt in de levandes kroppar, utan även deras själar och den luft de andas. Spriten kan även ses som alkohol, vars berusande effekt övergår, liksom livets rus någon gång upphör när

I scenrummet syns vidare en bokhylla, ytterligare ett tecken på att Herr X läser mycket. Annars är ”möbleringen som hos en förmögen bonde”, en anvisning som uppmärksammar oss om att vi befinner oss ute på landet men också om att Herr X, som tidigare nämndes, troligtvis hyr stugan av en bonde. Genom ett stort yttre rum i form av ett öppet landskap och småsaker, såsom instängda insekter i lådor, fornsaker, böcker, och spritburkar ställs inne mot ute, instängdhet mot frihet, liv mot död, små mot stora, intelligenta mot ointelligenta, kunskap mot okunskap, gammalt mot nytt, det förflutna mot det nutida, minne mot glömska, smuts mot renhet och därmed skuld mot oskuld och moral mot omoral. Samtliga dessa motsatser är teman som förekommer i pjäsen, men de finns alltså gestaltade direkt i den inledande scenbilden (s. 25). Detta sätt att betrakta rekvisitan som helt och hållet tillhörande Herr X vetter mot möjligheten att betrakta *Paria* ur ett monologperspektiv, något som utreds närmare under analysen av replikerna.

Om vi nu i stället återgår till att betrakta pjäsen enligt det första alternativet, ser vi hur Herr Y ”kommer in med insektshåv och portör”, två saker som påminner om hans yrke, om insamling och förvaring av döda insekter. Men vi erinras också om Herr Y:s försök att fånga sig själv. Han har begått ett brott som inte straffats i Sverige, förmodligen för att det inte har upptäckts. Frågan är då varför han har suttit i amerikanskt fängelse, om det nu är sant. Har han begått något nytt brott i Amerika när han flydde dit, undan sitt straff i Sverige? Och varför har han nu kommit tillbaka när han redan har suttit av sin tid i amerikanskt fängelse för det misstag han eventuellt har begått där, när han vet att han fortfarande kan straffas för det brott han har flytt undan i Sverige? Insektshåven illustrerar Herr Y:s sökande efter en splittrad och osäker personlighet och historia, samtidigt som hans yrke, det vill säga att samla in flugor med insektshåven, är ett sätt att sona hans brott och rentvå sig från sin smutsiga historia genom ett regelrätt arbete. Detta stämmer även väl in på hans senare resonemang om moralisk skuld: Herr Y har kommit tillbaka till Sverige dels därför att han i sitt sinne vill återvända i egenskap av en laglydig, arbetade person, dels för att han samtidigt känner skuld för att inte ha straffats för det brott han en gång har begått i hemlandet. ”Den ohederlige svensk-amerikanaren” Herr Y ställs mot den ”hederlige” svensken Herr X som, i sin tro att han är oskyldig till sitt dråp på kusken, bedriver sina arkeologiska utgrävningar. På ett sätt är det sålunda ingen skillnad mellan Herr Y och Herr X; det som talar för den senare är dock dramats partiska scenanvisningar samt Herr X:s egen uppfattning om sin oskuld.

Herr Y är ”klädd i skjortärmarne” vilket påminner om att det är varmt ute, men också om den kamp som snart ska ta vid, särskilt eftersom Herr X också senare kommer ”in i skjortärmarne”; de två männen har kavlat upp ärmarna inför den kommande striden. På Strindbergs tid ansågs det ouppfostrat att gå

människan slutar andas. Här experimenteras åter med ett ord vars olika innebörder på ett träffande sätt ingår i ett mångtydigt samspel som är direkt knutet till handlingen.

klädd i skjortärmarna, något som förstärker bilden av rivalernas relation till varandra. Herr Y ”går direkt fram till bokhyllan och tar ner en bok, vilken han ställer sig att läsa i”. Vi får senare reda på att boken är Bernheims avhandling om suggestioner.[187] Eftersom Herr Y så direkt går och tar ner just denna bok, väcks känslan av att han har inväntat ett tillfälle när Herr X inte är närvarande för att försöka ta del av dennes kunskap och göra dennes ”konst” till sin egen. Liksom Fru X i *Den starkare* ingav en känsla av att hon har vetat om Mlle Y:s närvaro på kaféet och därför i förväg planerat sin attack, ges även här en antydan om att Herr Y desperat söker efter olika vapen att använda i striden mot Herr X; och helst verkar Herr Y föredra att bemöta sin rival med samma medel som han fruktar kommer att användas mot honom själv.

”Det torde vara svårt”, skriver Kärnell, ”att finna en diktare, som i lika hög grad som Strindberg har gynnat åsk-, blixt- och andra elektricitetsbilder”.[188] I *Paria* finns ett tydligt exempel på detta. Tillsammans med de skrockande höns som hörs emellanåt bidrar den tryckande värmen till ett spänningsmoment inför den kommande åskan som kommenteras av Herr X, vilkens entré får Herr Y att rycka till, ställa tillbaka Bernheims avhandling upp och ner och i stället ”låtsas söka en annan bok på hyllan”. Herr Y ska snart få sin tillvaro upp och nervänd just genom kunskaper som Herr X förvärvat i denna bok, kunskaper som han börjar utöva redan när han inträder på scenen och frågar om inte Herr Y känner sig nervös, varpå denne ”eftertänksamt” svarar: ”Jag? – Åhjo!” (s. 27). Överhuvudtaget är symboliken som rör Herr Y:s nervositet inför den kommande striden, åskan, tydlig. Han ”rycker till” när Herr X påstår att han alltid ser ut att vänta åskväder och han ”funderar” innan han svarar: ”N-eej!” på Herr X:s fråga om han någonsin har haft skuld, vilket Törnqvist menar är ett tydligt exempel på ett frekvent återkommande drag i Strindbergs dialog, nämligen polysemi: ”Av kontexten framgår att Herr X skenbart avser ekonomisk skuld. Men genom att han i sin fråga använder sig av singularformen vidgas begreppet till att omfatta också

[187] ”[I] det åsyftade arbetet av Hippolyte Bernheim, De la suggestion et de ses applications à la thérapeutique, 1884, förekommer ingen motsvarighet till den förfalskningshistoria som Herr Y berättar i dramat”, betonar Ollén, *SV* 33, s. 381.

[188] Kärnell 1962, s. 160. Vidare menar Kärnell att ”uttrycken från denna sfär på ett särskilt sätt har svarat mot hans [Strindbergs] temperament, mot hans behov att dramatisera och överdramatisera de psykiska företeelserna. […] Vad Strindberg tar fasta på är […] inte ljud- och ljusfenomenen: det är i stället den överrumplande snabbheten, kraften och laddningarna. […] Strindberg […] griper till bilder från elektriciteten för att återge lägen av kollektiv psykisk irritation. Bakom denna konception av de mänskliga relationerna ligger föreställningen att individerna själva är elektriskt laddade, ’starka oväder’ […]. [Från] föreställningen om individerna som ’laddningar’ med förmåga att utstråla kraft och därmed […] påverka andra individer […] är inte steget långt till den ’hjärnornas kamp’ som utkämpas med hjälp av psykiska fjärrkrafter, suggestion och hypnotism. […] Det är just i sådana sammanhang, i den cerebrala maktkampen med hypnotism och suggestion som vapen, som hans [Strindbergs] elektricitetsmetaforik når sin rikaste utbredning”, ibid., s. 160 ff.

moralisk skuld. Det är snarast denna senare betydelse som gör att Herr Y i sitt svar svävar på målet, ljuger".[189]

När Herr X nu öppnar det järnbeslagna "skrin som står på bordet, vid vilket de sätta sig, en på var sida", ses schackspelssituationen klarare med de två spelarna på varsin sida om spelbordet, ett spel med vita och svarta pjäser, där emellertid ingen av de två färgerna är mer fördelaktig än den andra, ingen färg är rätt eller fel. Herr X och Herr Y är lika skyldiga eller lika oskyldiga och spelet har inte endast ett moraliskt pris, utan också ett konkret: skrinet som innehåller "sex tusen kronors guldvärde" (s. 28). Herr X fäller ihop skrinet efter att ha talat om sin oförmåga att stjäla, samtidigt som ett lock även verkar fällas över landskapet och stugan. De strömoln som "stundtals förmörkat stugan", ersätts av ett mörker som på allvar signalerar åskväder. Herr Y "reser sig och stänger dörrar och fönster" och försöker på alla sätt att stänga ute ovädret varefter de två männen "sätta sig igen vid bordet" (s. 31). Herr X granskar Herr Y:s utseende och märker att dennes röda hängslen mot den vita skjortan ser ut som "ett stort märke, ett varumärke på en packlår", enligt Göran Lindström en "brutalt tydlig hänvisning till att Y är en *paria*, det vill säga en 'märkt' person".[190] Herr Y:s röda hängslen mot den vita skjortan erinrar oss också om schackpjäser i äldre tider som, vid sidan av svart och vitt, kunde vara i färgerna rött och vitt. Herr Y "reser sig" och påstår att han kvävs om inte åskvädret snart bryter ut. Herr X försäkrar honom om att detta kommer att ske och fortsätter att kommentera Herr Y:s nacke och ansikte: "Du är så förfärligt smal mellan öronen så att jag undrar ibland vad du tillhör för ras!", utbrister Herr X till Herr Y, varpå "[d]et blixtar" och Herr X tycker att det "såg ut som om han slog ner hos länsmans". Blixten personifieras och liknar närmast en straffande ande. "Hos l-länsman!" (s. 32), säger en "orolig" Herr Y. Vädret i *Paria* markerar, liksom i *Den starkare*, stämningen på scenen. Göran Lindström påpekar:

> Åskvädret är en realitet inom den fiktion som dramat utfärdar. Under ökande atmosfäriskt tryck utspelas de båda uppträdande personernas kraftmätning. Detta sakförhållande inom fiktionen erhåller samtidigt en symbolisk betydelse. I synnerhet relateras detta intryck dock till herr Y:s växande ångest, hans ständigt stigande känsla av osäkerhet och skräck inför herr X […]. När blixten äntligen slår ner […], kan detta tolkas som ett förebud om avslöjandet av herr Y och hans kriminella bakgrund.[191]

Samtidigt som åskan i pjäsen, fram till stunden då det blixtrar, bygger upp en stämning som följer Herr Y:s nervositet inför det stora avslöjandet, bör det understrykas att Herr Y själv verkar önska att åskvädret snart bryter ut, för annars kvävs han. Detta ord, "kvävs", är ytterligare ett exempel på hur dra-

[189] Törnqvist 2001, s. 175.
[190] Lindström 1969, s. 170.
[191] Ibid., s. 171.

mats polysemi väcker olika associationer: Herr Y kvävs inte endast av den tryckande värmen, utan kanske snarast av sitt erkännande som han hoppas få kunna avslöja snart. De yttre förhållandena påverkar och knyts samman med Herr Y:s inre. Herr Y kan dessutom ha planerat att pressa Herr X på sex tusen kronor. Han önskar att åskvädret ska bryta ut, och med andra ord kan hela hans nervositet vara iscensatt för att inbilla Herr X att denne har ett övertag inför det slutliga försöket att lägga beslag på järnskrinet, schackspelets vinnarpokal. Herr Y har på så vis inte ett ensidigt negativt förhållande till åskan som ska rensa luften och bädda för den verkliga striden om pengarna.

Det är värt att notera blixtens placering direkt efter den rad vari Herr X undrar om inte Herr Y tillhör en annan ras. Detta är minst sagt, med Göran Lindströms ord, en brutalt tydlig hänvisning till att Herr Y är en paria. Man kan tänka sig att blixten placerats just här för att ge en vink om stridens utgång samtidigt som replikerna alltmer riktas in mot avslöjandet av Herr Y:s brott. Hittills har analysen klargjort hur specifika ord fylls med mångtydigt innehåll. Likaså har genomgången visat hur både rum och rekvisita fylls med mening. Nu blir det även tydligt att ljudet av ett åskdunder är något som placerats på en plats där det kan ses som en mångtydig symbol och ännu en länk i den uppdelning mellan natur och kultur som berördes tidigare: åskan och hönsskrockandet ställs mot kyrkklockornas torra ringande, det vill säga naturens ljud ställs mot kulturens ljud. Såväl schackmetaforiken som motsatsparet natur/kultur förekommer alltså såväl i rekvisita och dialog som i de auditiva anvisningarna. Ur expositorisk synvinkel är alla anvisningar rörande väderförhållandena, hönsens skrockande och kyrkklockornas ringande tydlig information om en simultanscenisk handling som förstärker den sceniska handlingen.

När Herr X på sitt märkliga vis genomskådar Herr Y:s förflutna i fängelset, stannar denne ”orörlig, betraktande Herr X först med vilda hatfulla blickar, sedan med häpnad och beundran”. Här förstärker en övergång i kroppsspråket Herr Y:s reaktion på rivalens förmåga att se in i hans historia. Herr X vill inte avslöja hur han har kunnat lära sig denna ”konst”, vilket anknyter till titeln och dramats öppning där Herr Y nästan panikartat försöker tillgodogöra sig Bernheims lära; Herr Y:s enda chans att lära sig rivalens konster är att inhämta dem i smyg. Herr X ”[s]er på sitt ur, lägger fram ett papper för underskrivning, doppar pennan och räcker åt Herr Y” för att få en namnteckning. I ljuset av schackmetaforiken ges här ännu en antydan om vem som kommer att vinna kampen: Herr X tittar, i egenskap av den bättre spelaren, på sitt schackur och konstaterar att Herr Y:s tid är ute, denne förlorar, varför han nu, såsom förlorare, måste underteckna schackprotokollet och erkänna sig besegrad. Det visar sig att det är ett reversal som ska lämnas ”in i Malmö bank i morgon” (s. 35). Här framkommer ett typiskt inslag i Strind-

bergs dramatik; det läggs stor vikt vid rummet i både metatext och repliker. Törnqvist understryker:

> Strindberg anger i allmänhet i sina inledande, allmänna scenanvisningar var och/eller när dramat tänks utspelat. […] [E]xakta tids- och platsangivelser är praktiskt taget omöjliga att audiovisuellt förmedla till åskådaren med mindre man använder sig av något brechtianskt berättargrepp. Det är hos Strindberg via dialogen vi får denna information. […] Av dialogen i *Paria* framgår att vi inte befinner oss långt ifrån Malmö.
>
> Självfallet antyder dekor, rekvisita och kostymer, till och med ljudeffekter, ofta ungefär när och var handlingen utspelas. Men dialogen bidrar ofta till en viss precisering.[192]

Platsangivelsen i *Paria* överför expositorisk information om för- och simultanscenisk handling, men också om en efterscenisk handling då Herr X ska besöka Malmö bank dagen efter den sceniska handlingen.

Så småningom uppstår en situation där Herr Y kysser Herr X:s hand, varpå den senare ”rycker tillbaks handen” och säger: ”Vad är det för hundfasoner!”, ytterligare en djurmetaforisk replik och anspelning på den betydelse i titeln som åsyftar djur. Vi känner igen bildspråket från *Den starkare*; Fru X:s djurmetaforer har vandrat vidare till Herr X. Herr Y:s handling är även ett bevis på att han är förloraren; han ger upp och kysser Herr X:s hand, liksom en hund som försöker gottgöra en felaktig handling genom att slicka sin husses hand. Just associationen till husse är i sammanhanget intressant eftersom det är en smekform av ”husbonde”, en titel som passar in på Herr X:s roll i dramat, stugans möblemang och schackmetaforiken.

Herr Y som ”tror att åskvädret har gått över” (s. 37) öppnar dörren till stugan och därmed till sina minnen. Han sätter sig vid bordet och börjar berätta om sin förfalskning med ”torr entusiasm, teatraliska åtbörder, och falska accenter” (s. 38). Här ges åter belägg för hur Herr Y:s trovärdighet motarbetas, denna gång genom en spelanvisning i vilken Törnqvist hävdar att Strindberg tar ”direkt ställning mot Herr Y”. [193] Herr Y måste anta en falsk identitet, en icke trovärdig teatermask, varför även hans minne blir opålitligt och förbereder Herr X:s nästa replik vari denne betvivlar sanningshalten i Herr Y:s historia. Till skillnad mot Herr Y behöver inte Herr X på något sätt vara falsk eller spela; han är sig själv, och i avsaknad av tvivelväckande anvisningar, framstår han som mer tillförlitlig (s. 39). Det är värt att notera hur Herr Y får resa sig ur sin stol i sex anvisningar, vilket är ett sätt att framställa honom som den mer nervöse i schackspelet. Medan Herr X efter anvisningen ”[d]e sätta sig vid bordet igen” (s. 31), inte en enda gång reser sig, verkar den nervöse motspelaren ta varje tillfälle i akt att sträcka på

[192] Törnqvist 2001, s. 150 f.

[193] Törnqvist påminner också om att ”det är bara läsaren, inte åskådaren, som får ta del av denna auktorala inblandning. Samtidigt kan man notera att Strindberg överlämnar åt regissören att bedöma var Y:s falska accenter läggs in”, ibid., s. 160.

benen och ladda nya krafter inför de drag som väntar. Herr X däremot behöver inga raster eller pauser; han är den bättre spelaren som tålmodigt väntar ut sin motståndare och tvingar denne till misstag.

I de följande replikerna presenteras även Herr X:s minne där han berättar om kusken han har dödat, och även här förses vi med ett rum som vi kan anknyta till. Oviktigt i sammanhanget är heller inte Herr Y:s förfalskning som har skett under hans studenttid i Lund, medan Herr X:s dråp har ägt rum i samband med en jakt utanför Uppsala. Bägge dessa städer är anrika universitetsstäder, det vill säga ett led i männens för- och simultansceniska tid samt i den kamp om kunskap som pågår och som tydligt gestaltats genom Herr Y:s försök att ta del av Bernheims avhandling.

I slutet av dramat ser Herr X plötsligt den upp och nedvända boken i bokhyllan, något som sker efter att Herr Y ”tagit på en mörk rock” och satt sig, varpå Herr X ”tittar i spegeln bakom Herr Y” och upptäcker den röda boken mot dennes svarta rock. Herr X menar att bokryggen nu syns tydligare mot den svarta rocken eftersom hans blick förut störds av de röda hängslena mot Herr Y:s vita skjorta. Färgerna är här inte oviktiga. Om de röda hängslena mot den vita skjortan och ”ett varumärke på en packlår” var symboler för ett kastmärke på Herr Y:s vita panna, innebär den svarta rocken och den röda bokryggen någonting helt annat: döden – schack matt, ett uttryck som härrör från persiskans ”shāh māt”, ”*död* kung”. Så länge Herr Y:s kung i schackspelet var vid liv hade han en chans i striden, och de röda hängslena var, om man så vill, kanske rentav blodet som fortfarande rann i hans kropp. När han tar på sig den svarta rocken, syns inte längre hängslena och blodet slutar rinna. Den vita skjortan, livet, ersätts med dödens svärta. Han blir som en av de svarta flugor som förvaras i insektslådorna. Herr Y kunde inte hantera innehållet i Bernheims avhandling, så det blir hans död. Kunskap i fel händer, här i Herr X:s, är dock ett vapen som kan vara lika farligt som halskakor.

Repliker

Med tanke på hur centralt vädret är i *Paria*, är det inte överraskande att Herr X redan i dramats öppningsreplik är övertygad om att den tryckande värmen kommer att övergå i åska. Han förklarar sin känsla med klockornas torra pinglande, hönsens skrockande och flugorna som sticks. Det är värt att notera exaktheten i samband med ordet pinglande. Kyrkklockor kan sällan sägas pingla; de ringer och dånar snarare. Men eftersom kyrkan syns långt bort genom fönstret, använder Herr X ordet pingla – på avstånd uppfattas kyrkklockornas dån som ett pinglande. Så säger han att han ”skulle ut och fiska, men kunde inte hitta en mask” och frågar Herr Y om denne inte känner sig nervös. Replikens konstruktion lockar till olika tolkningsmöjligheter. Vad

åsyftar Herr X när han frågar om Herr Y inte är nervös? Är det nervositet inför åskan eller för att bli Herr X:s mask? Det ena alternativet utesluter inte det andra. Genast aktualiseras titeln genom djurmetaforiken som etableras i Herr X:s sätt att tilltala sin motståndare. På så vis blir Herr Y:s eftertänksamma svar med en fråga, en paus och ett svar (”Jag? – Åhjo!” [s. 27]) talande eftersom han svarar på två frågor; dels är han nervös för åskan och dels rädd för att bli en mask i Herr X:s händer, ett lockbete varmed denne kan få napp. Liksom masken är ett ryggradslöst djur, vill Herr X få motståndaren att framstå som en feg person som ”saknar ryggrad”, som därför inte kan vara rakryggad och stolt och som således blir en parasit och sjukdom i samhället, det vill säga olika kopplingar till pjästiteln. Herr Y är alltså inte endast en ryggradslös fluga, utan även en mask, en tydlig symbol för ryggradslöshet.

Ordet mask är åter ett exempel på ordens centrala betydelse i Strindbergs dramatik, i detta fall en homonym. När Herr X påstår att han skulle ut och fiska men inte kunde hitta en mask, är detta givetvis en bekräftelse på de rådande väderförhållandena; det är tryckande värme ute och maskar är svåra att finna när det är varmt och torrt. Emellertid är ordet mask inte enbart en koppling till fiske och pjäsens djurmetaforik. Lika väl som Herr X ”gräver” efter sådant som intresserar honom, säger han att han nu var på väg ut för att ”fiska”, men inte nödvändigtvis fisk. Han kunde inte hitta en mask, det vill säga ett lösansikte, en förklädnad, en teatermask. Under analysen av metatexten framkom hur rekvisitan signalerade ett monologperspektiv. Den symboliska innebörden av ordet mask i samband med undersökningen av replikerna hjälper oss nu att vidareutveckla möjligheten att betrakta *Paria* som en monolog. Ty vad händer om vi väljer att se Herr X och Herr Y som två röster i huvudet på en person? Analysen har redan redogjort för hur all rekvisita kan ses som Herr X:s ägodelar och att spelet redan från början kan vara på hans villkor. Monologperspektivet kan betraktas i ljuset av denna schackmetaforik: Herr X spelar mot sig själv. Han intar olika roller, byter ständigt sida och ställer olika sidor hos sig själv mot varandra. Kanske är Herr Y rentav Herr X:s samvete som förklätt till en resande i flugor dyker upp för att med sitt surr få honom att betvivla eller motivera sina värderingar och olika skeenden i sin historia. I så fall får pjäsens inledning en ny innebörd: samvetet står redan på scenen, det är närvarande redan från början, både sceniskt och i en mer existentiell bemärkelse. Sedan kommer Herr X in och erkänner det självklara: han kan inte finna en mask, det vill säga, han kan inte gömma sig för det onda samvetet när han nu ska gräva och fiska i sin egen historia. I vad som kan liknas vid en samvetets domstol ventileras sedan olika retoriska, moraliska och juridiska argument och Herr X lyckas undgå domen. Det som i så fall skildras är i själva verket hur människan drabbas av samvetskval men lyckas stilla dessa för att kunna fortsätta leva. Dessutom förtydligas i ett replikskifte den betydelse av mask som nu berörts och därmed Herr Y som

Herr X:s samvete: ”när du tittar dig i en spegel så blir du övertygad om att du är en bandit”, säger den förre, varpå den senare svarar: ”Det är masken som rycks av kanske! Det är inte så illa uträknat!” (s. 42). Fastän Herr Y här talar om sig själv och sitt tidigare fängelseliv, kan man inte undgå anspelningarna på Herr X, särskilt inte när denne själv bokstavligen nämner ”masken som rycks av”. Men det framgår också, ur ett dialogperspektiv, hur den spegel som finns i rummet kopplas samman med männens sätt att betrakta varandra: medan Herr Y:s spegel är Herr X, vilken får den förres falska mask att ryckas av och upptäcka att han ”är en bandit”, använder även Herr X rivalen för att distansera sig och därigenom finna en egen identitet. De två männen använder alltså varandra som speglar.

I samband med analysen av metatexten klargjordes hur rekvisitan indikerade motsatsparet natur och kultur och hur de olika pjäserna på matbordet kunde knytas till de två dramafigurerna. En närmare granskning av dialogen visar dock att Herr X och Herr Y under pjäsens gång inte konsekvent följer den uppdelning som antyds i dekoren i dramats öppning. Tvärtom använder sig kulturmänniskan Herr X av djurmetaforik, förespråkar nyttomoral och en medfödd, socialdarwinistisk intelligens, medan Herr Y talar om människovärde, existentiell skuld och jämvikt. Törnqvist påpekar att Herr Y verkar tro på homogeniteten i människans utvecklade personlighet och på hennes ansvar för de egna handlingarna (”he takes an existentialist attitude”), medan Herr X argumenterar för att människan endast är ansvarig för sitt medvetna jag och inte de omedvetna drifterna.[194] Ibland visar det sig också att de två männen har mycket gemensamt vilket exempelvis illustreras i deras yrken. Herr X är arkeolog, intresserad av ”fornfynd” och Herr Y ”reser i flugor för ett litet museum”.[195] Genom att göra Herr Y till en museitjänsteman, förses även denne, liksom Herr X, med ett antikvariskt intresse. Det bör också påpekas att mikroskop, insektslådor och spritburkar, som tidigare förknippades med den naturinriktade Herr Y, ju är artefakter, det vill säga kulturella produkter snarare än naturliga. Dessutom använder sig Herr X, vid sidan av rivalen själv, av en annan kulturell artefakt, spegeln, för att dra slutsatser om dennes natur; naturen speglas i kulturen och vice versa. Utifrån monologperspektivet är dessa likheter och skillnader mellan Herr X och Herr Y som glider in och ut ur varandra inte särskilt egendomliga; människans olika sidor och egenskaper, hennes interna motsättningar och strider, följer inte alltid externa saker som hon förknippas med, den yttre mask eller de kategorier som hon placeras i av andra. Figurerna, deras karaktär och egenskaper luckras upp. Det visar att människan, i motsats till schackpjäserna, inte kan vara svart eller vit; hon kan inte vara konsekvent. Vidare väcks associationer till en monolog i en dialog med två talande personer. I *Den starkare* var det

[194] Törnqvist 1985, s. 181.
[195] Fornsaker betyder här ”lösa fornfynd”, *SV* 33, s. 380. Inom arkeologin talas det om lösa fornfynd till skillnad mot fasta fornlämningar såsom runstenar, slott, kloster och liknande.

något enklare att tänka sig detta eftersom Mlle Y var tyst under hela dramat, men även i *Paria* öppnas möjligheten till att se Herr X och Herr Y som två röster hos en och samma person. I dialogen blev det tydligt att spegeln är något som inte nämns i scenanvisningarna, men som uppenbarligen leder både Herr X och Herr Y till viktiga insikter. Och kanske är det så att det inte finns någon regelrätt spegel på scenen. Genom att placera ordet i dialogen och inte i scenanvisningarna betonas det att det rör sig om en mer abstrakt spegel. Monodramat framträder härmed tydligare; endast de två männen kan se spegeln – den utgörs av dem själva och de blir varandras spegelbilder. Om en egentlig spegel inte existerar, blir följaktligen *Paria* ett monodrama vari en av de två männen ser sig själv i och genom den andre. Det är oklart vem som är den betraktande eller vem som är spegeln, och kanske är det egentligen oviktigt. Desto betydelsefullare är dock att monologperspektivet möjliggörs, trots två talande personers närvaro på scenen.[196] Emellertid måste påpekas att samma resonemang som fördes om *Den starkare* som en förklädd dialog även gäller för *Paria*, vilket Paul poängterar: ”enn forkledt dialog, slik vi også finner det i quart d’heuren *Paria*”.[197]

Från det alternativa sättet att betrakta *Paria* som ett monodrama återgår vi nu till dialogperspektivet. Herr X tar upp ett brev från bordet och påstår att han får hjärtklappning varje gång han öppnar ett brev ”– bara skuld, skuld!”. Tidigare påpekades hur det finns vissa inslag som antyder att Herr Y har planerat sitt försök att lura Herr X på sex tusen kronor. Av denna replik framkommer att även Herr X verkar väl förberedd då han för samtalet från vädret till frågan om skuld endast genom att använda sig av ett brev. Det som följer är retoriskt genomtänkt; Herr X:s trovärdighet i repliken ”[h]yran obetalad – värden bråkar – hustrun förtvivlad!” ställs mot ett senare replikskifte där Herr X hävdar sin oförmåga att stjäla från skrinet. Fastän han har grävt fram sex tusen kronor, är han oförmögen att ta ”de tre hundrafemtio kronor” han behöver för att göra sig en akademisk karriär och reda upp sin situation. Det är också värt att observera konstruktionen i den senast citerade repliken. En enkel kedja visar i all sin telegramliknande stramhet konsekvensen av att hyran är obetald, vilket förstärker den ekonomiska och materialistiska aspekt av den kamp som de två männen ska utkämpa; brist på pengar

[196] Det bör tilläggas att monologperspektivet även har konkretiserats på scenen. Thorsten Flinck är den som i Sverige senast framförde *Paria*, vari han spelade både Herr X och Herr Y själv. Se Björn Meidal, ”Punk- och plockepinn-teater? Thorsten Flincks uppsättningar av *Fadren* och *Paria*” i *Strindbergiana*, sextonde samlingen, red. Birgitta Steene, Stockholm, 2001, s. 43–53. Louise von Bergen nämner ytterligare en uppsättning av *Paria* där monologperspektivet har varit påtagligt: ”*Paria* sattes upp av Pilar de León på Asociación Cristiana de Jóvenes teater med premiär den 4 juni 2005. […] Herr X var klädd i vit skjorta och svarta byxor, herr Y i svart skjorta och vita byxor. Slutet var en sammansmältning av de två, väl förberedd under spelets gång med en förvirring kring vem som var vem”, Louise von Bergen, *Nordisk teater i Montevideo. Kontextrelaterad reception av Henrik Ibsen och August Strindberg* (diss.), Stockholm, 2006, s. 17.

[197] Paul 1976, s. 289.

utlöser en hel serie av negativa händelser som både rör den försceniska och den simultansceniska handlingen (s. 28).

Då Herr X så småningom börjar berätta om en obestämbar man med vilken Herr Y sägs äga ”vissa likheter”, poängteras åter Herr X:s förmåga att läsa Herr Y:s tankar genom att presentera ämnet växelförfalskning. Intressant är också mannens namn, ”Stråman” (s. 33), det vill säga en man tillverkad av halm, en fågelskrämma.[198] En annan innebörd av ordet är marionett, vilket passar väl in i pariapusslet eftersom Herr Y ibland verkar vara just en marionettdocka, en schackpjäs, i Herr X:s händer.[199] Det är inte heller någon slump att all information om Stråman så småningom leder till Herr X:s avslöjande om rivalens förflutna som fånge. Här säger Herr X, mot en bakgrund där landskyrkan syns, att ”[d]en kristne fordrar förlåtelse, men jag fordrar straff för jämviktens återställande” (s. 35). Det står klart att även Herr Y kommer att få sitt straff innan kaos går över i ordning igen. När Herr X sedan berättar om rivalens vanor då denne för femte gången vägrar skriva sitt namn, för sjunde gången ”nekar att följa med till Malmö”, fasar ”för att ta i penna med bläck”, inte avsänt ett enda brev under sin vistelse men ett brevkort skrivet med blåpenna, går ”en halv mil söderut till kvarnbacken för att få se taken i Malmö” och betraktar fängelsets skorstenar ”genom tredje rutan till vänster nerifrån räknat” (s. 36), betonas att Herr X inte endast sysslar med tankeläsning, utan även detektivarbete med en förmåga som är närmast överdriven och som förtydligas redan i Herr X:s replik vari han påpekar ”klockornas torra pinglande, hönsens skrockande och flugorna som sticks” (s. 27).[200] Framför allt ordet ”torra” ger en klar uppfattning om Herr X:s stegrade sensibilitet. Vi är på många sätt hänvisade till den expositoriska information som ges i de repliker som rör Herr Y:s vanor i den försceniska tiden eftersom denne inte säger emot de fakta som Herr X presenterar. Emellertid kan vi, oavsett Herr Y:s reaktioner, alltid betvivla Herr X:s utsagor beroende på hur de framförs i den privata eller offentliga scentexten.

Vi leds successivt till Herr Y:s erkännande av en förfalskning i Lund. Herr X reagerar sympatiskt på denna historia som han emellertid inte finner

[198] ”Stråmannen” är också namnet på en novell av Strindberg där titeln anspelar på den svenske kungen Fredrik I, *August Strindbergs Samlade Verk*, del 14, *Svenska öden och äventyr II. Berättelser från alla tidevarv*, red. Bengt Landgren, Stockholm, 1990, s. 292–339.

[199] Ollén påminner om inflytandet från Nietzsche och ”dennes idéer om den ariska övermänniskans självklara rätt att, oberoende av kristna moralbegrepp, härska över parian, den svagare, intellektuellt underlägsne”, *SV* 33, s. 336.

[200] Den tidigare forskningen har i detta avseende diskuterat Strindbergs intresse för Lombrosos degenererade förbrytare och Edgar Allan Poes detektivhjälte Auguste Dupin, se Lamm 1924, s. 355 ff., Lindström 1952, s. 193 ff. samt Lindström 1964, s. 142 f och Björn Meidal, ”Författaren som detektiv” i *Läskonst, skrivkonst, diktkonst. Aderton betraktelser över dikt och diktande jämte en bibliografi över Thure Stenströms skrifter*, red. Pär Hellström & Tore Wretö, Stockholm, 1987, s. 147–160. Lamm är dock tveksam till Herr X:s detektivförmåga och skriver att ”den påfallande orimligheten i hela förloppet [är] det som skämmer detta eljest ytterst verksamma och spännande drama”, Lamm 1924, s. 362.

helt övertygande. ”Tror du icke att varje människa har ett lik i lasten” (39 f.), undrar Herr Y och frågan är var han lägger betoningen, på ”lik” eller på ”ett” med tanke på händelsen med kusken i Uppsala. Herr Y erinrar oss om vad både rivalens och hans eget brott innebär enligt lagboken: ”två års straffarbete” (s. 41).[201]

Herr Y skildrar sedan livet bakom fängelsets galler och ger en tydlig koppling till paria-temat och djurmetaforiken när han berättar att ”du […] flyttas ner ur din klass, kommer under dem som äro under dig! […] känner dig som om du ginge i djurhud, bodde i håla och åt ur en ho!”. Herr Y skildrar i själva verket hur han bokstavligen har varit ett djur.[202] Herr X tycker att Herr Y:s djurliknelse låter rimlig eftersom en bronsåldersmänniska ska ”leva i sin historiska kostym”, varpå Herr Y ilsknar till och gör en koppling till guldet i skrinet: ”Du som farit fram som en stenåldersmänniska! och ändå får leva i guldåldern” (s. 42). Herr X anser dock att hans handling mot kusken var en olyckshändelse och att ”olycka är inte något brott” (s. 43). Sedan följer en argumentation varmed Herr Y försöker lura Herr X på de sex tusen kronorna i skrinet. Herr Y vill ”genom stora vetenskapliga meriter” rentvå sig från sin historia och behöver därför genast ”mycket pengar” (s. 44). Han verkar ha inspirerats av Herr X:s tanke att använda pengarna i skrinet till att skapa sig en akademisk karriär.

I en replik avslöjar Herr X hur motståndarens skildring av fängelselivet inte var ett Sverigeminne, utan snarast en beskrivning av ”ett amerikanskt fängelseliv” (s. 48) och frågan är hur Herr X kan veta det.[203] Men inga svar ges. I stället ges en bokstavlig påminnelse av Herr Y om den schackmetaforik som på olika sätt har återkommit under hela pjäsen: ”Jag står själv i schack, men i nästa drag kan du vara matt – likafullt”, säger Herr Y.[204] Vi erinras i denna replik om den genomgång av rekvisita som under analysen av metatexten på denna nivå ledde oss in på schackmetaforiken och därmed

[201] ”[I] strafflagen, 14 kap. §9, stadgades: ’Är någon ouppsåtligen, genom vårdslöshet, oförsigtighet eller försummelse, vållande till annans död; dömes till böter, dock ej under femtio Riksdaler, eller fängelse i högst sex månader. – Var vållandet synnerligen groft; då må till straffarbete i högst två år dömas’; för förfalskning av sådan enskild handling som t.ex. skuldebrev stadgades, 12 kap. 4§, att gärningsmannen skulle, om han begagnade den förfalskade handlingen, dömas ’till straffarbete från och med sex månader till och med fyra år’”, *SV* 33, s. 381.

[202] Gedsø Madsen noterar en språklig skillnad mellan sättet varpå Herr Y och Herr X skildrar sina minnen: ”The primitive, cunning criminal Mr. Y employs rather elementary language in describing his experiences in prison, while the superior ‘brain’ Mr. X avails himself of a coldly logical kind of language with a scientific turn of phrase”, Gedsø Madsen 1962, s. 119.

[203] Törnqvist poängterar att ”Mr Y pretends that he has been punished for his crime, while in fact he has not. He has indeed spent some time in prison but this he has done as punishment for another, unspecified crime. The very location of the play, close to the prison in Malmö, where Mr Y would have landed had he been found out, is determined by his guilt feelings”, Törnqvist 1985, s. 181.

[204] Törnqvist betonar att ”the two men are actually playing an intellectual – and a moral – game of chess with one another. Mr Y says: ‘Jag står själv i schack, men i nästa drag kan du vara matt – likafullt.’ […] Actually the opposite happens”, ibid., s. 180.

Törnqvists påstående att dekorens symboliska betydelse kan klargöras i dialogen.[205]

Slutligen visar Herr X än en gång sin förmåga att läsa Herr Y:s tankar när han upptäcker hur denne tänker skriva ett anonymt brev till hans hustru och berätta om halskakan (s. 49). Herr X ”[l]yfter handen såsom för att slå en halskaka” men fullföljer inte slaget, utan avslutar hela sin argumentation med en sammanfattning av argumenten, vari han bland annat berättar att hans hustru redan som fästmö visste om händelsen med halskakan (s. 50). Herr X slår alltså ingen ny halskaka på Herr Y. Han har lärt sig något från den förra gången då han använde fysiskt våld. Nu strider han endast med intellektuella vapen. När Herr Y:s plan att lägga beslag på guldet i skrinet misslyckas, lämnar han stugan och pjäsen slutar. Herr X hotar visserligen rivalen med en halskaka, men han är, som Törnqvist har framhållit, ingen recidivist; han gör inte om sitt misstag. Det motsatta gäller, enligt Smedmark, Herr Y: ”Det väsentliga i *Paria*, är att herr X avslöjar Y som en icke straffad och som en människa, vilken icke kan ’styra sina lagstridiga begär. Kommer bara tillfället, så är brottslingen färdig.’ Hans vådadråphistoria förvandlar omedelbart Y till utpressare”.[206]

Diskussion

Liksom *Den starkare* är *Paria* en pjäs där den expositoriska informationen tvingar oss till att ta ställning till vem titeln åsyftar. Herr X kan på ytan te sig som den segrande men det finns anledning att ifrågasätta hans triumf, något som bland andra Ollén har observerat: ”Herr X är den klipskare i denna ’hjärnornas kamp’ […], men hans moraliska överlägsenhet över Y är diskutabel”.[207] Följaktligen blir frågan om det inte i själva verket är så att Herr X är den större syndaren när han så samvetslöst försvarar sitt brott. Den expositoriska analysen kräver här delvis läsarens moraliska perspektiv. Ty såsom Törnqvist har understrukit, är ”[t]he question of reliability […] closely related to the ethical core of the one-acter [*Paria*]”.[208] Går det verkligen att sympatisera med någon av de två männen när bägge har ett kriminellt förflutet? Är det möjligt att lita på att Herr X:s utsagor är sanna? Den försceniska handlingen pågår ända till och med Herr X:s näst sista replik där han upplyser rivalen om att hans hustru visste om hans brott redan som fästmö. Törnqvist påpekar:

[205] Törnqvist 2001, s. 151.
[206] Smedmark 1970, s. 11 f.
[207] Ollén 1982, s. 177.
[208] Törnqvist 1999, s. 69.

> Mr X never shows any inclination to report Mr Y's crime to the sheriff (while he is willing to report his own), whereas Mr Y indicates that he is prepared to report on Mr X unless the latter gives him six thousands crowns.
>
> […] What all this demonstrates is that in the case of Mr Y, crimes in the past (prescenic action) are repeated in the present (scenic action), while in Mr X's case a crime in the past is undone, as it were, by his behaviour in the present. As a result of this the impression is conveyed that Mr Y is a born criminal or at least a recidivist, while Mr X is not.[209]

Törnqvists iakttagelse är intressant ur expositorisk synvinkel. Medan Herr Y:s sceniska uppträdande är en repetition av hans försceniska handlingar, har Herr X gått vidare, och det är kanske ingen slump att han är den av de två som hänvisar till den eftersceniska tiden. Törnqvist betonar också:

> If Mr X's reasoning seems more convincing, it is because it is evident that he could not benefit from the death of the old man, whereas Mr Y could clearly gain certain advantages from his crime. Besides, Mr X apparently acted on the spur of moment, while Mr Y had time to ponder his action. Finally, the idea of ignorance seems more acceptable than that of subconscious impulses, since the latter would invalidate all ethical (legal) norms.[210]

Forskningen har, liksom i fallet med *Den starkare*, intresserat sig för vem som är den starkare, vinnaren, av Herr X och Herr Y i *Paria*. Vi bör vara försiktiga med att läsa in för mycket av Strindbergs intentioner att skildra en hjärnornas kamp, sympatisera med Herr X och förakta Herr Y, vilket till exempel Lamm och Göran Lindström gör.[211] Gedsø Madsen skriver att ”the dice are far too heavily loaded in Mr X's favor and in Mr. Y's disfavor. Still Strindberg […] tries to be impartial”.[212] Det har dock framgått av analysen att Herr Y framställs som den ohederlige svensk-amerikanaren, medan Herr X är den hederlige svensken. Sedan är det läsaren som får bedöma vem som är den moraliske vinnaren.

Jacobs menar att eftersom Herr Y ”is not strong enough either to accept the responsibility for his actions or to transcend his guilt, he is doomed to wander alone”.[213] Detta stämmer visserligen, men man bör ha i åtanke att den som dömer Herr Y att vandra i ensamhet är Herr X, en man som hänsynslöst försvarar sitt eget brott. Törnqvist observerar att Herr X vanligtvis sägs vara ”the superman of the play”, medan Herr Y spelar titelrollen: ”But if this were so, the struggle would be rather uninteresting”. Vår antipati för Herr Y behöver inte nödvändigtvis leda till sympati för Herr X som ”substitues intellectual norms for ethical ones”. Herr Y fördöms med andra ord av intel-

[209] Törnqvist 1985, s. 181. Törnqvist anknyter här till den av Lombroso lanserade och för Strindberg kända idén om den medfödda brottsligheten, *le criminal-né*.
[210] Ibid., s. 180 f.
[211] Lamm 1924, s. 361; Lindström 1969, s. 168.
[212] Gedsø Madsen 1962, s. 118 f.
[213] Jacobs 1969, s. 26 f.

lektuella skäl, inte av moraliska. Herr X:s extremt rationella attityd, hans övermänniskotro som skapar egna lagar och gör Herr Y till ett oansvarigt barn, ”this ‘racist’ attitude”, motsvaras av den klassiske dramahjältens etiska misstag: hybris, övertro. Vad som är intressant i Strindbergs enaktare är att denna hybris aldrig bestraffas. Herr X vinner schackpartiet och tvingar sin opponent att gå. Ändå är dramats slut ur ett etiskt perspektiv öppet, vilket enligt Törnqvist är nära relaterat till frågan om pjäsens narrativa trovärdighet. Herr X repeterar ständigt Herr Y:s dumhet, men ”[a]fter all, a world ruled by Mr X’s cerebral norms would be even more inhuman than the imperfect one this side of good and evil”.[214]

Paria är liksom *Den starkare* en pjäs där vetskapen om vad som är sant och falskt är en nödvändighet för att, med Törnqvists ord, kunna bedöma pjäsens narrativa trovärdighet. I denna fråga är expositionen en avgörande faktor. Herr X avslöjar förvisso många detaljer ur Herr Y:s historia som drar ner dennes trovärdighet, men det faktum att det för dramat centrala arbetet av Hippolyte Bernheim, *De la suggestion et de ses applications à la thérapeutique*, inte innehåller en motsvarighet till Herr Y:s förfalskningshistoria, får oss att inse att denne bluffar under hela dramat. Herr X har alltså inte läst sina böcker som han vill få Herr Y att tro. Således finns egentligen ingenting som säger att Herr X har en högre moral än Herr Y. Den falska exposition som med Törnqvist upptäcktes i *Den starkare* är högst påtaglig även i *Paria*.

Schackmetaforiken som frekvent har uppmärksammats får oss att inse att Herr X och Herr Y har använt olika pjäser, taktiker, strategier och lister för att överträffa varandra. På ett plan kan även de själva föreställa två schackpjäser, för när alla andra pjäser är borta från brädet, återstår endast två kungar i ett slutspel som inte kan vinnas, utan som slutar i remi, oavgjort. Emellertid blir dramafigurerna självfallet inte så förenklade eller reducerade att de ensidigt kan betraktas som schackpjäser. Lamm citerar slutmeningen i Ola Hanssons novell (”Möjligt att han ljugit, men lika möjligt att han talat sanning”) och skriver att Strindberg, till skillnad mot Hansson, alltid var ”mer benägen att fälla än att fria”. Detta kan dock ifrågasättas med hjälp av den expositoriska genomgången. Visserligen är hela handlingen, såväl i metatext som i repliker, utformad till Herr X:s fördel, men det hindrar oss inte från att ändå ifrågasätta hans etiska seger. Ty i motsats till schackpjäserna består de två männen av motsägelser och inkonsekventa egenskaper.

Den subjektiva synen på händelser och svårigheten med att bedöma vad som är rätt eller fel är frågor som *Paria* berör på olika plan. Ur metatextuellt perspektiv är såväl titeln som dramapersonernas benämningar, scenrum och rekvisita som på olika sätt bär på expositorisk information som förstärker de grundläggande frågorna i dramat. Exempelvis har männen inga namn; de blir två fall som ställs mot varandra i en hjärnornas kamp. Men de är även på

[214] Törnqvist 1985, s. 181 f.

många sätt representanter för olika idéer. Den psykologiska trovärdigheten sjunker ibland, såsom när den detektivliknande Herr X med en stegrad perception och tankeläsningsförmåga lyckas avslöja olika sidor hos Herr Y. Kvar står då de idéer som de två männen representerar. Herr Y, denne resande från Amerika, är både resultatet av den antidemokratiske Strindbergs idéer, såsom Elovson påpekat, och en del av hela det komplex som diskuterats inom ramarna för scenrum, rekvisita och därtill hörande metaforgrupper såsom schack- och djurmetaforik. Häri uppmärksammas antiteser såsom natur mot kultur, arkeologi mot zoologi, människa mot djur, det fasta mot det flyktiga och det gamla mot det nya. Metaforgrupperna är inte främst expositorisk information i sig själva, utan bär snarare upp återkommande teman som upptäcks i denna undersökning av expositionen och som fördjupar förståelsen av pjäsens uppbyggnad. Dramat är till en början tydligt strukturerat kring några centrala teman och händelser: hjärnornas kamp, schack- och djurmetaforik, antiteser, åskan, Bernheims avhandling och de två dramafigurernas minnen. Men så småningom börjar Herr X och Herr Y lösas upp och smälta samman. Lika gärna som möjligheten finns att betrakta Herr Y som en recidivist, kan man, ur det alternativa monologperspektivet, se honom som sanningen eller som samvetet. Och när Herr X kastar ut honom ur stugan i pjäsens slutreplik, kan man ställa sig frågan: är det inte Herr X som är återfallsförbrytaren när han gång på gång ljuger och bluffar och så kallt försvarar sitt dråp?

I motsats till *Den starkare* där titeln nämns i pjäsen nämns inte ordet *Paria* en enda gång under styckets gång, men den förbereder den kamp som utkämpas på olika nivåer. När *Den starkare* ställde frågan vem som är den starkare, vill *Paria* att läsaren reflekterar över vem av de två männen som är en lågtstående, föraktad person. Rent narratologiskt sker en skiftning här eftersom *en* talande figur i *Den starkare* utökas till två i *Paria*. På så vis påverkas läsarperspektivet på olika sätt. Herr X:s seger blir tveksam på grund av moralisk-etiska ställningstaganden. Därmed problematiseras återigen den subjektiva upplevelsen, minnets pålitlighet och sanningen, trots att bägge dramafigurerna i *Paria* försöker avslöja varandras förflutna. Lika lite som frågan kunde besvaras om vem av Fru X och Mlle Y som är den starkare, kan ett säkert svar ges på frågan om vem av Herr X och Herr Y som är en paria. Det spelar således ingen roll huruvida man tiger eller talar. Den subjektiva synen på händelser och svårigheten med att bedöma vad som är rätt eller fel är lika svår oavsett om någon talar eller tiger.

Smedmark menar att ”skuldfrågan, som är den centrala i Strindbergs naturalistiska dramatik, […] reduceras till ett praktiskt problem; ansvarslöshet i teori, straff i praktik. Analysen av det mänskliga psyket blir mindre skarp och rör sig på ett ytligare plan. Själva kampen och dess utformning är vikti-

gare än vad den avslöjar".[215] Den expositoriska analys som här utförts visar att Smedmark nog är en aning för övertygad om det sista påståendet. Man kan givetvis tycka att Herr X och Herr Y inte är särskilt psykologiskt trovärdiga, men genomgången har visat att just kampen och dess utformning i både metatext och repliker leder oss rakt in i en komplex etisk diskussion. Frågan är om inte pjäsen egentligen är en gestaltning av alla människor, människor som alla har "ett lik i lasten". Kanske är det så att dramat i själva verket skildrar hur världen består av människor som alla har begått misstag, men att "de starkare" är de som kan försvara sina felsteg och brott. Kanske är det rättvisan i lagen som ifrågasätts då Herr X:s logiska och rationella tillvägagångssätt att ta lagen i egna händer visar att den inte går att lita på. Kanske är *Paria* Strindbergs sätt att visa hur språket främst är ett vapen som av människan används till att försvara egna onda handlingar. Och kanske har Törnqvist rätt i att "[t]he implication is that mankind should not be divided into guilty and innocent – we are all guilty – but into punished and unpunished".[216]

Det har redan understrukits att *Paria* är en pjäs som bär på mycket expositorisk information gällande den försceniska tiden. Men även en simultanscenisk handling är starkt närvarande, nämligen åskan utanför stugan som ständigt närmar sig sitt utbrott. Åskvädret förstärker såväl Herr Y:s ständigt växande nervositet som även dramats spänning överhuvudtaget. Ur expositorisk synvinkel väcker den simultansceniska handlingen läsarens nyfikenhet inför de kommande skeendena, samtidigt som de två tidsskikten höjer spänningen. Åskan är dock inte en slutstation i *Paria*. Pjäsen byggs upp så att åskan blir ett startskott för den kamp som successivt tätnar. Törnqvist hävdar att *Paria* uppvisar "thematic, imprisoning qualities, further emphasized by the stifling heat foreboding the approaching thunderstorm, announcing, it would seem, the punishment that clears the air and restores equilibrium".[217] Och när åskvädret har brutit ut, när balansen återupprättats, börjar dramat förse oss med ett konkret rum. Det står klart att vi befinner oss nära Malmö. Det hotande utomsceniska rummet har fått sitt utbrott och hela spänningen flyttas in på scenen. Fram till blixten är den utomsceniska handlingen i centrum för uppbyggnaden av spänningen, men när Herr Y öppnar stugans dörr, flyttas fokus till scenrummet, och nu börjar i stället männen att hänvisa till världen utanför dem och minnen från Uppsala och Lund. Även den efterscenska handlingen aktualiseras i exempelvis Herr X:s upplysning om att han ska till Malmö bank "i morgon", det vill säga dagen efter den sceniska handlingen.

I motsats till schackpjäserna består de två männen av motsägelser och inkonsekventa egenskaper. Detta är en idé som aktualiserar Strindbergs syn på

[215] Smedmark 1970, s. 12 f.
[216] Törnqvist 1985, s. 182.
[217] Ibid.

människans karaktär överhuvudtaget, något som framkommer tydligast i replikerna. Brandell skriver att Strindbergs dialog ”rymmer många ovissheter” men att själva utgångspunkten är klar:

> I Strindbergs dialog skall det vara fråga om ”ett samtal”, en interaktion där den ena hjärnan griper in i det som skapats av den andra hjärnan. På denna tanke om två mentala enheter som ”griper in” eller ”kuggar in” i varandra byggde han […] en hel teori om människolivet, som också fick göra tjänst som formel för det moderna dramat och försåg den med slagordet ”hjärnornas kamp”. I sin aggressiva, darwinistiska utformning förlorade idén sedermera sin aktualitet för honom, men ingenting tyder på att han övergav uppfattningen av dialogen som en växelverkan mellan själarna. Dess korrelat, tanken om individens relativa brist på karaktär, höll han exempelvis fast vid ännu i En blå bok.[218]

Individens relativa brist på karaktär som Brandell nämner är, som det nu klargörs efter genomgången av *Paria*, en viktig aspekt. Visst stämmer det att dialogen mellan Herr X och Herr Y är en interaktion där den ena hjärnan griper in i det som skapats av den andra hjärnan. Och nog går det att se detta spel mellan två mentala enheter i ljuset av suggestionspsykologin, hypnotismen och den tankeläsningsdoktrin som inspirerade Strindberg. Men i *Paria* leder dialogen, denna, med Brandells ord, växelverkan mellan själarna, till en upplösning av dramafigurernas karaktärer.

Expositionen i *Paria*

En sammanfattning av analysen i anslutning till de tre definitionerna visar att expositionen i *Paria*:

- inte är bunden till en specifik del eller avsnitt i dramat och därmed inte endast är förekommande i dramatextens inledning. *Paria*, liksom *Den starkare*, visar prov på hur expositionen är närvarande ända in i slutrepliken där Herr X, i en efterscenisk syftning, uppmanar Herr Y att han ska gå och att hans saker ”ska komma efter”;
- förekommer i pjästitel, personförteckning, miljö- och tidsbestämningar samt scen- och spelanvisningar. Titeln *Paria* åsyftar en lågtstående, föraktad person eller ett föraktat djur. Männens benämningar X och Y koncentrerar kampen till deras retoriska förmåga och de olika strategier de utnyttjar för att besegra varandra. De är två fall, varför anvisningarna om deras yrken och klädsel blir viktiga expositoriska komponenter. Männens yrken överför information om den försceniska handlingen men förstärker i hög grad även de-

[218] Gunnar Brandell, ”Frågor utan svar. Något om Strindbergs dialog – och Ibsens” i *Nordiskt drama. Studier och belysningar*, Uppsala, 1993, s. 64.

ras motsättningar i den sceniska handlingen. Beträffande tid och miljö framgår att det är mycket varmt, så det måste vara sommar. Den utomsceniska miljön är ett landskap utanför Malmö. Scenrummet och rekvisitan bär inte endast på expositorisk information om allmän simultanscenisk handling där schacktemat illustrerar livet som en kamp, utan främst en förscenisk tid där männens respektive tillhörigheter och schackpjäser presenteras och därmed också de själva. Männens klädsel, bägge i ”skjortärmarne”, avslöjar en laddning mellan dem eftersom denna klädsel på Strindbergs tid ansågs vara ohyfsad. Männen har kavlat upp ärmarna inför den stundande drabbningen. Samtidigt avslöjar och bekräftar klädseln ett simultansceniskt fenomen, nämligen värmen. Vad gäller spelanvisningar blir det tydligt att Herr Y motarbetas i anvisningarna, vilket på ett plan knyter an till titeln och det faktum att Herr Y på ytan kan betraktas som parian;

- huvudsakligen överför information om dramats förscenisk handling, det vill säga skeenden som föregår den sceniska tiden och dramats nu. Eftersom det är en pjäs i en scen, är den mellanscenisk handlingen utesluten. Simultanscenisk handling har dock setts gestaltad i kyrkklockans pinglande, hönsens skrockande, den tryckande värmen och inte minst åskan. Även efterscenisk tid har funnits i till exempel den replik då Herr X säger att han ska besöka Malmö bank dagen efter den sceniska handlingen samt i slutrepliken.

Samum

Av Strindbergs brev till Gustav Wied 5 mars 1889 framgår att *Samum* blev klar dagen före.[219] I brev till Ola Hansson 10 mars 1889 meddelar Strindberg att han ”skrifvit en briljangt Edgar-Poeare – *Samum* kallad (i en akt naturligtvis) der jag begagnat ökenvindens förmåga att framkalla skräcksyner som drifva franska soldater till sjelfmord”.[220] I *Samum* har Strindberg, enligt Lamm, ”för första gången i sin naturalistiska dramatik övergivit den vardagliga nutidsmiljön”.[221] Från och med *Samum* lämnar Strindberg också den enkönade kampen mellan två personer i en scen. I *Den starkare* sågs två kvinnor strida och i *Paria* kämpade två män mot varandra. I *Samum* ser vi det första dramat i enaktssviten författad mellan 1888–1892 vari Strindberg utökar persongalleriet till tre personer och i tre scener låter, med Olléns ord, ”Biskras och löjtnantens uppgörelse […] [bli] ett nytt exempel på en ’hjärnornas kamp’, […] teori[n] om ’den starkare hjärnans kamp och seger över den svagare’”.[222] Ollén ger också en historisk bakgrund till pjäshandlingen: ”Motivet är hämtat från en av de otaliga stridigheterna mellan araber och franker under senare hälften av 1800-talet, då det gällde för fransmännen och deras zuavregementen att befästa sin erövring av Algeriet”.[223] Joe Martin vill på ett liknande sätt betona kampen då han skriver att *Samum* ”is no hymn of beauty – to either the European or Arab world. It is a struggle between oppressor and oppressed, a battle of minds, as well as a collision of cultures”.[224]

---

[219] *August Strindbergs Brev 7. Februari 1888–december 1889*, utg. av Torsten Eklund, Stockholm, 1961, s. 262. Jfr *SV* 33, s. 341.

[220] *SV* 33, s. 341. ”Måhända har [Edgar Allan Poes noveller] Den svarta katten och Amontilladovinets källarfasor [novellen ”The Cask of Amontillado”] inspirerat honom till gravkammarmiljön i Samum. […] Den orientaliska koloriten och iscensättningen ger även ett visst stöd åt en förmodan om att litterära reminiscenser från ett annat håll kan föreligga. I Strindbergs bibliotek 1892 finns Prosper Mérimées *Dernières nouvelles* (1873). Novellen Djoumane skildrar en fransk officers skräckupplevelser i en underjordisk klippgrotta. Monoton arabsång och en förförisk infödingsflicka hör också här till de effekter som alstrar en suggestiv, mystisk stämning. Någon anknytning till det hypnospsykologiska idékomplexet har Strindberg dock inte kunnat få hos Merimée – att han däremot fascinerats av Poes försök i den mesmeristiska genren är uppenbart”, Lindström 1952, s. 278 f.

[221] Lamm 1924, s. 363 f.

[222] Ollén 1982, s. 190.

[223] Ibid., s. 189.

[224] Joe Martin, ”Three One-Acts. Introduction” i *Strindberg–other sides*. *Seven Plays*. Translated and introduced by Joe Martin with a Foreword by Björn Meidal, New York, 1997, s. 304.

Gedsø Madsen ser i *Samum* klara influenser från Poe, delvis för pjäsens exotiska och dystra scenrum och delvis för ”by its fantastic hallucinatory atmosphere”. Ändå menar Gedsø Madsen att *Samum* knappast kan betraktas som en av Strindbergs viktiga pjäser och att ”[i]t is really nothing but a […] melodrama”.[225] Jacobs vill betona suggestionspsykologins centrala roll i *Samum*: ”the most straightforward (and by far the most technically demanding) application of these psychological ideas”.[226] Jacobs påstående är tveklöst av vikt eftersom de suggestionspsykologiska inslagen, som vi återkommer till i analysen, i *Samum* är helt centrala för såväl form som innehåll. Smedmark menar att *Samum* är ”ett avsteg från den naturalistiska estetiken. Under intryck av Edgar Allan Poe och den vakna hypnosen hamnar Strindberg i fantasteriet.” Vidare påpekar Smedmark: ”Naturalisterna attraherades av skräckens psykologi, t.ex. Maupassant, för att inte tala om Zolas dramatisering av Thérèse Raquin”, men att ”[b]åde miljövalet och skräckpsykologien står under starkt inflytande från Poe”.[227] Smedmark är annars en av de få forskare som har en nyanserad inställning till dramat:

> Miljön och ämnet har framtvingat en stilisering av dialogen, som skiljer dramat från de övriga två [*Den starkare* och *Paria*]. Med språkliga bilder och ständiga omtagningar och upprepningar, exempelvis av ”Samum är här”, fångar Strindberg den säregna stämningen. Inte sällan tar en person upp ett uttryck ur föregående replik eller också upprepas samma grammatikaliska konstruktion i rytmisk svikt. Guimards minnen avtecknar sig skarpt mot denna språkliga enformighet, men upprepningarna får också en suggererande effekt, t.ex. Biskras omtagning av svartsjukescenen i samma språkliga form, och blir till en pinande tortyr.[228]

”Dramat är som en het pust”, skriver Ollén, ”en fantasmagori över hämnden. […] Kortheten (ca 15 minuters speltid) gör att åskådaren knappt hinner komma in i allt det sällsamma förrän det är slut”. Samtidigt är rollerna ”föga individualiserade, shejkromantiken […] stereotyp”.[229] Diskussionen om dramats rollfigurer är något som i högsta grad kommer att beröras i denna analys.

[225] Gedsø Madsen 1962, s. 123. Även Ollén instämmer i detta när han skriver: ”Dialogen har en svårbemästrad deklamatorisk stilisering”, Ollén 1982, s. 191. Lucas är inte endast kritisk till pjäsen, utan även till Poe som inspirerat Strindberg i författandet av dramat: ”Poe seems to me often a bad writer, and a bad model. An ancient Greek might have called *Samum* a bad egg from a bad crow”, Lucas 1962, s. 384.
[226] Jacobs 1969, s. 24.
[227] Smedmark 1970, s. 15.
[228] Ibid., s. 15 f.
[229] Ollén 1982, s. 191.

Expositorisk information

Metatext

Samum är en titel som liksom *Paria* ställer höga krav på läsarens förkunskaper. Ordet härrör från arabiskan och betyder "'giftvind'; brännande het ökenvind, farlig för människor och djur genom sin torrhet och den mängd sand den medför".[230] Redan med titeln *Samum*, giftig ökenvind, inleds den dödsmetaforik som återkommer på ett eller annat sätt under hela dramat och som förstärks av ett frekvent inslag av växtmetaforer. Dramats personer är den arabiska flickan Biskra, hennes älskare Youssef samt Guimard, löjtnant vid Zuaverna, en upplysning som fordrar förkunskap hos läsaren. Detsamma gäller de saker som syns i scenrummet.[231] Pjäsen utspelas "[i] Algeriet i våra dagar" (s. 53), närmare bestämt i "[e]n arabisk Marabout (gravkammare) med en sarkofag mitt på golvet" och ett benhus i högra hörnet.[232] Här och var ligger bönemattor. Alfagräsets långa, hårda blad och aloen med sina taggtandade löv bidrar till en suggestiv stämning, och tillsammans med sandhögarna som likt gravstenar reser sig över scengolvet skapas en passande omgivning för den sarkofag som syns i rummets mitt samt till den pjäs som ska

[230] *SV* 33, s. 381.

[231] Flickan Biskra bär "samma namn som den berömda algeriska staden och dadelpalmoasen vid Oued Biskra i randen av Sahara", ibid. "Måhända tog Strindberg namnet på sin hjältinna […] från Snoilskys bekanta dikt 'Biskra', som målar den berömda oas som senare skulle bli motiv för så mycken shejkromantisk hötorgskonst. Exotismen hade en glanstid i Sverige och det var ingen tillfällighet att den internationella orientalistkongressen hösten 1889 hölls just i Stockholm", Ollén 1982, s. 190. Strindberg skrev i ett brev till Albert Bonnier den 10 oktober 1889: "Om något Svea-bidrag önskas i år, har jag en absolut (10-dubbelt) renad dramatisk-poetisk-arabisk-psykologissimisk bit, kallad Samum […]. Det kunde ju vara en oväntad Arabkonjunktur efter kongressen!", *SV* 33, s. 342.

Zuaverna är "från 1839 beteckning på fransmännens regementen i Algeriet, vars erövring påbörjades 1830; efter perioder av fred hade 1870–71 nya strider blossat upp mot de franska ockupanterna", ibid., s. 382.

[232] Marabout är "den franska formen av arabiska *murabit*; beteckning dels för eremit, asket, dels för dennes gravplats; eftersom murabiterna, fanatiska mohammedaner och undergörare, betraktades som heliga män, ansågs också deras gravplats – av fransmännen benämnd *Marabout* med tillägg av den dödes namn – vara helig", ibid. Marabout är också namnet på en afrikansk asätande stork, marabustork. Rekvisitan är alltså nära förknippad med dödsmetaforiken. Sarkofag är en "praktfull likkista, vanl. av sten […], oftast innehållande en inre kista vari liket placeras; […] likkista tillverkad av ett slags (kalk)sten som ansågs på kort tid kunna förtära lik; äv. i utvidgad anv., om ngt (t. ex.) altarbord) som är utformat ss. en praktfull likkista; […] (tillf.) *mytol*. om likätande varelse", *Svenska Akademiens Ordbok över svenska språket*, band 24, Lund, 1965: *sarkofag*. Liksom marabustorken, är sarkofagen ett likätande fenomen och som placerats i detta dödens rum. Benhus är ett "förvaringsrum för människoben från gravöppningar", *SV* 33, s. 382.

utspelas i detta dödens hus (s. 55).[233] Såväl titel som det inledande scenrummet överför alltså information om dramats försceniska handling som starkt färgas av döden. Åter blir det också tydligt hur vi förses med en konkret plats; från Malmö i *Paria* har vi i *Samum* färdats ända ner till en arabisk gravkammare i Algeriet.

I dramats första scen kommer Biskra in med en burnus-kapuschong ”neddragen för ansiktet, och en gitarr på ryggen”.[234] Det är en bild av liemannen, som har ersatt lien med gitarr och som strax ska hämta Guimard till dödsriket. Samtidigt påminns vi om männen i *Paria* och deras sätt att inta olika roller, olika masker. Biskras burnus-kapuschong är en tydlig mask eftersom hon låtsas vara den manlige vägvisaren Ali; hon genomgår ett skenbart könsbyte.[235] Hon ”kastar sig ner på en matta och gör bön med armarne över bröstet” samtidigt som ”[d]et blåser utanför”. ”La ilâha ill´ allâh!”, utbrister Biskra och det fastslås därmed att hon är muslim, varefter Youssef springer in på scenen med ett meddelande och en fråga: ”Samum kommer! Var är franken?” (s. 57).[236] I dessa två repliker finns mycket information om de kommande händelserna. Biskras trosbekännelse förbereder den kamp som i hypnosform ska äga rum mellan den muslimska flickan och den kristne löjtnanten. Så kommer Youssef in, vilkens hebreiska namn betyder ”Herren skall föröka” eller ”Herren förökar”, något som stämmer väl in på hans relation till Biskra som ju ska bära hans barn; namnet Youssef blir i sig en växtmetafor. Youssef meddelar att Samum kommer, döden är på väg, och frågar var franken är, det vill säga: var är franken som sedan, i pjäsens slut, ska dö.

Som en följd av hypnosinslaget samt ökenvindens förmåga att förvrida människors sinnen finns i *Samum* en förvrängningstematik där Guimards upplevelser förvrids.[237] Detta tema kommer vi tillbaka till i analysen av replikerna, men det finns även exempel i metatexten. När Youssef ska hämta vatten åt Biskra, lyfter han en matta, öppnar en lucka ”och går ner efter en

---

[233] Alfagräs är en ”algerisk benämning på espartogräs, som genom sina långa, hårda blad lämpar sig för bl a. korgflätning”, ibid. Aloe är en ”Afrikansk växt med ofta taggtandade blad”, ibid.

[234] ”[B]urnus är en arabisk mantel försedd med kapuschong”, ibid.

[235] Hans-Göran Ekman diskuterar Strindbergs praktik i fråga om dramafigurernas klädsel och menar att den ”förbinds med djupare skikt hos människan, med sådant som myt och suggestion”. Vidare skriver Ekman: ”plaggen får ofta en egen funktion i hans dramatik”. Enligt Ekman är Strindberg ibland ”dunkel i sina syftningar. Man behöver ofta tillgång till hans speciella referensramar för att komma åt rätta innebörden”, Hans-Göran Ekman, *Klädernas magi. En Strindbergsstudie*, Stockholm, 1991, s. 57. Biskras klädsel stämmer väl in på den sida i Strindbergs användning av kostym som Ekman förbinder med myt och suggestion. Likaså får Biskras manliga förklädnad en helt egen funktion i dramat eftersom den bidrar till ett skenbart könsbyte.

[236] ”La ilâha ill´ allâh” betyder: ”’det finns ingen gud utom Allah’”, *SV* 33, s. 382. I sin helhet lyder hela trosbekännelsen ”La ilâha ill’ allâh, Muhammed rasulallah”, vilket betyder: det finns ingen gud utom Allah, Muhammed är hans profet.

[237] Ollén menar att Strindberg influerades av Max Nordaus *Paradoxer*, den franska Nancyskolans hypnotiska experiment och att ”Biskras ’hemliga konster’ med den franska officern blev demonstrationer av vakenhypnos i Liébaults och Bernheims anda”, Ollén 1982, s. 190.

skål vatten som han räcker Biskra". Det finns således ett rum med vatten under den dödens kammare som utgör själva scenen. Detta rum är livets kammare där man är immun mot alla hotande faror såsom giftiga ökenvindar och franska kolonisatörer. Det liknar ett tryggt paradis som, oväntat, befinner sig under den scen där handlingen utspelar sig.[238] Vattnet som förvaras i utrymmet under scenen används till att, med Biskras ord, "vattna på sanden, så växer hämnden". Här finns växtmetaforiken som en förstärkning av dödstemat: Biskra vattnar sandhögen, som har rests likt en gravsten över golvet, för att hämnden och hatet ska växa. Samtidigt som växtmetaforerna används för att ge liv åt det döda, brukas de i samma syfte för att kväva det rörliga, det som lever: "jag skall torka mitt hjärta. Växa hat! bränn sol! kväv vind!" (s. 59). Ur expositorisk synvinkel kan man om man så vill konstatera att det en gång i den försceniska tiden har funnits ett paradis som nu stängts in i underjorden sedan den franska kolonisationsmakten vänt upp och ner på den algeriska lokalbefolkningens vardag.

Det finns emellertid, förutom scenpersonerna, en konstant simultanscenisk handling i det helvete vari pjäsen utspelas, och det är just den giftiga ökenvinden som givit namn åt dramat. Den sveper fram som en djävulens andedräkt och torkar ut allt levande. Innan dramats andra scen börjar tilltar vinden och "förhänget för dörren fläktar"; det varnas för att något hemskt kommer att inträffa, vilket preciseras när "ett rött sken lyser upp rummet men övergår under det följande till gult". Anvisningen framkallar en bild av helvetets brinnande eldar genom röd glöd som övergår till gul eld. "Om en halv timma ser du mig åter! Där har du sanduret", säger Youssef till Biskra, "[p]ekar på en sandhög" och tillägger sedan: "Himlen mäter själv ut tiden åt de otrognes helvete!" (s. 60). Sandhögen, "sanduret", utgör en tidmätare som bestämmer när "de otrogne", det vill säga alla som inte är muslimer, dör. Samtidigt har det påpekats att sandhögarna kan betraktas som gravstenar, vilket är relaterat till bilden av dem som sandur: tiden rinner ut i döden för den som inträder i detta infernaliska rum.

Det är värt att notera hur Biskra strävar efter att föra en andlig kamp, ett heligt krig: *jihad*, ett krig som legitimeras av islamisk *sharia*, den gudomliga lagen. De muslimska inslagen är för övrigt tydliga. Biskra ska besegra den kristne löjtnanten och få honom att uttala den muslimska trosbekännelsen. Vidare är solen inte endast den varma kraft som torkar fransmännens hjärnor som dadlar, utan även det som inom islam styr de fem obligatoriska bönerna (gryningsbönen [*fajr*], middagsbönen [*zuhr*], eftermiddagsbönen [*asr*], skymningsbönen [*maghrib*], kvällsbönen [*isha*]), och det Biskras "konst ej förmår, det skall solen göra, ty solen är med Youssef och Biskra" (s. 59).

[238] Luckan under marken påminner oss också om Biskra, den berömda algeriska staden och dadelpalmoasen vid Oued Biskra i randen av Sahara. Sålunda finns möjligheten att gravkammaren placerats i en oas, det vill säga en plats där det förekommer växtlighet i öknen. Även ur denna aspekt går alltså växtmetaforiken att associera till döden.

Solen har alltså flera funktioner som alla är till Biskras och Youssefs fördel: dess värme torkar ut fransmännen och dess egenskap av att bestämma tiden utgör en tickande klocka mot en säker död, två faktorer som direkt drabbar den franske löjtnanten i dramat. Liksom ökenvinden är solen således en simultanscenisk handling som i högsta grad påverkar den sceniska handlingen.

Så inleds den andra scenen och Guimard vacklar in blek och ”förvirrad, talar med halv röst”. Guimard verkar vara död redan när han kommer in på scenen, eller åtminstone befinner han sig i en skärseld, ett gränsland mellan liv och död.[239] Biskra ”leder Guimard till sandhögen” och ”lägger honom på golvet med huvudet på sandhögen”. Noterbart är att sandhögen står i bestämd form, det vill säga löjtnanten leds till samma sandhög som senast nämndes: sanduret. Detta anknyter till dödstemat och till det inledande sceneriet när sandhögarna först nämns. När Biskra för Guimard till sandhögen, leds denne i själva verket till sin egen grav; Biskra är vägvisaren som leder Guimard rakt in i döden (s. 60) och när hon ”travar sandhögen upp under huvet”, är det som om hon reser en gravsten över den snart döde löjtnanten. Biskra släpar sedan fram den taggtandade ”aloen och lägger under knäna på Guimard” och när han ber om vatten, ger hon honom den vattenskål hon tidigare fått av Youssef fylld med sand. Guimard ”läppjar på skålen” men kommer fram till att han ”avskyr vatten” (s. 61). Det diskuterades tidigare hur olika saker i *Samum* skildras tvärtemot förväntningarna. Som en följd av hypnosen verkar löjtnantens sinnen bli förvrängda och han kan inte längre skilja på det han önskar hända och det som faktiskt händer. När han ber Biskra sätta honom på en stol lägger hon honom på golvet med huvudet på sandhögen, när han vill ha ”en pall under – huvet” lägger hon aloe under hans knän, och när han ber om vatten förses han i stället med en skål full av sand. Så småningom plockar Biskra fram gitarren för förvirra den franske löjtnanten ytterligare (s. 62).[240] Hon och Youssef sjunger ”Biskra-Biskra. Samum! Samum!” och Biskra lyckas övertyga Guimard om att hon är tyst när hon faktiskt sjunger med ”en palmkvist mellan tänderna”. Löjtnanten är nu även oförmögen att höra skillnaden mellan ljud och tystnad (s. 63).

---

[239] Strindberg utrustar ”de personer som dukar under i hjärnornas kamp med psykopatiska eller neurotiska drag. De bär redan på fröet till den sjukdom eller den tvångsföreställning som suggestionen bringar till fullt utbrott, de är på ett eller annat sätt predisponerade genom sin konstitution eller genom sitt akuta tillstånd”, Lindström 1952, s. 277.

[240] Ollén återger en passus, ”Slumpen i det konstnärliga skapandet” (*Vivisektioner*, 1894, övers. Tage Aurell, 1958, s. 59 ff.) vari Strindberg skriver: ”Jag sökte en melodi till en enaktare, Samum […]. För den skull stämde jag min gitarr på måfå, lossade på skruvarna godtyckligt, ända till dess att jag fann ett ackord som gav mig ett intryck av något sällsport bizarrt men som dock inte överskred gränserna för det sköna. […] Och här är min melodi så som slumpen komponerade den: G. Ciss. Giss. B. E.”, *SV* 33, s. 343. ”Det är troligt att uppslaget med sångens hypnotiska inverkan härrör från Bernheim. Denne beskriver i ett avsnitt av sitt verk, hur ett slags extatiskt hypnotiskt tillstånd brukar framkallas hos araberna av sekten Aïssaoua medelst entonig musik eller sång. […] På samma sätt hypnotiseras barnet av sin sköterskas monotona sånger”, Lindström 1952, s. 275.

Dramat leder oss sedan till ett skede när Biskra tvingar Guimard att göra avkall på sin tro för att i stället uttala den muslimska trosbekännelsen. På ett ställe är detta dock på god väg att misslyckas när löjtnanten tvingas trampa på sin medaljong föreställande hans ”skyddspatron”, ”Den Helige Eduard”.[241] Här har Strindberg markerat i en anvisning att Guimard ”[v]aknar”. Biskra upptäcker detta, ”[ö]ppnar dörren” så att ökenvinden blåser in och löjtnanten ”håller för mun” och ber henne stänga. Den simultansceniska handlingen släpps in i den sceniska. Men Biskra ger sig inte och fransmannen ”kastar medaljongen på golvet” och ropar: ”Vatten! Jag dör!” (s. 64 f.). När Biskra nu har fråntagit löjtnanten hans tro, är det dags att förgöra hans familjeidentitet, något som den arabiska flickan lyckas med. Ty snart har Guimard inbillats att hans son är död och att hans fru är otrogen med hans bäste vän Jules. Ett intressant ställe i dramat är när fransmannen ”[f]amlar omkring sig” och ropar på sin fru: ”Elise! Har du gått ifrån mig? Svara! Ropa din älskades namn!”.[242] Här följer anvisningen ”[e]n Röst från taket”. Rösten kan inte tillhöra Youssef, för han befinner sig luckan under scenen. Kanske är den inte heller Biskras; i sådana fall hade anvisningen skrivits ut tydligare, under hennes namn. Så frågan är vem som skriker: ”Jules! Jules!”. Det kan vara så att vi i denna anvisning tas direkt in i huvudet på Guimard och att det är inuti dennes huvud vi befinner oss när han föreställer sig sin hustrus röst. Löjtnanten säger sedan: ”Jules! – Jag heter ju? – – – Vad heter jag? – Charles heter jag! – Och hon ropade Jules! – Elise – […] du lovade mig att aldrig älska någon annan”, varpå: ”Rösten skrattar”. ”Vem skrattar”, frågar han, varefter Biskra, som förstått att han för ett inre samtal med hustrun i sitt huvud, bekräftar hans illusion och svarar: ”Elise! Din hustru!” (s. 68). Detta avsnitt kan emellertid närmast betraktas som ett exempel på Biskras buktaleri, en konst hon senare säger sig behärska.[243]

Biskra tvingar sedan motståndaren att ta upp sin notisbok och skriva att han förbannar sin hustru. Vidare driver hon honom till att nedteckna den muslimska trosbekännelsen. När detta är gjort, börjar Biskra trumma ”anfall på gitarren” (s. 69). Hon tar även fram en flöjt och ”blåser ’reträtt’”. Guimard ”[r]iver av sig epåletterna”, utropar: ”Jag är död” och ”[f]aller ner på

[241] ”Edvard II Martyren, helgon och martyr, som dog 979”, *SV* 33, s. 382.

[242] Det är intressant att Guimards hustru heter just Elise, ett namn med ursprung i hebreiskan betydande ”Gud är fullkomlighet”, Eva Brylla, *Förnamn i Sverige. Kortfattat namnlexikon*, Stockholm, 2004, s. 68. Guimard frågar om Elise har gått ifrån honom, vilket blir ironiskt i sammanhanget. Med tanke på att Guimard också avkläs sin tro, blir namnet Elise ett sätt att ytterligare förstärka det faktum att såväl hans familjeidentitet som hans religiösa identitet är på väg att förstöras. Han är helt övergiven och ensam. Vare sig hans hustru eller hans Gud kommer att kunna rädda honom.

[243] Lindström skriver att Biskra inte nöjer sig med ”att åstadkomma syn-, hörsel- och känselhallucinationer: hon utnyttjar också buktaleri, sufflerad av sin älskare Youssef under gravkammarens golv”, Lindström 1952, s. 274.

golvet".[244] Biskra "[g]år till benhuset, tar fram en dödskalle" och håller den framför löjtnanten (s. 70) som slutligen "faller ner död". Flickan undersöker "hans pulsar" och sjunger "Samum! Samum!", varpå hon öppnar dörrarna, "håller sig för munnen och faller baklänges". Nu när Guimard är död, verkar Biskras immunitet mot ökenvinden som skyddade henne under hypnosen ha försvunnit. Pjäsens korta slutscen skildrar hur Youssef kommer "upp ur källaren", "undersöker Guimard, söker Biskra", "[f]år se Biskra, lyfter henne i sina armar" och "bär henne mot luckan" för att ge henne vatten. När Biskra nu utfört sitt uppdrag kan hon belönas med vatten och bli mor åt Youssefs son. I motsats till den traditionella sagan vari prinsen slåss mot onda krafter för att få sin prinsessa, är det i *Samum* kvinnan som får mannen; Biskra besegrar Guimard och får Youssef.

Scenindelningen i *Samum* följer Guimards och Youssefs roller. Inledningsscenen är kort och tar slut så fort löjtnanten inträder på scenen och Youssef går ut, och den korta slutscenen börjar när Guimard har dött och Youssef åter intar scenen.[245] Däremellan pågår pjäsens andra scen som är den längsta.[246] Fastän dramat är indelat i tre scener går det inte tala om någon mellanscenisk handling. Skeendena följer inpå varandra och ingen tid förflyter mellan scenerna. Det är kanske något underligt att Strindberg delat in pjäsen i tre delar. Indelningen kan inte vara tänkt med hänsyn till pauser eftersom både den första och sista scenen är mycket kort, liksom hela pjäsen. Kanske ska indelningen ses just i relation till de olika figurernas sceniska närvaro: scen I utspelas mellan Biskra och Youssef, scen II mellan Biskra och Guimard och scen III åter mellan Biskra och Youssef (s. 71).

Repliker

När Biskra har inträtt på scenen och bett sin korta bön till Allah, meddelar hon att fransmannen, Guimard, kommer "inom ett ögonblick". Liksom i *Den starkare* och *Paria* vari motståndarna ur ett perspektiv hade planerat sina dueller, väcks en känsla av att hon vet att löjtnanten kommer och att hon

[244] "'Själamordet' var för Strindberg den vanliga avslutningen på hjärnornas kamp. Duellen fortsätter, tills den ena parten stupar, tills den svagare hjärnan dödats eller psykiskt krossats", ibid., s. 276.

[245] Inledningsscenen ser Gedsø Madsen som en "perfunctory exposition" vari läsaren informeras att Guimard snart ska komma, Gedsø Madsen 1962, s. 124. Om slutscenen skriver Gedsø Madsen: "in the last brief scene the two victorious survivors Biskra and Youssef are making ready to produce a strong little Arab, who can carry on the tradition of 'infinite hate'", ibid.

[246] Gedsø Madsen menar: "The second scene with its hypnotic battle between Biskra and Guimard contains […] the gist of the play and reaches its climax when Guimard falls down dead", ibid.

därför har förberett sin attack i förväg.[247] Youssef frågar varför hon inte stack ”ner honom genast” men Biskra svarar att han, det vill säga Guimard, ska göra det själv, för annars ”skulle de vite döda hela vår stam, ty de veta att jag var vägvisaren Ali, fast de ej veta att jag är flickan Biskra”. Vi får av Biskra själv veta att hon låtsats vara vägvisaren Ali under sin mask, något som de franska kolonisatörerna inte känner till. Youssef undrar hur det ska gå till när Guimard sticker ner sig själv och Biskra svarar att samum inger skräcksyner och ”torkar de vites hjärnor som dadlar”, en växtmetafor som snarare än att generera liv och växtlighet, förstärker bilden av döden. Biskra och Guimard talar inledningsvis förbi förstagångsläsaren. Om man inte vet vad samum är eller att en ”frank” är en fransk kolonisatör, blir det något svårt att fullt ut förstå de inledande replikskiftena. Expositionen är härvidlag en aning oklar. Samtidigt finns förklaringar invävda som belyser en del av den grundläggande konflikten: ”Om jag gjorde det skulle de vite döda hela vår stam”, säger Biskra. Även samums funktion antyds; den ”torkar de vites hjärnor”. Man får föreställa sig att dessa repliker på en scen framförs med kompletterande handlingar från skådespelarnas sida som illustrerar vad de talar om (s. 57).

Youssef meddelar att han har hört hur ”sex franker burit hand på sina liv” ”vid sista träffningen”, men varnar samtidigt Biskra för att lita ”på Samum idag, ty snö har fallit på bergen och om en halv timme kan allt vara över”. Repliken bär på både för- och efterscenisk information, men är något dunkel. För det första verkar det som om ökenvinden avtar vid snö. Det kan vara svårt att tänka sig snö i Algeriet, men Strindberg har kanske haft Atlasbergen i tanke, en bergskedja som sträcker sig bland annat över Algeriet och vars högsta topp, Jbel Toubkal, mäter 4167 meter. Men vad menar Youssef med att allt kan vara över om en halv timme? Det finns inget säkert svar, men troligtvis menar han att ökenvinden har försvagats av snön som fallit på bergen och att den därför inte kan vara den hjälp som kunde behövas i samband med en kamp mot löjtnanten, varför hans och Biskras liv kan vara över om en halvtimme. Så frågar han Biskra om hon kan hata ännu och hon svarar att: ”mitt hat är gränslöst som öknen, brännande som solen och starkare än min kärlek”. Dödsmetaforiken är påtaglig: Biskras kärlek har fått ge vika för ett hat som liknas vid den torra, livlösa öknen samt den brännande solen. Vidare konstaterar hon: ”Varje stund av njutning de stulit från mig, sedan de dräpte Ali, har samlat sig som giftet under huggormens tand, och vad Samum ej förmår det förmår jag”. Biskra använder sig av en djurmetafor för att beskriva den dödliga hämndlystnad som vuxit inom henne. Hon besvarar också Youssefs tvivel: det ökenvinden inte är kapabel till, kan hon själv utföra.

[247] Apropå attackerna och striderna i *Samum* skriver Swerling att dramapersonernas ”leitmotives are a series of struggles: between the natives and the intruders, the strong and the degenerates, who are separated from kith and kin; between man and his climate”, Swerling 1971, s. 58.

Men än en gång ges expositorisk information som inte är helt enkel att finna ett entydigt svar på. Ty vem är Ali egentligen? Det är fullt möjligt att se relationen Biskra/Ali som att Biskra har klätt ut sig till en man, vägvisaren Ali, en man som tydligen har existerat, och vilken Biskra har känt och tyckt om. Smedmark påpekar att Biskras ”döde och hennes levande älskare bär banala arabiska namn, som möter i *Tusen och en natt*”.[248] Men i *Samum* har alltså Ali kanske varit Biskras älskare eller make, och man kan tänka sig att denne, under ett kamouflage som vägvisare, kämpat mot zuaverna.[249] Det är emellertid även fullt möjligt att betrakta Ali som en släkting till Biskra, kanske rentav hennes bror. Men sedan ”de dräpte Ali”, har Biskra klätt ut sig till honom för att ta hämnd, vilket ju också förklarar hennes hat och hämndlystnad. Om Ali har varit den arabiska flickans älskare/make, är dock frågan hur lång tid som har förflutit sedan denne dräptes. Det vore konstigt om Biskra, med tanke på det starka hat som blossat upp inom henne, skulle bli förälskad i Youssef omedelbart efter mordet på hennes älskare/make. Samtidigt drivs hon uppenbarligen mer av hat och hämnd än av kärlek, vilket kanske förklarar hennes handlingar; och om man betraktar Ali som en bror eller släkting till Biskra, blir hennes hat ännu mer förståeligt. För Youssef är däremot hatet något som ”har vissnat som alfagräset om hösten” sedan han fick se Biskra. Repliken bär åter på en växtmetafor som beskriver en vissnande process. Men denna gång är det inte några hjärnor som torkar ut som dadlar, utan döende alfagräs som ger vika för den kärlek som Youssef hyser till den arabiska flickan. Härmed anknyter Youssef till alfagräset i dramats inledande scenbild, men med en motsatt beskrivning, nämligen de hårda bladens vekhet om hösten, hatets nederlag inför kärleken.

Biskra ber Youssef omfamna henne, men Youssef vill inte utföra denna handling ”i den heliges närvaro; icke nu – sedan, efteråt!”, sedan Biskra ”förtjänat” sin ”lön”. Noterbart är att ”den helige” både syftar på Gud och på den döde man, vilken scenrummet, gravkammaren, tillhör och som förmodligen ligger i sarkofagen. De simultansceniska fenomenen blir fler, men det rör sig inte om utomsceniska krafter, utan om shejken som ligger i sin gravkammare samt Gud. Det är också värt att observera Youssefs sätt att se på ”den flicka som ska bära” hans ”ättling under sitt hjärta”: hon ska ”visa sig värdig den hedern!”. Biskra besvarar detta med att hon och ingen annan ska ”bära Youssefs ättling!”, ”Biskra – den föraktade, den fula, men den starka!” (s. 58). Youssef har i själva verket förälskat sig i en kvinna som på många sätt bär drag av en man. Inte nog med att hon spelar man och bokstavligen *är* en man i de franska kolonisatörernas ögon (”de veta att jag var vägvisaren Ali, fast de ej veta att jag är flickan Biskra” [s. 57]), utan hon utför det som vanligtvis förknippas med en man: krig. Medan Youssef ”går ner och sover

[248] Smedmark 1970, s. 15.
[249] Gedsø Madsen skriver: ”To revenge herself for the death of her lover Ali, who has been killed by the French, Biskra sets out to destroy Guimard”, Gedsø Madsen 1962, s. 123.

vid källan", stannar Biskra kvar för att drabba samman med löjtnanten. De traditionella könsrollerna är alltså omvända: Youssef är den som är rädd för kampen och som gömmer sig i ett paradisiskt, tryggt rum under marken där ingen ser honom, medan Biskra stannar kvar för att strida. Youssef har alltså blivit kär i en androgyn person och bryr sig inte om att hon, med egna ord, saknar den kvinnliga skönheten, utan faller för hennes styrka, hat, hämndlystnad och handlingskraft, egenskaper som han själv saknar. En kvinna som så tydligt antar en mansgestalt är ytterst sällsynt i Strindbergs dramatik. Och ingenstans i hans övriga dramer finns en lika tydlig motsvarighet till Biskras skenbara könsbyte, det vill säga att en man spelar rollen som kvinna. Kvinnan verkar hos Strindberg vara det kön som är kapabelt till ett fiktivt könsbyte. De raffinerade teknikerna och rollprestationerna såsom Mlle Y:s tystnad och Biskras illusoriska könsbyte ägnas i Strindbergs dramatik kvinnorna. Samtidigt kanske Biskra *måste* bli man för att kunna besegra Guimard. Dramat bekräftar i så fall den gängse bilden av kriget som ett manligt fenomen, men motverkar idén om kvinnans oförmåga att strida.

Youssef frågar Biskra om han behöver lära henne "de hemliga konster" hon "lärt av den store Marabout Siddi-shejk" som hon övat på marknader sedan hon var barn, men hon svarar att hon kan "alla hemligheter som behövas för att skrämma livet ur en feg frank; […] allt – ända intill buktalarkonsten".[250] Biskra betonar också att vad hennes "konst ej förmår, det skall solen göra, ty solen är med Youssef och Biskra". Hon ska praktisera den konst hon i en förscenisk tid har lärt av den döde – "den store Marabout Siddi-shejk" – för att hylla denne och den muslimska tron. Biskras svar visar att hon värderar solens kraft högre än ökenvindens. Tidigare sade hon att det samum ej förmår, det förmår hon. Nu säger hon att det hon inte kan utföra, kan solen göra. Youssef är däremot lika tveksam till solen som han tidigare var till samum: "Solen är Muslims vän, men är ej att lita på. Du kan bränna dig flicka!". Så noterar Youssef hur Biskras händer har börjat skrumpna och ger han henne en skål med vatten. Ordet "skrumpna" är en växtmetafor, vilken även påträffas i replik efter då Biskra själv konstaterar att hennes lungor börjat torka. Vidare frågar hon om Youssef inte ser sanden som redan rinner genom taket, en antydan om att hela scenrummet i själva verket är ett en växande sandhög och gravsten i ett timglas som håller på att fyllas med tid som rinner iväg, allt närmare döden.

Biskra meddelar att "Samum är här! Men franken icke!". Youssef gör ett försök att få henne att avstå från sin plan: "Kom hit ner Biskra och låt franken dö! för sig själv!", men Biskra vägrar: "Först helvetet, och sedan döden! Tror du jag sviker! […] Jag skall vattna på sanden, så växer hämnden! och jag skall torka mitt hjärta. Växt hat! bränn sol! kväv vind!". I denna replik får vi flera exempel på växtmetaforer som förstärker känslan av hämnd, hat och

[250] Smedmark noterar att "[d]en helige mannen Marabout Siddi-cheik har utrustats inte med tre namn utan med tre titlar, tilltalsord", Smedmark 1970, s. 15.

död, liksom en påminnelse om att det är i helvetet vi befinner oss. Vidare framkommer än en gång hur Biskra *vill* strida mot löjtnanten, något som berördes tidigare under analysen av metatexten och som kan betraktas som den arabiska flickans vilja att dö martyrdöden. Ty Biskra är medveten om att drabbningen med fransmannen kan leda till hennes död. Repliken ”[f]örst helvetet, och sedan döden!” behöver inte enbart betyda att hon ska ge Guimard ett helvete innan denne dör, utan kan även läsas som att den helvetiska strid som väntar, leder till döden, vilket kan gälla även henne själv (s. 59).

Så småningom vacklar Guimard in för att påbörja sin dödsdans med Biskra. Han är redan starkt påverkad av ökenvinden, och därmed markeras tidigt att vi inte kommer att få ta del av en hjärnornas kamp som liknar dem i *Den starkare* och *Paria*. I *Samum* är Guimard besegrad i samma stund som han inträder på scenen, och man kan fråga sig vari den dramatiska spänningen ligger när antagonisten redan inledningsvis är besegrad. Detta är något som kommer att diskuteras mer senare, men ur ett expositoriskt perspektiv blir det tydligt att den för- och simultansceniska handlingen, främst i form av ökenvinden, har påverkat en av pjäsens huvudrollsinnehavare så starkt att den sceniska handlingen ur just denna aspekt blir mindre spännande.

Vi får tidigt belägg för att löjtnanten redan från början tror att Biskra är vägvisaren Ali: ”Samum är här! – Vart tror du mitt folk tagit vägen?”, varefter Biskra svarar: ”Ditt folk ledde jag väster till öst!”. Löjtnanten ber om att få sitta men läggs ner på golvet med huvudet på en sandhög och Biskra frågar: ”Sitter du bra så?”, fastän han ligger. Guimard svarar att han ”sitter litet krokig” och vill ha något under huvudet (s. 60). Biskra ”travar sandhögen upp under” hans huvud: ”Där har du en kudde under huvet!”, men Guimard, vilkens sinnen har förvrängts, frågar: ”Huvet? Där sitter ju fötterna! – Är inte fötterna där?”. Under diskussionen av metatexten såg vi hur den franske löjtnantens sinnen förvrids och hur olika saker i *Samum* skildras tvärtemot förväntningarna. Detta framträder ännu mer i dialogen. Det kanske tydligaste exemplet på hypnosens förvrängningsmekanism är när Biskra inbillar Guimard att denne blivit biten av ”den rasande vinthunden” under ”jakten i Bab-el-Ouëd” (s. 61).[251] ”Jakten i Bab-el-Ouëd! Det är riktigt!”, säger Guimard, innan han påbörjar frågan: ”Var det en bäverfärgad –”, som Biskra avbryter: ”– tik? Ja! Ser du! Och han bet dig i vaden!”.[252] Den ”rasande vinthunden” preciseras genast av Guimard själv till att vara ”bäverfärgad”. Biskra refererar till den bäverfärgade tiken som en ”han”, medan en tik ju är en hund av honkön, något som den förvirrade löjtnanten inte uppfattar. I stället tar han ”sig åt vaden” och ”sticker sig på aloen”: ”Jo, jag känner det!”. Ingenting är

[251] Lamm skriver: ”Sedermera framkallar hon [Biskra] hos honom [Guimard] vad Strindbergs auktoritet Bernheim kallar en retroaktiv hallucination, i det hon inbillar honom, att han blivit biten av en rabiessmittad hund”, Lamm 1924, s. 364. Det bör påpekas att ingenting i texten tyder på att vinthunden är rabiessmittad.

[252] ”[O]rtnamnet Bab-el-Oued består av var för sig vanliga ortnamn, som förekommer bl.a. som namn på en gata i Alger”, Smedmark 1970, s. 15.

helt säkert i *Samum* när det kommer till expositionen, och särskilt den försceniska handlingen. Till exempel kan jakten i Bab-el-Ouëd vara helt och hållet påhittad av Biskra då hon är i färd med att hypnotisera Guimard. Eller så har denna episod faktiskt inträffat utan Biskras närvaro, och sedan har Ali berättat för henne om händelsen. Vi kan inte veta. Det är kanske troligt att Biskra upplevt episoden med hunden under det att hon har varit utklädd till vägvisaren Ali. Förvirringen kring vinthundens kön stämmer för övrigt väl överens med Biskras eget gestaltbyte från kvinna till man. På ett bildligt plan iklär sig Biskra både rollen som man och som en vinthund vars kön förvrängs.

Sedan följer den scen då Biskra med ”musikens allmakt” säger sig ska ”driva ut demonen” i Guimard. Denna exorcism framstår i sammanhanget snarast ironisk då ju Biskra själv kan betraktas som demonen i detta spel (s. 62). Biskra är dödens tjänare, en helvetets vägvisare och hennes Gud en satan. Hon blir djävulen som leder den franske löjtnanten i fördärvet. Guimard förstår att han har hamnat i ett infernaliskt spel: ”Vilket helvetets gyckelspel”, säger han och tilltalar Biskra bokstavligen som djävulen: ”Vem är du djävul som sjunger med två röster! Är du en man eller en kvinna? Eller båda delarna?” (s. 63). I denna replik förstärks bilden av den tidigare diskussionen under metatexten: Biskra är en androgyn varelse. Hon betonar själv sin manliga sida: ”Jag är Ali, vägvisaren!”. Men detta måste hon säga eftersom ett erkännande av att hon är Biskra kanske skulle bli förödande. Biskra *måste* alltså på ett sätt inta den manliga rollen för att kunna strida mot Guimard och besegra honom (s. 63).

Den religiösa kampen förtätas när Biskra vill tvinga Guimard att trampa på sin ”idol”, en medaljong föreställande ”Den Helige Eduard”, hans ”skyddspatron”. Löjtnanten trampar inte på medaljongen men kastar den på golvet och tvingas sedan att lägga sig ner (s. 64). Det är värt att dröja vid Guimards roll ett tag. Till en början verkar det som om Biskra är en allvetande figur som genom hypnos lockar fram alla fakta ur honom. Men fransmannen själv förser faktiskt Biskra med mycket information. Detta framkommer tydligt i den äktenskapsscen som följer:

> Biskra: Vad hör du?
> […]
> Guimard: Jag ser en källa sorla – jag hör en lampa lysa – i ett fönster med gröna luckor – vid en vit gata –
> Biskra: Vem sitter vid fönstret?
> Guimard: Min hustru – Elise!
> Biskra: Vem står bakom gardinen och lägger sin hand om hennes hals? –
> Guimard: Det är min son – Georges!
> Biskra: Hur gammal är din son?
> Guimard: Fyra år – till Saint-Nicolas!
> Biskra: Och han kan redan stå bakom gardinen och hålla en annans hustru om halsen?

Guimard: Det kan han icke – men det *är* han!
Biskra: Fyra år gammal med blonda mustascher!
Guimard: Blonda mustascher – säger du! – Ah, det är – Jules, min vän!
Biskra: Som står bakom gardinen och lägger sin hand om din hustrus hals!
Guimard: Ah, djävul!
Biskra: Ser du din son?
Guimard: Nej, icke nu mer!
Biskra *imiterar klockringning på gitarren*: Vad ser du nu?
Guimard: Jag ser klockor ringa – och jag känner smaken av lik – det luktar i munnen som härsket smör – fy! –
Biskra: Hör du inte diakern sjunga ut barnlik?
Guimard: Vänta nu! – Jag kan inte höra det – -*svårmodigt*- men önskar du det? – så – nu hör jag det!
Biskra: Ser du kransen på kistan som de bära emellan sig?
Guimard: Ja –
Biskra: Det är violetta band – och där står med silver tryckt – ”Farväl min älskade Georges – Din Fader”.
Guimard: Ja det står där – -*Gråter.*- – Min Georges! Georges! Mitt älskade barn! […] Elise! Har du gått ifrån mig? Svara! Ropa din älskades namn!
En Röst från taket: Jules! Jules!
Guimard: Jules! – Jag heter ju? – – – Vad heter jag? – Charles heter jag! – Och hon ropade Jules! – Elise – älskade hustru […] du lovade mig att aldrig älska någon annan –
Rösten skrattar.
Guimard: Vem skrattar?
Biskra: Elise! Din hustru!
Guimard: Döda mig! – Jag vill inte leva längre! Livet äcklar mig som surkål i sain-doux – vet du vad sain-doux är du? Svinister! (S. 65 ff.)

Guimard hjälper till med att ge Biskra upplysningar. När Biskra frågar om han inte hör ”diakern sjunga ut barnlik”, svarar han först att han inte kan det, men säger sedan ”svårmodigt”: ”önskar du det? – så – nu hör jag det!”. Biskra sätter sig själv i en position där hon regisserar en verklighet och en simultanscenisk tid åt Guimard, vilken emellertid ger henne en del information frivilligt. Äktenskapsscenen i *Samum* är ett parallellt simultansceniskt miniatyrdrama vari upplysningar ges om Guimards försceniska och simultansceniska tid. Vidare kan man betrakta detta miniatyrdrama som en parodi på den borgerliga underhållningsteaterformen ”la pièce bien faite”, ”den välgjorda pjäsen”, en dramaform som växte fram i Frankrike då ”[d]et liberala samhälle som formade sig under kung Louis Philippe tröttnade […] på romantiska bataljmålningar ur Frankrikes historia”.[253] Per Arne Tjäder påpekar att teatern under 1800-talets mitt i Frankrike skildrade samtiden,

[253] Per Arne Tjäder, *Fruktan, medkänsla och kritisk distans. Den västerländska dramateorins historia*, Lund, 2000, s. 86. John Lennard & Mary Luckhurst påpekar också i *The Drama Handbook. A Guide to Reading Plays*, Oxford, 2002, att det välgjorda dramats struktur kännetecknas av: ”logical plots delivering neat, casually satisfying resolutions”, s. 371.

> antingen i form av en behaglig verklighetsflykt eller som probleminriktad indignationsteater.
>
> […] Man talade å ena sidan om ”la pièce bien faite”, å den andra om ”la pièce à thèse”. Den välgjorda pjäsen och pjäsen som drev en tes. Den gemensamma nämnaren var scenens borgerliga och småborgerliga miljöer. […]
>
> Gemensam var också den yttre formen, de tekniskt drivna pjäsförfattarna var noga med hantverket. Intrig och handling skulle vara tydlig och effektiv samtidigt som underhållningsvärdet garanterades av elegant uppställda och sedan lösta konflikter, med dithörande överraskningseffekter och uppklarade missförstånd. […]
>
> Framför allt ”den välgjorda pjäsen” kunde kallas en uppdaterad variant av klassisk aristotelisk dramaturgi, där handlingen var dramats viktigaste element.[254]

I den citerade äktenskapsscenen återger Strindberg, inom ramen för hypnos, ett miniatyrdrama enligt den aristoteliska formeln med början, mitt och slut samt en parodi på det franska intrigdramats och ”det välgjorda dramats” tydliga händelseförlopp vari alla konflikter blir lösta innan stycket slutar. Först ser Guimard sin hustru Elise. Sedan upptäcker han att hans bäste vän Jules lagt sin hand om Elises hals. Slutligen ser han sonen Georges’ begravning när denne bärs bort i en kista. Först är allt lyckligt: hustrun sitter vid fönstret och sonen lägger sin hand om hennes hals. Så rivs den lyckliga bilden ner och hustrun visar sig vara otrogen. Med Georges’ begravningsscen avslutas stycket och alla konflikter har nått en lösning: Elise överger Guimard för Jules, sonen dör, och snart dör även löjtnanten. Sonens död är såväl en bild av faderns eget öde som en betoning av att Elises nya liv med Jules är fritt från varje spår av Guimard. I några korta rader målas ett litet parodiskt intrigdrama upp som, i ljuset av en miniatyrisk *pièce bien faite*, påminner oss om hur form och innehåll förändras i Strindbergs dramatik. Det är på samma gång en diskret bruksanvisning till hur det omgivande dramat *Samum* ska och inte ska läsas. I detta avseende parodierar miniatyrdramat i *Samum* det välgjorda dramat även ur expositorisk synpunkt. När allting i för- och simultanscenisk handling förklaras och når sin lösning i *la pièce bien faite*, används denna struktur i ett miniatyrdrama i *Samum* för att snarast uppnå motsatt effekt. Det går därmed att tala om en expositorisk eller strukturell parodi.

Den bild av paradis och helvete som målas upp är värd att stanna vid. Guimard upplever inledningsvis ett stilla tillstånd, så lugnt och tyst att han ”hör en lampa lysa”. Löjtnantens förvrängda sinnesupplevelser gör att han än en gång vänder på begreppen; han ”ser en källa sorla” och ”hör en lampa lysa – i ett fönster med gröna luckor – vid en vit gata”. Färgerna vitt och grönt, det vill säga det rena, det oskuldsfulla, det syndfria och det grönskande, det växande, det livfulla, ger bilden av ett paradistillstånd. Detta förstärks

[254] Tjäder 2000, s. 91 f.

också med källsorlet, något som knyter an till vattnet i det konkreta paradis som finns under luckan på scenen. Men redan i den tystnad som vänder upp och ner på Guimards sinnen döljer sig något obehagligt. Och mycket riktigt förvandlas scenen snart till ett regelrätt helvete vari det syndfria och oskuldsfulla förvandlas till otrohet och svek, och det grönskande, det livfulla, blir ruttet och dött. Här finns också en sorts förruttnelsemetaforik som anknyter till de växtmetaforer som genomgående förstärker pjäsens dödsmetaforik. Löjtnanten känner i ett avsnitt, där upplevelserna åter förvrängts, hur smaken av lik smakar som härsket smör i munnen samt hur livet äcklar honom ”som surkål i sain-doux”. I en mer diskret växtmetafor har den vuxne vännens blonda, helvetesgula, mustascher vuxit ut och ersatt den snart fyraårige sonens pojkansikte; mandomens grymhet har tagit död på barnets oskuldsfullhet. Att Georges fyller fyra år just i samband med den kristna högtiden är också, liksom prästen som sjunger ut barnlik, en koppling till dramats religiösa konflikt med muslimernas kamp mot de kristna kolonisatörerna. Det är tydligt att Georges’ födelsedag äger rum nära Jesusbarnets födelse, det vill säga ytterligare något som förtydligar kampen mellan muslimen Biskra och den kristne löjtnanten. Men det är inte bara barnets oskuldsfullhet, utan även barnets död som illustreras när Georges bärs i kistan med kransen och de violetta banden där silvriga bokstäver meddelar Guimards farväl till sonen. I själva verket sker det motsatta: Guimard dör och sonen blir faderlös. Detta hänger samman med förvrängningstematiken i dramat där allt omvänds samt med löjtnantens misslyckade fadersroll och hans undergång; Georges kommer inte längre att likna sin far, utan Jules, Elises nye man. Den ömsesidiga relationen mellan far och son dör nu när Jules har intagit löjtnantens familjeroll och när denne snart stupar. Men det är värt att notera hur förvrängningsmekanismen i *Samum* även är utarbetad på expositorisk nivå. Det faktum att sonens död blir en förvarning om Guimards egen död kan ses som en förvrängning av scenisk och simultan- eller utomscenisk handling.

Efter äktenskapsscenen tvingas löjtnanten att ta upp en notisbok och penna för att skriftligt förbanna sin hustru samt för att underteckna med den muslimska trosbekännelsen. ”Nu får du dö, som en feg soldat, vilken övergivit sitt folk!”, säger Biskra, och ordet ”folk” får en dubbel innebörd: det franska regementet samt familjen. ”Och du lär få en vacker begravning med schakalerna som ska sjunga ut ditt lik!”, fortsätter Biskra. Prästerna som sjöng ut Georges lik har här bytts ut mot schakaler, en antydan om Biskras uppfattning om Guimards religions företrädare, men också ett sätt antyda löjtnantens feghet (”en feg frank; den fege som kryper på sin fiende och skickar blykulan före [s. 59]”) samt en betoning av löjtnantens öde: hans död kommer inte att meddelas av en präst, utan av schakaler. Hans kropp kommer att ligga framme att ruttna i solen och bli mat åt asätare. En ceremoni med präst, familj och bekanta där kroppen ligger i en kista prydd med krans, violetta band och silverfärgade familjehälsningar är alltså inget som väntar

Guimard. Även den eftersceniska handlingen blir i löjtnantens fall en grym tid; inte ens hans döda kropp kommer att undslippa Biskras hat.

Biskra börjar trumma ”anfall på gitarren”: ”Hör du trumman går – till anfall – de otrogne som ha solen och Samum med sig rycka fram – ur bakhållen”, varpå hon ”[s]lår på gitarren” för att härma arabernas skott mot de franska kolonisatörerna (s. 69).[255] Till och med instrumenten i *Samum* förvrängs och används i andra syften än de förväntade; ett stränginstrument, gitarren, blir här ett perkussivt instrument, en trumma som härmar gevärsskott.

Efter sin egen dödsförklaring faller Guimard så småningom ner på golvet. Biskra ”[g]år till benhuset, tar fram en dödskalle” och instämmer i löjtnantens påstående: ”Ja, du är död!”, men tillägger att: ”Du vet icke att du varit det länge!”. ”Har jag varit död?”, frågar Guimard och ”[t]ar sig i ansiktet”. Tidigare skrevs att Guimard ser död ut redan när han inträder på scenen, vilket än en gång betonas: ”Länge! Länge! – Se dig här i spegeln!”, utbrister Biskra och håller upp dödskallen framför officeren. ”Ah! Det är jag!”, säger Guimard och därefter följer Biskras avgörande replik:

> Ser du ej dina utstående kinder – ser du ej hur gamarne ätit dina ögon – känner du ej igen det hålet efter högra oxeltanden som du lät rycka ut – ser du inte gropen i hakan där det lilla vackra pipskägget växte som din Elise tyckte om att smeka – ser du inte var örat satt som din Georges brukade kyssa om morgnarne vid kaffebordet – ser du inte var bilan tog här i nacken – när bödeln avlivade desertören! (S. 70.)

Guimard som ”med fasa sett och hört på, faller ner död”. Biskras replik är i komponerad i en cirkelrörelse som börjar och slutar med död. Först beskriver hon den död som tidigare diskuterades: asätarna, gamarna har ätit hans ögon, en bild också för Guimards blindhet och hans oförmåga att se klart under den hypnos han fallit i. Så vandrar Biskra vidare till tand, haka och skägg för att avsluta med bödelns yxa.[256] Det är alltså ett avhugget huvud Biskra talar med och om, en tydlig bild för hur hela fransmannens huvud, med alla de sinnen som förvrängts under pjäsen, syn, hörsel, smak, lukt och känsel, har kopplats bort och satts ur funktion. Biskra ger i den citerade repliken så detaljerade uppgifter att man kunde tro att hon känt löjtnanten

[255] Det är värt att notera en något märklig detalj som kan vara ett slarv från Strindbergs sida, ty han måste ha förväxlat ordet ”med” med ”mot” i meningen: ”de otrogne som ha solen och Samum med sig”. Av all övrig dialog har vi ju förstått att ”Solen är Muslims vän” och att ”Samum torkar de vites hjärnor som dadlar”. Alltså kan Strindberg i skrivandets stund ha gjort ett litet skrivfel. En annan möjlig förklaring kan vara att *Samums* text baseras på en renskrift av Siri von Essen (*SV* 33, s. 329) och att hon i samband med renskrivningen, gjort detta skrivfel.

[256] Lamm har här gjort en olycklig felläsning när han skriver att ”hålet i nacken” visar att löjtnanten ”av bödeln skjutits som desertör”, Lamm 1924, s. 365. En bila är en typ av yxa som användes vid halshuggningar, så Guimard har alltså inte, som Lamm hävdat, skjutits. Därför finns inte heller något hål i nacken.

länge. I själva verket finns ingenting som utesluter den möjligheten i texten, samtidigt som givetvis allt kan vara påhittat under hypnosen. Expositionen i *Samum* är helt öppen.

Youssef kliver upp ur källaren för att se vad som har pågått:

> Youssef: *undersöker Guimard, söker Biskra*. Biskra! *Får se Biskra, lyfter henne i sina armar*. Lever du?
> Biskra: Är franken död?
> Youssef: Om han icke är skall han bli! Samum! Samum!
> Biskra: Då lever jag! Men giv mig vatten!
> Youssef: *bär henne mot luckan*. Här! – Nu är Youssef din!
> Biskra: Och Biskra blir din sons moder! Youssef, store Youssef!
> Youssef: Starka Biskra! Starkare än Samum!
> *Ridå*. (S. 71.)

När dramat är slut frågar man sig om Guimard någonsin har levt under hela pjäsen. Man kan också undra om Biskra har varit fullt levande under drabbningen med Guimard. Det verkar som om Biskra har befunnit sig i ett annat tillstånd. Men kampen tar slut, löjtnanten besegras, och Biskra bärs bort från helvetet mot vattnet och paradiset av sin älskare. Youssefs sista ord ”Starkare än Samum”, tyder på att Biskras kamp verkligen har varit på liv och död. Hon har visat sig vara starkare än ökenvinden, det vill säga att hon tog en stor risk när hon använde sig av ökenvinden som vapen, något som lika gärna kunde ha lett till hennes död. Hon vet inte riktigt om hon lever förrän Youssef kommer in och talar med henne. Den hjärnornas kamp som dramat har skildrat har endast en vinnare; en vinnare som inte kan vara säker på att striden är över innan motståndaren har gått under.

Det bör åter poängteras att hjärnornas kamp i *Samum* aldrig uppnår en spänning som i exempelvis *Paria*. Hans Lindström observerar hur Strindberg experimenterade med tanken om ett ”magnetiskt fluidum” eller en ”nervkraft”, det vill säga ett sorts ämne som hypnotisören överför till den hypnotiserade under någon form av medveten kontakt.[257] Den hypnotiserade *vill* således att denna överföring ska ske. Genom denna tanke konstruerar Strindberg, enligt Ekman, ett ”fångstmotiv”.[258] I *Samum* ges en konkret variant av ett nervfluidum, nämligen ökenvinden. Guimard verkar vara död, eller i alla fall starkt påverkad av samum, redan från det att han, blek som ett lik, vacklar in på scenen. Han förser också Biskra med information alldeles för lätt, vilket tyder på en vilja att bli hennes offer. Detta förklaras givetvis med att han befinner sig under hypnos, men frågan är då om det verkligen är en regelrätt kamp mellan två hjärnor, eller om pjäsen från början är avgjord till den arabiska flickans fördel.

[257] Lindström 1952, s. 289.
[258] Ekman 1991, s. 61.

Diskussion

Vi frågade tidigare vari den dramatiska spänningen ligger när antagonisten framställs som besegrad redan när han inträder på scenen. Att *Samum* skildrar en hjärnornas kamp är uppenbart, men det rör sig om en hjärnornas kamp som dramafigurerna delvis för med sig själva. Den förvrängningstematik som har berörts åtskilliga gånger är förvisso en följd av hypnos, men dramat visar hur Guimard, med vägvisaren Biskra, påbörjar en inre resa när hans sinnen bedrar honom. När hans sinnen sviker inför förnimmelsen av yttre fenomen, vänds hans blick inåt. Således är pjäsen systematiskt uppbyggd. I *Den starkare* kom Fru X och Mlle Y genom ett samspel mellan ord, tystnad och handling fram till en ”sanning”. I *Paria* presenterades två ”sanningar” varav den ena, Herr X:s, blev den segrande i det att han bäst lyckades försvara de handlingar han begått i det förflutna. Smedmark hävdar att *Samum*, liksom *Den starkare* och *Paria*, skildrar ”ett avslöjande; i detta fall lär Guimard känna vad hans undermedvetna döljer”.[259] I *Samum* suggererar Biskra fram olika sidor hos löjtnanten och använder ord förklädda till lockbete som vapen. Först börjar hon med att bekräfta Guimards upplevelseförmåga genom att fråga vad han ser och hör. Han svarar att han ”ser en källa” och ”hör en lampa lysa”; Biskra får det svar hon vill ha: Guimards upplevelser av yttre fenomen är förvrängda och hon kan nu vända hans blick inåt. Detta sker, som Smedmark observerat, i två stadier; dels när hans roll som make och far rivs ner i ett svartsjukedrama som blir en egen miniatyrpjäs; dels när hans roll som löjtnant omvandlas till den som desertör.[260] Det har tidigare berörts hur dramafigurerna i *Den starkare* och *Paria* försöker förstöra bilden av varandra ur just dessa två aspekter: familj och yrke. Denna kamp om familjär lycka och professionell prestige återfinns alltså i *Samum* men skildras invävd i en hypnos. Dock återstår det faktum att familj och arbete är två starka komponenter i expositionens alla skikt, för-, simultan- och efterscenisk handling, som kan användas av varje dramafigur för att uppnå det önskade resultatet i de typer av hjärnornas kamp som hittills har påträffats.

Ekman urskiljer två typer i det centrala kampmotivet som så ofta återkommer i Strindbergs sena åttiotalsdiktning:

> kampen mellan könen eller kampen för socialt stigande. I båda fallen finns inslag av fångenskap respektive befrielse. Kampen tycks vara relaterad inte endast till en önskan att besegra en fiende; djupast sett handlar det om frihetslängtan. Vid denna tid ter sig för Strindberg varje beroende – vare sig det gäller kvinnan eller samhället – som ett slaveri.[261]

[259] Smedmark 1970, s. 15.
[260] Ibid., s. 14.
[261] Ekman 1991, s. 59.

Den frihetslängtan Ekman nämner är påtaglig i *Samum*. Pjäsen bygger på en problematik som i motsats till intrigen i *Den starkare* och *Paria* är historiskt förankrad. Biskra kämpar för sin och sitt folks frihet som hotas av de franska kolonisatörerna. Man ska dock vara försiktig med det historiska inslaget i pjäsen. Strindberg har framför allt funnit ett uppslag i muslimernas kamp med de franska invasionstrupperna, och pjäsen blir aldrig ett regelrätt historiedrama. *Samum* kan däremot på många sätt betraktas som ett drama över livet som ett helvete och ett dödligt spel där någon kommer att gå under och den starkare kommer att överleva. Detta gestaltas tydligt i äktenskapsscenen när Guimard ser sin hustru bedra honom med vännen Jules, och där hans son bärs bort i en likkista. Häri finns några teman som är mycket vanliga hos Strindberg: äktenskapet som ett helvete, otrohet, misstänksamhet, stark kärlek till barnen, och inte minst, striden mellan könen. I alla dessa teman finns frihetslängtan närvarande, och genom att dramapersonerna för en kamp med sig själva, strider de även mot ett personligt slaveri på olika plan: äktenskapet, otroheten, misstänksamheten, yrket och livet överhuvudtaget. Dessa typer av slaveri som ligger likt ett beroende över framför allt Guimard, kontrasteras genom Biskras kamp för en social-religiös frihet, hennes styrka och en familjär lycka med älskaren Youssef. Rent expositoriskt blir resultatet att mycket av det som förstörs i Guimards för- och simultansceniska historia, såsom relationen till hustru och barn, blir sådant som väntar Biskra i en efterscenisk handling; Guimards olycka blir Biskras lycka.

Men även Biskra har en egen kamp som pågår under hela dramat: hon strider mot ökenvinden. Detta gör att det går att urskilja olika skikt i temat hjärnornas kamp i *Samum*. På ytan pågår en kamp mellan en kvinna, visserligen utklädd till en man, och en man, en arab och en fransman, en muslim och en kristen, en civil och en militär, en förtryckt och en förtryckare, en stark och en svag. Samtidigt pågår dramafigurernas kamp med sig själva. Guimard har redan behandlats, men även Biskra strider mot ökenvinden och därmed också mot döden. Biskra liv är inte endast i fara på grund av franska kolonisatörer, utan kanske främst därför att samum, djävulens andedräkt, omger henne. På ytan och i kampen mot Guimard verkar hon själv snarast vara, med Smedmarks ord, ”ökenvinden förkroppsligad”, men pjäsens slutreplik, ”[s]tarka Biskra! Starkare än Samum!”, vittnar om att även Biskra under dramat har dansat en dödsdans med den giftiga vinden.[262] Sålunda bryts Biskras roll ner i likhet med Guimards. Hennes martyrdöd misslyckas och i stället offras löjtnanten, ett tecken på Biskras feghet, en feghet som dock vägs upp av hennes seger över ökenvinden, döden. Men då återstår det faktum att Biskra, som diskuterades tidigare, är ett hänsynslöst monster som är starkare än till och med naturens krafter. Och i och med hennes relation till Youssef kontrasteras Guimard och hans relation till maka och barn: fast-

[262] Smedmark 1970, s. 14.

än Biskra på ytan är en potentiell moder, kan hon ses som en brutal demon som offrar andra för att, likt en vampyr, ta deras blod och själv bli stärkt i sin kamp. Hans Lindström skriver:

> I hjärnornas strider krossas den svagare inte bara genom den starkares suggestioner, utan också därigenom, att den starkare suger åt sig hans nervkraft, hans ”force vitale”. Ur en dylik tankegång utbildas, förefaller det, det strindbergska vampyrbegreppet; vanligtvis är vampyren en kvinna, som suger sitt offers psykiska kraft, tills endast ett tomt skal återstår. [263]

Hatet, hämnden och bristen på medlidande är tydliga inslag i Biskras agerande; hon är vid första anblick en vägvisare, men i själva verket är hon inte endast en inverterad, ful, hämnd- och hatlysten Beatrice som sätter eld på den blinde Guimards paradis med den brännande ökenvinden och leder honom till helvetets port – hon är Lucifer själv som tuggar sönder löjtnanten inifrån mellan aloens taggtandade käftar.

Ekman diskuterar, i samband med ritens och magins inslag i Strindbergs *Vid högre rätt*, *åskådligheten* i Strindbergs sena nittiotalsdramatik vari kläderna ”allt mer [får] karaktär av tecken och symbol”. Detta ser Ekman som en följd av Strindbergs intresse för det ockulta, något som utgör ”en fortsättning på intresset för suggestion och hypnos”. Härvidlag får kvinnofigurerna nya roller i könskampen: ”Kvinnan blir inte bara en förförerska utan också en ’demon’ eller en ’häxa’”.[264] Den bilden stämmer väl in på Biskra i *Samum*. Men det finns ännu fler iakttagelser hos Ekman som fördjupar användningen av kostym hos Biskra och Guimard när han talar om *påklädningsscener* och *avklädningsscener*. De förra är en typ av magi som i allmänhet utövas ”av kvinnor som vill bemäktiga sig män” främst i erotiskt syfte, medan de senare är en rituell funktion som Strindberg använder ”för att yttre och inre skall bringas i överensstämmelse”.[265] Ekman påpekar att det är ”en trivial sanning att vissa vägskäl i livet är förknippade med riter där kläder figurerar. Man kan nämna kyrkliga riter som dop, konfirmation, bröllop eller begravning och profana sådana som studentexamen, beväringsmönstring och promotion”.[266] I *Samum* lurar Biskra, genom en falsk påklädning, den franske löjtnanten för att besegra honom. Denna förklädnad är direkt relaterad till hypnosen, och Biskra som en djävulsfigur som sjunger med två röster; det är inte endast Biskras kvinnliga klädsel som har dolts, utan även hennes röst. Vidare finns två tydliga inslag av avklädning. Guimard tvingas att ta av sig bilden av sitt skyddshelgon och senare river han bort epåletterna, det vill säga de axelstycken som finns på vissa uniformer som prydnad eller plats för gradbeteckning. I dessa två avklädningsscener

[263] Lindström 1952, s. 291.
[264] Ekman 1991, s. 85 f.
[265] Ibid., s. 86.
[266] Ibid., s. 88.

finns det drag av kläders rituella innebörd som Ekman diskuterar. Biskra klär av Guimard och börjar med det smycke som symboliserar hans kristna tro. Hon tar alltså först av löjtnanten den religiösa kostymen för att sedan utföra samma akt med hans yrkeskläder, och, inte minst, den del av uniformen där han bär alla gradbeteckningar, det vill säga alla tecken på tapperhet, mod, stolthet och framför allt manlighet. När Biskra sedan klätt av honom allt som gör honom till den person han är, det vill säga familj, tro och yrke, återstår en betydelselös och livlös kropp som är redo att begravas. Med andra ord klär Biskra av Guimard all expositorisk information. När ingen förbindelse finns mellan löjtnanten och en för-, simultan- eller efterscenisk handling, återstår endast en identitetslös kropp, ett tomt namn.

Biskras förklädnad är värd att dröja vid. Trots det förakt mot kvinnans emancipation som Strindberg ofta förknippas med, finns det många exempel i hans verk som går i motsatt riktning. Margaretha Fahlgren menar:

> Det motsägelsefulla i Strindbergs verk gör dem […] så fruktbara att läsa från ett feministiskt perspektiv. Det finns ingen slutgiltig lösning på könsproblematiken i författarskapet. Den utforskas med mannen i centrum – det handlar framför allt om mannens försök att förstå sig själv med hjälp av kvinnan. Hur kvinnligheten definieras blir beroende av vad mannen söker, vilket också innebär att könsproblematiken ständigt befinner sig i rörelse hos Strindberg.[267]

Det blir därmed intressant att se hur manlighet och kvinnlighet framställs när Biskra i *Samum* klär ut sig till man. Givetvis hör Biskras förklädnad till hypnossituationen och hon har god hjälp av den giftiga ökenvinden, men redan från början tror Guimard att hon är en man som heter Ali. Biskra möter löjtnanten på dennes villkor, man mot man. Men hon använder aldrig våld utan besegrar honom med hjälp av naturens krafter och suggestion. Hon är ett med den natur som omger henne, medan Guimard och kolonialmakten agerar mot naturen. Fransmännen är inte endast svaga och hotade till livet av ökenvindens gift och den starka solen, utan deras handlingar leder till död, medan Biskras kamp innebär överlevnad och så småningom ”ättlingar”, det vill säga barn, liv och nya generationer. På ett mer bildligt plan går det att, i en expositorisk läsning, konstatera att Biskras kamp är ett sätt att möjliggöra en efterscenisk tid för den arabiska flickan och hela hennes stam.

Biskra har många av de drag som motsäger den stereotypa bilden av kvinnlighet och kanske snarast hör till en stereotyp uppfattning av manlighet. Hon är ful, hård, aktiv, självständig och aggressiv. Men hon blir på många sätt en hjältinna i dramat. Hon kan, om man så vill, ses som ett monster som endast drivs av hämnd och hat, men hennes utsatta situation tvingar henne till att inta en mansroll så länge löjtnanten är på scenen. Detta är värt att observera: Biskra *vill* ha Youssefs omfamning innan Guimard kommer, och

[267] Margaretha Fahlgren, *Kvinnans ekvation. Kön, makt och rationalitet i Strindbergs författarskap*, Stockholm, 1994, s. 264.

hon pratar om att bli mor till Youssefs barn när löjtnanten väl har besegrats. Hon är alltså inte helt känslokall. Segern leder till att hon och hennes muslimska tro inte utplånas. Det är således ingen lätt uppgift som Biskra axlar; hela hennes stam är i fara och hennes drabbning med fransmannen är direkt avgörande. Ur expositorisk aspekt kan det slås fast att Biskra, genom sin förklädnad, möjliggör en efterscenisk handling åt sig själv, Youssef och hela bådas stam.

Det är inte heller helt ointressant att fråga sig vilka konsekvenser Biskras förklädnad får för Youssef och Guimard. Youssef, hans feghet och feminitet har redan berörts, liksom hans avsaknad av stereotypa manlighetsdrag. Han drar sig undan kampen och gömmer sig i en trygg tillvaro under scenen. Hans få försök att hävda sin auktoritet framstår som misslyckade i Biskras dominanta närvaro. I dramats slutscen vill han få sig själv att framstå som den lön Biskra har förtjänat, något som han markerar redan inledningsvis (”sedan du förtjänat din lön!” [s. 58]). Men hans sätt att säga detta överensstämmer med hela den avmaskuliniserade bild som ges av honom under dramat. I stället för: ”Nu är Biskra min”, eller ”[n]u är du min”, säger han: ”Nu är Youssef din!” till Biskra. Han överlämnar sig själv till henne. Youssef blir prinsessan i sagan som ger sig själv till den förklädde prinsen. Nu när den onda franska draken är besegrad, stiger prinsessan upp ur luckan dit hon själv flytt och ger sig som en trofé till prinsen. ”Youssef, store Youssef” kan således läsas som en ironisk replik i sammanhanget. Biskra hånar på ett sätt sin älskares feghet och markerar den omvända makthierarkin. Som ännu en påminnelse om att Biskra är ”mannen” i förhållandet är det hon själv som avgör att hon blir mor till älskarens son, såväl i början som i slutet av dramat. Youssef har ingenting att säga till om. Och bara det faktum att Biskra så snart efter Alis död har skaffat sig en ny älskare får Youssef att framstå som en nickedocka i Biskras händer. Men detta gäller naturligtvis endast om man betraktar Ali som Biskras före detta make/älskare, inte om det rör sig om en bror eller släkting. I en expositorisk läsning kan inte heller möjligheten att Biskra utfört liknande suggestioner i en förscenisk tid, utklädd till vägvisaren Ali, uteslutas.

Det är värt att notera att ett tungt argument i Biskras kamp, vid sidan av det social-religiösa, är att ”de”, förmodligen de franska kolonisatörerna, bestulit henne varje stund av njutning ”sedan de dräpte Ali”. Detta försvagar Youssefs maskulinitet ytterligare; Biskra slåss för att hämnas Alis död; Ali till vilken hon uppenbarligen hyst stor kärlek. Redan inledningsvis kan man ur detta perspektiv uppfatta Biskras repliker som ironiska: ”Stolte shejk, stolte man!” kommer direkt efter den replik vari Youssef vägrar omfamna henne inför ”den helige”; hans stolthet är inte större än denna formella gest. Och när han försöker framhäva sin maskulina auktoritet (”den flicka som skall bära min ättling under sitt hjärta den skall visa sig värdig den hedern”), kastas den snart omkull av Biskras bestämdhet och verbala dominans: ”Jag –

ingen annan – skall bära Youssefs ättling! Jag Biskra – den föraktade, den fula, men den starka!”.

Guimard är, vilket har fastslagits, kraftigt försvagad redan när han inträder på scenen. Men han är iförd uniform med epåletter, typiska manlighetsattribut. Ur denna aspekt är det en viktig skillnad mellan fransmannen och dramats andre manlige figur: om Youssefs klädsel får vi inte någonting veta. Han är avmaskuliniserad redan från början. Guimard och hans manlighet, däremot, liksom det mesta han förvärvat för att bygga upp sin identitet i den försceniska tiden, kläs successivt av genom Biskra. Hans roll som make och far, och sedan hans professionella identitet som löjtnant, förgörs i Biskras avklädning. Även hans religiösa identitetsförstörelse kan ses i relation till detta. Den medaljong han bär på bröstet symboliserar Edward II Martyren, som liksom Guimard blev mördad. Idén om Guimards kamp med sig själv aktualiseras åter: löjtnanten strider inte endast för att behålla olika sidor av sin manlighet, utan snarast för att inte helt och hållet feminiseras – han strider mot det kvinnliga inom sig. Emellertid misslyckas han och möts av samma öde som sin son: döden.

Biskras förklädnad är, som har framgått av analysen, en ytterst viktig komponent i *Samum*. För expositionen innebär förklädnaden såväl en parodi på Guimard, den stereotypiske, starke löjtnanten och hans försceniska historia, som en förutsättning för den arabiska flickans och hela hennes stams eftersceniska överlevnad.

Fastän det finns expositorisk information om såväl förscenisk handling som efter- och simultanscenisk, är expositionen i *Samum* svår att få en helhetsbild av. Den försceniska handlingen yttrar sig i exempelvis Biskras repliker om vägvisaren Ali samt Youssefs replik om Marabout Siddi-shejk. Efterscenisk handling återfinns tydligast i de repliker vari Biskra förklarar att hon ska bära Youssefs barn. De expositoriska inslag som rör för- och efterscenisk före och efter andra scenen mellan Biskra och Guimard förefaller vara de mest pålitliga i dramat. Under mellanscenen tycks ingenting vara helt tillförlitligt eftersom Biskra då utövar sin hypnos. Scenen innehåller dock ett intressant inslag när dramat, genom ett miniatyriskt spel i spelet, parodierar den välgjorda pjäsens struktur. Inslaget kan läsas som en påminnelse om hur form och innehåll förändras i Strindberg egen dramatik, och även som en diskret bruksanvisning till hur det omgivande dramat *Samum* ska och inte ska läsas. Men samtidigt väcks ett metadramatiskt perspektiv eftersom Biskra intar dramatikerns roll och diktar ett miniatyrspel som kontrasteras mot det pågående dramat som hon själv spelar i. Härmed uppstår en raffinerad teknisk effekt eftersom det metadramatiska perspektivet visar hur *Samum* uppstår i en strukturell motsats till det klassiska intrigdramat, samtidigt som det också sätter pjäsen i en historisk kontext där det framgår hur Strindbergs dramatik har utvecklats sedan salongsdramat.

Den simultansceniska handlingen består huvudsakligen, liksom åskan i *Paria*, av ett väderfenomen, nämligen pjästiteln, ökenvinden. Det intressanta är att Biskra i slutet av pjäsen ”[ö]ppnar dörrarne” och konkret släpper in giftvinden på scenen. En fråga som därmed uppstår är vem som har huvudrollen. Eftersom den för- och eftersceniska expositionen inte förser oss med tillräckligt mycket information om den sceniska handlingen så att en djupare uppfattning om dramapersonerna och deras relationer kan fås, är det tveksamt om det ens är någon av dessa som har huvudrollen. Vi är här inte endast åter tillbaka i diskussionen om individens relativa brist på karaktär som Brandell talar om, utan faktiskt själva frågan om vad en dramaroll, huvudroll och biroll är. Ty kan inte lika gärna själva titeln, ökenvinden, sägas ha huvudrollen i dramat? Eller solen, hypnosen, den religiösa kampen eller döden? Pfister har uppmärksammat faran med att tala om dramafigurer endast med uppfattningen att dessa består av de sceniska dramapersonerna: ”this definition of dramatis personae does exclude those figures who are referred to verbally in the speeches of others, but who never actually appear on stage”.[268] Pfister bortser dock från att dramaroller lika gärna kan vara av ickemänsklig karaktär. För vilken skillnad finns egentligen mellan Marabout Siddi-shejk och ökenvinden i *Samum*? Båda är delar av den expositoriska apparaten och på ett sätt abstraktioner som det refereras till i replikerna. De syns inte på scenen men förkroppsligas i och med dramagenrens semiotiska möjligheter. Marabout Siddi-shejk är starkt närvarande eftersom hela scenrummet utgörs av hans gravkammare och ökenvinden i och med att den utgör en ständig simultanscenisk handling som slutligen även blir scenisk.

Huruvida en roll är mer dominant än någon annan i en dramatext kan mätas till exempel genom att räkna antal scener figuren medverkar i, antal repliker, replikernas längd och så vidare. Dessa är, såsom Pfister betonat, kvantitativa kriterier.[269] Så finns även mer kvalitativa kriterier som gör att upplevelsen av en och samma dramafigur varierar under olika perioder. Pfister nämner figurernas kön, ålder och social klass.[270] Det finns förmodligen fler kriterier såsom hudfärg och sexuell läggning som dock i en mer generell klassifikation kan falla under Pfisters tre kategorier. Det har utformats teorier både om strukturella konflikter mellan huvudroller och biroller samt mellan protagonister och antagonister. Ett känt exempel är formalisten Vladimir Propps ”Undersagans transformationer” (1928) där författaren undersöker ett antal ryska folksagor och menar att de kan förstås utifrån ett begränsat antal funktioner, sagofigurernas handlingar och den betydelse som dessa har för handlingen. Utan tvivel återfinns dessa funktioner i mer eller mindre utsträckning i alla narrativa framställningar, och det går även att finna många belägg i *Samum*. Men, såsom Pfister betonar, erbjuder Étienne Souriaus *Les*

[268] Pfister 1988, s. 164.
[269] Ibid., s. 166.
[270] Ibid., s. 167.

deux cent mille situations dramatiques en mer sofistikerad syn i frågan. Souriau urskiljer först sex grundläggande situationer inom dramagenren, varav inte samtliga nödvändigtvis skildras hela tiden. Inte heller är de sex situationernas dramafigur eller dramafigurer oföränderliga. De förändras och utvecklas inom den dramatiska situationen. Således är inte en dramafigur och en dramafunktion samma sak, även om varje dramafigur i varje situation är nära förknippad med sin dramatiska funktion. Emellertid kan en dramafigur representera olika funktioner och en funktion företrädas av flera olika dramafigurer. Propps uppdelning av protagonist och antagonist i de tre funktionerna hjälte, medbrottsling och motståndare blir i Souriaus modell

> a *force thématique* which strives to establish a certain value for itself or someone else – or at least strives to avoid a negative value, as a *rival* or *opposant* who competes with or resists the *force thématique* and as *complice* who can link up with each of the other dramatic functions. These three aspects are complemented by the functions embodied in the value so desired (*représentant de la valeur*), of the referee or judge able to decide to whom it is allocated (*arbitre*) and by the figure who actually receives this value (*obteneur*).[271]

I *Samum* skulle alltså, med Souriaus terminologi, Biskra vara *force thématique*, Guimard *rival* eller *opposant* och Youssef en *complice*. Men även Souriau bortser, liksom Pfister, från att en ”tematisk kraft” lika gärna kan bestå i ett icke-mänskligt fenomen. Ett värdefullt bidrag i Souriaus terminologi är att han just talar om en tematisk kraft, inte en hjälte. Och även om Souriau själv inte upptäckt de stora möjligheterna med att tala om en kraft i stället för en person, kan det påpekas att detta är möjligt. *Force thématique* i *Samum* kan lika gärna vara ökenvinden, *rivalen* den franska kolonialmakten och *complice* den hypnotiska kraft som hjälper ökenvinden att fälla Guimard. Detta har framgått av den expositoriska genomgången som möjliggör en närmare granskning av allt som de sceniska dramapersonerna refererar till i en för-, simultan- och efterscenisk handling. Att både Strindbergs samtid och senare kritiker uppfattat stycket som svårtillgängligt beror just på dess motstånd mot att kategoriseras och placeras i olika fack.

Expositionen i *Samum*

Sammanfattningsvis kan påpekas att analysen i relation till de tre inledande definitionerna visar att expositionen i *Samum*:

- inte är bunden till en specifik del eller avsnitt i dramat och därmed inte endast är förekommande i dramatextens inledning. Expositionen är närvarande till och med i dramats näst sista replik vari Bisk-

[271] Ibid., s. 170 f.

ra slår fast att hon ”blir”, det vill säga *ska* bli moder till Youssefs barn i en efterscenisk handling;

- förekommer i pjästitel, personförteckning, miljö- och tidsbestämningar samt scen- och spelanvisningar. Titeln *Samum* är en konstant simultanscenisk handling som slutligen också släpps in på scenen. Både pjästiteln och det inledande scenrummet överför information om dramats försceniska handling som starkt färgas av döden. Youssefs och Biskras namn bär på expositorisk information. Den förres namn betyder ”Herren skall föröka” och överför således information om den eftersceniska handlingen vari Youssef ska få barn tillsammans med Biskra. Biskra bär samma namn som den algeriska staden och dadelpalmoasen vid Oued Biskra. Hennes namn understryker således platsanvisningen om vari pjäsen utspelas, nämligen Algeriet. Av personförteckningen framkommer att Guimard är löjtnant vid zuaverna samt att Youssef är Biskras älskare, två viktiga försceniska upplysningar innan dramats sceniska handling börjar. Biskras och Guimards klädsel bär i högsta grad på expositorisk information. I flickans fall har det slagits fast att förklädnaden visar att hon redan i en förscenisk kan ha ägnat sig åt suggestioner. Vidare knyter Biskras förklädnad an till det som förknippas med Guimards militärklädsel, nämligen manlighet och därmed krig. På så vis möter Biskra löjtnanten på hans villkor men lyckas ändå besegra honom helt utan att använda våld. Genom att anta en mans skepnad klär Biskra av Guimard all identitet han förvärvat i en förscenisk tid, nämligen yrke, familj och tro. Beträffande tid och miljö får vi veta att dramat utspelar sig i Algeriet i slutet av 1880-talet. Eftersom både ökenvinden och solen är två starkt närvarande simultansceniska handlingar, blir det tydligt att det är mycket varmt. Scenrummet och rekvisitan överför information om den försceniska handlingen som starkt förknippas med döden, liksom den sceniska. Rummet under scenen, vari Youssef gömmer sig, signalerar däremot att det finns ett paradis som väntar Biskra i en efterscenisk handling om hon besegrar löjtnanten. Vad gäller spelanvisningar har analysen klargjort att många av dessa rör själva hypnossituationen och beskriver hur Biskra eller Guimard agerar. Men redan när löjtnanten inträder på scenen beskrivs han som blek och förvirrad, vilket upplyser oss om att han genomgått en kraftig försvagning i den försceniska handlingen;
- överför information om dramats för-, simultan- och eftersceniska handling. Fastän dramat är uppdelat i tre scener, finns ingen mellanscenisk handling eftersom alla scener följer inpå varandra utan något uppehåll eller mellanscenisk tid. Förscenisk handling har setts i exempelvis löjtnantens klädsel, replikerna om var Biskra lärt

sig konsten att hypnotisera samt miniatyrpjäsen om Guimards maka, son och vännen Jules. Simultanscenisk handling har tydligast gestaltats i ökenvindens närvaro, solen och äktenskapsscenen. Hänvisningar till en efterscenisk tid har upptäckts i de repliker vari Biskra förklarar att hon ska bära Youssefs barn.

Debet och kredit

Till skådespelaren Gustaf Fredrikson skrev Strindberg 24 mars 1892 och bad om att få låna ”de båda nya pjeserna till afskrifning”. Strindberg syftade på *Debet och kredit* och *Första varningen*. Förmodligen författades dramerna någon gång mellan mitten av februari 1892 och mitten av mars. Vilket av dem som författades först går inte att fastställa.[272]

Läkaren och Afrikaresanden Axel återvänder till Sverige och belönas med ordnar. Samtidigt får han besök av fyra olika fordringsägare på hotellet där han bor, däribland sin egen bror. Pjäsen slutar med att Axel flyr men lämnar efter sig olika föremål som löser två av kreditorernas situation, medan de två andras krav förblir ouppfyllda. Såsom Lamm, Gedsø Madsen och Ollén har påpekat, finns i dramat såväl ett nietzscheanskt som ett darwinistiskt drag av övermänniskans kamp mot de lägre arterna.[273] Lindgren kallar Axel för ”[r]ovdjur” och denne liknar den förre vid en ”[g]nagare, som inte kunde höja dig till rovdjur!” (s. 95). Ollén har observerat att denna djurmetaforik med ”rovdjur contra gnagare” redan finns i novellen ”Hjärnornas kamp”.[274] Han skriver: ”Nietzscheanismen, självhävdelsen, hos Axel är inte längre lika massiv som hos Herr X i *Paria*. I övermänniskoattityden har smugit sig in ett drag av svårt plågad nervmänniska”.[275]

[272] *SV* 33, s. 347. Om den version av *Debet och kredit* som förekommer i *SV* 33 skriver Ollén: ”Till grund för texten i […] *Debet och kredit. 'En Akt'* […] ligger Strindbergs på Bonniers förlag i Stockholm bevarade originalmanuskript”, ibid., s. 345.
[273] Lamm 1924, s. 392 f., Gedsø Madsen 1962, s. 129 ff., Ollén 1982, s. 202.
[274] Ollén 1982, s. 202.
[275] *SV* 33, s. 352.

Expositorisk information

Metatext

Debet och kredit. En akt är längre i omfång än de tre enaktare som hittills analyserats.[276] Titeln indikerar att denna enaktare om debet, skuld och kredit, tillgodohavande, skildrar en ekonomisk situation. Senare ska vi upptäcka att titeln, som nästan alltid hos Strindberg, även kan ses i en mer bildlig bemärkelse. Antalet dramafigurer har utökats från två i *Den starkare*, två i *Paria* och tre i *Samum* till nio personer: Herr Axel, doktor och Afrikaresande; Herr Ture, Axels bror och trädgårdsmästare; Tures hustru; fröken Cecilia; Cecilias fästman; doktorn och före detta läraren Lindgren; fröken Mari; kammarjunkaren samt kyparen. Scenrummet är ytterst sparsamt beskrivet: ”Ett vackert hotellrum. Dörr till vänster och höger” (s. 77). Beskrivningen är märkligt kort. I jämförelse med de tidigare enaktarna där scenrummen beskrivs utförligt, får läsaren här stora problem att föreställa sig hur rummet ser ut. Ur ett expositoriskt perspektiv överför alltså scenrummet mycket lite information. Redan av denna tidiga anvisning om scenrummet märks det som gäller dramatexten *Debet och kredit* överlag: metatexten är blygsamt förekommande. Det finns relativt få anvisningar, särskilt sådana som är intressanta för denna studie. De upplysningar som ges i metatexten kan, utöver titel, beskrivning av scenrum, personförteckning och scenindelning, indelas i fem kategorier: anvisningar som rör (1) rollfigurernas rörelser, såsom entréer och sortier, (2) deras handlingar, till exempel att någon gråter, (3) pauser i replikerna, (4) replikernas adressat, såsom anvisningen ”[t]ill Hustrun”, samt (5) dramafigurernas klädsel och utseende.[277] Dessa kategorier blir särskilt påtagliga i denna enaktare då det saknas andra typer av anvisningar, såsom exempelvis en upplysning gällande ljus som sågs i upplysningen om blixten i *Paria*. Detta skiljer stycket från de tidigare pjäserna. Metatexten i *Debet och kredit* är också särskilt svår att analysera frikopplad från replikerna just med tanke på den sparsamma förekomsten, men det finns några viktiga metatextuella inslag som är värda att diskutera.

Den första scenen utspelas mellan huvudpersonen Axels bror Ture och dennes hustru Anna. I slutet av scenen kommer även kyparen in då Ture ”trycker på en ringklocka” (s. 82). Därpå följer dramats andra scen som endast är fem repliker lång. Denna scen utspelas mellan kammarjunkaren och

[276] Med omfång avser jag sidantal i *SV* 33 räknat från och med titelsidan till och med den sista repliken/scenanvisningen. Längden på de hittills analyserade enaktarna i *SV* 33 är: *Den starkare*: 13 sidor, *Paria*: 30 sidor, *Samum*: 21 sidor; *Debet och kredit* omfattar 42 sidor.

[277] Gränsen mellan handlingar och rörelser är emellertid inte självklar. En dramafigur som tittar på sin klocka utför en handling samtidigt som själva handlingen kräver en rörelse. När en rollfigur stirrar är det dock kanske mer befogat att tala om en handling än en rörelse.

Axel, varpå den tredje scenen följer där Axel, hans bror och Anna medverkar. Under dessa tre scener finns ytterst lite i metatexten som förser oss med expositorisk information. Anvisningarna gäller rörelser, handlingar, pauser och adressat. I de flesta fallen är anvisningarna förstärkningar av replikerna. Men när Ture ”tar en orden ur etuiet på skrivbordet, lägger den i handen och stryker den sakta” (s. 82), klargörs att Axel har belönats med ordnar i den försceniska tiden, att Ture är stolt över detta men samtidigt en aning avundsjuk eftersom broderns situation förefaller betydligt tryggare än hans egen. Så inleds den fjärde scenen mellan Axel och Lindgren med en anvisning om den senares klädsel: ”något tarvligt klädd; omornad, orakad och med ett supigt utseende” (s. 89). I de föregående scenerna har vi fått reda på att Axel är bortbjuden till slottet för att äta middag med kungens son. Kammarjunkaren har i den andra scenen betonat att Axel måste bära frack med ordnar. Vi kan således föreställa oss en man som har gjort sig fin inför sitt möte med prinsen. När nu Lindgren inträder, etableras direkt en av pjäsens huvudkonflikter, nämligen den mellan just Axel och Lindgren. Kanske är det därför också som Lindgren presenteras med sitt efternamn, det enda svenska efternamn som förekommer i de sju enaktarnas personförteckningar och det enda efternamnet överhuvudtaget vid sidan av Durand i *Inför döden*. Efternamnsbruk signalerar ibland en form av nedsättande distans eller formalitet. Genom efternamnet Lindgren markeras därmed den fine, prisade och kungligt uppvaktade Axels avstånd till den misslyckade och försupne Lindgren. Snart visar det sig att denne bekostat Axels tryck av dissertationen och hjälpt honom i hans vetenskapliga bana. Huvudpersonen medger visserligen att han kanske har varit otacksam men försvarar sig med att hans vetenskapliga insatser berikat vetenskapen och fäderneslandets ära. Han beskyller Lindgren för att inte vara tillräckligt kompetent för att lyckas och för att vara avundsjuk (s. 91 ff.). Den fjärde scenen avslutas så småningom med att Lindgren lovar att komma tillbaka.

Den fyra repliker långa femte scenen, vari det enda som sker är att Lindgren går och kyparen meddelar att en man söker Axel, inleds med att fästmannen kommer in, ”svartklädd med Blå Bandet” (s. 96). Liksom den föregående scenen ges alltså en anvisning som rör dramafigurens klädsel och som överför expositorisk information om en förscenisk tid. Enligt Olléns förklaring var ett blått band ”tecken för medlemskap i den religiöst betonade nykterhetsorganisationen Blå Bandet”.[278] Fästmannen är alltså Lindgrens motsats: en nykterist som dessutom är religiös. Till skillnad mot Lindgren besöker han inte Axel för att fordra pengar, utan för att, i dramats sjätte scen, kräva tillbaka Cecilia, en flicka som Axel en gång hade tänkt gifta sig med. Scenen slutar dock inte med en överenskommelse, utan i stället inleds den sjunde scenen, som liksom scen fem, egentligen endast innehåller en sorti

[278] *SV* 33, s. 383.

och en entré; fästmannen går ut och Cecilia kommer in. I de repliker som därefter följer i åttonde scenen försöker Axel få Cecilia att resa med honom till London, men hon insisterar på att de först gifter sig eftersom hon vill vara säker på att hon blir gift. Axel ber Cecilia att vänta medan han går in till ett annat rum och skriver några brev. Han ber henne att inte stänga dörren, ”ty då äro vi totalt förlorade”. Vad Axel kan mena med detta diskuteras under analysen av replikerna, men Cecilia lyssnar inte på hans uppmaning utan ”går och vrider nyckeln i utgångsdörren” (s. 105).

När dramats nionde scen inleds, ses Mari komma in genom utgångsdörren och Cecilia blir förvånad och en aning irriterad över att hon inte såg till att dörren blev låst. De två kvinnorna gnabbas lite innan Cecilia ropar på Axel som kommer ut igen varpå den tionde scenen inleds. Efter denna scen kommer Lindgren tillbaka i scen elva som avslutas med att Axel lämnar rummet och går till det andra rummet för att åter skriva några brev. Kvar blir nu Lindgren och de två kvinnorna i scen tolv, innan Ture och hans hustru återkommer och inleder den trettonde och sista scenen. I denna scen blir dramafigurerna alltmer otåliga och oroliga över att Axel inte kommer ut ur rummet. Lindgren knackar på två gånger, och när ingen öppnar går han in och kommer ut igen ”med en flaska och några brev” (s. 113). Flaskan visar sig innehålla cyankalium och först tror alla att huvudpersonen begått självmord, men när det visar sig att denne inte är i rummet och att flaskan är oöppnad, förstår man att han rest iväg i hemlighet. Lindgren delar ut de brev som Axel lämnat efter sig. Cecilias kuvert innehåller ”något runt – sannolikt en förlovningsring” och broderns brev innehåller en växel på det belopp Axel varit skyldig honom. Även fästmannen syns nu ”i högra dörren” och får tack vare Cecilias brev det han krävde: en fästmö. Dramat avslutas sedan med Lindgrens replik vari han uttrycker sin förargelse över att ha blivit lurad, men han erkänner att han ”skulle gjort på samma sätt” varpå han uttalar pjäsens slutord i en fråga: ”Kanske ni också? Va?”. Och så faller ridån (s. 114).

Scenindelningarna i *Debet och kredit* är värda att dröja vid. Det finns nämligen några ytterst korta scener som endast har funktionen att markera en entré och en sorti, såsom scen II, V och VII. Även den korta nionde scenen innehåller egentligen bara Maris entré. I scen II fick vi reda på att Axel, iklädd frack med ordnar, ska närvara vid en middag klockan fem, och även den nionde scenen bär på en expositorisk replik där det visar sig att Mari känner Cecilia sedan tidigare. Den andra, femte, sjunde och nionde scenen är alltså korta scener där scenpersonerna byts ut. Detta är dock inte ett konsekvent mönster. Exempelvis avslutas den tredje scenen med att Ture och hustrun går, varpå scen IV inleds med att Lindgren kommer in. Det finns således ingen scen mellan den tredje och fjärde som innehåller några entréer och sortier. Intressant är också att pjäsens mittscen, scen VII, innehåller den sista sortin. Från och med den sjunde scenen fylls scenen successivt med de olika

dramapersonerna som väntar på Axel. Den enda sorti som sker efter scen VII, det vill säga Axels, får vi sceniskt inte ta del av.

Av metatexten framgår att *Debet och kredit* kan läsas på ett sätt som utvecklas ännu mer i replikerna, nämligen det att stycket parodierar det klassiska salongsdramat och det välgjorda dramat. Redan i *Samum* sågs detta inslag, och även *Debet och kredit* kan i sin helhet betraktas som såväl en mer genomförd parodi på *la pièce bien faite* som en *comédie rosse*, något som tas upp under analysen av replikerna. I själva verket finns ett helt samhälle representerat, från prostituerade till kungen. Figurerna är, med undantag av Axel som genomgår en ytlig psykologisk utveckling, kantiga och på gränsen till karikatyrer. De ingår i dramats antitetiska uppbyggnad mellan rik-fattig, hög-låg, lärd-olärd, hederlig-ohederlig och så vidare. De många entréerna och sortierna är så frekventa att det blir en smula farsartat med dramafigurerna som ständigt byts ut. Likaså kan slutscenens rekvisita ses i anslutning till det parodiska: först ses döden manifesterad i cyankaliumflaskan, sedan följer kärleken konkretiserad i förlovningsringen, ett föremål som inte antyds, utan vars runda form känns genom kuvertet. Slutligen följer det blå växelpapperet, tecknet för pengar, och breven. Alla dessa saker är enkla symboler i ett drama som på många sätt parodierar det välgjorda dramat och utgör Strindbergs version av *comédies rosses*.

Repliker

Första scenen i *Debet och kredit* är en klassisk öppning vari huvudpersonen Axels bror och dennes hustru presenterar de grundläggande förutsättningarna för dramat samt huvudpersonen Axel. Således ges mycket expositorisk information i en effektiv scen där Ture stoltserar med sin bror inför hustrun Anna som skryter om sin. Dialogen avslöjar parets ekonomiska situation som har orsakats av Axels lån, liksom Tures och hustruns respektive inställning till Axel. Scenen inleds med att Ture skryter om hur Axel rest genom Afrika och om dennes titel (filosofie doktor), medan hustrun försöker förminska maken genom att tala om sin egen bror som är folkskolelärare i en skola i Åby (s. 79). Kontrasten mellan en filosofie doktor som har rest i Afrika och en folkskolelärare i en liten ort framställer hustruns försök att väga upp makens skryt som närmast komiskt. I det följande fortsätter den bittra hustrun att betona hur mycket elände Axel har bringat dem, samtidigt som Ture framhåller det positiva i all den ära som hans bror har vunnit. Han poängterar att det är svårt ”att skicka penningbrev från tjockaste Afrika”, medan hustrun anser att allt Axel vill göra i den situation han skapat ”bara [är] hans skyldighet”. Ture försöker åter rädda situationen med att tala om de fyra ordnar Axel har tilldelats, men hustrun Anna berättar om ”auktionen – då alla grannarne skulle in och riva i ens tillhörigheter” (s. 80) samt om en

svart klänning hon hållit kär ”som svägerskan ropade in” för endast femton kronor. Ture försöker förklara att de kan köpa en annan klänning, men makan gråter och konstaterar att ”vi kan aldrig få densamma”. Ture påminner hustrun om att hennes bror en gång ”var bjuden till middag hos biskopen”. Anna som dock helst vill tala om sina egna bekymmer hävdar att hon inte minns det. Däremot kommer hon ihåg ”den fjortonde mars då vi fingo gå från arrendet för hans [Axels] skull, efter att ha varit gifta i två år och med barnet på armen” (s. 81). Ture tar en orden och stryker den sakta. Han uttrycker sin tro på att broderns ordnar kan hjälpa dem, medan hustrun uttrycker sin skepsis (s. 82). På så vis förutspår Ture pjäsens slut där Axel betalar den summa han är skyldig sin bror och hustrun.

I scen två får vi för första gången se Axel i samtal med kammarjunkaren som, i en replik med efterscenisk information, uppmanar huvudpersonen att vara klar ”vid femtiden med frack!” och ordnar. Axel frågar om det är nödvändigt med ordnarna och hovfunktionären svarar att det är nödvändigt för att undvika oartighet. Trots att expeditioner av det slag Axel har deltagit i tillhörde de mest ärofyllda och högst ansedda patriotiska uppdrag man kunde få på Strindbergs tid, antyder huvudpersonen redan i sin andra replik att han inte har blivit helt uppslukad av äran; han hade helst velat slippa bära ordnar (s. 83).

Scen tre inleds med att Axel går in till Ture och Anna och välkomnar dem. Åter förses vi med expositorisk information. Ture hälsar från fadern och Axel frågar om denne fortfarande är ond på honom. Det visar sig att deras far alltid är extra kritisk till sådant den ene sonen utför. Axel har alltså en misslyckad relation till sin far, i vilkens ögon sonens prestationer aldrig duger. Ture berättar sedan om Axels banklån som han fått lov att betala, varpå Axel antyder dramats upplösning: ”det ska vi nog arrangera vid första tillfälle” (s. 84). När huvudpersonen får höra att brodern och hans hustru har ett barn som blivit sjukt till följd av den svåra situation som uppstått sedan de betalat Axels lån, blir han mycket rörd och lovar tänka ut något, varpå han ber dem gå till läkaren med barnet och återkomma en stund senare. De går och in träder Lindgren i dramats fjärde och viktigaste scen. Hur Lindgren genom klädseln framställs som Axels motsats har redan diskuterats under analysen av metatexten. Hans första replik är: ”Känner du inte igen mig?”. Axel, som ”studsar vid Lindgrens inträde”, svarar att han känner igen honom nu, men att denne förändrat sig under de tre år som förflutit sedan männens senaste möte. ”Tre år kunna vara långa!”, säger Lindgren. Kläderna och Lindgrens inledande repliker markerar Lindgrens sociala position och den tydliga samhällshierarki vari han tillhör botten och Axel toppen. Att säga att tre år är en lång tid är ett sätt att betona tidens avtryck på en person i Lindgrens sociala situation, men även motspelarens; på endast tre år har Axel lyckats stiga i den sociala hierarkin.

Lindgren frågar om Axel inte ska be honom sitta ner, men huvudpersonen säger sig ha bråttom. Man får en känsla av att Axel inte vill ha Lindgren där och att han skäms över dennes utseende och situation. Men Lindgren verkar inte bry sig om detta. ”Du hade alltid brått du!”, säger han och sätter sig (s. 89). Axel, som förmodligen redan från början vet varför Lindgren besöker honom, förstår att denne ska kräva honom på någonting: ”Säg något obehagligt nu!”. ”Det kommer, det kommer”, svarar Lindgren. Upprepningen tjänar inte endast som en garanti för att Lindgren alldeles strax ska kräva Axel på pengar, utan som en antydan om att det ska komma fler fordringar även efter Lindgrens. Axel frågar hur mycket Lindgren behöver och denne svarar: ”Trehundrafemtio!”, varpå den förre säger att han varken har eller kan skaffa fram denna summa. ”Åhjo!”, svarar Lindgren och häller upp ett glas brännvin åt sig, något som Axel protesterar mot. Denne tycker nämligen att det skadar hans anseende, hans kredit. Först uppstår frågan på vilket sätt Lindgrens drickande av brännvin skadar Axels rykte, och varför denne hellre ser att besökaren tar ”ett glas vin” (s. 90). Men snart står det klart att Axel är rädd att någon ska se att brännvinsflaskan är halvtom och därmed tro att han har alkoholproblem. Detta visar sig ske i sjunde scenen med fästmannen och Cecilia, vilket diskuteras senare. Men då är frågan varför Axel inte alls verka tänka liknande tankar om vinet. En förklaring kan vara att brännvin är en starkare dryck än vin. En annan möjlighet är att vinet är ännu ett led i försöket att framställa Axel som mer kulturell och intellektuell än Lindgren. Vinet verkar i dramat vara en mer sofistikerad dryck än brännvinet som alkoholisten Lindgren förknippas med. Dessutom var vinet, då dramat skrevs, dyrare och därmed förknippat med fint folk, medan brännvinet var de fattigas rusdryck. Emellertid framgår att ordet kredit inte endast är ett ekonomiskt begrepp, utan att det även, som så många gånger hos Strindberg, används bildligt. Pjästiteln åsyftar således såväl ekonomisk skuld och tillgång som två motsatta bilder av människan: den lågt stående människan, en person som förknippas med olämpligt socialt beteende, och den högt ansedda människan, som beter sig fint, är framgångsrik och därmed i en högre social position än sin motsats. Dramadialogen innehåller för övrigt många ekonomiska ord och uttryck såsom: debet, kredit, kosta, lån, banklån, betala, pengar, företag, belopp, penningbrev, arrende, växel, omsätta, fordringsägare, borgen, revers, exekutiv auktion, och så vidare.

Den fjärde scenen i dramat är en nyckelscen där begreppen *debet* och *kredit* representeras av den ”låge” Lindgren och den ”höge” Axel. Fastän Axel är den högst ansedde av de två männen, är det dock han som har försatt alla i en svår situation enbart för att lyckas med sin egen karriär. På så vis kan man tänka sig att hans far egentligen är en man av hög moral som inte bryr sig om sin sons Afrikaresa när han vet hur mycket elände denne orsakat alla, bland annat brodern Ture. Det kanske inte heller är någon slump att Ture har en god relation till fadern, medan Axel inte ges någon uppmärksamhet. Vi-

dare är Tures hustru ur denna aspekt den mest klarsynta rollfiguren som visserligen oupphörligt talar om sitt elände, men som ser hur detta endast beror på Axels sätt att leva och utnyttja folk i egna syften.

”Har du kredit du, så kan du hjälpa mig upp, sedan du fått mig ner!”, säger Lindgren, varpå Axel svarar: ”Det vill säga, du kräver!”. Lindgren intar här en ståndpunkt som inte är alltför olik Tures hustrus: ”Jag erinrar endast, att jag är ett av dina offer!”. Med andra ord är det inget krav Lindgren har, utan snarare en självklar önskan att få tillbaka pengar som han en gång hjälpt Axel med för att trycka dennes avhandling. Men medan Axel endast minns denna materiella kostnad, det vill säga den ekonomiska sidan av debet, påminner Lindgren om det som den otacksamme, hänsynslöse och karriärlystne huvudpersonen konsekvent försöker undslippa, det vill säga de icke-ekonomiska aspekterna: ”Att jag lärde dig din studiemetod som blev bestämmande för din vetenskapliga bana; att jag, som den gången var ordentlig inverkade gynnsamt på din slarviga natur, att jag gjorde dig, med ett ord; och att när jag slutligen sökte anslaget till expeditionen, du kom i vägen och tog det!”. Lindgren anser sig således ha berövats möjligheten att åka på den resa Axel nyss kommit hem från. Axel menar dock att han inte ”tog det”, utan: ”Fick det! emedan jag ansågs vara mannen till företaget, och icke du!”. När Lindgren frågar om Axel tycker att ”det var vackert handlat” mot honom, svarar denne: ”Det var otacksamt som det kallas, men bedriften blev utförd, vetenskapen blev riktad, fäderneslandets ära hävdad och nya länder öppnade för kommande släktens behov!” (s. 91). Vi känner igen intrigsituationen från *Den starkare* med två kvinnor som har rivaliserat om en plats på teatern, men här är det en man som otacksamt har konkurrerat ut en annan som hjälpt honom att komma dit han är. Lindgren har således många anledningar att besöka Axel: kostnader för dissertationen som inte har betalats tillbaka, all hjälp inom den vetenskapliga banan samt expeditionen. Lindgren skålar för Axels retoriska förmåga, liksom för att markera att den inte har någon effekt på honom.

I de repliker som följer försöker Lindgren att få olika krav uppfyllda utan vidare framgång. Han vill ha en inbjudan till festen på slottet men Axel tror inte att Lindgren blir insläppt då han är berusad (s. 92 f.). Lindgren frågar om han får se Axels botaniska samlingar, men dem ska huvudpersonen ”bearbeta själv för akademiens räkning”, och de etnografiska samlingarna kan han inte visa eftersom de inte är hans. Doktorn ber slutligen om tjugofem kronor, men Axel svarar att han endast kan ge tio, då han ”icke äger mer än tjugo”. ”Fy fan”, utbrister Lindgren. Därefter kommer några nyckelrepliker:

> Axel: Sådan är ställningen för den avundade! Tror du att det finns någon som jag kan glädjas tillsammans med! Ingen! Ty de därnere hata den som kommit upp, och de däruppe frukta den som kom nerifrån!
> Lindgren: Ja, du är så olycklig! –

> Axel: Ja vet du, att efter vad jag upplevat denna sista halvtimma, skulle jag vara hågad byta min ställning mot din. Hur lugnt och oåtkomligt att ingenting ha att förlora; hur intressant och sympativäckande att vara den lille, den misskände, den förbigångne. Du räcker bara ut handen och får straxt en slant; du bjuder din arm och du har vänner som kroka på; och vilket mäktigt parti dina millioner själsfränder! Avundsvärde som icke känner din lycka!
> […]
> Man ska icke göra bokslut med sina vänner, eller personer med vilka man levat intimt, ty man vet icke vem som har de flesta siffrorna på debet! Men när du kommer med räkningen, så ska jag granska den! – Tror du inte jag snart märkte att bakom din välgörenhet låg ett omedvetet begär att få förvandla mig till den starka arm du saknade; och som skulle utföra vad du ej kunde. Jag ägde uppfinningsgåva och initiativ, men du ägde bara pengarne och relationerna. Jag kan därför gratuleras att du icke åt upp mig, och jag kan ursäktas att jag åt dig, då jag icke hade annat val än ätas eller äta!
> Lindgren: Rovdjur!
> Axel: Gnagare, som inte kunde höja dig till rovdjur! – som du så gärna önskade. Likasom du i denna stund icke så mycket önskar dig opp till mig, utan mig ner till dig! (S. 93 ff.)

Debet och kredit problematiserar Axels situation och sätt att hantera sådant som han har åstadkommit i den försceniska handlingen. Replikskiftet ovan är ett tydligt exempel på att Axel inte är en helt och hållet nonchalant person som fullständigt uppslukats av all uppmärksamhet han får. Alltmer ges intrycket av att han, med god hjälp av Lindgren, har arbetat sig upp på den sociala stegen. Men nu när han är där, upptäcker han att hans forna vänner föraktar och avundas honom samtidigt som det fina folket inte blundar för hans förflutna som tillhörande de lägre klasserna. Det finns ett sorts självförakt och desperation bakom Axels ord som avslöjar hans avundsjuka inför Lindgrens situation. Visst är resonemanget om fattigdomen och de ”millioner själsfränder[na]” förenklat, men det tydliggör den rikes problematiska situation; när den fattige som inte har så mycket att förlora analyserar sin situation, projiceras allt elände på den rike, allt är den rikes fel, oavsett om denne själv en gång har tillhört de lägre klasserna eller ej. Man kan ha medlidande med Lindgren, och man kan tycka att Axel har utnyttjat den förre till egna syften. Men i stället för att kämpa vidare har Lindgren tagit sin tillflykt till brännvinet. Flykt är ett viktigt ord i sammanhanget. Dramat skildrar två människor på två motsatta samhällsnivåer som inte kan hantera sin situation. Den fattige Lindgren tycker synd om sig själv och skyller alla sina misslyckanden på Axel i stället för att lägga bort alkoholen och försöka reda upp sitt liv. Axel, i sin tur, tycker också synd om sig själv genom att längta tillbaka till ”gnagarna” och deras, i hans ögon, bekymmersfria liv. Han är en gnagare i rovdjursdräkt som inte har förmågan att anpassa sig till sin nya omgivning. Som redan har konstaterats, slutar pjäsen med att även Axel, liksom Lindgren, flyr. När Lindgrens liv dock ständigt utgör en brutalt ofrånkomlig verklighet som han emellanåt flyr undan i drickandets rus, men som åter gör sig

påmind i tillnyktrandets stund, är Axels flykt inte tillfällig, utan en definitiv rymning undan allt ansvar. Således finns anledning att återkomma till det övermänniskoideal som ofta har tillskrivits Axel, ty det är på många sätt komplext och mångtydigt. Men det är också värt att notera Strindbergs val av just gnagare och rovdjur, två djurkategorier. Med andra ord *är* både Axel och Lindgren djur och ingen av dem människa.

Den fjärde scenen avslutas och den endast fyra repliker långa femte scenen inleds, vari Lindgren går ut och fästmannen kommer in svartklädd med Blå Bandet (s. 96). Denne konstaterar i sin nästan metatextuella förstareplik att hans ”namn är intet namn, som doktorns” samt att hans ”ärende är en hjärteangelägenhet”. Fästmannen besöker således inte Axel för att gräla om pengar, ära eller berömmelse, utan för att diskutera fröken Cecilia. Axel är först tveksam till besöket, men blir sedan ”dedicerad” och ber gästen att sitta ner, varpå han öppnar dörren och ber kyparen att göra i ordning hans räkning, packa hans bagage och ”ha en hyrvagn till reds om en halv timme” (s. 97).

Axel ber fästmannen tala varpå denne börjar berätta en saga om två män i en stad, ”den ene rik, den andre fattig. Den rike hade får och kreatur i stor myckenhet; och den fattige ägde alls intet utom ett litet lamm”. Axel, som inte har tid för sagor, avbryter den ”salvelsefullt” berättande fästmannen: ”Vad angår det mig”. Men gästen ger sig inte: ”… ett litet lamm, som han köpt och som han uppfödde …”. Passande nog handlar berättelsen om ett litet lamm. Fästmannen, som ju redan i sin klädsel visat sin religiositet, sätter sig själv i Guds position och Cecilia i lammets. Liksom Lindgren tycker fästmannen synd om sig själv och talar om Cecilia som Johannes Döparen om Jesus: Guds lamm som borttager världens synd, men som ju också offrar sig för mänskligheten. Det är därför inte särskilt överraskande att inledningen till fästmannens saga är hämtad från Bibeln, närmare bestämt 2 Samuelsboken 12: 1–3, ”inledningen av profeten Natans liknelse i strafftalet till kung David, sedan denne tagit Urias hustru”.[279] Åter får Axel besök av en person som, liksom han själv och Lindgren, ser sig som ett offer. Fästmannen tycker att huvudpersonen har berövat honom hans fästmö. Emellertid blir fästmannens saga snarast komisk i sammanhanget eftersom han sätter sig själv i Guds position, en Gud som är fattig och endast äger ett lamm som han köpt och fött upp. Dessutom är den uppoffring som både Gud och Jesus gör i Bibeln ett sätt att rädda hela mänskligheten, inte för att, som fästmannen, få ensamrätt till en kvinna. Även i denna bemärkelse blir fästmannens saga snarast ett förlöjligande av den religiösa berättelsen; Cecilia blir en trofé som fästmannen är mån om att ensam äga. ”Det där blir för långt! Vad vill ni?”, skjuter Axel in som inte orkar höra på besökarens historier. Fästmannen försöker bjuda på snus, men Axel tackar nej, något som gästen ser som ett

[279] Ibid.

tecken på att ”[e]n stor man [inte] har […] så små svagheter” (s. 98). Fästmannen vill med denna till synes vänliga replik egentligen få Axels relation till Cecilia att framstå som en ”stor svaghet” och därmed något syndigt. Liksom tidigare blir snuset en variant av brännvinet, det är en lämplig last för fästmannen som säger sig vara arbetare, men ett alltför osofistikerat njutningsmedel för Axel. Huvudpersonen får nog: ”Nå, efter ni inte vill tala så skall jag”, varpå han säger sig vara ”ringförlovad med fröken Cecilia, som har varit er trolovade”. ”Har varit?”, frågar fästmannen ”slagen”. ”Ja; hon har ju slagit upp med er!”, svarar Axel. ”Det vet jag inte av!”, säger gästen, varefter huvudpersonen ”tar upp en ring ur västfickan”: ”Nu vet ni det!”. Fästmannen verkar inte riktigt kunna tro på vad Axel säger, men denne hävdar nu att han hade tänkt berätta om förlovningen ”på ett mycket finare sätt” om det inte vore för att gästen trampat på honom (s. 99). Besökaren kan absolut inte förstå hur han kan ha trampat på Axels känslor, men denne förklarar samtalet som avslutat.

Fästmannen fortsätter att tala om sitt lamm som nu har tagits från honom och hur fattig han är. Gästen verkar helt bortse från vad Cecilia själv vill och talar om henne som om hon vore ett djur som han ägde samt om den ljusa framtid som han hade drömt om tillsammans med henne. Axel påpekar att även han är fattig, att han inte tagit något från någon, utan, liksom fästmannen, ”endast mottagit vad som bjudits!”. Vidare konstaterar han att fästmannen, till skillnad mot honom, har ”en stadig sällhet att vänta bortom detta livet”. Axel undrar också hur gästen kan vara så säker att Cecilias ljusa framtid ”icke kan bli ändå ljusare” vid hans sida (s. 100). ”Ni erinrar mig om min ringa ställning som arbetare”, säger besökaren. Axel betonar att han endast ser Cecilias ”framtid ljusare med den som hon älskar, än med den hon icke älskar”. ”Ni är så stark ni, och vi småfolk äro gjorda att offras opp!”, säger fästmannen. Hans strategier i argumentationen tycks endast bestå i att tycka synd om sig själv och utnämna sig till offer samt att betrakta Cecilia som en ägodel han nu har blivit av med. Axel påminner om att gästen ”trängt undan en medtävlare hos Cecilia […] med icke allt för hederliga medel”. Fästmannen hävdar att ”[d]et var en dålig människa”. ”Ifrån vilken ni räddade flickan! Nu räddar jag henne från er! Farväl!”, svarar Axel. Under hela denna scen pratas det om Cecilia som om hon vore en viljelös person, en bricka i ett spel som pågår mellan fästmannen och Axel.[280]

Scen sju är åter en kort scen vari bara personerna byts ut. Cecilia kommer in och ”ryggar” när hon får se fästmannen. ”Du tycks hitta din väg hit redan!” (s. 101), utbrister denne men ombeds av Axel att avlägsna sig. Cecilia ber om ett glas vatten och fästmannen ”lyfter på brännvinsflaskan” för att observera det som Axel fruktade i scenen med Lindgren: ”Karaffin’ tycks vara tömd! – Akta dig för den mannen Cecilia!”. Så går fästmannen, och den

[280] På så vis understryks hennes namn, ”den blinda”, av latinets Caecilia, Brylla 2004, s. 54. Hon är ett blint lamm som har fallit offer för den religiöse fästmannen.

åttonde scenen inleds med att Axel tycker att Cecilia kunde ha besparat honom fästmannens obehagliga uppträdande ”genom att bryta öppet med honom” (s. 102).

Scen åtta innehåller också, som berördes under analysen av metatexten, ett replikskifte vari Axel, åsyftande en efterscenisk tid, ber Cecilia att följa med till London, men denna vägrar att acceptera detta innan de har gift sig (s. 104). När hon säger detta, ombeds hon av Axel att vänta medan han ”går in och skriver ett par brev!”. Här följer några repliker som handlar om dramapersonernas förhållande till utgångsdörren. Cecilia frågar först om hon ska sitta ensam ”för öppna dörrar”, varpå Axel ber henne att inte stänga dörren, ”ty då äro vi totalt förlorade”. Axel går ut men Cecilia lyssnar inte på hans varning utan ”går och vrider nyckeln i utgångsdörren”. Cecilia går och låser dörren kanske därför att hon vill vara ensam med Axel eller för att hon helt enkelt tycker att det är obehagligt att sitta ensam i ett hotellrum med öppen dörr, ett rum som tillhör någon annan. Troligt är också att hon vill stänga dörren för att försäkra sig om att hon nu ostört kan påverka Axel till att gifta sig med henne. Men Axels replik är desto underligare. Varför tror han att de är förlorade om dörren stängs? Och varför ska dörren hållas öppen när han ändå ämnar fly genom det andra rummet? Vore det inte enklare att fly om utgångsdörren hölls stängd så att det blev mindre folk som väntade honom utanför det rum där han skriver breven? Det går inte att ge ett säkert svar. Emellertid kan man tänka sig att Axel medvetet vill hålla dörren öppen eftersom han vet att Ture, dennes hustru och Lindgren kommer tillbaka. Axel önskar således att de ska komma in då han vill att de ska se de brev han lämnar efter sig innan han flyr. Axels vilja att hålla dörren öppen stämmer även överens med resten av den bild som ges av honom: han är ständigt i rörelse och på flykt. Han har flytt från Sverige till Afrika, undan allt elände han satt sin bror och dennes familj i, han kan inte följa med Cecilia till hennes faster då han ska på middag och han kan inte gifta sig eftersom han ska till London. Cecilia drömmer om äktenskapet och den fasta tillvaron. Hon vill stänga dörren och hejda Axels ständiga rörelse, medan denne är mån om att alla utvägar hålls öppna så att han lättare kan fly.

Ytterligare ett sätt att uppfatta Axels vilja att dörren hålls öppen är att han inte vill kompromettera sig. Det visar sig nämligen så småningom, i en replik med förscenisk information, att Cecilia har varit prostituerad. Axel vill därför undvika misstanke om ett sexuellt samröre med Cecilia, medan denna inte skulle ha någonting emot att sådana rykten spreds. Åter märks en hierarkisk konflikt: Cecilia vill gärna dra ner Axel till ”gnagarna” igen och samtidigt utnyttja denne, som ska belönas med ordnar av prinsen.

Scen nio inleds med att Mari kommer in och det visar sig att Cecilia har misslyckats med att låsa dörren (s. 105). Situationen är talande: Cecilias misslyckande med att stänga dörren förebådar slutscenen när det blir klart att Axel har flytt. Annars innehåller den korta nionde scenen ett inte alltför vän-

ligt samtal mellan Mari och Cecilia. Cecilia ropar in Axel igen och därmed inleds den tionde scenen (s. 106). Häri visar det sig att Axel i en förscenisk tid har haft en relation med Mari som dock tagit slut ”för tre år sen!”. Det visar sig också att Mari och Cecilia är ovänner sedan en förscenisk tid när de ”gick och strök i världen” och när de ”gick i torget”, och vi förstår att de bägge har varit prostituerade (s. 107).[281]

Mari och Cecilia talar alltmer ovänligt till varandra varpå Cecilia säger till Axel: ”Kom! Jag reser med dig!”. Axel svarar att han endast ska skriva ett brev till, men vill nu plötsligt ”stänga dörrn först”. Mari vägrar dock eftersom hon inte vill ”vara instängd som hon [Cecilia] nyss!”. Axel som ”lystrar till” frågar: ”Var dörrn stängd nyss?”. Cecilia frågar Mari om denna kan ”påstå att dörrn var stängd”, och hon svarar: ”Efter som du trodde att den var stängd, antog jag att du stängt den så illa, att den gick upp …”. Detta replikskifte är intressant då det ytterligare belyser diskussionen om dörrarna. När Cecilia säger att hon ska resa med Axel, vill denne stänga dörren eftersom denna nya situation kräver andra förutsättningar. Så länge Axel var ensam i sina flyktplaner, ville han hålla alla dörrar öppna. Nu när Cecilia ska följa med, är det däremot säkrast att stänga dörren för att försäkra sig om att inga fler personer kommer in och stör deras planer. Men när det visar sig att Cecilia inte har följt Axels tidigare uppmaning om att hålla dörren öppen, blir Axel nyfiken på att höra om det stämmer. Vi får tänka oss att Axel i denna stund, när det visar sig att Cecilia är opålitlig, bestämmer sig för att fly ensam.

Axel frågar om Mari vill ge tillbaka de brev han skrev till henne (s. 108), men hon avböjer och säger sig vilja behålla dessa så att hon kan sälja dem nu när Axel blivit berömd. Scenen når sitt slut, och den elfte scenen börjar med att Lindgren åter inträder på scenen ”vid gott lynne”. Han säger nu att han var ”lite morgongnaven innan” och att Axel inte är skyldig honom något (s. 109). Emellertid ber han huvudpersonen skriva på en borgen åt honom. ”Var inte rädd”, säger Lindgren till Axel, ”jag skall inte sätta dig i samma förlägenhet som din bror …”. Axel förstår ingenting: ”Det är ju jag, som bragt honom i olycka …”. ”På två hundra kronor ja”, svarar Lindgren, ”men han tog ju dig på borgen för fem års arrende …”. ”Herre Jesus!”, utbrister Axel och ber gästerna vänta ett par minuter så att han kan skriva ett par brev. Cecilia ”vill följa honom” (s. 110), men Axel ”håller henne tillbaka”: ”Ett par minuter”, säger han och ”[k]ysser henne på pannan”. Lindgren ber Axel skriva på papperet, men denne tar med sig dokumentet och ”[g]år beslutsamt åt vänster”. Det är sista gången vi ser huvudpersonen.

Den tolfte scenen som nu inleds, innehåller endast några sarkastiska repliker mellan Mari och Cecilia i kombination med Lindgrens skämtsamma inlägg (s. 111 f.). När den trettonde och sista scenen börjar, återkommer

[281] Enligt Ollén innebär ”’gick och strök’ här: gick på gatan, var prostituerade”, *SV* 33, s. 383.

Ture och hans hustru. Sedan växer oron och spänningen inför Axels frånvaro. Lindgren blir otålig och knackar flera gånger på dörren till det rum Axel tros sitta i. Och när den före detta läraren inte hör något svar, går han in. Han finner en flaska cyankalium och några brev. Först tror gästerna att Axel begått självmord. ”Jaså du var intet rovdjur, min kära Axel”, säger Lindgren. Men snart upptäcker han att rummet är tomt (s. 113). Axel har rest, hans saker är borta och cyankaliumflaskan är oöppnad; ”– det betyder: han ämnade ta livet av sig, men så ändrade han sig”. Lindgren delar ut de brev som Axel lämnat efter sig. Först får Cecilia sitt brev innehållande en förlovningsring. Sedan får brodern sitt brev med ”en växel på … beloppet!”. Lindgren däremot finner sin revers ”[u]tan borgen!”. Fästmannen som nu syns i den högra dörren undrar om Axel efterlämnat något till honom. ”Jo det var visst en fästmö därbortnast!”, svarar Lindgren. Denne summerar sitt intryck av Axel i dramats slutord: ”Tänk en sån karl, i alla fall, att kunna reda ut trassliga affärer! Det förargar mig visserligen att jag lät lura mig, men jag tror, ta mig raggen, att jag skulle gjort på samma sätt – – – Kanske ni också? Va?”.[282] Därefter faller ridån och pjäsen är slut (s. 114).

Slutrepliken kan få två motsatta innebörder beroende på hur den läses. Den första varianten är helt enkelt att Lindgren verkligen menar att han själv skulle ha agerat på samma sätt som Axel. En annan möjlighet att uppfatta repliken är att den är ironisk. Således framställs Axel som en oansvarig smitare och dramats övriga personer som hans motsatser – de skulle aldrig ha gjort på samma sätt. Denna öppenhet i slutrepliken påminner oss om den fattiges övertag över den rike: när Lindgren både kan erkänna att han kunde ha gjort samma sak eller alternativt ironisera över det, är Axel oförmögen att konfrontera fordringsägarna. *Debet* och *kredit* är förvisso två ekonomiska termer, men i Strindbergs drama problematiserar de såväl den rikes som den fattiges situation ur fler perspektiv än de pekuniära. Det handlar lika mycket om en moralisk-psykologisk kluvenhet som den ekonomiska situationen.

Diskussion

Debet och kredit skildrar en allvarlig situation på ett nästan farsartat sätt. Från farsen känner vi igen de snabba, humoristiska replikerna, den livliga rörelsen på scenen med många entréer och sortier samt en handling som kretsar runt komplikationer och missförstånd. Vi känner också igen de kantigt utformade dramafigurerna som, med undantag för Axel, inte på något sätt uppvisar något psykologiskt djup och som vetter mot karikatyren. Parodin på det välgjorda dramat och den antitetiska uppbyggnaden som nämndes tidigare verkar vara ett sätt att uppvisa hur enkelt och ytligt salongsdramat är

[282] ”Ta mig raggen” betyder ”ta mig tusan”, ibid.

i struktur, handling, rekvisita och karaktärsskildring. Metatexten förstärker detta: den nästan obefintliga scenrumsbeskrivningen som försvårar varje försök att föreställa sig hotellrummet och interiörens utseende samt anvisningar som, enligt de tidigare diskussionerna, kan indelas i fem kategorier.

Vi har talat om *Debet och kredit* i relation till det välgjorda dramat, salongsdramat, farsen och parodin. Emellertid bör Gedsø Madsens betoning av den betydelse Henri Becque hade för Strindberg understrykas. Becque var, som redan nämnts, en av upphovsmännen till *comédies rosses*, en populär dramatyp på Théâtre Libre vid 1880-talets slut och i början av 1890-talet. *Comédies rosses* kännetecknades, enligt Gedsø Madsen, framför allt av

> amorality and amused cynicism expressed in blunt, at times brutal, language. In these sardonic, cynical comedies of manners moral values are turned topsy-turvy. The blandly amoral characters thrive in a world which – though it is by no means entirely dissociated from reality – at times gives the impression of being somewhat artificial. The cynicism in some of the *comédies rosses* acquires a peculiarly hard and glossy finish; it becomes a manner, a literary style.[283]

Barbara Lide skriver att dessa komediers form och innehåll varierar hos olika författare, men att vissa egenskaper återkommer i många av dem:

> the main characters are usually amoral. Many of them are hypocritical, yet they are blithely unaware of their hypocrisy. A straightforward eroticism pervades many of the plays, and love is treated with sophisticated flippancy and regarded from a cynical viewpoint – rarely is it depicted as caritas. The passions that come to the fore in the *comédies rosses* are jealousy, which is often a stimulant to love, and anger, usually that of a deceived husband or lover. These passions are frequently expressed in strong, brutal language, with no attempt on the part of the playwright to shy away from *le mot juste*. Money is very important to the characters in the *comédies rosses*, and many of them devote their entire lives to pursuing it. Their pursuit leads to unhappy marriages and many an unhappy *ménàge à trois*. In addition to the pessimistic view of life reflected in the *comédies rosses*, there is a cynical humour which is usually clothed in witty, flippant dialogue […]. Coupled with the witty dialogue are some comic situations that arise when the wives and mistresses in the plays deceive their husbands and lovers.[284]

Pengar är alltså viktigt för figurerna i *comédies rosses*. De ägnar hela sitt liv åt en jakt på ekonomisk lycka. I *Debet och kredit* ser vi hur denna jakt är starkt närvarande, särskilt hos Ture, dennes hustru samt Lindgren. Själva anledningen till att Axel besöks av några av fordringsägarna är just pengar. Men de figurer som inte gör besök hos huvudpersonen i ett pekuniärt ärende,

[283] Gedsø Madsen 1962, s. 26 ff.
[284] Barbara Lide, ”Perspectives on a Genre. Strindberg’s comédies rosses” i *Strindberg and Genre*, red. Michael Robinson, Norwich, 1991, s. 155.

det vill säga fästmannen, Cecilia och Mari, tillhör den grupp som, med Lides ord, lider av den cyniska kärleken och svartsjukan. Expositionen i dramat ger i huvudsak information om bakgrunden till en ekonomisk konflikt eller en som rör en kärleksaffär och svartsjuka. I de två kvinnornas fall visar det sig att de har varit prostituerade, vilket förstärker den omoraliska aspekten och cynismen i *comédies rosses*. Vidare finns även andra betydande expositoriska inslag som på något sätt hänger ihop med huvudhandlingen: Axels misslyckade relation till sin far, Lindgrens tidigare relation med huvudpersonen, dennes splittrade känsla av att inte höra hemma någonstans, varken bland fattiga eller rika, Tures och Annas svåra situation med barnet och så vidare. Dessa delar av dramat återfinns främst bland de scener som är längre och rikare på exposition.

Debet och kredit parodierar det välgjorda dramat även på en strukturell nivå. Expositionen är kanske mest framträdande i de delar av genomgången som rör pjäsen som en parodi på det välgjorda dramat, som en *comédie rosse*. Ty det mesta som har nämnts i anslutning till denna läsning får konsekvenser för expositionen. Hela pjäsen är tungt expositorisk då den oavbrutet refererar till en förscenisk tid. Alla problem som rör de olika personerna aktualiseras sedan i den sceniska handlingen och innan pjäsen är slut har alla konflikter nått en lösning. Några exempel på hur genomförd parodin på det välgjorda dramat är och hur detta syns redan i rekvisitan och på strukturell nivå är: scenindelningen och det snabba tempot med alla entréer och sortier; de enkla symbolerna: cyankaliumflaskan, växelpapperet, förlovningsringen, brännvinet och vinet; den nästan banala förvirringen kring dörrarna, och Maris och Cecilias gräl. Dramat utgörs av (a) scener med mycket expositorisk information, såsom den första scenen då förutsättningarna och huvudpersonen presenteras på klassiskt manér, eller den fjärde scenen mellan Axel och Lindgren; (b) snabba scener där endast dramapersonerna byts ut, enkla komplikationer uppstår kring dörrar, och Lindgren skrattar åt grälet mellan Mari och Cecilia. Därmed är själva den expositoriska strukturen en del av dramats parodi på det välgjorda dramat. Även slutet är tydligt parodiskt: medan alla konflikter i det välgjorda dramat får sin upplösning innan pjäsen slutar, är slutet i *Debet och kredit* helt öppet när det gäller dramats huvudperson. Varken de andra dramafigurerna eller läsaren får reda på vad som händer med Axel efter slutscenen. Dessutom kan de enkla symbolerna ses ur ytterligare ett perspektiv: dramat uppvisar element ur klassiska sagor. Inte endast ringen och cyankaliumflaskan (giftet) hör till dessa anspelningar på sagans värld utan även de olika dramapersonerna som representerar olika sagofigurer: två bröder, Axel och Ture – en ond och en god – två kvinnor, Cecilia och Mari – två inverterade prinsessor – samt kungen, fadern, fästmannen och Lindgren, den misslyckade narren. Även andra element från sagan återfinns, såsom kungens slott, ordnarna (skatten som Axel ska belönas med), den exotiska Afrikaresan samt fästmannens Bibelberättelse som

blir en saga i sagan. Alla dessa sagomotiv kan ses i ljuset av parodin på det välgjorda dramat; för att i ännu högre grad uppnå ett förlöjligande, används enkla element från sagans värld.

Debet och kredit blir emellertid aldrig en enkel fars, parodi, *comédie rosse* eller vad Smedmark kallat ett ”psykologiskt orimligt” drama utan ”tillräckligt utrymme för psykologisk djupodling”.[285] Det finns nämligen några detaljer som öppnar för ytterligare en nivå i läsningen. Ty det är lockande att betrakta Axel som inte bara en huvudperson, utan faktiskt den person som författar hela dramat under själva pjäsens gång. Vi tas rakt in i författarverkstaden. Detta metadramatiska perspektiv öppnas i och med att Axel frekvent säger sig gå och ”skriva brev”. Om även detta brevskrivande ses mer bildligt, skulle vi kunna tänka oss att Axel går in i sitt arbetsrum och skriver de andra figurernas repliker under dramats gång. Axel låter brodern och hustrun presentera honom i första scenen och på slutet låter han Lindgren fälla det avgörande omdömet om honom. Han är alltså varken sceniskt närvarande i början eller på slutet, och i de scener som äger rum däremellan ser han till att med jämna mellanrum gå in i sin författarverkstad för att skriva nya repliker åt de andra rollfigurerna. Denna läsning är förstås ytterst alternativ men inte helt ointressant eftersom Axel blir en kluven dramafigur som trots stora framgångar inte kan frigöra sig från sin historia och en känsla av skuld och ont samvete som konstant ekar bakom hans repliker. På så sätt kan pjäsen ses som en uppgörelse med den ateistiska övermänniskan. Detta förstärks både i replikerna då Axel på några ställen säger ”Herre Jesus”, och kanske främst genom en skuldkänsla som finns inom honom och som hindrar pjäsen från att helt och hållet bli en komisk tillställning. Således pekar dramat fram mot skuldtematiken i Strindbergs produktion efter inferno-perioden. Axel, som i en alternativ läsningsvariant är författaren i sin skrivverkstad, verkar vilja ställa frågan: har en konstnär rätt att skildra vad som helst? Har konstnären något ansvar? I Axels fall verkar svaren bli att konstnären visserligen får skildra vad som helst, men att han även måste ta sitt ansvar och stå för det han skildrar, något som huvudpersonen misslyckas med. Han flyr undan sitt ansvar, han orkar inte stå till svars för sina åsikter. Pjästiteln återkommer här än en gång i en bildlig bemärkelse i anslutning till konstnärens skuld.

Om Axel betraktas som författare till det drama som pågår, urskiljs vissa svar på hur det förhåller sig med några egendomliga inslag i pjäsen. Dramat börjar egentligen i allvarlig ton då Ture och hans hustru berättar om sitt elände, men de diskuterar även Axel, dennes framgångar och all ära han vunnit genom sin upptäcktsfärd i Afrika. Men så kommer huvudpersonen, författaren och skaparen, in på scenen, och helt plötsligt infinner sig olika personer för att kräva olika saker av honom. Han får därför fullt upp med att gå in till sin kammare, genom en egen dörr, och skriva repliker åt sina figu-

[285] Smedmark 1970, s. 238 f.

rer. Och så fort han inte är på scenen, fylls scenen av folk som söker honom, det uppstår komplikationer, och dramapersonerna vankar nervöst fram och tillbaka över scengolvet i väntan på sina kommande repliker. Men Axel får nog. Redan i scenen med fästmannen, som kliver ut ur sin skrivna roll och påpekar att hans ”namn är intet namn”, ber huvudpersonen kyparen att hålla hans räkning i ordning, packa hans bagage och ha en hyrvagn redo inom en halvtimme. Och när Mari vägrar att ge tillbaka Axels gamla brev till honom för att hon ser möjligheten att sälja dem, tar hans tålamod slut. Vi får tänka oss att dessa gamla brev, utifrån det metadramatiska perspektivet, är författarens tidigare brev, verk eller repliker som han författat för länge sedan och som han nu kanske ångrar eller är missnöjd med.

Det metadramatiska inslag som här har diskuterats är en strukturell metod som Pfister kallar ”the play-within-the-play”. Enligt Pfister uppstår ett ”spel i spelet” främst då en grupp dramafigurer framför ett spel för en annan grupp dramapersoner. De sistnämnda blir således en fiktiv motsvarighet till de verkliga åskådarna i teatersalongen, och de fiktiva författarna, skådespelarna och regissörerna motsvarar sina verkliga föregångare i produktionen av dramatexten. Enligt Pfister är det regelrätta spelet i spelet ett sätt att göra dramat och teatern till egna teman och framhäva relationen mellan den verkliga åhöraren och den verkliga föreställningen. Genom att belysa den dramatiska illusionen framställs illusionism som problematisk.[286] Dramats fiktiva natur blir en metaforisk modell för bedragandet vari teatermetaforerna implicit refererar till dramats inherenta fiktionalitet.[287] När vi i *Samum* såg ett spel i spelet som inte spelades, men som diktades av Biskra för Guimard, kan *Debet och kredit* i sin helhet ses som ett drama som problematiserar gränsen mellan fiktion och verklighet, varför termen metadrama här är lämpligare än spel i spelet. Man bör dock vara försiktig med användningen av begreppet metadrama. Det finns en tendens att man i extrema fall börjar betrakta all dramatik som metadramatik. Detta är inte särskilt överraskande. Av inledningskapitlet om expositionsbegreppet och dess historia framgick hur redan Aristoteles diskuterade dramats komplexa förhållande till verkligheten genom begreppet *mimesis*. Dramaforskningen har alltid intresserat för sig genrens relation till det verkliga livet.

Liksom i Strindbergs senare inferno-dramatik blir konsten en prövning som kanske inte renar själen, men som förändrar den och tar den vidare mot nya upptäckter. Kanske är *Debet och kredit* ett sätt att visa att konsten är i ständig rörelse, att den inte går att fånga. Men man kan närma sig den och låta sig förändras av den. Och i bästa fall kan konstnären och författaren själv bli som sin skapelse: ständigt rörlig och på flykt undan allt och alla som vill klassificera eller tjäna pengar på en. Konsten är alltså inget enkelt, välgjort drama eller en *comédie rosse*, även om den ibland antar sådana former.

[286] Pfister 1988, s. 223.
[287] Ibid., s. 230.

Expositionen i *Debet och kredit*

Analyserna och diskussionerna kan summeras med konstaterandet att expositionen i *Debet och kredit*:

- inte är bunden till någon särskild del eller avsnitt i dramat och därmed inte endast är förekommande i dramatextens inledning. I dramats tredje sista replik säger Mari: ”Fyrverkeriet inställes alltså” (s. 114) och refererar därmed till ett fyrverkeri i en efterscenisk tid;
- förekommer i både repliker och, med Strömquists terminologi, metatext, det vill säga både i dialogen mellan dramafigurerna och i pjästitel, personförteckning, scenangivelser samt scen- och spelanvisningar. Som analyserna har visat är metatexten i *Debet och kredit* blygsamt förekommande och de anvisningar som finns förutom titel, beskrivning av scenrum, personförteckning och scenindelning, kan delas in i fem kategorier som samtliga rör dramafigurerna, deras rörelser, handlingar, repliker, dessas adressater samt figurernas klädsel och utseende. Av dessa kategorier är den sista mest fylld med expositorisk information eftersom både Lindgren och fästmannen förser oss med upplysningar genom sin klädsel, redan innan de börjat tala. Pjästiteln överför expositorisk information om en ekonomisk situation som sedan utvecklas i dramat samtidigt som titeln även används i en bildlig bemärkelse. Personförteckningen förser oss med mycket förscenisk information om dramafigurernas yrken såsom doktor, trädgårdsmästare och före detta lärare. Scenindelningen överför expositorisk information då de många scenbytena är delar av en strukturell parodi på det välgjorda dramat;
- i högsta grad överför information om dramats försceniska tid. *Debet och kredit* är en enda stor lösning av problem som uppstått i den försceniska tiden. För vissa av dramafigurerna går det att tala om en mellanscenisk tid, men denna tid överför ingen väsentlig expositorisk information eftersom pjäsen i huvudsak behandlar försceniska händelser. Den tydligaste simultansceniska handlingen har upptäckts i Axels brevförfattande, vilket måste betraktas som en utomscenisk handling då det pågår bakom en stängd dörr och därmed inte syns på scenen. Det finns slutligen några repliker där en efterscenisk tid aktualiseras, exempelvis: ”Alltså vid femtiden med frack” och: ”Följer du mig till faster i eftermiddag?”.

Första varningen

Förmodligen författades *Första varningen*, som vi nämnde under analysen av *Debet och kredit*, någon gång mellan mitten av februari och mitten av mars 1892. Pjäsen kallades ursprungligen *Första Tanden* med anspelning på den framtand som Frun bryter och som för henne betyder att ungdomens år har passerat.[288] Dramat var enligt Ollén ”den mest kontroversiella” av de enaktare som trycktes 1893. Det accepterades av Kungliga Dramatiska Teatern men bojkottades av skådespelarna som, liksom en majoritet av recensenterna, hade chockerats av den femtonåriga dramafiguren Rosas frispråkighet. Den ende som var öppet positiv, men som ju själv skulle åtalas för dikten ”En morgondröm” tre år senare, var Gustaf Fröding. I en recension av *Första varningen* i *Karlstads-Tidningen* (14 oktober 1893) fann denne i dramafiguren Rosa ”bara en 15-årig backfisch, som är vildt förälskad i herrn, men […] [som] har litet mer af het erotik i blodet än sådana vanligen ha, en excentrisk pockande unge, skildrad med beundransvärd säkerhet och sanning”. När pjäsen sjutton år senare fick sin Sverigepremiär på Intima teatern skulle flera recensenter dela Frödings uppfattning.[289]

I den följande expositoriska analysen ska vi med hjälp av främst Törnqvists utförliga undersökning av pjäsen, ett kapitel om *Första varningen* i studien *Svenska dramastrukturer*, se hur dramat uppvisar många intressanta perspektiv. Törnqvist utreder i sin studie utförligt tematik, sekvensindelning, entréer och sortier, förscenisk och scenisk handling, dramatekniska grepp, dramapersoner och människoskildring, tid och rum, symbolik samt dialog i *Första varningen*. Det kommer att finnas stor anledning att ständigt citera valda delar ur hans studie.[290] Törnqvist har också kartlagt och presenterat många av den tidigare forskningens omdömen av dramat vilka introduceras i det följande. Även Lide har kommenterat *Första varningen* i sina studier av Strindbergs komedier och vi kommer successivt att belysa den expositoriska undersökningen med hennes synpunkter, främst under diskussionsavsnittet.

Lamm har karakteriserat stycket som ”synnerligen osmakligt”, men har ändå däri funnit ett visst psykologiskt intresse där ”andemeningen […] tydli-

[288] *SV* 33, s. 347. Om den version av *Första varningen* som förekommer i *SV* 33 skriver Ollén: ”Till grund för texten i […] *Första varningen. 'Komedi i En Akt'* […] ligger Strindbergs på Bonniers förlag i Stockholm bevarade originalmanuskript”, ibid., s. 345.
[289] Ibid., s. 354 f.
[290] En engelsk översättning av detta kapitel återfinns i Törnqvist 1982, s. 19–37.

gen [skall] vara, att svartsjukan är oundgänglig för kärleken och att ett äktenskaps charm ligger i den ständiga oro för att förlora varandra, vari det håller makarna".[291] Alfred Jolivet fastslår att pjäsen är "une des œuvres les plus insignificantes de Strindberg".[292] Gedsø Madsen menar på ett liknande sätt att den tillhör Strindbergs minst viktiga, hur man än väljer att undersöka den. Han finner dramat alltför okoncentrerat och omständligt trots dess korthet.[293] Sven Rinman bedömer stycket som "en bagatell".[294] Detta gäller även Smedmark som talar om det som "mer en dramatisk bagatell än en djupare psykologisk studie" där allt är "konstruerat" och präglat av den "ytliga komeditonen" och ett "erotiskt fladder".[295] Brandell menar att pjäsen är "en erotisk miniatyrkomedi med en upplösning så lättfärdig att man nästan tvingas använda ordet 'bagatell'".[296] Barry Jacobs är däremot positiv och hävdar att dramat är "more witty and playful than anything Strindberg wrote in the preceding period", det vill säga dramer författade mellan åren 1886–1889.[297] Walter Johnson är om möjligt ännu mer hänförd när han hävdar att *Första varningen* kanske är "the most delightfully amusing of all his short plays […] [with] excellent lines, amusing situations, and an interesting set of characters".[298] Ollén skriver att "[p]jäsens form är lekfull, men leendet har kniven mellan tänderna".[299]

Expositorisk information

Metatext

Första varningen är en titel som särskilt i kombination med vår vetskap om ursprungstiteln *Första Tanden* anspelar på den framtand som Frun biter sönder. Såsom Jacobs har poängterat, uppvisar dramat dock två "första varningar": "just as Rosa's coming wisdom tooth signalizes the beginning of one passionate career, Olga's broken front tooth symbolizes the close of an-

[291] Lamm 1924, s. 393 f.
[292] Alfred Jolivet, *Le théâtre de Strindberg*, Paris, 1931, s. 202.
[293] Gedsø Madsen 1962, s. 132 f. Exempelvis menar Gedsø Madsen att den långa fjärde scenen är irrelevant och att den saktar ner rörelsen i dramat, främst eftersom Baronessan häri pratar länge och förvirrat om sin förre make, "a character completely without importance for the development and understanding of the plot", ibid., s. 133.
[294] Sven Rinman, "Strindberg" i *Ny illustrerad svensk litteraturhistoria*, del 4, *Åttiotal, nittiotal*, red. E. N. Tigerstedt, Stockholm, 1957, s. 86.
[295] Smedmark 1970, s. 239 f.
[296] Brandell 1985, s. 276.
[297] Jacobs 1969, s. xxviii.
[298] Walter Johnson, *August Strindberg*, Boston, 1972, s. 150 f.
[299] Ollén 1982, s. 204.

other".[300] Pjästiteln är givetvis central för handlingen, men vi ska i det följande se hur dramat på många sätt handlar om en mans vistelse bland tre kvinnor som försöker vinna hans kärlek. Strindberg skildrar denna situation genom några huvudsakliga element som vi ska återkomma till i denna analys, exempelvis växt-, mat- och färgmetaforik.

Undertiteln, *Komedi i en akt*, aktualiserar ett ämne som vi redan haft anledning att diskutera under analyserna av *Samum* och *Debet och kredit*, nämligen enaktarnas relation till de franska dramagenrerna *la pièce bien faite* och *comédies rosses*. Det blir givande att, med hjälp av Lide, diskutera *Första varningen* i anslutning till *comédies rosses*. Detta, tillsammans med Törnqvists undersökning, förklarar nämligen några element i dramat som en del av den övriga tidigare forskningen förbisett. Det måste påpekas att dessa begrepp, komik, komedi och humor, naturligtvis är komplicerade termer som egentligen bör diskuteras mycket mer utförligt. Emellertid skulle detta föranleda en annan undersökning än den föreliggande. De resonemang som här presenteras bör därför ses som generella och primärt nödvändiga för att belysa den komiska aspekten av *Första varningen* på en mer allmän nivå.

Som Lide har påpekat i sin avhandling *Strindberg's Comic Spirit* innebär nämligen humor

> not necessarily […] comedy any more than laughter is synonymous with comedy. But to deny a writer a sense of humor is essentially to deny him a sense of the comic. Strindberg's wit, sense of humor, and sense of the comic on the one hand, and the "serious" Strindberg on the other, are not at all psychologically incompatible, as so many critics are prone to assume. Those who deny Strindberg his sense of the comic will never be able to gain full understanding of his dramas.[301]

Ordet komedi i undertiteln kan enklast ses i ljuset av den traditionella aristoteliska uppdelningen där allt som inte är tragedi är komedi; det som inte slutar i tragik tillhör alltså komedigenren (s. 115). Även om *Första varningen* har många inslag som kanske snarare är tragiska än komiska, är det ett drama som ändå kännetecknas av en rapp och kvick dialog. Såsom Lide hävdat, är Strindbergs komik tudelad:

> On the one hand, he has an acute sense of the witty, the sarcastic, the jocose, the laughable, which can best be observed in the dialogue of his marital comedies. On the other hand, many of his later works in the comic mode evince a comic attitude toward life which can be described as an acceptance of life's discrepancies. The comic technique Strindberg uses most frequently

[300] Jacobs 1969, s. xxviii.
[301] Barbara Lide, *Strindberg's Comic Spirit. A Study of August Strindberg's Comedies and their Relationship to the Comic Tradition* (diss.), Ann Arbor, 1975, s. 11.

> is the unmasking of his characters in order to expose the true personality under the false façade.[302]

Bland dramats personer ses först Herrn – den 37-årige Axel Brunner; Axel är ett vanligt förekommande namn i Strindbergs verk och inte sällan är närmast en pseudonym för Strindberg.[303] Övriga dramapersoner är Frun, Axels ett år yngre hustru Olga; Rosa, en femtonårig skolflicka; Baronessan, Rosas 47-åriga mor som är änka samt Pigan, en figur som inte står med i personförteckningen men som syns på scenen en gång. Rosa och Olga delar inte endast i tandsymboliken, utan det finns även, såsom Törnqvist noterat, en blomstertematik i dramat vari Rosa och Olga uppvisar två skilda faser. Pjäsen öppnas nämligen med att Frun sitter och skriver ”vid bordet, på vilket ligger en blombukett och ett par handskar”. Av pjäsens kommande skeenden är det inte omöjligt det att tro att det är ett kärleksbrev Frun skriver, eller åtminstone ett tackbrev till kaptenen som har givit henne buketten. Handskarna markerar att Frun är en fin kvinna som är mån om att hennes händer bevaras rena. Så kommer Axel in och ”tummar på buketten”. ”Låt bli och förstör mina blommor”, utropar Olga varpå Axel strax ”slänger ifrån sig buketten” (s. 121 f.). Senare varnas hon av maken för att den tiden snart kommer när hon inte längre ”dansar fram på rosor” (s. 123). Blomsterbuketten blir såsom Törnqvist har påpekat ”en symbol för det bekymmerslösa, ungdomliga liv Frun ännu lever eller önskar leva och som betingas av att hon ännu ter sig åtråvärd. Hennes omsorg om blommorna blir ett uttryck för hennes omsorg om detta slags liv”.[304] Med tanke på de kommande händelserna är det inte konstigt om det är rosor hon har fått. Handskarna markerar därmed att hon inte vill sticka sig på rosorna, eller för den delen på Rosa. Törnqvist skriver att det så småningom på scenen inträder ”en kvinna som inte *mottar* blommor utan som *är* en blomma”.[305] När Rosa kommer in bär hon ”en stor korg med blommor” (s. 126). Det visar sig sedan att Axel lovat hjälpa henne att binda rosor till Helga Lekamensfesten som äger rum under morgondagen. Förutom Rosas erotiska begär till Axel, markeras även, med Törnqvists ord, Axels ”dragning till hennes renhet, till hennes ännu ’helga lekamen’, till det hos Rosa som trots allt erinrar honom om hustrun-sådan-hon-varit. Det är säkert ingen tillfällighet att frun heter Olga, den ryska varianten av det fornnordiska Helga”.[306] Rosas namn anspelar, ur ett expositoriskt perspektiv, på en förscenisk tid (blomsterbindningen) medan Olga är ett namn som refererar till en efterscenisk tid (Helga Lekamensfesten) samtidigt

[302] Ibid., s. 271.
[303] Det är kanske inte heller någon slump att Strindberg har valt just namnet Axel för sitt alter ego. En av Strindbergs bröder hette nämligen Axel.
[304] Törnqvist 1973, s. 29.
[305] Ibid., s. 29 f.
[306] Ibid., s. 30.

som bägge namnen också förstärker den sceniska handlingen med dess konflikter.

Det finns i *Första varningen* en central växtmetaforik varunder blomstermotivet är en avdelning. Men det är mer komplext än så. I själva verket genomsyras hela dramat av olika inslag som på något sätt är knutna till denna metaforgrupp. Vi kommer under analysen att behöva återkomma till växtmetaforerna i kombination med Axels sexuella problematik. Vi ska också upptäcka att kvinnorna, på fler sätt än Törnqvist observerat, befinner sig i olika faser när det gäller Axels sexuella begär. Rosa, 15 år, är barnet och dottern; Baronessan, 47 år, är modern och Olga, 36 år, är hustrun. Rosa är för ung, Baronessan är för gammal, och Olga, som är den mest uppvaktade av de tre kvinnorna, ska före dramats slut ha brutit en framtand och därmed förlorat sin attraktion. Axels lust och svartsjuka väcks när andra män konkurrerar om hans kärleksobjekt, samtidigt som han helst av allt inte vill befinna sig i denna situation – han vill inte känna sexuell lust. Blomstermotivet, liksom titelns tandmotiv, är nära knutet till växtmetaforerna och dramafigurernas sexuella faser. Tiden förekommer som vi ser här, och även i fortsättningen, både konkret och bildligt: personernas konkreta ålder är talande för deras sexuella attraktionskraft som också betonas med olika motiv såsom blommor och tänder. Den bildliga resan från födelse till liv och från ett moget liv till död manifesteras på varierade sätt i dramat. Liksom blommor som slår ut, lever och vissnar, är kvinnornas ålder och därtill hörande sexuella attraktion i pjäsen representativa för dessa tre stadier.

Strindberg har i metatexten angivit att pjäsen utspelas ”i Tyskland i våra tider”, det vill säga i slutet av 1800-talet (s. 117). Törnqvist har iakttagit att ”en kombination av olika upplysningar – att handlingen utspelas i Tyskland, att Baronessans man drog ut i kriget, tillfångatogs och därpå förälskade sig i ’mairens dotter’” leder till att man kan ”räkna ut att det krig som avses måste vara fransk-tyska kriget 1870–71”, men i och med ovetskapen om ”hur länge Baronessans man varit borta, ger oss detta ändå ingen hållpunkt”. Således finns alltså anspelningar på den expositoriska tid som gäller både förscenisk, utomscenisk och scenisk handling, men inte till den grad att vi kan ange en exakt tid. Att Strindberg trots allt ”valt att ge handlingen en ganska fast förankring i tid och rum kan enklast förklaras med hans naturalistiskt betingade strävan att understryka dess verklighetskaraktär”.[307] Exakta anvisningar om tid och rum är ju något som vi, med undantag för *Debet och kredit*, upptäckt i samtliga analyser hittills.

Scenen i *Första varningen* är en ”tysk matsal” med ett ”långt matbord mitt på golvet” och ett ”stort skåp till höger; kakelugn etc.”. Vi befinner oss alltså i en matsal på ett pensionat vars värdinna är Baronessan och där Axel och Olga är inneboende. Handlingen utspelas uteslutande i denna matsal,

[307] Ibid., s. 26 f.

vilken Törnqvist har observerat är ”ett rum dit alla har tillträde” varför entréerna är ”förhållandevis lätta att motivera”.[308] Att handlingen ”förlagts till just en tysk matsal kan förklaras med att detta rimmar med de ’*vinkullar*’ som syns i bakgrunden och med hänsyftningarna till fransk-tyska kriget och Helga Lekamens-festen”.[309] Törnqvist har en poäng angående det strategiska valet av matsalen, men därutöver kan man fråga sig om det verkligen är ett regelrätt pensionat pjäsen utspelas i eller om det inte snarare är Baronessans hem som hon har tvingats att hyra ut efter makens, familjeförsörjarens, död och som nu delas av de olika ”familjemedlemmarna”. Det finns nämligen vissa fenomen som vid närmare eftertanke är något egendomliga: vilka är Axel och Olga egentligen? Var kommer de från? Vad arbetar de med? Hur kommer det sig att de kan bo på ett pensionat i fyra månader utan att behöva arbeta? Hur drivs detta pensionat om Herrn och Frun är de enda gästerna? Dessa centrala, expositoriska, frågor förblir obesvarade under dramat och vi får lätt intrycket att huset närmast är ett laboratorium för Axels sexuella spel. I så fall finns häri en naturalistisk idé att placera olika typer av människor i ett rum där de får utkämpa en kamp. Ty det är åter en hjärnornas kamp vi har att göra med här, den mellan Axel och de tre kvinnorna. Skillnaden mot tidigare dramer är att det intellektuella inte räcker till, så figurerna får ta till andra medel, såsom den sexuella attraktionen och den därtill relaterade svartsjukan. Temat hjärnornas kamp varieras därmed en aning. Figurernas kunskaper räcker inte längre till för deras syften att uppnå vissa mål, utan de nyttjar emotiva krafter för att driva igenom sina viljor. Den naturalistiska idén om sannolikhet löses upp eftersom det finns en del mindre troliga inslag och obesvarade frågor om just exempelvis Herrns och Fruns bakgrund och försceniska historia.

Baronessan har ofta ärenden i det skåp som står till höger, men dessa visar sig snart vara förevändningar för att träffa Axel. Som Törnqvist har påpekat är skåpet, liksom kappsäcken, främst till för att ”motivera personernas entréer”.[310] Vidare kan kakelugnen givetvis ses som ett, för den tiden, naturligt föremål i en matsal, liksom matbordet. Men på ett symboliskt plan skulle kakelugnen – placerad i det rum där alla kvinnor omger Axel – vid en första anblick kunna ses som en bild för den brinnande lockelse, det vill säga Rosa och även Baronessan, som drar honom dit. Emellertid sägs ingenting om att kakelugnen är tänd, och då är det snarast så att den förstärker en viss asexualitet hos Axel; i den matsal, där ätandet är det centrala inslaget, ställs varmt mot kallt. Kvinnornas heta passion ställs mot Axels nerkylda sexualitet. Man kan härvidlag också urskilja en matmetaforik som är ytterligare en dimension av den sexuella kamp som pågår. Medan de tre kvinnorna slåss om att

[308] Ibid., s. 14.
[309] Ibid., s. 27. Törnqvist tillägger emellertid att handlingen lika gärna kunde ha förlagts till Frankrike, ibid.
[310] Ibid., s. 14.

servera Herrn *varmt* kaffe, blir deras begär obesvarat, kakelugnen står kall, liksom Axels förmåga att ge kvinnorna den värme de behöver. Mat och ätande går även igen i en del andra inslag i pjäsen såsom Helga Lekamensfesten samt alla repliker om frukost, middag och dylikt. Själva pjästiteln kan givetvis också ses i anslutning till detta då tänder är till för att tugga mat. Särskilt Baronessan är noggrann med att Axel får den mat han behöver; matsalen är det moderliga rum där Baronessan serverar sin kropp i en egen motsvarighet till Kristi Helga Lekamen.

En fonddörr är ”öppen så att man ser vinkullar, en tornspira etc.”. Redan i scenrummet finns det därmed, som Törnqvist har understrukit, en antydning om en symbolik som sedan fördjupas i dialogen, nämligen den som gäller ”de två fester som omramar dramat: den uppsluppna fest som gått av stapeln aftonen innan och den religiösa högtid som ska firas dagen efter”. Medan den förra präglats av ”vin, kvinnor och sång, av sinnlig kärlek och dionysisk berusning”, hålls den senare ”till åminnelse av brödets förvandling vid nattvarden”. Ur expositorisk synvinkel är den försceniska festen ”den syndiga kroppens fest”, medan den eftersceniska är ”den heliga lekamens”.[311] Nu behöver det visserligen inte vara ett kyrktorn som syns, men om så är fallet, förstärks den uppdelning Törnqvist nämner. Samtidigt kan man tillägga att vinkullarna, där druvorna föds, mognar och ruttnar, följer den växtmetaforik vi har diskuterat med livets tre stadier: födelse, liv och död.

Till vänster finns en tapetdörr och bredvid skåpet ses en nattsäck på en stol. En tapetdörr brukar generellt ha byggts i plan med en vägg med samma tapet och är därför svår att upptäcka. Kanske är det så att dörren följer Axels vilja att röra sig diskret och fritt till och från köket när han vill; Axels entréer hindras varken av dörrar eller av väggar. På samma gång är dörren svår att finna även för honom. I så fall markerar den hans svåruppfyllda vilja att fly undan Olga. Nattsäcken antyder en resa, men den står på en stol, det vill säga den sitter – fast. Liksom i fallet med tapetdörren betonas det faktum att Axel är på väg någonstans men misslyckas eftersom någonting håller honom kvar. Nattsäcken är alltså ett expositoriskt föremål i det att den är ett sceniskt föremål som informerar om en efterscenisk tid (s. 119).

Om vi nu övergår till den metatext som finns från och med det att dramats första scen inleds, har vi redan berört blomstermotivet som finns i den första scenens metatext och repliker. Den andra scenen inleds med att Olga blir ”ensam ett ögonblick” varpå Rosa kommer ”in, vårdslöst klädd, med upplöst hår, en hopvikt duk om hjässan, kinderna och hakan, antydande tandvärk; på den halvlånga klänningen är ett hål rivet på vänstra ärmen. Hon bär en stor korg med blommor” (s. 126). Allt i denna beskrivning är en förstärkning av Rosas egenskaper och en förberedelse för hennes ord och handlingar i de kommande skeendena. Slarvig klädsel, utsläppt hår och den korta klänningen

[311] Ibid., s. 30.

med ett hål i signalerar att detta är en frigjord flicka som gör som hon behagar och/eller som en man gör vad han behagar med. Hålet i klänningen kan i så fall ses som ett sätt att förföra Herrn.

Vid en närmare granskning av beskrivningen av Rosa upptäcks vidare två detaljer som är av central betydelse i dramat: dels hennes tandvärk, dels blomkorgen. När Rosa har kommit in i dramats andra scen, säger hon sig ha en sådan tandvärk att hon ”ville vara död!” (s. 126). Som Sprinchorn har klargjort är tänder en symbol för sinnlighet i Swedenborgs korrespondenslära – en lära som Strindberg var bekant med,[312] om än inte då *Första varningen* författades såsom Törnqvist har påpekat. Det är således kanske inte särskilt konstigt att både Olga och Rosa dras med just tandvärk. Frun ber den unga flickan gapa för att ”se om det är någon karierad tand”, men hon ser endast ”pärlor”, varefter hon kysser Rosa på munnen. Visst kan man betrakta denna handling som ett uttryck för att Olga, ”vars tänder ju inte är mycket att skryta med”, längtar ”tillbaka till det renhetstillstånd Rosa ännu befinner sig i”.[313] Men här skymtar också ”en lesbisk erotik” som förlöjligar både Axels ”dyrkan av en lesbisk kvinna” och ”makarnas försoning i slutet”.[314] Emellertid blir Rosa upprörd och ”misslynt” över kyssen och ”klättrar upp på bordet och sätter sig, med fötterna på en stol”. Rosa visar därmed genast, genom att sätta sig på bordet och inte på stolen, att Olgas handling, i hennes unga värld där Axel är den åtrådde i ett helt heterosexuellt begär, bryter mot normen. Fruns kyss väcker en misstänksamhet gentemot hennes heterosexuella begär, men kyssen är helt obesvarad från Rosas sida. Flickan ”kastar sig i Fruns armar och gråter” – hon upplever att Olga inte är lika god mot maken som han är mot henne. Dock ”rycker [hon] sig lös” lika snart när hon påstår sig tycka om Axel (s. 128).

Beträffande blomstermotivet i anslutning till Rosa kan tilläggas att hon, som Törnqvist understrukit, ju *är* en blomma – och inte vilken blomma som helst, utan en ros, en oskuld – som har stora problem med att finna sig i situationen. Renheten är för Rosa

> snarast ett hinder, en brist i konkurrensen om Herrns gunst. Just det han söker hos henne, tror hon att hon måste undanhålla honom. […]
>
> Rosa ber Herrn hjälpa henne med blomsterbindning efter att ha sysslat med blomsterplockning (på latin *defloratio*). Då han inte gör det drivs hon att ännu tydligare visa Herrn sin längtan efter defloration eller, som hon tidigare uttryckt det, efter att ”bli överfallen av oförskämda herrar” […]. När Frun uppmanar Rosa att ”ta sina blommor med sig, i fall det skulle bli fråga om

[312] Evert Sprinchorn, ”Logiken i *Ett drömspel*” i *Synpunkter på Strindberg*, red. Gunnar Brandell, Stockholm, 1964, s. 233.
[313] Törnqvist 1973, s. 28.
[314] Ibid., s. 28 f. Törnqvist menar också: ”Ett framhävande av Fruns bisexualitet skulle […] innebära att hon inte i lika hög grad skulle kunna uppfattas som representant för Den medelålders kvinnan, en typisering som Strindberg nog avsett. Han ställer henne ju mot Den unga flickan å ena sidan och Den åldrande kvinnan å den andra”, ibid., s. 29.

> blomsterkastning" […] då Herrn reser med tåget, antyder hon cyniskt att flickan plockat sina blommor mera med tanke på en jordisk brudgum än på en himmelsk. Att ordet "blomsterkastning" har en erotisk bibetydelse är väl […] tydligt.[315]

Törnqvist poängterar också att finns det några centrala parallellismer där Rosa och Olga knyts samman genom ett motiv eller ord som får motsatta följder för de respektive kvinnorna. Tand- och blomstermotivet är två exempel. Vidare finns användandet av ordet barn som generellt används om Rosa, men som Axel karaktäriserar sin maka med innan han påpekar att den första tanden kom med smärta. Även Rosas klädbyte, "en utveckling från lastbarhet till renhet, ett slags transsubstantiation […] [och] en symbolisk illustration av den inre förvandling Frun genomgår – åtminstone efter Herrns önsketänkande […] är […] ännu ett exempel på en parallellism".[316] Törnqvist syftar här på att Rosa, i den utomsceniska tid som löper mellan hennes sorti i slutet av scen sju och pjäsens sista anvisning, "Rosa synes i dörren i vit klänning", i dramats slutscen, har bytt klänning; hon bär inte längre en halvlång klänning med hål i, utan en vit. Utöver det Törnqvist poängterar går det också att se dramats sista anvisning i relation till pjästiteln och tandproblematiken; inte endast hålet i den första klänningen har ersatts av det vita, hela plagget, utan även hålet i tanden har på ett bildligt plan ersatts av vit och ren emalj – den karierade tanden har bytts ut mot en pärla, för att tala med Frun.

Ett sätt att fördjupa sig i intrigen och dramafigurerna består i en närmare granskning av deras entréer och sortier. Törnqvist har framhållit att vi i denna typ av undersökning finner att en dramapersons entré eller sorti motiveras av olika fenomen; läsaren är inte likgiltig inför vilken motivering som är rimligast för en entré eller sorti.[317] För vår undersökning är det vidare givande att studera entréer och sortier eftersom de också säger en del om den utomsceniska handlingen och vad dramagestalterna gör när de inte syns på scenen. Törnqvist delar upp motiveringarna till entréer och sortier i explicita och implicita. Den förra exemplifieras med Pigans enda entré som förberetts av Baronessans replik där hon säger till Herrn att hon ska skicka upp pigan att hjälpa honom med packningen (s. 137). Pigans sorti motiveras helt enkelt av att Rosa befaller henne att gå ut (s. 138). Intressantare finner Törnqvist de implicita motiveringarna. Även dessa kan illustreras med Pigans entré och sorti; den förra kan motiveras med Baronessans vilja att ställa sig in hos Axel, medan den senares motivering är Rosas strävan efter att få vara ensam med honom: "Rivalitetsförhållandet mellan mor och dotter får sin symboliskt-dramatiska gestaltning i den lilla episoden med Pigan". Ett annat exempel är den komiska situationen med kaffet. Baronessan har gått ut för att koka kaffe åt Herrn, men i stället kommer Frun in med kaffebrickan som

[315] Ibid., s. 30.
[316] Ibid., s. 31.
[317] Ibid., s. 14.

Rosa i sin tur vill överta. Slutligen inträder Baronessan med sin kaffebricka till Axel och situationen blir ”spexartad och ironisk. Med kaffebrickans hjälp visas hur de tre damerna vill använda sig av exakt samma medel att erövra mannen”.[318]

Det som kan tilläggas om Pigan är att hon är pjäsens enda neutrala figur. När hon inträder på scenen hjälper hon läsaren att betrakta händelserna med opartiska ögon. Hon är den enda som har ett tydligt yrke i dramat och som står utanför den sexuella problematiken. Pigan är ju den som egentligen *ska* servera Herrn kaffe, men i det spel som pågår mellan dramats övriga personer har hennes uppgifter helt övertagits av de övriga tre kvinnorna, framför allt Baronessan och Rosa. Den förra försöker främst närma sig Herrn genom att servera mat och dryck, medan dottern visar tydlig irritation när Pigan ska ”hjälpa herrn packa” (s. 138). Med andra ord är serveringen av mat och dryck i dramat helt och hållet en symbolisk handling eftersom Pigans roll satts ur spel till förmån för de tre kvinnornas intentioner.

Intressantast är kanske Rosas entréer och sortier som samtliga, enligt Törnqvist, kan motiveras med att hon ”söker sig till matsalen i hopp om att träffa Herrn där”. Visserligen innebär hennes andra entré att ”hon ägnat en orimligt kort tid åt blomsterplockandet, men å andra sidan har hon just fått veta att Herrn ämnar resa bort och det ter sig då inte orimligt att hon skyndar tillbaka till matsalen för att träffa honom ensam”.[319] Det visar sig att återinförandet av flickan är noggrant uträknat eftersom hon visar sig på verandan i fonden i samma ögonblick som Axel kysser Baronessans hand (s. 134). När Herrn sedan indikerar att han strax ska lämna matsalen, ser vi således Rosa försvinna i rädslan att ertappas för spionage (s. 135). Den finns givetvis i denna pjäs, där det mesta enligt Törnqvist återkommer parallellt, en motsvarande scen när Olga ser hur maken går emot Rosa, ”fattar hennes huvud och vill kyssa hennes panna, då Rosa kastar huvut bakåt och trycker sina läppar mot hans mun” (s. 139). Dessa två situationstyper är enligt Törnqvist vanliga i intrigkomedin och brukar i anglosaxisk dramaforskning kallas ”’screen scenes’, sekvenser i vilka en person, sedd av publiken men inte av de medagerande, är vittne till vad som försiggår på scenen”.[320]

Även en del av de övriga anvisningar som gäller Rosa har Törnqvist uppmärksammat och ställt upp i en illustrativ presentation där varje anvisning, tillsammans med den aktuella repliken, genererar en tolkningsmöjlighet. I pjäsen finns, bland den metatext som rör Rosa, följande anvisningar:

1 *in genom fonden.* (S. 137)
2 *rycker bort halsduken och stoppar den i fickan.* (S. 137)
3 *Hon tar hans hatt och borstar.* (S. 138)
4 *Hon sätter fingerna i hålet på klänningsärmen och river upp.* (S. 139)

[318] Ibid., s. 14 f.
[319] Ibid.
[320] Ibid., s. 13.

5 *Han [Axel] går emot henne, fattar hennes huvud och vill kyssa hennes panna, då* ROSA *kastar huvut bakåt och trycker sina läppar mot hans mun.* (S. 139)
6 *Hon öppnar en tapetdörr, så att vindstrappan synes.* (S. 139)
7 *gråter av vrede.* (S. 141)
8 *vill ta brickan från* FRUN. (S. 141)
9 *stoppar fingerna i munnen, förlägen, ond.* (S. 142)
10 *som förut.* (S. 142)
11 *niger.* (S. 143)
12 *tar sina blommor.* (S. 143)
13 *Springer ut.* (S. 143)[321]

Såsom Törnqvist påpekat är ingen av dessa anvisningar betydelselös i sammanhanget. Han ger därför, i kombination med tillhörande dialog, följande tolkningsförslag:

1 Rosa kommer in därför att hon vill tala med Herrn i enrum. Vi har tidigare sett hur hon spionerat på sin mor och det är rimligt att anta att hon väntat ut henne.
2 Hon vill göra sig attraktiv för Herrn.
3 Hon vill ställa sig in hos honom.
4 När detta inte lyckas söker hon binda honom genom att ge honom dåligt samvete. […]
5 Vare sig hon missförstår Herrns avsikt eller ej, är det tydligt att hon i detta ögonblick inte kan stå emot sina känslor för honom.
6 Öppnandet av dörren beror på att hon vill ta Herrn med upp på vinden för att visa honom faderns ”brev till sina älskarinnor”. Kyssen har upptänt hennes åtrå och avsikten tycks vara precis den hon själv antyder: att ”förleda” Herrn.
7 Pubertetsflickans vanmäktiga vrede över att Herrn ej vill låta sig förledas, över att han betraktar henne som alltför ung.
8 Försök att konkurrera ut Frun i tävlan om Herrns gunst.
9 Erkännandet av att hon ännu är ett barn.
10 Identisk med föregående punkt. Vreden riktar sig i bägge fallen närmast mot Frun, som behandlar Rosa ytterst nedlåtande.
11 Åter ett accepterande av barnrollen.
12 Ett efterkommande av Fruns befallning. Rosa har definitivt avgått som förlorare i tävlan om Herrns gunst. […]
13 Förloraren flyr.[322]

Det går naturligtvis att finna fler tolkningsförlag än de som Törnqvist föreslagit. Det är på många sätt en fråga om hur man läser och hur man föreställer sig de olika skeendena under dramaläsningen. Man kan exempelvis tänka sig att Rosa är mindre av en Lolita-figur och mer en flicka som i själva verket söker efter en fadersfigur. När hon borstar Axels hatt eller river upp ett hål i klänningen kan det lika gärna röra sig om ett barn som är nyfiket på

[321] Bid., s. 18.
[322] Ibid., s. 18 f.

denne fadersgestalt och som nu gör allt för att få hans uppmärksamhet. Givetvis finns det hela tiden också en sexuell anspelning närvarande i Rosas ord och handlingar. Till exempel kan den andra, fjärde, sjätte och nionde anvisningen i den presenterade listan tolkas på andra sätt än de Törnqvist föreslagit. Rosa kan i dessa anvisningar exempelvis ha en mer sexuell intention att förföra Axel. Samtidigt har hon vuxit upp utan en fadersfigur och endast med en mor som mest är svartsjuk på henne och drar henne i håret. Och om man då betänker Baronessans stränghet och hennes svartsjuka gentemot dottern i kombination med Herrns löfte om att hjälpa denna med att binda blommor och Fruns kyss på munnen, ser vi att det lika mycket rör sig om ett drama om hur de vuxna utnyttjar ett barn som vuxit upp i Rosas situation och som därför har en sexualitet som kanske avviker från normen. Vi kan ju även exempelvis spekulera i hur en mor som Baronessan påverkat sin dotter om hon agerat på liknande sätt varje gång det har kommit en man till pensionatet. Baronessans begär efter en man och den närmast komiska desperation varmed hon söker närma sig Axel kan ses som ett mönster som imiteras av dottern.

Ur ett expositoriskt perspektiv får tolkningarna av scenanvisningarna som gäller dramapersonerna följden att vår uppfattning om både den sceniska och den utomsceniska handlingen skiftar beroende på hur vi väljer att betrakta informationen. Det är till exempel stor skillnad mellan att betrakta Herrns löfte om att hjälpa Rosa med blommorna som någonting erotiskt eller helt enkelt som ett löfte att hjälpa henne med att binda blommor. Denna skillnad avgör även hur vi väljer att betrakta dramafigurernas inbördes relation och därtill hörande expositorisk information om förscenisk och efterscenisk tid. Vidare bör påpekas att pjästiteln bär på expositorisk information eftersom både Fruns och Rosas ”första varning” har erhållits i en utomscenisk tid och i de två dramafigurernas mellansceniska tid. Rosa antyder att hon har tandvärk redan när hon inträder på scenen i scen två, och Frun måste ha bitit sönder sin framtand innan hon kommer in med kaffebrickan i den sjätte scenen, vilket framkommer när man tar del av Strindbergs anvisningar: ”utan att möta Herrns blickar” (s. 141), ”Frun undviker att se mannen i ansiktet” (s. 143) samt då Herrn ”nalkas henne” (s. 145) och hon ”gömmer huvudet i Herrns famn”. Samtliga dessa anvisningar föregår repliken där Frun meddelar att hon ”har bitit sönder … en framtand!” och ber Herrn att inte se på henne (s. 146).

Repliker

Av den inledande dialogen i pjäsens första scen förstår vi att det är middagstid och att Herrn och Frun har varit på en fest eller bjudning kvällen före. I denna expositoriska information finns dock ett för pjäsen huvudsakligt tema

invävt, nämligen svartsjukan. Inledningsvis är Frun den dominanta: ”Under festen föregående afton har *hon* varit den omsvärmade, *han* den löjlige, halvt bedragne äkta mannen”, skriver Törnqvist.[323] Frun blir förargad över att maken förstör hennes blommor som hon har fått från kaptenen och som, enligt Törnqvist, är ”ett bevis på att vilken förmåga hon fortfarande har att attrahera en verklig karl, ett bevis på hennes ’ungdom’” (s. 121).[324] För att förstärka sin attraktion nöjer sig inte Frun med att nämna kaptenen utan betonar att blommorna sannolikt har varit både ”trädgårdsmästarns” och ”blomsterhandlarns” innan de blev hennes. Nog för att hon härmed understryker en naturlig kedja där blommor plockas och fraktas till blomsterhandlaren som i sin tur säljer dem till kaptenen vilken ger dem till henne. Implicit understryker hon emellertid att hon, liksom under festen, är omsvärmad av olika män. Vidare påminns vi om växtmetaforiken: blommorna, trädgårdsmästaren och blomsterhandlaren ingår i den utveckling som markerar både blommornas liv från födelse till död, men som samtidigt ställs i kontrast mot Fruns egen situation; hon är i sina bästa år, varför hennes kropp, hennes Helga Lekamen, på ett bildligt och kanske även konkret plan, tillhört både trädgårdsmästaren och blomsterhandlaren innan den nu är hennes igen.

Herrn blir irriterad över detta och slänger ifrån sig blommorna och utbrister: ”Det är ett vackert bruk här i orten att sända blommor till andras fruar!”. Olgas reaktion på detta, ”Herrn skulle gått hem och lagt sig litet tidigare, tror jag”, är både ett svar på makens andra replik, där han tycker att de borde ha lämnat festen lite tidigare den föregående kvällen, och en påminnelse om att hon var och är den eftertraktade, något som Herrn inte tålt att se under festen och inte heller står ut med nu när han ser kaptenens blommor, eller med andra ord: en blomma som tillhört trädgårdsmästaren, blomsterhandlaren och kaptenen. Detta blir ännu klarare då han besvarar makans replik med: ”Jag är fullständigt övertygad om att kaptenen önskat detsamma. Men som jag bara hade att välja på att stanna och vara löjlig, eller gå hem ensam och vara löjlig, så stannade jag …”. ”Och var komisk!”, tillägger Frun. Det finns ett återkommande inslag i pjäsen där dramafigurerna inser sin egen löjlighet, som i de nyss citerade replikerna när både Axel och Olga såväl kommenterar den egna löjligheten som den andres.

Den täta, kvicka dialogen i den inledande scenen innebär ett uppenbarande av försceniska skeenden som förser oss med information om dramafigurerna. Herrn frågar om Olga vet var det tragiska i hans löjlighet ligger. ”Svara själv, så blir det kvickare än om jag gör det!”, säger hon. Axel menar att hans löjlighet ligger i att han är förälskad i sin fru efter femton års äktenskap (s. 122). ”Femton år! Går du med stegräknare på dig?”, frågar Frun, varpå några nyckelrepliker följer:

[323] Ibid., s. 11.
[324] Ibid.

> Herrn *sätter sig bredvid Frun*: På min törnströdda stig? Nej! Men du som dansar fram på rosor borde kanske snart räkna stegen … för mig är du tyvärr alltjämt lika ung, under det mina hår börja gråna, men efter som vi äro lika gamla kan du se på mig huru din ålder också börjar nalkas …
> Frun: Det är den du väntar på!
> Herrn: Det är den! Hur ofta har jag icke önskat att du redan vore gammal och ful, att du hade fått kopporna, förlorat tänderna, bara för att jag skulle få behålla dig för mig själv och se ett slut på denna oro som aldrig överger mig!
> Frun: Så vackert! Och när du väl hade mig gammal och ful, skulle du bli så lugn tills en ny oro väcktes och jag fick sitta där ensam i lugnet.
> Herrn: Nej!
> Frun: Jo! Ty det har visat sig att din kärlek blir ganska kylslagen så snart du icke har anledning att vara svartsjuk. Minns bara förra sommaren då vi bodde på en eljes obebodd ö. Du var borta hela dagen, fiskade, jagade, fick aptit, blev fet … antog en säkerhet i uppträdandet som nästan var sårande.
> Herrn: Och ändå, minns jag, var jag svartsjuk – på gårdsdrängen. (S. 123.)

I dessa repliker anknyts frekvent till växtmetaforiken och livets gång (”törnströdda stig”, ”dansar fram på rosor”, ”mina hår börja gråna”), men även Axels sexualitet, eller närmare bestämt asexualitet. Repliken vari han uttrycker sin vilja att makan förlorade tänderna är en önskan som uppfylls i slutet av pjäsen. Han vill dock helst av allt inte känna någon sexuell lust. Hans främsta önskan är att Frun blir gammal, ful, sjuk och tandlös så att han får ”behålla” henne för sig själv och slippa den ”oro” som ständigt besvärar honom. Det är här snarast fråga om ett ägande från Herrns sida. Han vill att hon ska förlora all skönhet, all sin kvinnliga attraktion, och i stället bli ett dött föremål i hans ägo. Replikerna uppvisar en klar idé om hur relationen mellan Axel och Olga fungerar: hans intresse för henne närs endast genom en svartsjuka som väcks när det finns en tredje part att konkurrera med. Det är svårt att tala om en ömsesidig kärlek mellan makarna. Axel säger sig vara kär i hustrun, men i och med det som sker senare vet vi att det är en vacklande kärlek. Herrn fortsätter att avslöja hur makan har haft en relation till gårdsdrängen, det vill säga ytterligare en viril man liknande kaptenen, trädgårdsmästaren och blomsterhandlaren: ”du efterhörde om hans hälsotillstånd, hans framtidsutsikter och hans kärleksförhållanden innan du skickade honom att hugga ved … Jag tror att du rodnar!”. Det är ingen slump att Frun rodnar. Vi får här ett tydligt bevis på att hennes passion, hennes kakelugn, inte alls är så kall som makens, utan hon omger sig med män som både kan hugga ved till den och tända den när hon så önskar. Frun säger sig sedan förakta ”alla män så snart de – vad kallas det nu? – älska” henne. Detta är inte särskilt konstigt eftersom en traditionell förälskelse innebär trohet gentemot en person, medan Olga däremot gärna omger sig med flera olika män (s. 124).

Axel presenterar sedan expositorisk information om den försceniska handlingen vari han säger sig ha rymt från Frun sex gånger, bland annat till Genua och ett Pompejanskt kafé – en bordell – där han försökt ha sexuellt

umgänge med en prostituerad. Det är noterbart att Herrn aldrig säger sig ha haft ett sexuellt utbyte med en prostituerad, utan att den enda kvinna som behagat honom på kaféet varit för lik hustrun. Här framhävs alltså Axels asexualitet; inte ens i detta syndens hus och med en annan kvinna kan hans lust väckas. Frun blir förfärad och säger att det nu är slut mellan dem. Hon säger också att hon aldrig känt sig svartsjuk, inte ens på Rosa som är förälskad i maken ”ända till galenskap” (s. 125). ”Så otacksamt av mig som icke märkt det!”, svarar Axel, och vi förstår att det är ironiskt eftersom han redan i den försceniska tiden lovat hjälpa henne att binda rosor. Däremot hyser han misstankar gentemot Baronessan som ”så ofta gör sig ärende i stora skåpet”. Dock tillägger han: ”men efter som hon är vår hyresvärdinna och möblerna äro hennes, så kan jag ju ha misstagit mig på arten av hennes motiv att ströva här i rummen”. Axel säger sedan att han ska gå och klä sig, ”och om en halv timme är jag borta – utan avsked, ber jag!”.

Den andra scenen inleds med att Rosa kommer in med sin blomkorg. Frun frågar: ”Hur står det till mitt barn?”. Törnqvist har noterat att användningen av ordet ”barn” är medveten. När Axel använder det för att uttrycka ett kärleksfullt beskydd, använder Olga ordet för att vara nedlåtande. Som läsare inpräntas vi att Rosa är ett barn. Kanske är det därför något överraskande när Herrn tilltalar Frun på samma sätt (”Ack, du barn!” [s. 146]) när hon har bitit av framtanden. Under pjäsen genomgår Herrn en förändring som gör att han mot slutet ”intar samma beskyddande hållning gentemot Frun som han förut gjort gentemot Rosa”. De två kvinnorna förenas i ordet ”barn” och repliken: ”Med smärta kom den första tanden och med sorg gick den första tanden” (s. 146) är en sammanfattning av deras öden. Törnqvist tillägger också att, ”[e]ftersom ordet [barn] här dessutom får en vidgad betydelse – Frun görs till en representant för människobarnet i största allmänhet med dess ofrånkomliga sorger – är det inte underligt om man betraktar just denna replik som dramats mest innebördsdigra”.[325] Förutom Törnqvists iakttagelse kan vi tillägga vad vi redan diskuterat, nämligen de tre kvinnornas olika sexuella faser. Baronessan och Rosa står redan från början utanför sexualiteten då den förra är för gammal och den senare för ung. När Frun har brutit tanden, blir hon också förvandlad på ett sätt som ställer henne utanför den sexuella attraktion som gör Axel svartsjuk – därför tilltalar han henne som om hon vore hans barn, någon som han inte kan bli svartsjuk på av sexuella anledningar.

Rosa påpekar, såsom Törnqvist noterat, direkt att hon har tandvärk, varpå hon presenterar expositorisk information om två eftersceniska händelser: 1) att hon ”skall gå i processionen på Helga Lekamensfesten”; 2) att hon ska ”binda rosorna i dag som Herr Axel lovade hjälpa” till med (s. 126). Törnqvist betonar att vi får exakta upplysningar när det gäller års- och dagtid. Eftersom Helga Lekamensfesten ”traditionellt firas torsdagen efter trefaldig-

[325] Ibid., s. 31 f.

hetssöndagen, kan vi slå fast att handlingen utspelas en onsdag under senvåren eller försommaren, närmare bestämt vid middagstiden" eftersom det i den första repliken sägs att "'det är middag' […] och ungefär mitt i stycket slår kyrkklockan ett" (s. 136).[326]

Rosa sätter sig sedan på bordet och klagar över att hon i den försceniska handlingen fick sitta ensam hemma och läsa läxor i stället för att följa med till festen. Hon tar sedan avstånd från sin barnroll med två exempel. Dels ifrågasätter hon läxläsningen ("jag fick stanna ensam hemma och läsa mina läxor – läxor som ett skolbarn, och sedan sitta på samma bänk som de där ungarna!") och dels säger hon att kaptenen inte längre får ta henne under hakan eftersom hon inte är något barn. Rosas barnslighet belyses genom att hon, i ord, klagar över att hon behandlas som ett barn samtidigt som hennes kroppsspråk är barnsligt. Rosas replik om kaptenen är intressant eftersom denne också har givit Frun de blommor som nämns i inledningsscenen. Det är sålunda ingen tillfällighet att Rosa känner en upprorskänsla mot just kaptenen – han ger blommor till hennes rival. Med andra ord utnyttjar han samma medel som Rosa försöker förföra Axel med, vilket gör henne svartsjuk. Eftersom Frun dessutom uppvaktas av en person som betraktar Rosa som barn, blir dennas känslor gentemot kaptenen ännu tydligare. Om dessutom Rosa har eller har haft en relation med kaptenen, förefaller det rimligt att hon nu blir svartsjuk över det faktum att kaptenen samtidigt sänder Frun blommor. Det kan vidare vara så att hålet i Rosas klänning orsakats av kaptenen, eller i alla fall i samband med erotiska aktiviteter mellan de två.

Intressant är också Rosas påstående att det "rister" i hennes huvud och tänder, som om hon "hade ett rött järn i ryggen". Det är här inte endast en grotesk djävulspenetration Rosa målar upp, utan hon förstärker ytterligare en underavdelning till pjäsens matmetaforik. Det finns nämligen genomgående en färgtematik som också understryker figurernas olika faser. Rosas namn innebär att hon blir en tydlig koppling till *comédies rosses* och att hon befinner sig i en övergångsfas mellan vitt och rött, mellan flicka och kvinna, mellan oskuld och sexuellt erfaren. Just därför uttrycker hon sin önskan att bli det som för henne innebär att bli mogen: "jag skulle vilja rymma, stryka omkring på marknader och sjunga, bli överfallen av oförskämda herrar". Samtidigt är det inte en positiv känsla som genomsyrar flickans känslor: "hela livet kväljer mig. Jag skulle vilja gå i sjön". Vi får bilden av en olycklig ung flicka som har förlorat sin far och bor i ett hus där hennes mor hyser föga förståelse för henne (s. 127).

Färgtematiken stannar emellertid inte vid Rosas namn och det röda järnet. Pjäsen uppvisar många exempel på hur det finns vissa centrala färger. Titeln och den till den hörande tandproblematiken har växtmetaforikens funktion: vit tand, ungdomen, övergår så småningom antingen i en svart karierad tand,

[326] Ibid., s. 27.

i en olycka då tanden går sönder och dör i ålderdomen, eller i en *svart*sjuka. Vidare finns förutom ”mellanfärgerna” rosa och grått (”mina hår börja gråna” [s. 123]) vilka markerar symboliska övergångsfaser mellan vitt och rött samt svart och vitt, många hänvisningar till den röda färgen. Jämte alla allusioner på hjärtat finns det centrala blomstermotivet med rosor, en törnströdd stig, drängens ved som ska användas till brasan, Fruns kinder som rodnar, det röda järnet i Rosas rygg och så vidare. Växt- och färgmetaforiken är därmed viktiga komponenter i dramats expositoriska apparat i det att de förser den konkreta tidslinjen från förscenisk handling till scenisk och vidare till efterscenisk handling med bildliga förstärkningar eller implicita antydningar som möjliggör andra läsningsalternativ än vad de explicita elementen erbjuder.

Så inleds dramats tredje scen och Baronessan inträder på scenen. ”Förlåt Fru att jag stör er, men jag måste med er tillåtelse komma in i mitt skåp!”, säger hon till Olga (s. 129). Intentionen i Baronessans replik är tydlig, särskilt när hon avbryter konversationen mellan Frun och Rosa i samma stund som flickan ska berätta vad hon tänkte när hon såg Axel kyssa makan mot dennas vilja. Nu är alla de tre kvinnor som slåss om Axels kärlek närvarande på scenen. Snart töms scenen emellertid. Rosa skickas av modern iväg för att göra sina läxor och Frun går i samma stund som Herrn kommer in och de två ”växlar en blick” och ler åt Baronessans letande i skåpet som de har kommenterat i den första scenen (s. 130). Det är noterbart att även detta letande förekommer som en parallellism; Baronessan gräver i skåpet, medan dottern i en tidigare anvisning ”[r]iver i kappsäcken” (s. 128). På ett bildligt plan försöker modern och dottern leta efter Axels svaga punkt, den de kan utnyttja till att förföra honom, men de misslyckas.

Pjäsens fjärde scen utspelas mellan Herrn och Baronessan. Häri presenteras en hel del expositorisk information om den förscenisk handlingen. Baronessan säger sig nämligen ha varit gift med en officer som dragit ut i krig och som meddelats ha stupat, men som hon inbillar sig lever eftersom liket aldrig återfunnits och emedan hon tror att ”han lever, förenad med en annan kvinna”. Baronessan förklarar vidare att hennes inbillningar och fantasier fick ”synlig gestalt” när Axel kom dit fyra månader tidigare: ”en sällsam slump gjorde att en frappant likhet mellan er och min man existerade och som jag straxt märkte” (s. 132). Axel frågar vidare om Baronessans make och kommer snart underfund med att han har träffat honom i London fem år tidigare och där fått höra hela hans historia under ”många timmars trottoarprat” (s. 133). Om denne man får vi genom Herrn reda på att han inte stupade i kriget,

> ty han blev fången … förälskade sig i mairens dotter, flydde till England, övergavs av den sköna; och började spela, med otur. […] Och han tog löfte av mig, att om slumpen förde mig i er väg sedan ett år passerat och han icke låtit höra av sig genom annons i Allgemeine Zeitung som jag håller, skulle

> jag betrakta honom som död. Och när jag råkade er skulle jag från honom kyssa er hand och er dotters panna, bedjande om: förlåtelse. *Han kysser Baronessans hand; Rosa synes i fonden på verandan, och betraktar uppträdet med vilda blickar.* (S. 134.)

Törnqvist påpekar att Herrn dröjt med att berätta detta för Baronessan ”därför att han glömt eller struntat i det”. Axel vet dock inte att det är Baronessans man han träffat i London förrän nu och ”[d]et är alltså inte av detta skäl han valt att hyra rum av henne”. Törnqvist menar att arrangemanget i hög grad är en nödlösning, ”men när det gäller den förscenisk handlingen sväljer vi lätt kameler. Någon större skada har dramat inte tillfogats genom dessa orimligheter”. Törnqvist menar tvärtom att det kastas ”ett mindre fördelaktigt ljus över Herrns karaktär: han har ju gjort sig skyldig till löftesbrott”.[327] I samtalet mellan Baronessan och Herrn framkommer även en del andra intressanta inslag. Exempelvis får vi ytterligare en växtmetafor när Baronessan säger att hon nu tror att hennes make lever sedan Axels gestalt fått hennes äldre tvivel att ”växa [...] ut till visshet” (s. 132). Vidare nämner Axel att Baronessans man haft ”ett ärr som efter en nål på högra kinden”. Det är möjligt att detta ärr är ett led i den förscenisk historien mellan mannen och Baronessan; en historia som slutat med att han flytt till England, förälskat sig i en annan kvinna och sedan dött. Ärret kan ha orsakats av Baronessan i ett stormigt förhållande som sedan lett till otrohet från mannens sida. Emellertid kan ärret också ha varit ett så kallat mensurärr. Från och med mitten av 1800-talet förekom mensurfäktning, en huvudsakligen tysk företeelse som uppstod i studentkretsar och som antingen var vänskaplig eller utförd med avsikten att åstadkomma svåra ansiktsskador. Skillnaden mot vanlig fäktning var att kombattanterna ej fick röra på benen och främst syftade till att träffa varandras ansikten. Mensurärren var mycket ärofulla och vittnade om en persons mod. Det sägs inget explicit om ett mensurärr i pjäsen, men med tanke på den bild vi får av Baronessans man, är det lätt att tänka sig att han i sin roll som officer ägnat sig åt mensurfäktning (s. 133). I ljuset av hans kvinnorelationer är det dock snarast ironiskt att ett ärr, som syftade till att förstärka en persons ära och mod, i officerens fall blir jämställt med ett ärr som kan ha orsakats av Baronessan eller den nya kvinna han träffat i England. På ett bildligt plan kan mensurärret även ses som en förscenisk spegling av Rosas sceniska hål i klänningen. Officeren har fått sitt ärr antingen i en manlig fäktningskamp eller av en kvinna i samband med ett relationsgräl, vilket motsvaras av Rosas hål som kan ha orsakats under ett erotiskt möte med kaptenen. Bägge ”ärren” har då gemensamt att de tillkommit i en situation då det funnits (1) ett heterosexuellt begär och (2) en pågående kamp om en man. I officerens fall har kampen pågått mellan Baronessan och ”mairens dotter”, medan Rosas kamp gäller Axel och utkämpas mot Baronessan och

[327] Ibid., s. 17 f.

Frun. Hennes möte med kaptenen blir ett led i den kamp som går ut på att göra Axel och även de övriga konkurrenterna svartsjuka. Tilläggas bör att ytterligare en aspekt av ”kampen” i Rosas fall är karaktären av det eventuella mötet med kaptenen vilket måste haft våldsamma proportioner då det orsakat ett hål i flickans klänning.

En märklig detalj är att Herrn påstår att Baronessans man berättat hela sin historia för honom ”sedan han hört att jag var från hans trakt”. Vi får anta att det är Axel själv som berättat om sitt ursprung varvid officeren upptäckt att de kommit från samma trakt (s. 133). Det må vara så att hela arrangemanget med Baronessans man liknar en nödlösning, såsom Törnqvist skriver. Men hela episoden kan ju också vara en lögn från Axels sida. Man kan då fråga sig vilken anledning det skulle finnas för Strindberg att införa en så invecklad och på många sätt tvivelaktig historia i detta drama. Under det senare diskussionsavsnittet kommer vi att beröra en intressant iakttagelse av Törnqvist, nämligen att officerens försceniska handling, när han överger Baronessan för en annan kvinna, upprepas i den sceniska handlingen när Axel försöker överge Olga. Skillnaden är att Axel misslyckas. Förutom denna strukturella repetition av en förscenisk handling i den sceniska handlingen finns dock ännu en möjlighet som Törnqvist inte har berört, och det är att betrakta Herrns berättelser om Baronessans man som lögner i ljuset av hans asexualitet. Ty då upptäcker vi att Axel inte endast anstränger sig för att ta död på sitt eget och hustruns begär utan även Baronessans. Genom att dödförklara hennes man försöker han begrava både hennes begär till maken och till henne själv. Vi ska se hur Herrn även försöker övertyga Rosa om att passionen är ett negativt fenomen.

Det som annars kommer fram i samtalet mellan Baronessan och Herrn är åter det centrala temat: svartsjukan. Baronessan erkänner att det som har fyllt hennes liv, förutom Rosa, är en ”oro” över den försvunne maken, och hon tror sig komma att sakna smärtan (s. 134). Herrn inflikar dock att han tror att det snarare är svartsjukan hon saknar än den förlorade maken. Detta är anmärkningsvärt då Baronessan i själva verket definierar Axels situation. Hans enda sysselsättning verkar vara att väcka sin kärlek eller helt och hållet döda den. Och mycket riktigt påpekar han att Baronessan snarare saknar svartsjukan än den döda maken. Med andra ord förbereds pjäsens slut då Herrn säger sig vara lugn ”i åtta dagar” efter det att han och Olga lämnat pensionatet. Han kommer inte att trivas med ett lugnt och kärleksfullt förhållande till Frun utan behöver hålla svartsjukan vid liv för att ständigt påminna sig om kärleken till makan. Baronessan säger då att svartsjukan var det band som höll henne ”fast vid denna gyckelbild” samt att Herrn som framfört officerens sista hälsning, är ”som ett levande minne” för henne, då han ”lidit detsamma” som hon. Förutom en växtmetafor varmed Axel beskrivs som ett ”levande minne” bekräftar Baronessan det vi nyss konstaterat: Herrn och Baronessan njuter mer av en stormig relation som närs av svartsjuka än av

ett lugnt, kärleksfullt förhållande. Baronessans begär till Axel härrör därför inte heller främst från kärlek, utan från en vilja att göra Frun svartsjuk. Här finns därmed ytterligare en parallell i det att Herrns begär till Olga uppstår i konkurrens med andra män, liksom Baronessans åtrå till honom kommer till i en rivalitet med Frun och även Rosa.

Herrn, som plötsligt verkar inse sin situations nästan obehagliga överensstämmelse med Baronessans, avbryter och säger att han ”måste resa med nästa tåg”, varpå ett intressant replikskifte följer:

> Baronessan: […] Varför resa? Trivs ni icke här? […]
> Herrn: Jag har i ert hus haft mina bästa stunder under dessa stormiga år, och det är med stor saknad jag lämnar er – men jag måste – – –
> Baronessan: På grund av vad som hände i går afton?
> Herrn: Icke uteslutande … det var bara sista sandkornet som bildade högen … (S. 135.)

Flera frågor uppstår genast: varför har det varit ”stormiga år” och vilka ”bästa stunder” åsyftar Axel. Och vad är det egentligen som hände ”i går afton?”. Herrn är vänlig nog att i avresans stund säga att han haft sina bästa stunder i detta hus. Här har han nämligen kunnat vältra sig i sin besatta svartsjuka, såväl med sin fru som med ytterligare två kvinnor. Han är nu nöjd, eftersom han genom att berätta historien om Baronessans man har förstört hennes sexuella hopp och även svartsjuka. Samtidigt har vi berört det moderliga i Baronessans sätt att bemöta Herrn, vilket uttrycks explicit av honom själv:

> Jag tackar er så hjärtligt min goda Baronessa, men jag är i det närmaste färdig … och jag ber er göra vårt avsked kort, för att icke få det, plågsamt … er ömhet mot mig har varit en ljuv tröst i plågan och det är mig så smärtsamt att skiljas från er … -*Baronessan rörelse.*- som från en god moder! […] [J]ag trodde mig stundom märka ett gott inflytande av ert sällskap på min familjelycka … då er ålder tillät er att säga sådant som ett yngre fruntimmer icke gärna hör av en jämnårig …

Som Törnqvist har påpekat är ”den rikliga användningen av *points suspensifs*” påtaglig i *Första varningen*,[328] och om vi granskar den nyss citerade repliken står det klart att dessa punkter, förutom att markera det naturliga talets pauser, främst syftar till att tillåta den ständiga pendelrörelsen mellan det explicita och det implicita, mellan det Axel faktiskt säger och hans antydningar om hur Baronessans begär efter honom och svartsjuka har haft en positiv inverkan på hans familjeliv.

Baronessan blir emellertid lite sårad och irriterad och ”med tvekan” attackerar hon Frun: ”Tillåt mig då säga er, att er fru icke är ung längre …”. ”Jo för mig!”, försöker Axel, men Baronessan konstaterar att man skrattar åt

[328] Ibid., s. 32.

Olga. ”Är det sant? Stackars Olga!”, säger Herrn, men inte alltför ledsamt eftersom kyrkklockans slag får honom att rycka upp sig och glatt tänka på hur han ska resa iväg snart. Baronessan ger sig inte i sina moderliga försök att komma i kontakt med Axel på det sätt hon vill: ”ni kan icke resa utan att ha ätit frukost”, säger hon (s. 136). Herrn påstår sig dock inte vara hungrig, utan så ressjuk att hans ”nerver dallra som telefontrådar i frost …”. Törnqvist understryker att Strindberg undvikit en ”markant individualiserande dialog” och att dramafigurerna ”rör sig på ungefär samma stilnivå”. Men Herrn ”markerar sin originalitet genom ett par uttrycksfulla metaforer”.[329] Nerver som dallrar likt telefontrådar i frost måste sägas vara en av dessa. I sitt egendomliga sätt att kommunicera och skapa kontakt till kvinnorna i sin omgivning är telefonen ett träffsäkert instrument att använda sig av för att beskriva Herrns situation: han vill få kontakt, men den brinnande passionen och kärleken har helt kylnat och omringats av frost, en kyla som främst orsakas av honom själv – medvetet. I och med denna metafor förstärks bilden av Axel som en helt och hållet misslyckad man. Hans fru som han är förälskad i har uppsökt andra potentiella älskare såsom kaptenen, och Baronessan försöker få kontakt med honom men han är för feg. Att Axel är en sådan sexuellt misslyckad figur – som inte ens lyckats smälta ”frosten” på en bordell i Genua då han endast påmints om sin fru – betonas i det följande replikskiftet då Baronessan ändå får honom att acceptera en kopp kaffe som hon ska laga åt honom:

> Herrn: Ni är så god, fru Baronessa, att jag skulle kunna frestas till svagheter som jag komme att ångra! –
> Baronessan: Ni skulle icke ångra att ni följde mina råd; om ni endast ville det! *Går*.

Den fjärde scenen är därmed avslutad och in kommer Rosa med en halsduk runt huvudet som hon dock strax rycker bort och stoppar i fickan (s. 137). De viktigaste inslagen i scenen mellan Rosa och Herrn har vi redan berört under analysen av metatexten. Det som ytterligare kan sägas är att Baronessans intentioner att förföra Axel än en gång understryks av Rosa, som trots egna avsikter att ”förleda” Herrn, menar att den ”oskyldiga” kyss han givit hennes mor varit resultatet av dennas

> fabler om min far, som dog för flera år sedan! Det var en man det, som kunde älska, och som vågade älska! Han darrade inte för en kyss och väntade inte tills han blev bjuden! Tror ni mig inte, så kom med opp på vinden, skall ni få läsa hans brev till sina älskarinnor – kom! *Hon öppnar en tapetdörr, så att vindstrappan synes.* Hahaha! Ni är rädd att jag skall förleda er, och ni ser för-

[329] Ibid.

> vånad ut. Förvånad över att jag, en flicka, som varit kvinna i tre år, har reda på att kärleken icke är oskyldig![330] (S. 139 f.)

Rosa fortsätter att liksom Frun hänvisa till andra virila män såsom kaptenen. Hon går så långt att hon pratar om sin egen far för att få Axels intresse. Herrn ber henne att gå och byta klänning innan hennes mor kommer. Han tycker vidare att samtalet går ”väl långt” och bjuder på en av sina mer bildrika repliker: ”Tag vara på ert hjärta fröken Rosa, och häng icke ut det för fåglarne att hackas – och smutsas!” (s. 140). Här förstärks det som tidigare diskuterades i samband med Axels replikskifte med Baronessan, nämligen att han vill döda sexualiteten hos alla omkring sig. Han beskriver därför kärleken med en känsla av smuts och äckel. Fåglar som hackar sönder ett hjärta är en bild som påminner om asätare, det vill säga fåglar som äter döda kroppar. Dels används en djurmetafor för att beskriva eventuella uppvaktare som asätare, dels får matmetaforiken ytterligare en dimension då den förknippas med det döda. Axel målar upp en bild av hjärtat som ett stycke dött kött som ska hackas av fågelnäbbar och smutsas ner. När mat och dryck för de tre kvinnorna innebär ett moderligt eller sexuellt sätt att få Herrns uppmärksamhet, är hans uppfattning av det ätbara förknippat med den döende sexualiteten. Samtidigt är ”den drastiska inälvsmetaforiken” hos Strindberg ”där personernas inre ligger öppet och bart, utsatt för tryck och ingrepp” såsom Kärnell har understrukit. Vidare menar denne att denna metaforkategori ”speglar den psykiska sensibilitet, den skygghet för att blotta sitt inre, som är *ett* karaktäristiskt drag i hans [Strindbergs] konstitution”.[331]

Axel vill avsluta samtalet och det blir tydligt att han inte avser utnyttja Rosa sexuellt: ”efter som ni icke är […] [kvinna] ännu … så uppskjuta vi dessa slags samtal till dess!”. Med andra ord är han inte helt ointresserad av Rosa; han kan tydligen tänka sig att vänta till dess att hon blir kvinna, och han kan med lätthet ändå anklagas för att ha sänt henne fel signaler, såsom löftet om blombindningen. Men i motsats till Rosas far är Axel för feg för att våga älska. Dessutom är Rosa förmodligen mest intressant, nu och i framtiden, eftersom hon kan hjälpa honom att tända Fruns svartsjuka. En fråga som uppstår är hur Rosa vet att hennes far varit en ohämmad älskare. Möjligheten finns givetvis att hon ljuger och att hon endast försöker förleda Herrn, men vi kan lika lite avgöra sanningshalten i hennes expositoriska repliker om den försceniska handlingen som vi tidigare kunde bedöma liknande yttranden i episoden om officeren.

---

[330] Törnqvist skriver: ”Det intryck hon [Rosa] vill ge Herrn är att hon haft samlag redan vid tolv års ålder och alltså är en erfaren kvinna. Någon lögn gör hon sig dock icke skyldig till, eftersom uttrycket lika gärna kan tolkas så att hon fått sin första menstruation vid tolv års ålder. Det är givetvis denna senare betydelse som överensstämmer med det verkliga förhållandet”, ibid., s. 20.

[331] Kärnell 1962, s. 147 f.

Olga kommer in med en ”en kopp varmt kaffe”. Rosa ”vill taga brickan från Frun”, men denna avböjer: ”Tack min lilla vän, jag hjälper mig!” (s. 141.). Rosa blir irriterad och springer sedan ut (s. 143). Frun vinner slaget om att servera maken det varma kaffet som tidigare diskuterades. Kvar blir Olga och Axel som nu börjar tala till varandra i en delvis förändrad ton. Frun är dock till en början aggressiv. När Herrn säger att det var Rosa som kysste honom och inte tvärtom, svarar hon: ”Skamlöst! Men sådana där slynor äro som apor!”. Denna djurmetafor är en replik på Axels motsvarande bild med fåglarna. När han försökte varna Rosa att inte hänga ut sitt hjärta för djur, svarar Frun med att likna Rosa vid en apa. Herrn försvarar dock flickan: ”De göra efter som de stora göra!”, och kanske åsyftar han här Fruns relation till kaptenen, att även dessa två liknar apor (s. 144).

Frun biter av sig en framtand vilket för paret närmare varandra. ”I morgon resa vi båda till Augsburg för att skaffa oss en guldtand!”, utbrister Herrn och ”[s]lår igen kappsäcken”. Axel har fått det han ville ha: en oattraktiv fru som ingen annan man vill uppvakta. Dock antyds det att paret kommer att kunna vila i detta nyfunna lugn i endast åtta dagar innan de är tillbaka i en konflikt:

> Frun: Och du är lugn nu?
> Herrn: Ja – i åtta dagar! (S. 146.)

”Sådant är det äktenskapliga livet, tycks Strindberg vilja säga. Svartsjukan ingår som ett ofrånkomligt element och den är oupplösligt förknippad med kärleken”, skriver Törnqvist i Lamms efterföljd.[332] Detta är givetvis ett korrekt påstående, samtidigt som det går att ifrågasätta den kärlek som råder mellan makarna. Är det verkligen kärlek, eller är det endast ett spel i svartsjukans tecken? Herrn säger att de ska till Augsburg för att köpa en guldtand. I kombination med de platsangivelser som presenteras ges intrycket att Axel har hela Europa som spelplan för sina laborationer. Från London åker han till Genua, därifrån till Tyskland och nu vidare till Augsburg. När han säger att de ska köpa en ny guldtand, en bild för ett nytt bröllop, en guldring, förstärks känslan av att Axel reser Europa runt med sin fru som försökskanin för att förverkliga sina tvångstankar och psykologiska lekar med svartsjukan och den döende sexualiteten som tyngdpunkten. Det är nog ingen slump att Augsburg är nästa destination för parets nystart. På ett symboliskt plan anknyts härmed nämligen till både den Augsburgska bekännelsen och den augsburska religionsfreden. Den förra, en skrift huvudsakligen författad av Philipp Melanchton, överlämnades till kejsar Karl V vid riksdagen i Augsburg 1530 med syfte att uppnå ett politiskt enande genom en minimering av skillnaderna mellan den evangeliska och den katolska läran. Den senare var en del av ett beslut som riksdagen i Augsburg kungjorde år 1555 för att för-

[332] Törnqvist 1973, s. 22.

hindra de mångåriga religionsstriderna i Tyskland. Beslutet innebar att lutherdomen blev rättsligt erkänd och att lokala furstar fick bestämma sina underordnades religion. Augsburg blir därmed ett led i dramats kristna symbolik med kyrktornet och Helga Lekamensfesten. Att paret reser till just Augsburg förstärker viljan till försoning.

Dramats sista och endast två repliker långa åttonde scen inleds med att Baronessan kommer in ”med en kaffebricka” och blir förlägen när hon får syn på paret. Av anvisningen framgår att det nu inte längre är säkert att det är *varmt* kaffe. Herrn, som nu är på gott humör, kan tänka sig att ”dricka en kopp till” för Baronessan och bjuder in både henne och Rosa att göra dem sällskap. Rosa ”synes i dörren i vit klänning” liksom för att markera både sin egen förvandling till det rena och makarnas resa mot en ny start, ett vitt bröllop och ett äktenskap utan sexualitet – Rosa blir på ett bildligt plan parets brudtärna. Det finns också en symbolisk möjlighet att betrakta Rosa som ett Axels och Olgas substitut för barn. Inte nog med att hon är femton år, lika lång tid som makarna varit gifta, utan hon kommer ut i vit klänning för att visa att även hon nu neutraliserats. Hittills har hon varit en bricka i Axels spel, men nu när dramat nått sitt slut byter hon ut sin klänning med hål i mot en vit.

I en efterscenisk slutreplik lovar Herrn ta med sig hustrun att ”resa härifrån i morgon med första tåget!” och ridån faller (s. 147). Törnqvist hävdar:

> Med tre kvinnor som alla är lika angelägna att bjuda Herrn på kaffe står det i slutet klart att styrkeförhållandet radikalt ändrats. Det är nu Herrn som är den omsvärmade. Det faktum att han kan utöva så stark erotisk dragningskraft också på en ung flicka blir ett tecken på hans bibehållna mannakraft, hans ’ungdom’. Trots att *han* nu är ”den starkare”, förblir han i kraft av sin oförändrade kärlek till hustrun på sätt och vis den svagare. Situationen har förändrats, men inte han. Hans känslor är konstanta, men de är konstanta, antyds det i slutet, just därför att Frun aldrig invaggar honom i säkerhet, alltid håller hans svartsjuka vid liv.[333]

Törnqvist är inne på de tidigare diskussioner som presenterades i relation till temat hjärnornas kamp. När intellektet inte räcker till, har dramafigurerna i *Första varningen* tagit till andra, emotiva medel såsom svartsjukan. Denna svartsjuka, som är en så central del av pjäsen, leder oss in på diskussionsavsnittet vari vi bland annat ska beröra dramats genretillhörighet.

Diskussion

I anslutning till sin undersökning av dramafigurernas entréer och sortier, menar Törnqvist:

[333] Ibid., s. 11.

> Om de båda dramatyper som är aktuella i samband med *Första varningen – la pièce bien faite* och det naturalistiska dramat – gäller att de, åtminstone i vissa avseenden, eftersträvar ett logiskt skeende, plausibilitet. Det gäller inte minst motiveringarna för personernas närvaro på respektive frånvaro från scenen. Strindberg ansluter sig i stycket till denna dramaturgiska tradition.[334]

Vidare går Törnqvist till Strindbergs egen beskrivning av de viktigaste dramatekniska elementen då denne hävdar att ett verksamt drama ska innehålla antydningar, en hemlighet, ett utbrott, en omkastning, en upptäckt, en avstraffning (nemesis), en parallellism och så vidare. Törnqvist letar sedan upp olika ställen i texten där han tycker sig finna belägg för dessa kriterier, alla ”så karaktäristiska för *la pièce bien faite*”.[335] Ett särskilt intresse bland dessa grepp ägnas parallellismen, vilket är intressant för vår expositoriska undersökning eftersom det exempel som Törnqvist diskuterar helt och hållet är en förscenisk episod. Enligt Törnqvist är det enda sätt varmed man kan undvika Gedsø Madsens inställning till den enligt denne irrelevanta fjärde scenen samt synen på Baronessans man som en helt betydelselös figur, att se den utdragna historien om Baronessans man parallellt med Fruns situation. Mannen, en officer som överger sin hustru för en yngre kvinna och som omger sig med älskarinnor, liknar i hög grad Frun som gärna umgås med andra män och gläds åt kaptenens uppvaktning. Mot dessa ställs Baronessan och Herrn som bägge har svartsjukan och trofastheten gemensam. När Herrn har funnit en prostituerad i Genua vara alltför lik sin fru, finner Baronessan Axel vara lik sin make. Törnqvist iakttar hur ett tydligt mönster framträder vari officeren i den förscenisk handlingen överger Baronessan för en yngre kvinna, medan Axel i den sceniska handlingen inte överger Frun för en yngre kvinna: ”Ändå, antyds det i slutet, riskerar också Herrn att bli övergiven – av hustrun nota bene. Denna risk har uppenbarligen aldrig förelegat för Baronessans man. Därför övergav han sin hustru!”.[336] Det kan nu invändas att Törnqvist kanske ser figuren Axel ur ett något okritiskt perspektiv. Låt vara att denne kanske inte varit fysiskt otrogen mot Frun, men har han ändå inte ”övergivit” henne just genom att stiga in i det Pompejanska kaféet i Genua? Och kan vi egentligen veta att Frun har affärer med andra män? Om vi håller oss till det explicita kan vi inte bevisa något annat än att hon fått en blombukett av kaptenen, medan Herrn å andra sidan faktiskt själv erkänner att han besökt en bordell. Även de implicita inslagen är överlägset fler i Axels fall. Man kan också fråga sig varför Axel skulle stanna kvar på pensionatet i fyra månader om han inte trivdes, ty det är uppenbart att den ekonomiska makten ligger hos honom – det är *han* som beslutar när paret kan lämna huset; det är också *han* som har haft möjligheten att gång på gång åka bort från sin fru.

[334] Ibid., s. 13.
[335] Törnqvist har hämtat Strindbergs förteckning från dennes *Samlade otryckta skrifter*, 2, Stockholm, 1919, s. 172, ibid., s. 168.
[336] Ibid., s. 20 f.

Det är därför svårt att helt och hållet betrakta Axel som den gode och Frun som den onda person som orsakar allt elände – för att hon inte är svartsjuk. Slutligen kan man också fråga sig om svartsjuka är skäl nog att besöka bordeller och inleda relationer med både äldre kvinnor och minderåriga flickor.

Beträffande Baronessans make råder det inget tvivel om att Törnqvist har rätt då han betraktar parallellismen som väsentligast för tematiken, som ett sätt att med hjälp av två handlingar understryka svartsjukans oundgänglighet för kärleken och en psykologisk tes som med ”karaktären av naturlag enligt formeln: subjektets emotionella konstans betingas av objektets emotionella inkonstans”.[337] Den expositoriska analysen visade också att historien om Baronessans man är minst lika viktig för Axels strategi att ta död på alla sexuella begär hos både sig själv och de tre kvinnorna.

Rosas repliker om fadern som en ohämmad älskare förstärker bilden av att hon är ett barn som vuxit upp under märkliga och opassande förhållanden. I en extrem läsning av de implicita inslagen i replikerna kan man till och med tänka sig att pensionatet i ett sceniskt framförande skulle kunna framställas som en bordell, det vill säga ett nytt Pompejanskt kafé dit Herrn tar med sin fru för att i ägna sig åt sin lek med svartsjukan och asexualitet som huvudregler. Baronessan framstår i så fall närmast som en bordellmamma och Rosa som ett oskyldigt barn som nu är husets glädjeflicka med sin arbetsplats uppe på vinden. Intressant är då att Axels reaktion i denna ”bordell” är att han tackar nej till samtliga tre kvinnor som vill ha honom.

Törnqvist avslutar hela sin undersökning av dramat genom att avfärda den tidigare forskningens en aning orättvisa bedömning av pjäsen för att sedan ge ett eget slutomdöme:

> *Första varningen* är ett omsorgsfullt men ganska konventionellt komponerat stycke. Tekniskt sett präglas det såväl av *la pièce bien faite* som av det naturalistiska dramat. Genremässigt sett är det vad Strindberg själv kallar en pjäs ”ur det cyniska livet” – av komedityp, med en intressant tematik, sceniskt verkningsfullt. Personerna är typiserade, men tecknade med en viss psykologisk skärpa; […] särskilt Rosa. Inslagen av en ganska oförmärkt symbolik ger pjäsen en extra dimension. Dialogen är rapp och effektiv.
>
> […] Ingen av gestalterna är någon påfallande originell skapelse, den i och för sig intressanta svartsjuketematiken hinner aldrig utvecklas på ett riktigt engagerande sätt, intrigen knakar ibland i fogarna, dialogen är ofta ganska grund.

[337] Ibid., s. 22. Törnqvist tillägger också att det är samma avsikt att ge intryck av naturlagsenligt skeende som ”motiverar att Strindberg föredragit de allmänna beteckningarna Herrn, Frun, Baronessan, Pigan framför individualiserande namn. Också de i dialogen omnämnda personerna förblir namnlösa” med undantag för Rosa vilkens namn dock också har en ”allmän, typiserande innebörd”, ibid. Törnqvists resonemang om personernas allmänna beteckningar är visserligen relevant, men samtidigt får vi, förutom flickan Rosas namn, reda på att Herrn heter Axel Brunner och frun Olga.

> […] Strindberg [har] skrivit ”ett verksamt drama”, en bagatell – som dock på en rad punkter förråder att dess författare inte är någon bagatellartad dramatiker.[338]

Törnqvist anser att Smedmarks invändning att pjäsen är något ytlig och förkonstligad på det hela taget är berättigad. Detta är något egendomligt med tanke på hur Törnqvist själv kartlägger dramats många kvaliteter. Och om vi betraktar de resultat vi, framför allt med Törnqvists egen hjälp, har funnit tillsammans med ett annat perspektiv, nämligen relationen till *comédies rosses*, kan vi ännu tydligare se hur många av de mindre positiva omdömen som pjäsen råkat ut för ter sig något ogenomtänkta. I detta avseende är Lides läsning av dramat relevant.

Lide betonar att *Första varningen* visserligen påminner om Octave Feuillets salongskomedi i en akt *Le Cheveu blanc*, men att slutet på Strindbergs drama ”is more closely related to the *comédies rosses* than it is to the more traditional nineteenth-century comedy with which it shares similarities”. Medan Feuillets pjäs helt och hållet slutar i en optimistisk anda, är detta inte fallet i *Första varningen*. Herrns replik om att han endast kan vara lugn i åtta dagar varnar för ytterligare problem och man kan därför inte betrakta slutet som gott. Vidare jämför Lide Axels avundsjuka med dramafiguren Lafont i Becques *La Parisienne* samt Mirelet i Anceys *L'École des veufs*. Lide påpekar att svartsjukan tycks vara en nödvändighet för ett kärleksfullt äktenskap i Strindbergs drama, liksom det faktum att svartsjukan är en av komedigenrens traditionella element. Beträffande dramafigurerna menar Lide: ”Jealous characters easily become ridiculous comical characters”.[339] Detta konstaterande är viktigt när vi tar ställning till dramat. Ur en expositorisk synvinkel kan vi slå fast att svartsjukan är en betydelsefull faktor såväl i den sceniska handlingen som i den för- och eftersceniska. Herrn erkänner utan några som helst tveksamheter att hans lugn endast är tillfälligt och att han snart kommer att bli ängslig igen. Detta är lika mycket en antydan om Fruns starka intresse av att bli uppvaktad av andra män, som om Axels nästan medvetna önskan att en situation av svartsjuka uppstår. I och med Lides påstående, att svartsjuka figurer ofta blir löjliga och komiska, kan vi besvara kritiken mot dramats ”ytlighet”. Det finns, som Törnqvist noterat, en tes och en idé bakom intrigens utformning. Relationen mellan Strindbergs drama och *comédies rosses* behöver nu inte nödvändigtvis ”rädda” de fåtal brister som den tidigare forskningen tillskrivit pjäsen. När Strindbergs pjäser ofta läses i en kontext där ett urval av hans övriga verk utgör kanon, blir *Första varningen* en betydligt viktigare pjäs när den sätts i rätt kontext, exempelvis bland författarens naturalistiska dramatik, *la pièce bien faite* och *comédies rosses*. Törn-

[338] Ibid., s. 33.
[339] Lide 1975, s. 178–181.

qvists analys understryker det faktum att pjäsens plats är både i en komedikontext och i Strindbergs naturalistiska dramatik.

En del av den delvis negativa synen på detta Strindbergsdrama beror emellertid inte endast på själva pjäsen och dess utformning. Det är också här, vilket diskuterades i samband med pjäsens undertitel, fråga om en negativ syn på komedigenren i stort. Lide påpekar en viktig punkt när hon ansluter sig till den amerikanske komparatisten Herbert Lindenberger och dennes idé att en genre ej bör undersökas som en kategori för vilken man efterlyser tidlösa regler, utan som ett begrepp som öppnar möjligheterna för både formella och historiska analyser som faktiskt tillåter forskaren att granska samspelet mellan den estetiska och den sociala ordningen.[340] Det är åter värt att erinra sig Lides ord: humor är inte nödvändigtvis lika med komedi, lika lite som skratt är synonymt med komedi. Att bortse från humorn och kvickheten i dramat bara för att det inte stämmer överens med bilden av den ”allvarlige” dramatikern är ett stort misstag, främst av två skäl som Lide poängterar: 1) allvar och komik *är* kompatibla och 2) att avfärda Strindbergs humor och känsla för komik innebär att man aldrig helt och hållet kommer att förstå hans dramer.

Tilläggas bör att *Första varningen* aldrig blir en tom och enkel komedi. Som Lide framhållit går Strindbergs komediteknik ut på att demaskera sina dramafigurer för att avslöja deras rätta, falska natur. I denna demaskering är expositionen en central del eftersom den i *Första varningen* så starkt påverkar den sceniska handlingen. Hela anslaget till pjäsens centrala svartsjuka startar egentligen i och med Herrns och Fruns replikskifte om den fest som har ägt rum i den försceniska tiden. Vidare beror exempelvis Lides syn på dramats slut såsom skeptiskt snarare än lyckligt, på den replik med efterscenisk information vari Herrn erkänner att hans lugn inte kommer vara längre än åtta dagar. Emellertid poängterar hon att *Första varningen* slutar med att man och hustru förenas och deras äktenskap hålls intakt, vilket på ett sätt gör dramats slut lyckligare och mer optimistiskt än i *comédies rosses*.[341]

Lides iakttagelser är givetvis värdefulla, främst för att hon understryker komikens kompatibilitet med allvaret samt att förståelsen av Strindbergs humor är central för att kunna bedöma hans dramatik. Emellertid blir Lides resonemang motsägelsefullt när hon först ansluter sig till Lindenbergers vida genrebegrepp för att sedan ändå hävda att *Första varningen* är mer relaterad till *comédies rosses* än det traditionella salongsdramat. Med Lides citerande av Lindenberger som argument har en diskussion om skillnaderna mellan *comédies rosses* och *la pièce bien faite* här undvikits, just eftersom synen på en genre som en kategori med tidlösa regler förefaller vara orimlig. Därför är Törnqvists dynamiska syn ett tilltalande sätt att beskriva *Första varningen*: en pjäs som hör hemma i den naturalistiska dramatiken lika mycket som den

[340] Lide 1991, s. 154.
[341] Ibid., s. 163.

är relaterad till *la pièce bien faite*, och, kan vi nu med Lide tillägga, till *comédies rosses*.

Slutligen är det värt att påpeka vikten den sceniska potentialen i dramaläsningen. *Första varningen* är, såsom Törnqvist visat, en pjäs som ständigt arbetar med implicita uttryck och antydningar. Om man läser pjäsens repliker explicit och inte tar hänsyn till alla antydningar – och det är oftast dessa som möjliggör olika läsningsalternativ – riskerar man att helt och hållet förbise de kvaliteter som dramat bär på under en till synes enkel, komisk fasad. Lide har betonat: ”We need to cross boundaries, to go beyond the perimeters not only of the academy, but of the written text, to move beyond the word on the page to the word as performed, with all its nuances and accompanying non-verbal, visual aspects of interpretation and performance”.[342] *Första varningen* är följaktligen ett drama som i sin struktur och tematik anknyter till både naturalismen och de två nämnda komedigenrerna, men som aldrig blir en enkel stiluppvisning. Tvärtom verkar själva innebörden i ordet komedi och det genremässiga kravet att historien ska få ett lyckligt slut ifrågasättas. Detta ifrågasättande kommer fram i relationen mellan Herrn och Frun samt genom ytterligare en originell och stark kvinnofigur i den serie som inleddes av Mlle Y, Fru X och Biskra, nämligen Rosa. Kanske förstår man då också den fråga Atos Wirtanen ställer och som Lide presenterat i sin studie, huruvida Strindberg ”någonsin skrev en enda genuin komedi”.[343] Vi har dock här, i Törnqvists och Lides efterföljd, sett hur blandningen av allvar och komik inte alls innebär att *Första varningen* är en misslyckat genomförd pjäs. Kanske har analysen i alla fall lyckats uppfylla en del av Eric Bentleys dröm, som Lide nämner, när denne redan 1946 skrev att Strindbergs komedier ”need to be recovered from beneath the blanket of ignorance or solemnity that hides their author and his work from view”.[344]

Expositionen i *Första varningen*

Om vi sammanfattar analysen av expositionen i *Första varningen* i anslutning till de tre definitionerna, ser vi att den:

- inte är bunden till något specifikt avsnitt i dramat och därmed inte endast är förekommande i dramatextens inledning. I dramats sista replik meddelar Herrn att han och Frun ”resa härifrån i morgon med första tåget” och refererar därmed till en efterscenisk tid;

[342] Ibid, s. 164.
[343] Atos Wirtanen, *August Strindberg. Liv och dikt*, Stockholm, 1962. Cit. i Lide 1975, s. 2, 18.
[344] Eric Bentley, *The Playwright as Thinker. A Study of Drama in Modern Times*, New York, 1946, s. 163. Cit. i Lide 1975, s. 3.

- förekommer i både metatext och repliker, det vill säga både i dialogen mellan dramafigurerna och i pjästitel, personförteckning, scenangivelser samt scen- och spelanvisningar. Pjästiteln överför expositorisk information eftersom både Fruns och Rosas tandproblem har inträffat i en utomscenisk tid och i de två dramafigurernas mellansceniska tid. Personförteckningen förser oss med förscenisk information om dramafigurernas ålder samt familjerelationer. I de inledande beskrivningarna ges expositorisk information om var pjäsen utspelas. Att pjäsen förlagts till Tyskland anspelar inte endast på fransk-tyska kriget 1870–71, utan även på den försceniska episoden med Baronessans make. Vidare signalerar kappsäcken en efterscenisk handling då Herrn ska resa bort. Av övriga anvisningar har vi sett att det presenteras expositorisk information. Tydliga exempel är den blombukett som Frun har fått av kaptenen i den försceniska handlingen samt många anvisningar som gäller Rosa och som överför information om hennes försceniska tid;
- i högsta grad överför information om dramats försceniska tid. *Första varningen* och *Debet och kredit* är båda pjäser som främst skildrar problem som uppstått i den försceniska tiden, exempelvis festen den föregående aftonen, historien om Baronessans man, Herrns bordellbesök, Fruns relation till kaptenen och så vidare. Alla dramafigurerna har en mellanscenisk tid, vilken blir särskilt tydlig i Fruns och Rosas fall eftersom de då drabbas av sina tandproblem. Simultanscenisk handling ses till exempel i Baronessans kaffekokning. Även Fruns och Rosas tandproblem kan klassas som simultansceniska. Beträffande den efterscenisk tiden finns det flera exempel. Vi har berört Helga Lekamensfesten som Rosa ska delta i, liksom Herrns och Fruns resa till Augsburg.

Inför döden

Till Karl Otto Bonnier skrev Strindberg den 15 april 1892 att *Inför döden*, ”en ny tragedi”, blev ”färdig i dag!”.[345] Pjäsen, som av en majoritet bedömare blev väl mottagen i både text- och föreställningsform på Strindbergs tid, har spelats sparsamt på teaterscenerna. Den har inte sällan jämförts med *King Lear* då recensenter sett paralleller mellan styckets huvudrollsgestalt Monsieur Durand och kungen i Shakespeares tragedi, bägge med tre döttrar.[346] Lamm menar att *Inför döden*, fastän det är ”brutalt och grellt i färgläggningen”, ”onekligen [är] gripande” och närmast erinrar om Tolstojs dramer.[347] Gedsø Madsen anser att Strindbergs framställning av Durands martyrskap är gripande, men att författaren, som i så många andra av sina dramer, misslyckas med att ”remain naturalistically objective and impartial in his method of characterization” på grund av sin personliga inblandning.[348]

Det finns vidare ett absurdistiskt inslag i *Inför döden* som pekar fram mot Strindbergs senare produktioner såsom *Ett drömspel* och kammarspelen. Smedmark understryker att Strindberg hade en illusionslös och cynisk människouppfattning under denna tid: ”Vad som tedde sig som ett avsteg från naturalistisk illusion var för Strindberg ett sätt att förverkliga sitt program att gestalta det betydelsefulla motivet, ’livets två poler, liv och död’”. Smedmark ser också ”ett intensivt dramatiskt liv” i dramats ”grällt tillspetsade överdrifter och nästan absurda effekter […] som ibland kan påminna om stämningen i *Pelikanen*”.[349] Vi ska senare beröra just de absurda inslagen i dramat.

Ollén finner dramafiguren Durand problematisk då denne försetts med ”egenheter, som diktaren förmodligen betraktade med överseende, men som publiken kanske inte är lika förstående inför”. Ollén syftar på Durands känslosvängningar ”mellan impulsiv brutalitet […] och ynkligaste flathet”. Dock är Durand enligt Ollén ”en ganska sammansatt och intressant rollfigur”. Det största problemet ligger enligt Ollén i dramats alltför komprimerade format

[345] *SV* 33, s. 349. Om den version av *Första varningen* som förekommer i *SV* 33 skriver Ollén: ”Förlaga till […] enaktaren *Inför döden. ’Sorgespel i Åtta [nio] scener’*, är en på förlaget [Bonniers] bevarad avskrift av annan hand än Strindbergs”, ibid., s. 345. Den första hakparentesen i föregående mening är Olléns, den andra min.
[346] *SV* 33, s. 355.
[347] Lamm 1924, s. 395.
[348] Gedsø Madsen 1962, s. 137, 142.
[349] Smedmark 1970, s. 242.

”i förhållande till det högdramatiska ämnet”, vilket gör att man inte hinner ”engagera sig i situationen, förrän lågorna slår upp i slutscenen”.[350]

Många av de nämnda invändningarna kommer indirekt att beröras i samband med den följande analysen. Ett viktigt resonemang som hör samman med *Inför döden* är det som gäller Szondis läsning av dramat. Szondi är, som vi redan har diskuterat, mycket positivt inställd till Strindbergs enaktare, och vi ska återkomma till hans synpunkter på denna pjäs. I anslutning till denna diskussion ska vi också ta hjälp av Törnqvists utförliga kritik av Szondi.

Expositorisk information

Metatext

Inför döden är en enaktare som i huvudsak avslöjar skeenden i en förscenisk handling, men dramat skiftar mellan då och nu på ett sätt som vi snart ska beröra. Titeln blir talande eftersom det ofta i Strindbergs dramatik förekommer figurer som ser sina liv passera revy före dödsögonblicket. Huvudpersonen Durand beskriver inte endast händelser ur den försceniska handlingen, utan hela dramat är en människas resa mot döden, en reflektion kring hur man bör leva och hur man bör dö. Pjäsen blir en inverterad moralitet; huvudpersonen är fattig och bestraffar sig själv med beslutet att ta sitt eget liv. Durand är därmed helt och hållet förberedd på sitt öde och inser att ett självmord är den enda lösningen på den rådande situationen. Men Durands agerande är tvetydigt. Hans självmord kan lika mycket betraktas som höjden av ett misslyckande som ett hjältedåd och ett martyrskap som innebär en framtid för hans tre döttrar. Tvärtemot moraliteten är andemeningen inte att lära ut god moral genom att ställa en figur som har levt ett syndigt liv inför Guds dödsdom. I stället är det ett familjedrama som skildras, ett äktenskap vars absurda inslag får fatala konsekvenser.

Expositorisk information kan ses i titeln då vi inte endast får ta del av Durands sista stunder i livet, utan vi förses även med information om hur hans hustru levde innan hon dog. Denna relation mellan den levande mannen och den döda makan är central i dramat och på många sätt en emotiv variant av hjärnornas kamp liknande den vi såg i den tidigare analysen av *Första varningen*. Det intellektuella har satts ur spel och i stället råder en psykologisk-existentiell kamp där känslor och sexuella drifter har en avgörande betydelse. Skillnaden mot *Första varningen* är dock att *Inför döden* uppvisar

[350] Ollén 1982, s. 210 f.

absurdistiska drag i beskrivningarna av dramafigurernas inre känslor och inbördes relationer.

Undertiteln förtydligar att det inte är fråga om någon komedi, utan ett *Sorgespel i nio scener* samtidigt som den, i kombination med den sceniska handlingen, förmedlar intrycket att detta är ett sorgespel som pågått sedan länge (s. 149). Ordet sorgespel förekommer i några undertitlar i Strindbergs dramatiska produktion och är, enligt Brandell,

> en direkt översättning av tyskans 'Trauerspiel' som hade lanserats, om också inte uppfunnits, av Lessing. Hos honom är dess användning skiftande och termen kan ibland stå i stället för Tragödie. Men det kom särskilt väl till pass när man ville markera att det rörde sig om ett allvarligt och skakande drama, utan att göra anspråk på den vördnadsvärda beteckningen tragedi.[351]

Dramapersonerna är Monsieur Durand, pensionatsvärd och ”f. d. employé vid Statens järnvägar”, hans döttrar Adèle, 27 år, Annette, 24 år, Thérèse, 18 år, samt en ”[l]öjtnant vid ett italienskt Kavalleriregemente” vid namn Antonio. Pjäsen utspelas i den franska delen av Schweiz på 1880-talet. Av Durands replik i dramats slutskede (”Om ett ögonblick klämtar det i St François!” [s. 179]) framgår att händelserna äger rum i närheten av ”*Saint François* kyrka i centrum av Lausanne, invid Place St François”.[352] Durand, pjäsens huvudrollsinnehavare, är alltså pensionatets värd och ägare. Varför han är före detta anställd vid just statens järnvägar är som så ofta hos Strindberg inget det endast finns ett svar på. Kärnell påpekar att Sverige fick sina första järnvägar 1856 och att Strindberg utnyttjade järnvägsmetaforiken ”utomordentligt mångsidigt”, exempelvis då en stad liknas vid en ”anhaltstation på kulturens stora stråkväg”, eller då en person kastar med huvudet ”som om han ville låta tankarne växla spår”, eller i ytterligare en mening då en figur känner att ”hans tankar spårat in på gamla slitna räls”. Ännu en användning av spårmetaforen finner Kärnell då ”livsresesymboliken” varieras i beskrivningen av en figur som ”gick fram som ett tåg på blanka räls, efter sekundvisare, sina vissa bestämda stationer, och han undvek som klok karl alla sammanstötningar”. Dock inträffar katastrofen och han blir ”urspårad”.[353] I Durands fall är det kanske ingen tillfällighet att det är just järnvägsmetaforik som utnyttjas. Med tanke på det som konstaterades i anslutning till titeln, nämligen att pjäsen är starkt beroende av försceniska händelser och att Durand aktualiserar många händelser ur sitt liv är tåget som den ”livsresesymbol” som Kärnell nämner ett passande sätt att anknyta till Durands situation;

[351] Brandell 1971, s.164. Brandell diskuterar begreppet sorgespel i anslutning till en analys av Strindbergs *Fadren*. Enligt Brandell har Strindberg med ”undertiteln 'Ett sorgespel' […] placerat sitt skådespel i en väl etablerad tradition: det borgerliga nutidsdramat med sorglig utgång”, ibid.

[352] *SV* 33, s. 385.

[353] Kärnell 1962, s. 83. Kärnell tillägger även att ”ordet tankespår är troligen en strindbergsk innovation”, liksom metaforen ”spåra ur”.

han är på en resa. Vi kommer också under analysen av replikerna att se hur Durand använder sig av tåg- och järnvägsrelaterade bilder för att beskriva olika händelser.

Antonio är en av många löjtnanter, kaptener och officerare i Strindbergs dramatik. Hans namn, en form av latinets Antonius, ”den ovärderlige”, är på många sätt en antydan om att löjtnanten är Durands motsats; medan döttrarna verkar vilja bli av med fadern, är Antonio deras hopp och den som ger liv åt en annars trist vardag (s. 151).

Scenrummet i *Inför döden* påminner om det i *Första varningen*. Det är ”[e]n matsal med ett långt bord”. Åter har Strindberg valt en matsal i ett pensionat för händelserna, varför de olika dramafigurernas entréer och sortier är enkla att motivera eftersom den är ett allmänutrymme. Till skillnad mot *Första varningen* är matsalens betydelse ännu mer påtaglig då det är ett fattigt hus utan mat vi ser, något som förstärks av dramats första replik: ”Har du inte varit efter kaffebrödet än, far?” (s. 155). Fattigdomen, bristen på mat och dryck, huset och även pjäsens slut med röken som sprids är olika fenomen som bildar olika kategorier av bilder, metaforer och uttryck som granskas närmare i analysen av replikerna. Dock finns spår av dessa bildsfärer redan i rekvisitan och scenrummet; matsalen är tom, huset är fallfärdigt.

Till vänster finns en ”dörr till köket” och ”[t]ill höger dörr till våningen”. Genom en öppen fonddörr ”synes, över topparne av kyrkogårdens cypresser, Lac Leman med Savoyer-Alperna och franska badorten Evian”.[354] Kyrkogården kan ses som en antydan om det öde som ska drabba Durand, men i kombination med Genèvesjön, bergen och badorten upptäcker vi att hela fonden är uppbyggd kring motsatser. Kyrkogården, döden, ställs mot badorten, en plats full med liv. Bergen och sjön skapar en idyllisk bild och en naturskön utsikt. Samtidigt är både berg och vatten dels stilla krafter som anknyter till kyrkogårdens dödstillstånd och dels, tvärtom, hotfulla fenomen som åter i ljuset av kyrkogården kan betraktas som utomsceniska hot mot Durand. I slutet av pjäsen har vi, i och med branden, samtliga fyra naturelement samlade: eld (branden), jord (bergen), vatten (Lac Leman) och luften som omger allt och som representeras främst av den hårda, torra vinden Föhn. Idyllen och stillheten i det yttre scenrummet fungerar som kontrast till den sceniska handlingen som kännetecknas av kaos och stormiga familjerelationer.

Det finns också, som nämndes, en ständigt återkommande vattensymbolik som är närvarande redan i den inledande scenbilden. Givetvis är vattnet en del i den sfär av inslag som kretsar kring ätande och drickande men också ett komplex för både liv och död. Lämpligt nog är Evian bakgrundsbild åt skeendena i *Inför döden*; Evian som sedan 1800-talets mitt fått ge namn till ett välkänt mineralvattenmärke (s. 153). Att Durand ”står med en kikare i han-

[354] ”[O]mgivningen är lokaliserad till Genèvesjöns (Lac Lemans) norra strand, trakten av Ouchy, Lausannes hamnstad, med badorten Evian mitt emot på södra stranden och Cully [...] några kilometer öster om Lausanne”, *SV* 33, s. 384.

den och ser utåt sjön" i dramats inledningsscen är däremot kanske närmast en handling som aktualiserar döden; Durand drömmer sig bort till stillheten och uttrycker ett dödsbegär i den odrägliga situation han befinner sig i samtidigt som han betraktar sjön, denna symbol för både liv och död. Sjön blir på samma gång en bild för livets vatten och en dödssymbol liknande floden Hades. De två motverkande krafterna vatten och eld kan i pjäsen alltså bägge ses som symboler för döden.[355]

Kikaren varigenom Durand ser utåt sjön är även det första exemplet på ett genomgående tema i pjäsen, nämligen sinnesupplevelser i allmänhet och seendet i synnerhet (s. 155). En av de tekniker som används för att framställa pjäsens händelser som oförståeliga och absurda är just att huvudpersonen inte kan lita på sina sinnesupplevelser.[356] Dramats värld ter sig därmed som absurt och ogripbart. Törnqvist poängterar att anvisningarna om att Durand ser ut över sjön med bergtopparna och kyrkogården i bakgrunden markerar att denne befinner sig i ett gränsland; på andra sidan vattnet ser han sin historia i landet han lämnat, Frankrike. På den hitre sidan ser han däremot kyrkogården, "where he will soon be resting". Här, liksom i senare Strindbergsdramer såsom *Ett drömspel*, *Spöksonaten*, *Toteninsel*, *Pelikanen* och kammarspelen, påpekar Törnqvist, finner vi ett ruttnande, brinnande, kollapsande hus, "the House of Life that must be destroyed to make room for another, better existence".[357] Dramat etablerar en världssyn där det gamla måste genomgå en totalförstörelse till förmån för det nya. I linje med läsningen av stycket som en inverterad moralitet kan skeendena också ses i ljuset av ett religiöst, framför allt kristet, perspektiv med mer eller mindre tydliga allusioner på kristna symboler och berättelser. Huset blir då ett led i den offertanke som finns i dramat. Den gamle Durand offrar sig för sina döttrar. Smedmark skriver att Durand "står inför valet att leva och se döttrarna gå under eller att offra livet och låta brandförsäkringen ge dem en ny start".[358]

Durand "lyss utåt" och tycker sig höra Föhn, en "hård, torr, varm vind, vanligen sydlig, i de schweiziska alperna".[359] Än en gång aktualiseras en sinnesupplevelse samt ett naturelement och ett hot, nämligen luften och vinden. Vi känner igen det simultansceniska hotet från såväl blixten i *Paria* som

[355] För ytterligare diskussioner om Strindbergs vattensymbolik, se Alf Kjellén, *Diktaren och havet. Drift- och drömsymbolik i svensk lyrik* 1880–1940, Stockholm, 1957.
[356] Se Hans-Göran Ekmans *Villornas värld. Studier i Strindbergs kammarspel*, Stockholm, 1997. Ekman studerar just hur Strindberg, i sina kammarspel, ofta låter figurerna bedra varandra och skapa illusioner genom att manipulera varandras sinnesorgan. Detta gäller *Inför döden* och kanske i ännu högre grad *Samum*.
[357] Egil Törnqvist, "The Strindbergian One-Act Play" i *Scandinavian studies. The Journal of the Society for the Advancement of Scandinavian studies*, Nr. 68, Lawrence, 1996, s. 367 f. Törnqvist tillägger att Durand "is, in the last instance, a representative of Man, 'född till världen mitt i ett konkursbo' […] as is said of the Student in *Spöksonaten*", ibid, s. 368.
[358] Smedmark 1970, s. 242.
[359] *SV* 33, s. 384.

ökenvinden i *Samum*: Föhn markerar Durands oro inför de kommande skeendena och varnar för det öde som väntar honom.

Adèle, vilkens namn betyder ”den ädla”,[360] kommer ”in från köket: i förkläde och med uppvikta ärmar, bärande en kaffebricka”. Kaffebrickan har vandrat vidare från matsalen i *Första varningen* till *Inför döden*, men här är den inget föremål som ska hjälpa till att förföra någon, utan snarare den enda köksrelaterade sak som finns i ett pensionat som annars är helt tomt på mat och dryck (s. 155).

Nästa metatextuella anvisning med expositorisk information återfinns först i fjärde scenen. Då kommer nämligen Thérèse in ”med en råttfälla i handen och klädd i morgonrock med utslaget hår” (s. 162). Intressant är att hennes namn är en fransk form av grekiskans *Teresia*, med betydelsen ”jägarinna”. Namnet i kombination med råttfällan understryker Thérèses relation till Antonio, vilken snart ska likna sig själv vid den ”sista råttan från det sjunkande skeppet” (s. 168). Råttfällan bär på förscenisk information eftersom det visar sig att det är så fattigt i huset att de enda gästerna förutom Antonio är råttor. Thérèses utsläppta hår signalerar att hon försöker göra sig attraktiv för pensionatets ende gäst, Antonio, för vilken hon hyser starka känslor. Samtidigt är hennes något informella klädsel och frisyr en förstärkning av det Durand påpekar flera gånger i pjäsen, nämligen döttrarnas och främst den yngstas obetänksamhet, slarv och bristande moral. Av Thérèses morgonrock och de repliker som gäller kaffebrödet i första scenen får vi vidare förmoda att det är morgon, något som bekräftas av Annettes replik: ”Jag tror ni grälar på morgonen!” (s. 165).

I femte scenen kommer Annette in ”klädd och kammad”. Ett mönster framträder: Adèle är den som är Durand mest till lags; hon är den typiska hemmafrun som står i köket. Thérèse är den ”lössläppta” av de tre; hon kommer in i morgonrock och utsläppt hår, och vi kan ana att hon åtrår den italienske löjtnanten – som kanske är italiensk just för att italienska män ofta förknippas med kvinnoförförare såsom Don Giovanni och Casanova. Adèle har redan i den fjärde scenen kommenterat Thérèses utstyrsel: ”du skulle ha särskilt för att du visar dig för främmande med okammat hår!” (s. 163). Annette är däremot Thérèses motsats: ordentlig, klädd och kammad. Liksom i tidigare dramer förses vi med information genom rollfigurernas klädsel (s. 165).

I slutet av scen fem sker något som är av avgörande betydelse för Antonio i dramat. Han går nämligen fram till Thérèse, ”tar henne om livet och kysser henne” då den sjätte scenen inleds med att Durand syns i dörren och ”[s]tannar häpen” över det han ser (s. 165). Durand blir ilsken över handlingen att Antonio kysser Thérèse, ”lyfter påken och går mot Antonio” men Thérèse och Annette ”kasta sig emellan” medan Antonio ”drar sig ut”. Det är

[360] Brylla 2004, s. 27.

sista gången vi ser honom. Durand ”tar upp ett guldmynt ur västfickan och kastar efter Antonio” samtidigt som de två flickorna springer efter Antonio och vädjar om att han inte ska gå eftersom de tror att Durand annars ”dödar” dem. Vi får en del expositorisk information om den försceniska handlingen eftersom Antonios ogenerade omfamning av Thérèse understryker det som nämndes i anslutning till hennes klädsel: de två verkar ha en dragning till varandra som uppstått redan i den försceniska tiden.

Ytterligare en kamp som förstärks i denna scen är den som försiggår mellan de två männen, eller rättare sagt, de två manligheterna. Durand, en gammal änkling och trebarnsfar, försöker desperat att hävda sin manlighet gentemot själva symbolen för en stark man: en militär. I Strindbergs dramatik förekommer många kaptener och officerare vilkas manlighet rivs ner, men i *Inför döden* är det den italienske officeren som går segrande ur striden eftersom han inte endast undviker ett pinsamt handgemäng med Durand utan även betalar sin skuld på tio francs innan han lämnar pensionatet (s. 167). Huvudpersonens myntkastning anknyter till ett prostitutionstema som vi återkommer till. Men man får förmoda att Durand i sin roll som far försöker rädda sin dotters anseende och få löjtnanten att framstå som den prostituerade som ska ha betalt för sina tjänster. Att han försöker rädda sin och dotterns heder genom att kasta ett mynt efter Antonio hjälper föga eftersom både de övriga dramafigurerna och läsaren vet att det är Durand som är i behov av pengar, inte löjtnanten; myntkastningen blir därför en desperat och tom gest.

Durand ”bryter sönder käppen” (s. 168), en tydlig symbolisk handling som förstärker hans maktlöshet och ilska samt bilden av honom som en gammal, bruten man som enkelt går att bryta sönder, liksom hans käpp. Samtidigt visar han, ur ett kristet perspektiv, att han bryter sönder sig själv, offrar sig och sin kropp åt döttrarna.

I scen åtta får vi ännu ett exempel på dramats centrala inslag av dricka nde. Adèle kommer in ”med ett glas mjölk, som hon ställer på bordet”. Det är till Durand, men Thérèse ”rycker mjölkglaset från fadren”. Den äldsta dotterns medlidande med fadern ter sig allt mer egendomligt med tanke på hur han beter sig. När hon kommer in med glaset upptäcker vi emellertid att hon tycker synd om Durand; hon betraktar honom som ett litet hjälplöst barn, varför hon kommer in med mjölk – en symbol för moderlig omtanke. Thérèse hyser däremot inte samma tankar om sin far, och rycker bort glaset. Hon delar inte Adèles vilja att förse fadern med modersmjölk utan har genomskådat honom efter incidenten med Antonio. Thérèse tänker inte låta Durand få kärlek nu när han satt stopp för hennes motsvarande möjligheter. Inte heller betraktar hon honom som ett barn, utan som en misslyckad, tragisk man (s. 169). Just därför är det inte märkligt att Durand, efter att ha blivit av med mjölkglaset, ser på en obetald räkning och ”rycker till; därpå slår han i ett

glas vatten som han dricker ur; sätter sig och tänder en rotpipa".[361] Mjölken byts ut mot vatten, men framför allt mot tobak. Thérèse "tar undan tändstickorna" från en "trött och undergiven" Durand (s. 170).

Dramat kommer sedan till en punkt då Durand "lallar för sig själv". "Det har börjat blåsa utanför, och det mulnar" och Durand "springer upp; till Adèle". Här är det åter expositorisk information i form av den simultansceniska handlingen som aktualiseras. Durand inbillar sig att Föhn kommer, liksom för att markera att slutet närmar sig för hans egen del (s. 172). Den äldsta dotter "ser Herr Durand ini ögonen" och förnekar hans utsaga. Åter märker vi att Durand inte kan lita på sina sinnen. I kombination med hans lallande får vi anledning att tro att Durand är förvirrad men kanske också nervös inför den stundande döden (s. 173). Av pjäsens slut då Durand "lyfter huvudet och skjuter undan vattenglaset med en menande gest" förstår Adèle och vi att han tagit gift (s. 180). Den tidigare anvisningen om att han "slår i ett glas vatten som han dricker ur" (s. 170), var alltså i själva verket falsk; vattnet var gift, eller i alla fall giftigt. Detta sätt att falskförklara tidigare information är sällsynt i dramatexter eftersom både Adèle och läsaren luras. Det absurdistiska inslaget går så långt att läsaren inte heller kan lita på anvisningarna och det hon ser. I ljuset av detta blir Durands behov att bli omhändertagen som ett barn ännu tydligare; när han inte får mjölk, blir han så nedslagen att han genast tar till giftet. Det finns ett replikskifte som är talande för situationen:

> Thérèse: […] där har du din mjölk!
> Herr Durand *leende*: Ack du barn!
> Thérèse: Ja, vad skall jag göra? Jag har ju ingenting annat att ge dig.

I likhet med Axel i *Första varningen* använder Durand uttrycket "Ack du barn!" men frågan är vem Durand åsyftar i sin replik, sig själv eller Thérèse. Även hennes svar är på ett bildligt plan i linje med det som tidigare diskuterats: i den prekära situation som råder, finns inget annat att ge fadern än "modersmjölken" (s. 174 f.). Durand gör sig själv till barn och sina barn till föräldrar. När han nu står inför döden verkar han gå in i en övergångsfas där han regredierar.

Repliker

Dramats första replik vari Adèle frågar Durand om han "inte varit efter kaffebrödet än" har vi redan berört. Repliken är närmast ironisk med tanke på att kaffebrödet, denna lyxvara åt gästerna, bekymrar Durand mer än det faktum att familjen själv inte har mat på bordet. Durand svarar att han har

[361] Rotpipa är en "tobakspipa av hård trärot", *SV* 33, s. 385.

skickat Pierre då hans ”bröst är så dåligt”. Det finns således en dramafigur som inte står med i personförteckningen och som sedan även ska inträda på scenen, nämligen Pierre, en springpojke som uträttar Durands ärenden. I huvudpersonens första replik visar sig också något som är typiskt för pjäsen, nämligen ett spel mellan konkreta tidsangivelser och mindre specifika hänvisningar till en förscenisk handling samt mellan den försceniska och den sceniska handlingen. Det första replikskiftet mellan Durand och Adèle exemplifierar detta. Durand säger att han skickat ut Pierre ”i dag” och att hans ”bröst är så dåligt de sista dagarne”, medan Adèle konstaterar att ”det inte finns mer än en resande i pensionen sedan två månader tillbaka”. Denna konkreta tidsangivelse varvas sedan med mer allmänna påståenden såsom att fadern ”aldrig gjort annat” än att förstöra husets kredit samt att Adèle ”har tröttnat, men […] höll ut längst”. Informationen om den försceniska handlingen är en central del av den expositoriska apparaten och förser oss med en uppfattning av dramafigurerna och deras interna relationer (s. 155).

Pjäsens första replik förtydligar omedelbart förutsättningarna. Adèle frågar om fadern inte ”varit efter kaffebrödet”. Ätandet och ekonomin är därmed direkt aktualiserade i den inledande repliken. Just brödet kan ses i relation till en kristen symbolik. Vi påminns om hur kristna ber om sitt dagliga bröd, en gudomlig gåva som symboliserar liv. När Durand bryter käppen förs tankarna också till nattvardsbrödet som symboliskt förvandlas till Jesu kropp; Durand bryter sönder sin egen kropp för döttrarna. Han kan inte ge döttrarna riktigt bröd, varför han ger dem sin kropp i den kristna bemärkelsen.

Adèle påminner om att fadern ”förstört” samtliga systrarnas hemgift och frågar om han ”betalt” brandförsäkringen på huset. Durand säger att han har betalat eftersom han inte hade ”fått sista hypotekslånet” annars. Adèle frågar då hur mycket som är obelånat och Durand svarar att det är ”[e]n femtedel av brandförsäkringsvärdet” och påminner om ”hur egendomarne föllo sedan järnvägen drogs österut, förbi våra portar”. I dessa repliker ges expositorisk information om den försceniska handlingen både när det gäller familjerelationer och ekonomiska förhållanden. Upplysningarna om hypotekslån och brandförsäkring är till för att ge en bild av den fattigdom som drabbat familjen men är också en förberedelse inför pjäsens slut (s. 156). Av replikerna framgår hur rikt dramat är på ekonomiska uttryck såsom ”[d]et kostar tre sous”, ”kredit” (s. 155), ”oförsörjda”, ”hemgift” (s. 156), ”räkning”, ”betalt”, ”råd att köpa”, ”drickspengar”, ”nödgas räcka fram handen” (s. 157), ”lånade pengar” (s. 158), ”bristande tillgångar”, ”bankrutt” (s. 159), ”affärsställning”, ”pension i förskott” (s. 160), ”skuld”, ”tio francs”, ”ouppgjorda affärer”, ”räkenskaperna” (s. 162), ”ett guldmynt” (s. 167), ”pengarne” (s. 169), ”hushållspengarne”, ”lottsedlar” (s. 172), ”assuransen”, ”livförsäkring”, ”sex hundra francs”, ”fem tusen [francs]” (s. 173), ”sjuttiofem centimes” (s. 176), ”förvalta”, ”snål” (s. 179) etc. Denna kategori av ekonomiska ord och be-

grepp är central för den expositoriska information som ges om familjens situation.

Vi har redan berört möjligheten att läsa in anspelningar på kristendomen i *Inför döden*. Även namnet Pierre är en del av denna religiösa sfär. Pierre, den franska varianten av Petrus, ”klippa” eller ”sten”,[362] får oss att åter se Durand som en Jesusfigur. Om vi då betraktar Pierre som en motsvarighet till kristendomens Petrus – den mest betydande aposteln och den förste lärjungen som den uppståndne Jesus uppenbarade sig för – upptäcker vi att han på ett bildligt plan har skickats ut av Durand för att köpa bröd till nattvarden, huvudpersonens sista måltid. Samtidigt går det givetvis att uppfatta namnet Pierre helt fritt från en kristen symbolik. Pierre blir då ett namn som indikerar en fransk kontext och förstärker det faktum att pjäsen utspelas i en franskspråkig miljö.

När den andra scenen inleds, kommer Pierre in med en korg som dock inte innehåller kaffebröd utan tre obetalda räkningar som han fått av bagaren, slaktaren och specerihandlaren. Korgen i de enaktare vi undersökt hittills har en central funktion och dess innehåll är viktig för såväl den försceniska som sceniska handlingen. I *Den starkare* kom Fru X med hela sin vapenarsenal i den japanska korgen. I *Första varningen* sågs Rosa komma in med en blomkorg som ett led i dramats blomstermotiv. När Pierre nu också kommer in med en korg, visar det sig att den innehåller obetalda räkningar och ett paket med ljus. Durand säger nämligen att paketet innehåller ljus som han ”köpt till mässan över […] [s]in älskade René. Det är nämligen hans dödsdag i dag”. Och när Adèle blir irriterad över att han köpt ljusen då det råder sådan fattigdom i huset, utbrister Durand: ”Unnar du mig icke den enda tillfredsställelse jag äger, att få njuta min sorg, en gång om året! Att få leva i minnet av det vackraste livet skänkt mig” (s. 157). ”Han skulle bara ha levat nu, hade du fått se hur vacker han var!”, säger Adèle. Durand svarar att det är: ”Mycket möjligt att din ironi innebär allvar … sådan jag minns honom emellertid, var han icke som ni nu äro!” (s. 158). Dessa repliker är de enda i dramat som aktualiserar denne René. Det troligaste är att han är en son som dött. Det kan även röra sig om en bror eller en vän. Dock finns det i Durands sätt att omnämna René (”min älskade”, ”det vackraste livet skänkt mig”) en kärleksfullhet som får oss att associera till en son.

René är en fransk form av latinets Renatus som betyder ”återfödd”.[363] Historien med René har flera funktioner beroende på perspektiv. Den ger mer trovärdighet åt Durands tragiska karaktär; huvudpersonen har länge sörjt denne förlorade person som har en så stor betydelse att han firar hans dödsdag varje år. Om det dessutom är en son, upptäcker vi att det öppnas ytterligare en dimension i Durands manlighet. I detta hus, där Durand är änkling med tre döttrar, är minnet av pojken René det som håller honom vid liv. På

[362] Brylla 2004, s. 179.
[363] Ibid., s. 186.

ett bildligt plan lyckas dock inte denna ”pånyttfödelse”; Durand är en misslyckad man som inte kan hantera andra män som till exempel Antonio samt en oduglig far som varken kan se efter sina döttrar eller bära minnet av René på ett sätt som ger honom livslust. Att han sätter större värde på en död son än en död maka och tre levande döttrar, förstorar hans misslyckande. Liksom i *Samum* då Charles såg sin son bäras bort i kista, blir Durands öde detsamma som sonens – pånyttfödelsen blir en ”pånyttdöd”. Emellertid kan man se det faktum att Durand tar sitt liv – efter att ha orsakat en brand med ett av de mässljus som han köpt för att fira minnet av René – som just en ceremoni för de tre döttrarnas pånyttfödelse. Vi kan därmed, ur ett expositoriskt perspektiv, konstatera att den förscenisk a episoden om René har en viktig betydelse för vår bild av dramats personer och händelser. Det blir även tydligt att *Inför döden* är den första enaktaren hittills där en hel familj sätts i fokus: fadern, döttrarna samt den döda makan/modern och den döde sonen.

Korgen och dess innehåll har försett oss med expositorisk information om den förscenisk a tiden. Durand har medvetet bett Pierre att köpa just sex ljus. Om man ser René som en son och inbegriper den döda hustrun, blir det en familj med sex medlemmar. Durand har därmed köpt ett ljus per familjemedlem. Ljusen aktualiserar även ytterligare en kategori av bilder och uttryck, nämligen de som behandlar elden. Vi har redan diskuterat den grupp av begrepp som rör ekonomiska ting, och nu märker vi att även elden har en central plats i dramat och förekommer i uttryck som ”elda” (s. 156), ”elden” (s. 156), ”brandförsäkringen” (s. 156), ”spisen” (s. 157), ”soteld” (s. 159), ”tändstickor” (s. 170), ”brunnit” (s. 172), ”strykstickorna” (s. 174), ”nu luktar det bränd halm” (s. 179), ”[r]ök” (s. 179) och ”brandbrevet” (s. 180). Elden signalerar det Smedmark observerat vara ett centralt motiv i dramat: liv och död. När huset börjar brinna innebär det att ett nytt liv blir möjligt för de tre döttrarna. På ett bildligt plan associerar vi samtidigt till Durands vandring genom en skärseld och ett helvete innan hans själ stiger upp till himlen. Denna resa förstärker bilden av livet som ett helvete och vi inser än en gång med Smedmark och Törnqvist hur starkt dramat pekar fram mot Strindbergs senare dramer såsom *Ett drömspel*, *Spöksonaten* och framför allt *Pelikanen*. Utifrån den religiösa symboliken är givetvis elden en bild som ofta förekommer i alla religioner, både som en symbol för rening och som ett hot om förstörelse, straff och död.[364]

[364] Gunnar Axberger har i studien *Diktarfantasi och eld. En litteraturvetenskaplig undersökning under jämförelser med ett rättspsykiatriskt material*, del 1, Stockholm, 1967, undersökt ett antal författarskap i relation till pyromanibegreppet. Axberger nämner uppsatsen ”Elden och pånyttfödelsen. Ett motiv hos Strindberg” (*Ord och bild*, 1958) av Sven-Gustaf Edqvist vari denne presenterar tretton brandmotiv och brandsymboler där elden i Strindbergs diktning antingen är ett revolutionärt redskap eller knuten till ”äktenskapskonflikter, religiösa problem, grubbel kring skuld och straff m.m.”, Axberger 1967, s. 259. Axberger diskuterar sedan *Inför döden*, ett drama som Edqvist inte utreder, och betraktar branden i dramats slut mot bakgrunden av Strindbergs egen ”prekära ekonomiska situation” och ”ångest att icke kunna fylla sina ekonomiska förpliktelser mot barnen”. Durands agerande blir i Axbergers läsning ”en mord-

Adèle påminner Durand om hur modern alltid hade ”förmågan att reda sig” då han ”stod handfallen!”. Durand medger att hans döda maka ”hade sina förtjänster!”. ”Fastän du bara såg fel!”, tillägger Adèle. Durand ser Antonio närma sig och ber Adèle att gå, men denna säger att det vore bättre om fadern ”lånade pengar, så att skandalen undginges!”. Durand hävdar dock att han inte kan ”låna en sou! efter att ha lånat i tio år!” och uttrycker sin vilja att det ska bli ett slut på allt. ”Slut för dig, ja! Men du tänker aldrig på oss!”, utbrister Adèle (s. 158). Fadern ber henne gå så att han kan ”möta stormen som vanligt!”. ”Som vanligt! Hm!”, fnyser Adèle och går. För Durand har det utomsceniska hotet Föhn en scenisk motsvarighet i Antonio.

Antonio inträder nu på scenen i dramats tredje scen och får nästan omgående veta att Durand är ”bankrutt” (s. 159). Antonio frågar om det inte finns någon möjlighet att hjälpa till, men Durand förklarar att situationen har varit densamma i flera år och att han inte orkar oroa sig längre. Han ger en konkret bild av vad Törnqvist kallar för det kollapsande huset: ”husets ställning är så grundligt undergrävd […] att jag hellre ser det ramla än jag dag och natt skall sväva i oro”. När Axel i *Första varningen* medvetet ville hålla sin oro, svartsjukan, vid liv, vill Durand göra slut på sin oro – de ekonomiska bekymren som drabbar döttrarna. Antonio påpekar att Durand ”ser sakerna alldeles för mörkt” varpå huvudpersonen svarar att han ej vet ”på vad grund” den italienske löjtnanten ”vågar betvivla” hans uppgifter. Här märks inslaget med Durands seende och hans förvirrade upplevelser (s. 160). Durand vet att han är förvirrad, något som han strax själv konstaterar: ”hys inga meningar som helst om min person eller mitt uppförande” (s. 161).

Durand hävdar att hans döttrar ”[s]pela och sjunga, promenera och flirtera” med undantag för Adèle som ”verkligen sköter köket” (s. 160). Påståendet om Adèle ter sig närmast komiskt då det snart visar sig att huset är så fattigt att Durand äter ostbitarna i råttfällorna. Det finns alltså inget att ”sköta” i köket. Samtidigt framstår den äldsta dottern som ett substitut för den döda makan/modern. Hon är den som tar hand om både Durand och sina systrar, hon utför alla sysslor i köket och ser till att fadern sköter husets ekonomi. För Durand är hon närmast en hustru eftersom han vid flera tillfällen inte inkluderar henne bland sina barn: ”barnen har jag fått upp på sina rum” (s. 176), ”[t]änk bara på mina barn, Adèle” (s. 179). Adèle har därmed satts i en situation där hon är piga, köksa och storasyster med särskilt mycket ansvar för sina yngre systrar, hustru till sin egen far samt mor åt hela familjen. Vi ska se att hon trots detta inte är faderns favoritdotter.

Durand berättar vidare att huset under den senaste våren ”stått tomt tre månader”, ända till en amerikansk familj kommit och räddat situationen. Dock berättar Durand hur han fick se sonen i familjen hålla fast Thérèse i

---

brandshandling dikterad av ekonomisk beräkning”. Axberger påpekar även att Durand, såvitt han har kunnat finna, är ”den första gestalten i Strindbergs diktning som frivilligt söker döden i lågorna”, ibid., s. 292 ff.

trappan ”[m]orgonen efter deras ankomst”. Åter aktualiseras den diskussion vi förde under analysen av *Paria* – det mesta som förknippas med Amerika betraktas med misstro. Det är emellertid intressant att amerikanerna först räddar den ekonomiska situationen för att sedan totalt förstöra sitt anseende. Med andra ord är de rika men saknar moral. Men Durand verkar vara helt blind inför den yngsta dotterns behov och drifter. Han säger att han vet hur han borde ha agerat som far, men att han inte gjorde det. Han tillägger dock: ”Nästa gång vet jag vad jag gör!”. Repliken är en varning inför de kommande skeendena. Snart ska Durand nämligen upptäcka en scenisk parallellism till den försceniska episoden med amerikanen då han upptäcker Antonios omfamning av Thérèse.

I *Inför döden* upprepas vissa inslag i *Första varningen*: Rosa har bytt namn till Thérèse och blivit tre år äldre, och hon låter sig inte hämmas av sin förälder nu, utan lever ut sina begär med de unga män som besöker pensionatet. Andra liknelser mellan *Inför döden* och *Första varningen* är till exempel matsalen, pensionatet, den döda makan och den döde maken, den levande löjtnanten och den döde officeren, tre kvinnor och en man i bägge pjäsernas centrala handling, Pierre och Pigan och så vidare. När svartsjukan var det centrala temat i *Första varningen*, är den ekonomiska skulden ett viktigt inslag i *Inför döden*. Som så ofta hos Strindberg är denna skuld emellertid inte endast begränsad till ekonomin, utan den ekonomiska metaforiken skildrar i högsta grad en moralisk-existentiell problematik.

Antonio frågar Durand om denne är född i Schweiz. Durand svarar ”osäkert” ja (s. 161). Egentligen är det något underligt att denna fråga ställs. Antonio menar att det ”bara [...] intresserade” honom (s. 162). Det finns kanske främst fyra orsaker till Antonios fråga: 1) han är nyfiken och i rollen som löjtnant är han intresserad av frågor som rör nationell tillhörighet; 2) han vill veta vad den kvinna han ämnar gifta sig med, Thérèse, har för ursprung; 3) han vill se hur pass förvirrad Durand egentligen är; 4) han har redan sedan tidigare bestämt att föra ett liknande samtal sedan Thérèse berättat att hennes fader ursprungligen är fransman; Antonio vill veta vad Durand själv säger. Senare ska Thérèse nämligen kritisera fadern för att han har ljugit när han sagt att han är schweizare. Hon berättar då även att det är den döda modern som har avslöjat faderns ursprung för henne.

När alla dramats personer har introducerats kan vi urskilja ett mönster: det finns tre sceniska manliga respektive kvinnliga figurer. Man kan sammanställa dem parvis enligt följande: Pierre/Adèle, Antonio/Anette och Durand/Thérèse. Pierre och Adèle är bägge Durands betjänter som springer hans ärenden och tar hand om honom. Antonio och Annette liknar varandra i det att de är ordentliga. Antonio är den förste som observerar att Annette, till skillnad mot Thérèse, ”redan [är] klädd” när hon inträder på scenen. Gemensamt för Durand och Thérèse är att båda ger ett oansvarigt och förslappat intryck, ”obetänksam och vek” som Durand själv karaktäriserar dottern och

därmed även sig själv. Kanske är det också därför det senare visar sig att Durand älskar den yngsta dottern mest, trots att Adèle är den som tagit hand om honom när de andra svikit – Thérèse liknar honom mest av de tre döttrarna och därmed är hon också mest olik den döda modern. Samtidigt finns en helt motsatt läsvariant utifrån något som Törnqvist observerat och som vi återkommer till senare, nämligen att Durand har haft en masochistisk relation till sin sadistiska maka. I så fall upptäcker vi att även Thérèse är en person som ständigt plågar fadern med sina ord och handlingar. Således påminner hon Durand om den döda modern/makan, något som bidrar till att han hyser en särskild kärlek till henne utifrån sin masochistiska läggning. Dessutom skulle man kunna se Durands plågande av döttrarna som en repetition av makans sadistiska behandling av honom.

I pjäsen finns två viktiga försceniska personer – en manlig och kvinnlig – René, den döde sonen, samt den döda makan/modern, som trots sin centrala roll för handlingen, saknar namn. Man kan ett mönster: Durands brist på ansvar har drabbat sonen René samt makan/modern. Huvudpersonen är en misslyckad man både i den försceniska och i den sceniska handlingen. Han är inte en Guimard i *Samum* vilkens olika roller successivt rivs ner. Durand är redan från början en demaskerad figur. Hans handlingar i den försceniska tiden har krävt två offer, men i den sceniska handlingen låter sig de tre döttrarna inte utsättas för mer orätt. Durand inser att den enda vägen till en lösning är att han själv tar sitt liv. Och lika gärna som man kan betrakta honom som en misslyckad, oansvarig figur, går det, som nämndes tidigare, att betrakta honom som en hjälte och en martyr som offrar sig för döttrarna. Härvidlag framträder åter en möjlighet att se relationen mellan liv och död utifrån den kristna treenigheten. Durand talar nämligen om sig själv som en ”korsdragare” (s. 178) och säger: ”Nu är det snart fullkomnat!” (s. 179).[365] Vidare ses i bakgrunden kyrkogården och cypresser, dessa träd som är heliga symboler för evigt liv och skönhet. Durand kan då ses som Fadern, René som Sonen och makan/modern som Den Helige Ande; hon kan i alla fall sägas ha den rollen för de tre döttrarna som vill hålla minnet av henne heligt och rent från de anklagelser Durand försöker tillskriva henne. För Durand själv är hon snarast en ond ande, ett spöke, ett lik som är ”oppe igen och står emellan” honom och döttrarna (s. 177). Durand har begått ett stort misstag då han har talat ont om den döda makan. Man påminns om Jesu ord i Matteus 12:32: ”Den som säger något ont om Människosonen skall få förlåtelse, men den som säger något mot den heliga anden får inte förlåtelse, varken i denna världen eller i den kommande”. Detta verkar stämma bra i Strindbergs pjäs. Döttrarna kritiserar öppet Durands sätt att slösa pengar på ljus för firandet av minnet av René, sonen, men Durands förtal av makans ande slutar med hans död. Hans namn, bildat av latinets ”duro” betydande hård och ut-

[365] ”Korsdragare” är en ”person som utstår lidanden och mödor; korsbärare”. ”Nu är det snart fullkomnat!” anspelar ”på Jesu ord på korset, Johannes 19:30”, *SV* 33, s. 385.

hållig, väcker även associationer till franskans ”dur”, med betydelsen svår, hård, tung, sträng. Namnet kan således ses som en bild för hans outhärdliga situation och det liv han har skapat för sina döttrar. Durand är ur denna aspekt en inverterad Fader; han ger inte, utan tar liv, både sitt eget och sina närmastes. Sonens offerdöd har inte inneburit någon försoning utan kräver även faderns. Även i detta avseende är elden en viktig symbol som får oss att associera till Guds närvaro i Gamla Testamentet, vari bland annat Gud uppenbarar sig för Moses i form av en brinnande buske. Men i denna pjäs där det mesta är inverterat, är även elden en inverterad symbol som förintar snarare än att den skapar.

Givetvis går det att också betrakta alla skeenden utifrån Durands masochistiska läggning. I så fall verkar det vara så att huvudpersonen har försökt kämpa under lång tid, men ger nu upp. Det har en gång funnits en maka som närt hans masochistiska behov med en sadistisk behandling, men sedan hon dött har han inte orkat ta det ansvar som krävts av honom. Han har kunnat få en del av sitt behov tillfredsställt genom dottern Thérèse. Men förmodligen har han dåligt samvete för detta och känner att han har utnyttjat henne, varför han i slutet av dramat är särskilt mån om att Adèle ser efter den yngsta dottern noggrant.

Durand säger sig gå ut för att hämta bröd – fastän vi vet att Pierre inte kom med något bröd tidigare – och dramats fjärde scen inleds då Thérèse inträder med en råttfälla i handen. Det visar sig att hon har en katt som heter Mimmi. Hon frågar Antonio om denne sett till Mimmi (s. 162) och han svarar: ”Kattfan? Den brukar då synas här i tid och otid! Men i dag har jag verkligen varit skonad!”. Thérèse ber honom ”tala vackert om de frånvarande” och att komma ihåg att ”den som älskar mig älskar min katt!”. Bilden av Thérèse utvecklas ännu mer mot det djuriska, ohämmade, vilda och samtidigt kontrollystna. Hon beordrar Antonio att övertyga Adèle om att denna ska ge honom mjölk till katten, men han lyder inte (s. 163). Thérèse frågar då om han vill ”smaka ridspöt”. Här betonas Thérèses sadistiska drag och samtidigt inser vi varför just hon kom in med råttfällan nyss – hon njuter av att fånga dessa djur och se dem plågas och dö.

”Åh hut!” utbrister Antonio och Thérèse blir ”bestört”: ”Vad är det! Vad är det! Vill du påminna mig om min plats, min skuld, och min svaghet?”, varpå löjtnanten svarar: ”Nej, jag ville endast erinra dig om min plats, min skuld, och min svaghet!”. I detta replikskifte framkommer tydligt att Thérèse utåt håller en fasad som antyder makt, självförtroende och oberoende. Men så fort löjtnanten på typiskt militärmanér ryter till blir hon osäker och bestört. Hennes sadism går hand i hand med en masochism, och relationen mellan Durand och hans maka upprepar sig i den sceniska handlingen med skillnaden att Antonio är mer lik den döda makan medan Thérèse påminner om sin far. Varje attack tar hon som en påminnelse om sin plats i den sociala och psykologiska hierarkin. Antonio, å sin sida, är en man som i sitt yrke är

van att befalla. Han betonar därför genast att hans plats är över Thérèse, att det är han som ska ge order. Samtidigt erkänner han sin skuld och svaghet i det att han fallit för en flicka från en fattig familj, långt under hans värdighet. Men hans sätt att placera Thérèse och sig själv i en hierarkisk ordning skapar genast en osäkerhet hos flickan och hon börjar gråta i sin förtvivlan och i tron att han ska lämna henne (s. 164).

Under den korta femte scenen sker inte så mycket annat än att Annette inträder på scenen och löjtnanten konstaterar att hon ”redan [är] klädd!”. Emellertid avslutas scenen med att Antonio tar Thérèse ”om livet och kysser henne” i samma stund som Durand kommer in i dramats sjätte scen och häpnar över det han ser (s. 165). I samband med detta får vi många konkreta exempel på hur Durand betvivlar sitt seende och det han förnimmer. Det verkar inte vara svårt att inbilla honom om att han sett fel:

> Herr Durand: Såg mina ögon orätt?
> Thérèse: Vad såg du?
> Herr Durand: Jag såg att du lät den främmande herren kyssa dig.
> Thérèse: Det var lögn!
> Herr Durand: Har jag förlorat synen eller vågar du ljuga mig i ansiktet?

Ett häftigt bråk uppstår nu mellan de bägge männen vari det framkommer att Durand inte alls är schweizare utan fransman (s. 166). Genast får striden mellan de två männen en skarpare form. Men avslöjandet om Durands ursprung hjälper Antonio föga. Hans anseende är redan förstört vilket han inser och därför lämnar pensionatet (s. 167). Durand bryter sönder sin käpp och konstaterar: ”Den som inte kan döda, han dör!”, liksom för att bekräfta sin otillräckliga manlighet i jämförelse med löjtnanten, men även sin masochistiska läggning. Antonio däremot lämnar scenen med repliken: ”Farväl, och sakna mig, sista råttan från det sjunkande skeppet!”. Repliken inrymmer flera explicita och implicita påståenden som framför allt riktas till Durand och Thérèse. Först och främst understryker han att han kommer att vara saknad i rollen som råtta, det vill säga som ekonomisk tillgång, men också som försöksdjur i Thérèses sadistiska lekar, som råtta i hennes fälla.

I scen sju försöker Thérèse intala sin far att Antonios kyss aldrig har utdelats. Hon behöver dock inte använda sig av Biskras metod och hypnotisera Durand. Till hennes hjälp finns i stället systern Annette som förnekar att hon såg någonting. Härvidlag får vi många repliker som förstärker det vi berört om huvudpersonens seende och förvirring: ”mitt älskade barn; säg mig om jag såg orätt nyss, eller om du talade osant”, ”det är frågan om jag icke kan lita på mina sinnen, som intresserar mig” (s. 168). Herr Durand inser slutligen att hans döttrar sammansvurit sig mot honom för att övertyga honom om att det han nyss såg varit lögn, något som han berömmer dem för: ”Det är rätt svarat, ty man skall icke ange sina systrar”, säger han till Annette (s. 169). Det kanske är något egendomligt att Durand så snabbt glömmer hela

händelsen med kyssen, men i ljuset av den sinnesförvirring som tycks råda inom honom och den strid om manlighet som vi har diskuterat, framkommer att Durands bråk med Antonio mer gällde just den manliga äran och ett faderligt ansvar än kyssen.

Den åttonde scenen inleds med att Adèle kommer in med ett glas mjölk till Durand. Thérèse rycker dock bort glaset (s. 169). Durand tänder en rotpipa innehållande den tobak som han har ”fått till skänks för ett halvt år sen”. Han hävdar sedan att han på olika sätt uppfyllt sin ”skyldighet” gentemot barnen ”[o]ch lite mer ändå!”. Det finns, som vi konstaterat, ett återkommande inslag av drickande och ätande i dramat, och likaså en uppdelning mellan mjölk och vatten. I scen sju meddelar Adèle att hon ska hämta kaffe åt Thérèse och Antonio, men det kommer aldrig. I den åttonde scenen har vi redan under analysen av metatexten sett hur Durand får ett glas mjölk som Thérèse rycker undan. Han slår då i ett glas vatten som dock så småningom visar sig vara gift. Thérèse ”tar undan tändstickorna”. Då försöker fadern åter rättfärdiga sina sceniska handlingar genom att referera till den försceniska tiden: ”Om du visste Thérèse hur många tändstickor jag ött på dig, när jag skulle opp om nätterna och se efter om du kastat av dig”. I sin misslyckade fadersroll gör Durand desperata ansträngningar att rädda sin heder genom att berätta om sådant som hör till en förälders självklara ansvar. Vidare aktualiseras det centrala drickandet då Durand påminner Annette om hur många gånger han i smyg har givit henne vatten när hon skrek av törst eftersom hennes mor ”hade den principen att det var skadligt för barn att dricka!”. Repliken anspelar på det glas vatten som Durand själv just druckit upp och som innehållit gift (s. 170).

Som så många gånger hos Strindberg bör man kanske främst se konkreta fysiologiska behov såsom ätande och drickande i relation till dramafigurernas existentiell-psykologiska situation, något som Kärnell klargjort: ”Strindbergs bilder kan […] härledas från det för naturalisterna gemensamma, programmatiska intresset för samspelet mellan psykiska och fysiologiska realiteter”.[366] Det finns fem olika drycker i *Inför döden*: vatten, mjölk, grädde och kaffe. Alla dessa har en särskild plats i den hierarki som relaterar dem till olika psykologiska fenomen hos dramafigurerna. Vattnet har vi redan berört; det förekommer i den utomsceniska bild vi ser med sjön och badorten Evian som fått sitt namn från hälsokällan med samma namn. Vidare nekas Durand att dricka mjölk av sin yngsta dotter och slår i ett glas vatten, som dock visar sig vara gift. Detta kan vi se i ljuset av den replik då Durand berättar för

[366] Kärnell 1962, s. 147. För andra iakttagelser av matmetaforiken hos Strindberg, se Sven Delblanc, ”Kärlekens föda. Ett motiv i Strindbergs kammarspel – bakgrund och innebörd” i *Drama och teater*, red. Egil Törnqvist, Stockholm, 1968, s. 93–112 samt Louise Vinge, ”Mat och makt i *Röda rummet* och *Giftas*” i *Meddelande från Strindbergssällskapet*, nr. 67, april 1983, s. 1–12, Björn Meidal, *August Strindbergs kokbok*, tillagning & recept: Måns Rossander; foto: Carl Johan Rönn; form & produktion: Leif Zetterling, Stockholm, 1998.

Annette att han i smyg har givit henne vatten när hon skrikit av törst. Om detta stämmer, upptäcker vi åter hur den döda makans/moderns sadism har drabbat barnen. Om modern ansett att drickande är onyttigt för barn, får vi anta att hon inte heller givit dem modersmjölken, varför de hänvisats till vattnet som de fått i smyg av sin far. Ett mönster framträder: Thérèse, som liknar sin döda mor mest av de tre döttrarna i och med sina sadistiska egenskaper, rycker undan mjölkglaset för sin far, i likhet med modern som inte gav mjölk till henne. Adèle är däremot mån om att servera fadern mjölken eftersom hon närmast är ett substitut för den döda kvinnan både i rollen som maka och moder. Detta är alltså den hierarkiska skillnad som skiljer vatten från mjölk i pjäsen.

Men så finns också grädde, kaffe och gift. Grädden verkar vara en måttstock för hur lågt familjens ekonomi och även döttrarnas syn på fadern har sjunkit. ”Ni har grädde åt katten, men ni unnar inte mjölken åt er far, som inte ätit på … så länge”, säger Durand (s. 171). Döttrarna är alltså mer måna om att katten blir mätt än att fadern får tillräckligt med näring. Durand har blivit så nedvärderad att han är mindre uppskattad än en katt hos sina egna döttrar. Grädden hamnar därmed mellan vattnet och mjölken i hierarkin; den har inte modersmjölkens symboliska värde, men den är mycket mer näringsrik än vattnet. Grädde är emellertid också mer näringsrik än mjölken, vilket Durand själv betonar, och om man ser mjölken frikopplad från modersmjölksymboliken, är grädden den högsta drycken i hierarkin.

Kaffet verkar i pjäsen endast ha funktionen att serveras åt Antonio. Drycken står därmed utanför den symbolik som rör familjens relationer och är den dryck som serveras pensionatets gäster. Giftet är däremot en vätska som är helt och hållet förbehållen huvudpersonen. Den signalerar höjden av Durands offerdöd. Samtidigt knyter den, som så ofta hos Strindberg, ihop en yttre händelse med inre. I pjäsens slut säger nämligen Adèle: ”Det brinner! Det brinner! – Far! […] Du brinner inne” (s. 180). På så vis förenas två motsatta naturelement, vätskan och elden, i dramafiguren Durand. Elden utplånar hans yttre liv, giftet hans inre.

Durand använder sig av den tågmetaforik han är väl bekant med genom sitt yrke: ”Jag har suttit som en ensam bromsare på ett blixttåg, sett hur det gått åt avgrunden, men jag har icke kunnat komma till maskinens kranar för att stoppa”. Det är än en gång tåget som livsresesymbol som Durand använder för att beskriva den olycka som drabbat honom. ”Och nu begär du tack för att du kört ikull med oss!”, utbrister Thérèse, men fadern säger sig endast begära mindre elakhet från döttrarna. Medan han ser sig som en bromsare betraktar Thérèse honom som en förare som orsakat deras urspårning.

Det visar sig snart att det är Durand som druckit upp all mjölk, men han beskyller katten för att ha ätit upp ostbitarna i råttfällorna. ”Ett sådant svin!”, säger Adèle och vi vet inte om hon syftar på katten eller fadern. Thérèse skrattar: ”Tänk om det hade varit gift på det då!” (s. 171), varpå fadern sva-

rar: ”Ack om det hade varit! menar du!”. Thérèse verkar inte alls tycka att det vore konstigt med ett självmord eftersom fadern ”så ofta sladdrat om” att han skulle skjuta sig ”men inte gjort det!”. Här finns därmed möjligheten att Durand har blivit förgiftad genom att äta ostbitarna på råttfällan. Thérèse frågar honom om han vet vad följden kan bli om han lämnade dem i den rådande situationen. Utan minsta tvivel svarar Durand: ”Att ni prostituerar er, kan jag tro, så sa alltid er mor, när hon förstört hushållspengarne på lottsedlar”. Det är svårt att veta hur mycket sanning som ligger i Durands kritik av den döda hustrun. Han verkar vara en otursdrabbad och tragisk man som har skådat livets olyckor i tjugo år utan att finna sin väg till ”maskinens kranar”. I brist på förmågan att argumentera på ett hållbart sätt får Durands bekymmer ett slut endast genom hans antagonisters sceniska frånvaro: hans oenigheter med hustrun har slutat med att hon har dött; hans gräl med Antonio resulterar i att löjtnanten lämnar pensionatet, och hela lösningen på alla problem uppnås då han själv tar sitt liv. Man kan tycka att Durand är en feg, osäker och deprimerad man vilkens försceniska historia inte skiljer sig åt från den sceniska. Samtidigt går det, som vi har sett, att betrakta honom i ett annat ljus. För om det han säger om den döda makan är sanning, blir han ett offer för en odräglig situation som har pågått sedan den försceniska tiden och som dessutom leder till att hans enda utväg blir att offra sig för vad som återstår av hans familj. Kanske är det dock en smula egendomligt att denna familj har drabbats av två dödsfall i den försceniska tiden, det vill säga både moderns och Renés, om nu denne är en död son. Det finns inget som tyder på att det har förekommit något mord eller dylikt, utan snarast har de tre döttrarna lyckligtvis klarat sig från den sjukdom eller outhärdliga situation som skördat livet av både en mor och en eventuell son.

Durand börjar nu ”lalla för sig själv”, vilket kan ses som att han är förvirrad, men även en varning inför det som ska ske i pjäsens slut. Durand sjunger nämligen: ”Det brinner ett ljus; I detta hus; Och när det har brunnit, är ändamålet vunnit! Vunnet ska det väl heta! Och så kommer Föhn med ett stort dön!”. Här ges en exakt uppgift om hur dramat kommer sluta samtidigt som vi upptäcker att Durand har planerat detta redan från första repliken. När Pierre kommer med de sex ljusen som Durand säger sig vilja använda till minnet av René, är det egentligen så att de ska användas till att bränna ner huset. Det Durand nu ”lallar” i förbigående är vad han senare säger till Adèle, nämligen att han har tänt ett ljus som snart sätter hela huset i brand. Den enda tid han har varit borta från scenen är då han säger sig gå ut för att hämta bröd i slutet av tredje scenen till det att han kommer in i början av scen sex och upptäcker Antonios kyss. Det är något svårt att föreställa sig hur man ska realisera denna successiva brand på en teaterscen, särskilt då dramat skrevs, men man får tänka sig att scenrummet ska föreställa ett stort hus och att man exempelvis genom användandet av rök antyder branden. Emellertid kvarstår det faktum att det enda bevis vi får i replikerna på att det

faktiskt brinner är Adèles näst sista yttrande i dramats absoluta slutskede (”Det brinner!” [s. 180]). Även i metatexten hörs ”buller och sorl utanför scenen” (s. 180) och vi får anta att det är branden som gör sig påmind.

Durand ”springer upp; till Adèle”, ber henne släcka i spisen och ropar att Föhn kommer (s. 172). Adèle svarar: ”Det kommer ingen Föhn!”, varpå fadern åter ber henne att släcka i spisen eftersom de annars inte får någonting av ”assuransen” om det brinner där. Adèle förstår inte vad Durand menar, men lyder honom. Fadern meddelar de två andra döttrarna att han har en livförsäkring som han kan få sexhundra francs för eller ”fem tusen om jag dör” (s. 173).

Det som följer är närmast en avskedsceremoni där Durand tar farväl av Thérèse och Annette. Till den förra ger han sitt medgivande att gifta sig med Antonio om hon så önskar (s. 174) och till den senare säger han att han ”skall resa bort” (s. 175). Annette uppträder betydligt kyligare än Thérèse och går ut i det att hon ber fadern köpa något åt dem, såsom han ”brukade förr”. ”Du minns det”, säger Durand och börjar lalla för sig själv igen: ”På ont och gott, på stort och smått, Och där du sått, få andra skörda”. Det kan tyckas något märkligt att han, i detta skede när han för alltid ska ta farväl från sina döttrar, börjar sjunga. Men i ljuset av det faktum att han är förgiftad blir det mer förståeligt att han uppträder förvirrat.

Adèle kommer in igen och Durand upplyser henne om att han redan har sålt sin livförsäkring men att han har en brandförsäkring. Han räcker över ett brandbrev och ber dottern gömma det (s. 176). Sedan meddelar han Adèle om att han har satt igång en brand: ”Om fem minuter eller så omkring är det nedbrunnet!”. Därefter följer ett par långa repliker med mycket expositorisk information om den förscenska tiden. Men i och med att Durand är förvirrad och dessutom mest baktalar sin döda hustru, är det svårt att bedöma sanningshalten i hans utsagor, särskilt när Adèle endast förnekar det Durand hävdar om den döda makan. Bland annat påstår han att han gått ut som ”franc-tireur mot tyskarne” under det ”sista kriget” och att han aldrig har deserterat såsom makan påstått (s. 177). Om detta stämmer är det, liksom i *Första varningen*, förmodligen det fransk-tyska kriget 1870–1871 som åsyftas. Och i så fall är det kanske något mer förklarligt varför Durand ljög om sin härkomst tidigare i scenen med Antonio. Om det är sant att han har varit soldat, ville han inte avslöja det faktum att han är fransman eftersom Frankrike förlorade krigen. Om han ljuger, ville han inte att löjtnanten skulle få reda på att han har deserterat. Bägge dessa alternativ är led i det prestigefulla manlighetsmötet mellan Durand och Antonio.

I det följande riktar Durand skarp kritik mot den döda frun vilken han liknar vid både en ond sjukdom och ett spöke, en ande som har levt i hemmet. Han beskyller henne för allt elände som har drabbat honom. Genom framför allt två strategier vill han i dessa sista stunder i livet framställa sig själv som en hjälte: dels genom att betrakta sig som offer i relationen till hustrun (”Jag

hade varit hennes korsdragare ett helt äkta samliv; bar alla hennes fel på min rygg, tog alla följderna av hennes misstag på mig, tills jag slutligen trodde mig vara den skyldige"), dels genom att skylla eländet efter makans död på döttrarna ("när jag ville ändra det som var galet i detta husets vanor, då mötte jag från er: 'Mor' – 'så sa mor' och därför är det sant; 'Så brukade mor göra'; och därför var det riktigt!"). Vi påminns än en gång om det Törnqvist noterat, nämligen Durands masochistiska läggning. Det är egentligen svårt att avgöra huruvida Durand verkligen inte har bemött döttrarnas kritik för att inte "kasta in ofrid" i deras sinnen eller om han även upplever en masochistisk njutning av att plågas av deras ord och handlingar.

Durand använder sig av en växtmetafor för att beskriva den döda makan: "det onda lever och växer som sjukdomen" (s. 178). I *Inför döden* har Durand det mest avancerade språkbruket. De övriga figurerna, med undantag för Antonio, uppvisar ett enkelt och bildfattigt språk. Titeln är därmed talande: Durand står inför döden, en situation som för de flesta innebär ett slut på allt. Men för honom fortsätter språket att leva in i det sista. Han liknar sin dotter vid Askungen, anspelar på Caesars berömda utrop "[ä]ven du, min Brutus!" ("Även du Adèle!" [s. 155]) och citerar Jesu ord på korset ("Nu är det snart fullkomnat!" [s. 179]). Durand är alltså en beläst man. Ju närmare utplånandet handlingen löper, desto tätare blir de levande bilder och metaforer som huvudpersonen använder. Till och med i den tidigare repliken när Durand "lallade" ("I detta hus; Och när det har brunnit, är ändamålet vunnit! Vunnet ska det väl heta!" [s. 172]), föll hans språkförmåga inte offer för förvirringen, utan han rättade sig själv.

Durands repliker blir avsevärt längre ju närmare slutet dramat kommer. Kanske ska man se detta i relation till hans utvecklade språkförmåga. När Durands fysiska närvaro snart är tillintetgjord, vill han att hans ord ska dröja kvar. Detta motiveras framför allt av den döda makans/moderns existens, vilken hålls vid liv genom att Durand och döttrarna ständigt argumenterar om saker hon sagt under sitt liv i den försceniska handlingen. Makans/Moderns minne blir därmed levande genom att hennes ord ständigt citeras och diskuteras. Durand, som nu ska offra sig själv för sina döttrar, hoppas att han kan få samma status som den döda makan efter sin död. Därför ifrågasätter han ständigt hennes påståenden i hopp om att döttrarna ska överväga hans ord när han har dött och därmed även behandla minnet av honom rättvisare än de behandlar honom när han är i livet. Törnqvist påpekar:

> *Inför döden* […] är komponerat så att vi i de första åtta scenerna bevittnar döttrarnas anklagelser mot deras far Durand, anklagelser som delvis är baserade på den döda hustruns osanna beskrivning. Durand sägs ha deserterat under fransk-tyska kriget […] [,] lämnat sin tjänst vid järnvägen […] [och] förslösat familjens medel. Inte förrän i nionde och sista scenen informeras vi om sakernas rätta förhållande – av Durand själv. Det visar sig nu att långt ifrån

> att ha deserterat har han tvärtom anmält sig som frivillig i kampen för sitt land; och att det var hustruns slöseri som tvang honom att lämna tjänsten vid järnvägen.[367]

Man kan dock nu fråga sig varför Durand låter sig hånas, nedvärderas och förnedras av sina döttrar om den döda makans påståenden är lögner. Törnqvist ställer sig samma fråga: ”Varför har då Durand inte protesterat mot de orättvisa anklagelserna tidigare?”. Strindberg ger, enligt Törnqvist, ett psykologiskt svar på detta. I slutet av stycket säger nämligen huvudpersonen till Adèle: ”Jag ville icke kasta in ofrid i era unga sinnen och komma er att tvivla på er mors förträfflighet, därför teg jag” (s. 178). Durand har:

> Under en stor del av sitt liv […] allstå [sic] hållit inne med sanningen. Om hustrun har varit en aktiv opålitlig narrator, så har han varit en passiv opålitlig icke-narrator. Nu, ”inför döden”, känner han behovet att avslöja sanningen. […] Durand [är] i detta ögonblick pålitlig. Men pålitligheten undergrävs av att synsättet är ensidigt: hustrun kan i och med att hon är död inte ge oss sin syn på saken; och av att både det långa dröjsmålet med avslöjandet och Durands […] motivering ter sig överdrivet altruistiska. Accepterar vi Durands beskrivning, kvarstår dock det faktum att hans masochistiska böjelse uppenbarligen närt hustruns sadistiska och att skulden därför är ömsesidig. Detta vill eller kan Durand inte se.[368]

In i det sista söker Durand sympati från sin dotter, men Adèle svarar bara: ”Det är ädelt att anklaga en död, som icke kan försvara sig!”. Till och med detta vänder emellertid fadern på: ”Jag är icke död än, men är det snart!”. Så uppmanar han henne i några efterscenisk syftande repliker att försvara sina systrar, särskilt Thérèse, och att inte rädda någonting annat än familjens papper som ligger i chiffonjén. Av hans ord förstår vi också att det han har sagt till Thérèse tidigare i scen nio stämmer: han älskar henne mest av de tre döttrarna, trots att Adèle är den som hjälpt honom mest. Vidare ber han henne att aldrig själv yttra eller låta de övriga döttrarna säga ett ont ord om modern.

Först i dramats fjärde replik från slutet får vi genom Adéle veta att det brinner. Fadern ”skjuter undan vattenglaset med en menande gest” och Adèle förstår att han har ”tagit … gift!”. I pjäsens slutreplik säger Durand: ”Har du brandbrevet? – Säg Thérèse … och Annette …” innan han faller ner och ridån går ner till ackompanjemang av ett utomsceniskt buller (s. 180).[369]

---

[367] Törnqvist 2001, s. 119 f. Törnqvist är här kanske för säker på vad som är sant och osant i dramat. Vi får exempelvis aldrig någon bekräftelse på huruvida den döda hustruns beskrivning av Durand är sann eller osann. Eftersom Durand argumenterar mot en icke-scenisk figur som inte kan försvara sig framstår han som en opålitlig narrator.

[368] Ibid., s. 120.

[369] Törnqvist poängterar: ”While the psychological web is consistent with naturalism, the symbolic overtones and the grotesque depiction of both characters and situation point forward to Strindberg’s post-Inferno plays. […] The symbolism anticipates that of *Ett drömspel* […] and the Chamber Plays, which constantly present rotting, burning, collapsing houses”, Törnqvist 1996, s. 367.

Diskussion

Analysen har visat att *Inför döden* är en pjäs som i hög grad avslöjar förscenisk skeenden. Szondi har gått så långt i sin syn på dramat, att han liknar det vid Maeterlincks *drames statiques* där handlingen har eliminerats. Vidare jämför Szondi *Inför döden* med *Fadren* och menar att en viktig skillnad är att Durand strider mot någon i samma bemärkelse som Ryttmästarn kämpar mot Laura i helaftonstycket. Szondi hävdar att Strindberg ”avstått från intrigen” i *Inför döden* samt att enaktaren ”inte omfattar någon handling”. I stället följer dramat den analytiska tekniken och ”[d]et ’kvinnliga helvetet’ utgörs av herr Durands döttrar, som modern satt upp emot honom”. Emellertid är det något yttre, pensionatets konkurs, som hotar honom med undergång, inte döttrarna. Människornas relationer har ersatts av ett yttre fenomen och den dramatiska spänningen finns i situationen och ej i ”människornas inbördes mellanhavanden”. Pjäsens

> ’handling’ består inte av en händelseräcka, som utmynnar i beslutet att begå självmord, och inte heller av den psykiska process som föregått beslutet, utan av en exposé över ett familjeliv som urholkats av hat och stridigheter, en ibsensk analys av ett olyckligt äktenskap, som hinner få dramatisk realitet i den korta tidsrymden fram till den annalkande katastrofen, utan tillsats av någon ny handling.[370]

Ur ett expositoriskt perspektiv är Szondis påstående i hög grad intressant eftersom det innebär att hela *Inför döden* är ett drama som är så starkt beroende av förscenisk handling att den sceniska handlingen helt blir satt ur spel. Szondis idé motsägs emellertid av det som diskuterades tidigare i analysen, nämligen att det finns både en konkret tid med specifika tidsmarkörer (till exempel: ”i dag” [s. 155], ”de sista dagarne” [s. 155], ”två månader tillbaka” [s. 155], ”sedan mor dog” [s. 156], ”det är här nu” [s. 157], ”lånat i tio år” [s. 158] ”sedan flera år tillbaka” [s. 160], ”sista våren” [s. 161], ”Morgonen efter deras ankomst” [s. 161], ”på morgonen” [s. 165], ”sista kriget” [s. 167], ”om nätterna” [s. 170], ”tio år sen” [s. 171], ”tjugo år sedan” [s. 171], ”Straxt före konspirationsåldern” [s. 177]) och en mer allmän tid (exempelvis: ”du har då aldrig gjort annat” [s. 155], ”jag höll ut längst” [s. 155, ”inte ätit på … så länge” [s. 171], ”så ofta” [s. 172], ”den gamla goda tiden” [s. 172], ”som du brukade förr” [s. 176]) som ständigt kontrasteras mot den sceniska handlingens utveckling. Rent dramaturgiskt stämmer därför inte påståendet att den sceniska handlingen i *Inför döden* är satt ur spel. Detta skulle innebära att det inte sker något alls som för handlingen framåt, vilket inte är fallet. Det finns en klar scenisk handling, en ”händelseräcka”, som naturligtvis är djupt påverkad av de förscenisk skeendena, men som också

[370] Szondi 1972, s. 75.

rör sig framåt. Det är svårt att veta vad Szondi menar med att en förscenisk tid får ”dramatisk realitet […] utan tillsats av någon ny handling”. Om Szondis påstående stämmer, innebär det att dramat endast skulle vara en exposé av förscenisk tid, vilket inte är fallet eftersom det till och med förekommer eftersceniska repliker (såsom: ”Om fem minuter” [s. 177], ”försvara dina systrar” [s. 179], ”Rädda ingenting utom familjens papper” [s. 179] etc.). Därmed är Szondis idé ohållbar.

Man kan också fråga sig om Szondis påstående om de mänskliga relationerna som ersatts av yttre fenomen stämmer. Törnqvist har i ytterligare en av sina kritiska läsningar diskuterat just Szondis resonemang. Törnqvist menar att Szondis syn på dramatisk spänning betydligt skiljer sig åt från Strindbergs egen. När Strindberg betraktar enaktsdramat som en högst dramatisk genre vari allt som inte är nödvändigt för den huvudsakliga antagonismen skalats bort, är enaktaren för Szondi en avdramatiserad genre med handlingen vänd mot dramafigurernas inre samt ett tecken på det moderna dramat och dess kris. Törnqvist hävdar att Strindberg och Szondi skiljer sig åt då den förre vill demonstrera det faktum att enaktaren är en genomförbar form inom den naturalistiska estetikens ramar, medan den senare lika ivrigt vill bevisa att genren passar in i hans idé om att det moderna dramat vid denna tid har blivit i hög grad avdramatiserat. Törnqvists beskrivning förefaller korrekt. Szondi generaliserar och analyserar alltför grovt för att det ska vara dramaturgiskt hållbart. Detta att ett interhumant hot har ersatts av ett externt fenomen – pensionatets konkurs – är, enligt Törnqvist, milt sagt: ”a singular way of interpreting the play”. Det är sant att pensionatets ekonomiska undergång är ett överhängande hot, men två frågor är viktiga: hur uppstod konkursen och kunde den undvikas? Bägge dessa frågor rör interhumana frågor om skuld och ansvar. Törnqvist understryker att Durand en gång har varit aktiv, men successivt brutits ner av sin hustru och sina döttrar. I sin sadomasochistiska relation till makan har han blivit en martyr, en roll som ytterligare förstärkts efter hennes död. Skulden är sålunda, enligt Törnqvist, helt central: ”When his wife slipped, he took the blame. As a consequence, his wife came to be indebted to her husband. To free herself from this indebtedness, she projected her own faults onto him and persuaded herself and her daughters that he possessed qualities which, in fact, were her own”. Ironiskt nog, tillägger Törnqvist, fungerar Durands försvarstal på samma sätt: i hopp om att urskulda sig själv, förvandlas hans ursäkter till anklagelser mot den döda makan. Durand förstår inte att han har varit en del i ett spel vari hans masochistiska tendenser har stärkt hustruns sadistiska drag och att skulden därför är ömsesidig. Slutligen sammanfattar Törnqvist sina iakttagelser med konstaterandet att Szondis tes är tvivelaktig. Det yttre hotet, konkursen, är resultatet av ”a web of guilt that cannot be untangled and, therefore, takes on metaphysical proportions”. Törnqvist ger dock Szondi rätt när denne skriver

att huvuddelen av den avgörande handlingen i *Inför döden* har ägt rum i den försceniska tiden.[371]

Den kritik som Törnqvist presenterar av Szondis tes är befogad och riktig. Szondis resonemang är ytterst generaliserande. Szondi diskuterar aldrig utförligt vad han menar och det är många termer som används på ett löst sätt. Vi frågar oss åter vad det innebär att ett drama inte omfattar någon ny handling? Finns det något drama som inte omfattar någon ”ny” handling? Man önskar att Szondi hade belyst sina resonemang med exaktare och fler exempel.

Szondis idé om det externa hotet förefaller orimlig. Hans iakttagelse av den försceniska tidens betydelse i *Inför döden* är förvisso viktig, men även här önskar man att han hade varit mer utförlig, ty den expositoriska analysen har visat att *Inför döden* är betydligt mer än en exposé över försceniska skeenden. Exempelvis finns den eftersceniska tiden som införs först från och med det att Durand säger att han ”skall ut och resa – – för att skaffa […] pengar” och att han har ”en livförsäkring som […] [han] tänker realisera” (s. 173). De eftersceniska replikerna ökar sedan ju längre pjäsen lider mot sitt slut i och med att Durand hela tiden berättar för Adèle hur hon ska agera, främst gentemot sina systrar.

Slutligen är frågan vilken genre *Inför döden* tillhör. Vi såg inledningsvis att Gedsø Madsen anser att Strindbergs framställning av Durands martyrskap visserligen är gripande, men att författaren misslyckas med en naturalistiskt objektiv framställning av figurerna på grund av en personlig inblandning. Gedsø Madsens påstående är en aning problematiskt då det är en omöjlighet att tala om objektivitet i något drama av Strindberg, oavsett om man ser skeendena förklarade utifrån författarens personliga åsikter och de naturalistiska idéerna eller inte. I *Samum* kan man se Biskra som en symbol för hur det går om kvinnoemancipationen, vilken Strindberg motsatte sig, når sin kulmen, lika gärna som man kan se henne som en feministisk hjältinna. Och även i *Inför döden* har vi berört möjligheten att betrakta Durand både som en misslyckad, oansvarig man eller en hjälte som offrar sig för sina döttrar. I den expositoriska analysen förespråkas en mer dramaturgisk läsning som inte moraliserar utan i stället försöker undersöka dramatexten med intentionen att se hur dess olika element samspelar utifrån en expositorisk läsning. Vi kan därför inte instämma i Gedsø Madsens påpekanden.

Det är också svårt att se hur pjäsen kan spelas helt och hållet naturalistiskt utan att vissa inslag blir högst egendomliga. Därför är det viktigt att minnas Smedmarks och Törnqvists iakttagelser av pjäsen ur ett absurdistiskt perspektiv som får den att peka fram mot Strindbergs senare dramer. *Inför döden* är den första enaktare av de hittills här undersökta som så starkt uppvisar begynnelsen till en dramatik som utvecklas och fulländas i framför allt

[371] Törnqvist 1996, s. 363 ff.

Strindbergs kammarspel. Brandell menar att samtliga enaktare författade 1892 är som ett ”mellanstadium på väg mot kammarspelen. Ett stänk av overklighet, en fläkt av fatalism håller redan på att upplösa den dramatiska formen”.[372] Även ur denna aspekt är Gedsø Madsens uppfattning förenklad eftersom det absurdistiska inslaget helt och hållet frånsetts. Gedsø Madsen har visserligen inte varit intresserad av att undersöka det absurdistiska inslaget utan undersökt Strindbergs dramer i relation till naturalismen. I en sådan läsning är det kanske svårt att se hur *Inför döden* faller utanför den naturalistiska doktrinen. Dramat följer nämligen många av naturalismens huvudregler: antalet centrala sceniska dramafigurer är få och det finns en tydlig huvudhandling som är klart inriktad på några centrala händelser och motiv såsom fattigdomen och familjeproblematiken. Även arv och miljö har avgörande betydelse för figurerna, framför allt döttrarna. Särskilt Thérèse har påverkats starkt av faderns och moderns sado-masochistiska läggning och samtliga döttrar drabbas hårt av den rådande fattigdomen. Den deterministiska människosynen ses tydligt i huvudpersonen som inte kan göra något annat åt allt elände än att ta sitt liv. Det går dock att, utifrån vår dramaturgiska analys, konstatera att det naturalistiska och det absurdistiska inte behöver ses i motsättning till varandra i *Inför döden*. Det finns, som Törnqvist noterat, en psykologisk förklaring till Durands beteende. Pjäsen kan därför läsas och framföras i linje med den naturalistiska doktrinen. Dock uppstår, som Smedmark hävdat, ”absurda effekter” då Durands sinnesupplevelser framställs som opålitliga.

Expositionen i *Inför döden*

Om vi sammanfattar analysen av expositionen i *Inför döden* i anslutning till de tre definitioner som ligger till grund för undersökningen, ser vi att den:

- inte är bunden till en särskild del i dramat och därmed inte endast är förekommande i dramatextens inledning. I dramats femte sista replik ber Durand den äldsta dottern att hälsa Thérèse att hon ska förlåta honom;
- förekommer i pjästitel, undertitel, personförteckning, miljö- och tidsbestämningar samt scen- och spelanvisningar. Titeln indikerar att vi inte endast får ta del av huvudpersonens sista stunder i livet, utan att vi även i den försceniska handlingen får inblick i hur hans döda hustru levde innan hon dog. Undertiteln betonar att detta är ett sorgespel som pågått sedan den försceniska tiden. I personförteckningen finns bland annat en tydlig förscenisk uppgift, nämligen att Durand har varit anställd vid statens järnvägar. Vi får veta att hän-

[372] Brandell 1985, s. 277.

delserna utspelas i den franska delen av Schweiz på 1880-talet, och genom fonddörren syns ett landskap som bär på expositorisk information: det utomsceniska rummet förstärker de sceniska skeendena;

- i högsta grad överför information om dramats försceniska handling, det vill säga skeenden som föregår den sceniska tiden och dramats nu. Eftersom det är ett drama i en scen, är den mellansceniska handlingen utesluten. Emellertid har dramafigurerna en egen mellanscenisk tid eftersom inte samtliga är närvarande på scenen hela tiden. Simultanscenisk handling har vi främst upptäckt i Föhn, vinden som blåser utanför scenen och vilken figurerna refererar till. Även efterscenisk tid har berörts exempelvis i Durands uppmaningar till Adèle att försvara sina systrar och att rädda familjens papper i chiffonjén undan branden.

Moderskärlek

I ett brev till Albert Bonnier den 28 april 1892 lät Strindberg meddela att han ”skrifver på en ny pjes”. Strindberg åsyftade *Moderskärlek*, en enaktare som ”bör ha tillkommit under perioden 15 april till 16 maj 1892”.[373] Stycket, som har spelats relativt ofta, togs emot väl av Strindbergs samtid. Gustaf Fröding var särskilt imponerad över relationen mellan dramats två yngre figurer Hélène och Lisen. I *Karlstads-Tidningen* skrev han den 14 oktober 1893: ”Scenen mällan de bägge flickorna är af en vek och rörande skönhet”. *Post- och Inrikes Tidningar* var positivt inställd och framhöll (30/9 1893) att *Moderskärlek* är ett finkänsligt skrivet drama. Även *Dagens Nyheter* (29/9 1893) fann däri ”en gripande skildring af ett menniskolif” samt ”en blandning af äkta känsla och drastisk komik, som förträffligt återspeglas i dialogen”. Mindre imponerad var Hjalmar Sandberg som den 21 oktober 1893 i *Svenska Dagbladet* hävdade att *Moderskärlek*, liksom *Fadren*, *Fordringsägare* och novellen ”Familjeförsörjaren” i *Giftas II*, innehöll ”en rent personlig bitterhet och hämndlystnad”.[374]

Senare forskare har huvudsakligen uppskattat *Moderskärlek*. Lamm menar att dramat

> närmast [är] avsett som en pendang till *Inför döden*, i det att vi här, såsom en motsats till faderns uppoffrande kärlek till sina barn, få se en mor, som av

[373] *SV* 33, s. 349 f.

[374] Ibid., s. 356 f. Ollén menar att Sandberg hade rätt såtillvida att *Moderskärlek* ”mer än de andra enaktarna är en urladdning av långvariga spänningar i Strindbergs privatliv”. Strindberg fruktade ”den framtid som väntade hans döttrar” om de efter en eventuell skilsmässa utlämnades åt Siri von Essen ”och någon av hennes väninnor”. Situationen blev inte mindre problematisk av att von Essens väninna Marie David flyttade in hos henne och barnen. Strindberg skrev till sin bror Axel att barnen skulle hamna ”i händerna på två abnormiteter”, det vill säga två homosexuella. Han fruktade också att ”man utrotade deras [barnens] far hos dem”, ibid., s. 357. Man har påpekat hur Strindberg utnyttjade just Siri von Essen, Marie David och barnen som modeller för personerna i *Moderskärlek*, se exempelvis Lamm 1924, s. 397, Gedsø Madsen 1962, s. 139 f., Smedmark 1970, s. 243 f., Ollén 1982, s. 212 f., Brandell 1985, s. 277. Dock understryker Smedmark att ”Modrens vampyraktiga sätt att leva på dottern både ekonomiskt och känslomässigt är mer i stil med Strindbergs tidigare hätska kvinnoporträtt”, Smedmark 1970, s. 244. Man bör därför, såsom Lamm (1924, s. 397) påpekat, undvika att låta läsningen begränsas av endast de biografiska fakta som omger tillkomsten av *Moderskärlek*. Ollén har fastslagit att Strindberg vanligtvis utgick ”från levande modell och skrev på sin inspirerande vrede, men det är intressant att se hur denna vrede stimulerade honom till en färgläggning, som låg långt från verkligheten”, Ollén 1982, s. 213.

> rent egoistiska skäl fördärvar sin dotters bana och hindrar henne att komma i kontakt med sin far, vilken hon hos barnet på bästa sätt söker nedsvärta.

Lamm påpekar också: ”Motsatsen mellan en åldrad demimondedam och hennes oskyldiga unga dotter är […] ett av favoritmotiven i det andra kejsardömets franska drama”. Vidare ser han de fyra kvinnofigurerna som avvikande från Strindbergs ”vanliga maner” och snarast erinrande om ”fransk penselföring”. Särskilt gäller detta moderns och ”den tarvliga” teaterkläderskans obildning och moraliska förfall, liksom framställningen av dottern. Trots släktskapet med kejsardömets franska drama hävdar Lamm att personskildringen i Strindbergs pjäs är ovanligt diskret och

> på ett ytterst förmånligt sätt [avviker] från den franska komedien genom den måttfullhet, varmed konflikten behandlats. Det kommer ej till några stormiga uppträden mellan mor och dotter med fruktansvärda avslöjanden och avsked för livet. Av kärlek till modern avstår dottern utan deklamationer från de förhoppningar om en vacker och ljus framtid, som hennes halvsyster förespeglar henne, om hon vill följa henne till fadern. Hon inser […] att hon med sin uppfostran och sina barndomsminnen ej passar in i den förnäma miljö, där man vill omplantera henne.[375]

Gedsø Madsen har utvecklat resonemanget om pjäsens relation till det franska naturalistiska dramat. Bland annat diskuterar han moderns före detta yrke; prostitution är ett frekvent förekommande yrke inom den fransk-naturalistiska dramatiken. Vidare ser han en relation mellan *Moderskärlek* och *comédies rosses* samt *la pièce bien faite*.[376] Vi ska återkomma till Gedsø Madsens diskussioner, främst då han gjort en, för denna analys, särskilt viktig observation, nämligen att Lisens roll i dramat huvudsakligen är att avslöja och förse läsaren/åskådaren med expositorisk information.

Smedmark menar att ”[d]et psykologiskt intressanta utom den säkert genomförda studien av genomtarvlig monumental modersegoism är dotterns oförmåga att bryta sig ut ur sin miljö”.[377] Även Ollén omnämner miljöskildringens determinism som ”påminner både om fransk (Zola, bröderna Goncourt) och rysk (Tjechov) samtidslitteratur”. Ollén talar om dramat som ”en med skarpsyn utförd studie i en bedagad skökas modersegoism och miljöpåverkans fatala makt, ett uttryck för bredden i Strindbergs skapande fantasi”. ”Inte sen Fröken Julie”, fortsätter Ollén, ”hade Strindberg gett en så demonstrativ dramatisk utformning av de sociala klyftornas problematik i det vaknande klassmedvetandets epok”.[378]

---

[375] Lamm 1924, s. 396 ff.
[376] Gedsø Madsen 1962, s. 138 f.
[377] Smedmark 1970, s. 244.
[378] Ollén 1982, s. 214. Ollén tillägger att en nutida publik kan ha svårt att förstå ”hur en moder, hur infernaliskt vaksam och viljestark hon än kan vara, skulle kunna hindra sin dotter ända tills denna blir tjugoårig att träffa jämnåriga, bada, spela tennis etc, detta desto mer som

Expositorisk information

Metatext

Moderskärlek är ett drama vars handling och sensmoral kan uppfattas på flera radikalt motsatta sätt. Om man läser dramat i anslutning till händelser ur Strindbergs eget liv och författarens personliga åsikter om främst kvinnor och kvinnlig emancipation, är det enkelt att finna belägg för hur pjäsen skildrar en mor som låst in sitt barn i ett fängelse och utnyttjar henne både psykologiskt och ekonomiskt. Om man däremot inte begränsar sig till en sådan läsning, framträder ett feministiskt drama. I *Moderskärlek* gestaltas en kvinnovärld, och intressant blir i sammanhanget att se hur dessa kvinnor gestaltas och även hur de män som förekommer i dramat beskrivs. Vi ska återkomma till flera centrala motiv och teman i pjäsen, såsom människors vampyraktiga utnyttjande och skuldbeläggande av varandra, livet som ett spel samt kvinnans situation, emancipation och anpassning till ett patriarkalt system. I *Moderskärlek* är många antitetiska relationer iögonenfallande, däribland verklighet–spel, sanning–lögn, ungdom–ålderdom, oskuld–livserfarenhet, ljus–mörker, rikedom–fattigdom, vaket tillstånd–sömn, land–stad, sommar–höst, frihet–fångenskap, matriarkat–patriarkat och visshet–ovisshet. Vidare finns ett metadramatiskt inslag som ständigt anknyts till olika aspekter av speltemat. Vi kommer också att beröra ett perspektiv som presenterades tidigare i samband med Gavel Adams studie av *Den starkare*, nämligen det socioekonomiska, utifrån vilket man enklare kan diskutera dramats sensmoral och genretillhörighet. Detta perspektiv är även i hög grad relaterat till det som Ollén kallar de sociala klyftornas problematik.

Titeln *Moderskärlek* är i kombination med den handling som följer närmast ironisk och sarkastisk. Snart visar sig dramat vara en skildring av en kvävande relation som på många sätt kan sägas härröra ur svartsjuka och hat snarare än kärlek. Emellertid kan modern lika gärna ses som ett offer för klassamhällets klyftor, och även patriarkatets förtryckande mekanismer. Så läst framstår nämligen *Moderskärlek* som en pjäs om en utsatt moders enda drivkraft: kärleken till dottern. Titeln kan också betraktas ur dotterns perspektiv där denna moderskärlek, trots alla vampyraktiga inslag, inte verkar vara värre än de övriga alternativ som hon kan välja bland. Undertiteln, ”En akt”, upplyser oss om att det är en enaktare det är fråga om, men anknyter också till ett metadramatiskt perspektiv då ett centralt tema i pjäsen är just spel i olika bemärkelser, såsom kortspel och teaterspel (s. 181).

---

dotterns yrke som skådespelerska borde utesluta isolering. Men ifråga om unga flickors frihet ligger det naturligtvis en revolution mellan nuet och 1890-talet”, ibid.

Dramats personer är ”Modren, f. d. sköka, 42 år”, ”Dottren, aktris, 20 år, ”Lisen, 18 år” samt en ”Kläderska vid teatern” (s. 183). Såsom Gedsø Madsen påpekat är prostituerade vanligt förekommande inom den fransk-naturalistiska dramatiken, kanske för att yrket passade väl in i naturalisternas försök att framställa den mänskliga psykologin och fysiologin som två led i den deterministiska människosyn där arv och miljö styr allt, och vari handlingen blir en naturlig följd av dramafigurernas personligheter. Modern har fått samma förnamn som Mlle Y i *Den starkare*. Amelie, en latiniserad form av det gotiska namnet Amalia, betyder *flitig*;[379] en närmast ironisk detalj eftersom modern huvudsakligen fördriver tiden med att röka cigarr, spela kort, dricka portvin, promenera och granska de senaste badgästerna.

Dottern, Hélène, 20 år, är skådespelerska. Hennes yrke aktualiserar ett centralt speltema i dramat som vi ska komma tillbaka till. I övrigt betyder hennes namn *den lysande* eller *strålande*; hon är på ett symboliskt plan den enda lysande facklan för sin mor men samtidigt ett ljus som håller på att kvävas och slockna i den trista situation hon befinner sig i. Hélène är objektet för moderns kärlek; en kärlek som samtidigt hämmar dotterns livsgnista. Hélène är dock inte objekt för både moderns destruktiva kärlek och ett antal mäns. Hennes namn anknyter till sköna Helena, den grekiska mytologins symbol för en underskön kvinna som ingen man kan motstå och som alla män konkurrerar om.

Den artonåriga flickan Lisen har, enligt Gedsø Madsen, funktionen att avslöja moderns och kläderskans tarvlighet samt att försvara den utomsceniske maken/fadern. Gedsø Madsen ser Lisens roll både i ljuset av det välgjorda dramats traditionella sanningssägande figur, *le raisonneur*, men även som ”den starkare” i den, hos Strindberg, ständigt pågående hjärnornas kamp.[380] I *Moderskärlek* är striden dock avgjord redan från styckets början, varför det inte går att tala om någon regelrätt hjärnornas kamp. Det är självklart enkelt att se den frånvarande maken/fadern som ett alter ego för Strindberg själv, vilket Gedsø Madsen gör (”The abscent husband is, of course, Strindberg himself”).[381] En ”raisonneur” är även just en figur som framför författarens åsikter i ett drama. Den föreliggande dramaturgiska läsningen är dock, liksom tidigare analyser, inte begränsad till en kartläggning av Strindbergs egna uppfattningar. Lisens roll kan, liksom pjäsens slut, ses som en påminnelse om hur människor, och särskilt kvinnor, i det samhällsskikt som Hélène och hennes mor tillhör, är nekade det liv som levs av personer i makens/faderns klass.

Den sista dramafiguren, Kläderskan, kallas även ”moster Augusta” och är, såsom Ekman noterat,

[379] Brylla 2004, s. 35.
[380] Gedsø Madsen 1962, s. 138 f.
[381] Ibid., s. 139.

> en ondskefull person som tillsammans med modern […] håller [Hélène] inspärrad och förtalar hennes far. När sanningen uppdagats, kallas hon ”kopplerska”. Att Strindberg placerar en påkläderska i denna skurkroll är knappast en tillfällighet. Hon kommer från den lastbara teatermiljön som hon representerar i dess ytligaste aspekt: den som vetter åt utstyrsel och lyx. Det finns också […] en förbindelse mellan aktiviteten att sätta på någon kläder och att ”koppla”.[382]

Kläderskans ytlighet passar därmed modern väl eftersom denna kan inbillas att hon lever i en fantasivärld; hon förses med en yta som gör att hon kan låtsas leva i den värld som annars är förunnad den rikare klassen och som i dramat representeras främst av den icke-sceniske maken/fadern samt den sceniska figuren Lisen. Förbindelsen mellan ”aktiviteten att sätta på någon kläder och att ’koppla’”, som Ekman nämner, kan även knytas till det inslag av klasskamp som pågår: kläderskan klär upp de förtryckta och fattiga och blir en underklassens hallick – hon säljer de fattiga till de rika. På detta sätt blir hon, såsom Ekman betonat, en representant för ytligheten när den är som extremast, något som har en dubbel funktion: kläderskan avslöjar hur underklassens enda chans att upptas av högre samhällsklasser är just genom prostitution samtidigt som denna handling vittnar om borgarklassens substanslösa fixering vid det ytliga. Sålunda avslöjas både de fattigas råa och tomma verklighet och de rikas lika meningslösa ytlighet. I moderns fall har försvaret gentemot den trista vardagen resulterat i ett emotionellt utnyttjande av dottern och en yttre mask som skapats av kläderskan. Moderns och kläderskans försök att upprätthålla en fasad som döljer den inre verkligheten rivs sedan ner av Lisen. De kan utöva sitt vampyraktiga utnyttjande av Hélène för att upprätthålla en falsk kuliss, medan dottern, en representant för alla barn som offras för vuxnas spel, inte kan ”ta ner murarne” som hon själv säger i sin slutreplik. Dramat visar därmed på ett tydligt sätt hur personer i ett samhälles nedre skikt tvingas gå så långt att de till och med utnyttjar sina barn för att kunna leva på ett sätt som passar in i borgarklassens spel. Ur detta perspektiv är även modern ett offer vars enda väg till ett socialt liv utanför hemmet tycks gå genom en yttre mask skapad av kläderskan samt ett emotivt utnyttjande av och självförverkligande genom dottern Hélène.

Redan i de inledande anvisningarna om dramafigurernas kön och yrken märks det som vi snuddade vid i samband med undertiteln, nämligen det metadramatiska perspektivet. Liksom i *Den starkare* är samtliga sceniska figurer i *Moderskärlek* kvinnor. Dottern har samma yrke som Fru X och Mlle Y – hon är skådespelerska. Även kläderskan arbetar på teatern. Modern är uppklädd för att delta i ett spel som pågår på flera nivåer. Vi kommer i det följande att se hur det förekommer flera spel i spelet, men i likhet med *Debet och kredit* kan *Moderskärlek* i sin helhet sägas problematisera gränsen mellan fiktion och verklighet, varför termen metadrama är mer passande än spel

[382] Ekman 1991, s. 82.

i spelet. Det metadramatiska börjar redan i titeln om man läser den ironiskt, men finns även, som vi sett, i undertiteln och personförteckningen. Vidare kallas kläderskan ”moster Augusta”, vilket är anmärkningsvärt utifrån det metadramatiska perspektivet. Inte nog med att kläderskans roll är att klä upp främst modern i dramat, utan hon bär den feminina formen av Strindbergs eget förnamn. På ett bildligt plan kan Strindberg sägas ha klätt upp sig själv och placerat ett alter ego i dramat som klär upp figurerna. Det är också fascinerande att det är denna kläderska som har övertagit den försörjningsplikt som svikits av den utomsceniske fadern/maken. Den tidigare forskningen har ibland velat se den utomsceniske mannen som Strindbergs alter ego, vilket tidigare exemplifierades med hänvisning till Gedsø Madsen. Det har tyckts vara naturligt att, utifrån Strindbergs egna åsikter i kvinnofrågan, se honom som ett alter ego för de manliga dramafigurer som är grunden för samhället, hemmet och äktenskapet. Den metadramatiska läsningen skapar dock möjligheten att se detta konstnärliga jag i kläderskan då denna har övertagit alla de nyss nämnda manliga domänerna. Strindbergs alter ego genomgår alltså ett fiktivt könsbyte, ett av många exempel på olika ironier och inversioner i dramat.

Strindberg ställer ofta, som vi redan noterade i *Inför döden*, inne mot ute, och den sceniska handlingen kontrasteras mot det som syns genom fönster och öppna dörrar. Brandell har hos Ibsen funnit ett växelspel mellan interiör och exteriör och ibland även ”två olika scenrum” varmed Ibsen ”’öppnar’ sceneriet med hjälp av dubbla interiörer, var och en med sin egen prägel”.[383] Vidare skriver Brandell att Ibsen

> försökte öppna scenen genom att ge fonden perspektiv och utnyttjade bland annat flitigt den nordiska glasverandan, som är interiör och exteriör på en gång […]. Han försökte också artikulera scenen och stämma den samman med dramats personer och handling, oftast genom at [sic] betona kontrasten mellan ett främre och ett bakre scenrum. […]Tudelningen av spelplatsen svarar ju helt allmänt mot Ibsens dialektiska livssyn, hans benägenhet att tänka i antiteser.[384]

Vi upptäcker att Brandells beskrivningar av Ibsens konstruktion av två scenrum och dessas inverkan på personerna och handlingen i hög grad även stämmer in på Strindbergs teknik. Hos Strindberg finns dock även många exempel på gränszoner mellan inne och ute, hemma och borta, det privata och offentliga, det individuella och kollektiva. Strindbergs dramatik är sällan så tydligt antitetisk som Brandell finner Ibsens dramatik vara. Strindbergs öppna dramatik värjer sig mot förenklingar och ensidiga tolkningar; ingenting är svart eller vitt. Scenrummet i *Moderskärlek* är visserligen antitetiskt konstruerat: ”Det inre av en fiskarstuga på en badort; Fonden glasveranda

[383] ”Byggmästare Ibsen” i Brandell, 1993, s. 23–54, s. 44.
[384] Ibid., s. 47

utåt en skärgårdsfjärd". Liksom i *Inför döden* befinner vi oss på en badort. Att det är det inre av en fiskarstuga är ett sätt att markera mörkret och fångenskapen i detta "inre" till skillnad mot det ljusa och fria på badorten och i skärgårdsfjärden som syns från glasverandan. Glasverandan är dock en av de gränszoner som är så vanliga hos Strindberg. Den är byggd mitt emellan fiskarstugans inre och exteriörens frihet (s. 185). På så vis betonas dotterns position mellan fångenskapen i fiskarstugans mörker och hennes längtan efter friheten utanför interiörens väggar.

I pjäsens öppning ser vi modern och kläderskan "röka cigarr; dricka porter och spela kort". Dottern är placerad "vid fönstret, ser utåt med stark uppmärksamhet". Modern och kläderskan är sysselsatta med, på Strindbergs tid, manliga aktiviteter, med ett undantag för kortspelandet. På så vis förstärks bilden av kvinnorna som onaturliga och de framställs närmast som manskvinnor. Vid fönstret sitter Hélène och blickar ut, liksom Durand gjorde i *Inför dödens* inledning. Skillnaden är att Durand kanske främst uttryckte en längtan efter döden, medan Hélène "med stark uppmärksamhet" längtar efter det fria livet. Av moderns andra replik framgår att dottern sitter på verandan, den plats där hon kan drömma sig bort från fängelset hon befinner sig i (s. 187).

Så börjar dramats tredje scen vari Lisen inträder på scenen "Lawn-Tennisklädd, helvit dräkt med vit hatt".[385] Redan i sin entré visar hon att hon är Hélènes motsats. Hon är klädd i vitt, oskuldens färg, men också färgen på de kläder som kvinnor brukade bära när de spelade tennis på den tiden då dramat skrevs.

Det tar inte särskilt lång tid innan Lisen "[k]ysser" Hélène (s. 193). Senare ser vi hur Hélène "[l]ägger Lisens hand i sin", "[f]aller på knä framför Lisen som satt sig" och "[k]ysser Lisens fot" (s. 198). Ytterligare några repliker senare ses "[d]e kyssas" (s. 200), och i fjärde scenen går Lisen "fram och kysser Hélène på pannan" (s. 208). Dessa frekvent återkommande kyssar mellan flickorna markerar en rörelse i hela dramat som förstärker deras respektive positioner. Hélènes första kyss signalerar ren glädje över att se Lisen. Den andra kyssen understryker de två flickornas klasstillhörighet men även en sexuell underkastelse, något som förtydligas med orden: "Du är en adelskvinna du och av annat stoff än jag!" (s. 198). I den tredje kyssen skymtar en syskonkärlek fram, liksom också en svag antydan om en lesbisk åtrå. Emellertid ska den sistnämnda relationen inte överdrivas eftersom den mest kommer från Hélène och på många sätt förblir obesvarad från Lisen. Därför blir den sista kyssen talande: Lisen kysser Hélène på pannan för att poängtera både sin högre position och för att definitivt utesluta alla möjligheter för en lesbisk kärlek. Lisen visar sin syskonkärlek till Hélène men kysser henne på pannan för att markera en avslutning, ett definitivt avsked.

[385] Lawn-Tennis är "tennis på gräsplan, introducerades i Sverige i slutet av 1870-talet, damerna spelade i hellång, vit klänning och vit hatt", *SV* 33, s. 385.

I dramats näst sista metatextuella anvisning sätter sig Hélène ”vid spelbordet och börjar blanda korten” (s. 210). Den handling hon vägrade att utföra i början av pjäsen, ter sig nu som det enda självklara alternativet. Medan Lisen går ut till de andra ungdomarna för att spela tennis, är Hélène oförmögen att bryta sig ur sina bojor. Vi ska i det följande upptäcka att denna oförmögenhet även kan uppfattas som en medveten ovilja. Dock antyder uttrycket ”blanda korten” i pjäsens slut att Hélène sätter sig vid spelbordet och börjar smida listiga planer för att ta sig ur sin situation. Utan att överdriva betydelsen i anvisningen ”blanda korten” är det ändå intressant att se hur repliker och metatext fungerar på olika nivåer. När dotterns slutreplik i sig kan ses som tecken på uppgivelse, möjliggör den sista anvisningen ett sceniskt framförande där skådespelerskan i rollen som Hélène kan anta en min som inte alls uttrycker resignation utan exempelvis ett listigt leende som indikerar motsatsen.

Repliker

”Kom nu Hélène och var tredje man!”, säger Amelie till sin dotter i dramats första replik. Vi har redan konstaterat att modern och kläderskan i pjäsöppningen ses ägna sig åt manliga aktiviteter. Törnqvist menar att ordet ”man” i första repliken är ”ett i sammanhanget naturligt kortspelsuttryck […] [som] i den ’manliga’ kontexten [återfår] sin normala genusbetydelse”. Vidare betonar Törnqvist att Hélène, ”som längtar bort” i stället dras ”in i moderns och hennes väninnas dekadenta halvkvinnotillvaro”.[386] Det är anmärkningsvärt att ordet ”man” också illustrerar tre olika dimensioner av det spel som pågår. I sin uppmaning ber modern i själva verket sin dotter att vara en man i (1) kort*spelet*, (2) i *spelet* som en man, utövande manliga aktiviteter samt (3) i det metadramatiska teater*spelet* som äger rum på scenen. Kortspelet kan därmed ses som en parallell till tennisen; modern och kläderskan försöker utföra vad de välbärgade människorna gör på tennisbanan. Kortspelet blir en variant av Lawn-Tennis men också ett sätt att inbilla Hélène att även hon kan få leka och spela som de andra barnen. Som alla andra spel som pågår i dramat är dock även detta på moderns villkor. Hélène får varken spela tennis eller bada, men hon kan få spela kort. Man kan också, med tanke på våra diskussioner om kvinnornas hierarkiska plats under männen, se att det, i de tre ovannämnda punkterna, döljs en analogi. Ty om kortspelet är en variant av de rikare människornas sysselsättning, det vill säga Lawn-Tennis, kan den fattigare klassens fasad sägas sammanfalla med kvinnornas förklädnad till män; det vill säga: att klä ut sig till en välbärgad person är likställt med att

[386] Törnqvist 2001, s. 176.

klä ut sig till man – männen utgör därmed den mer förmögna klassen och kvinnorna den mer fattiga.

”Sitt inte på verandan där, mitt i solen och bränn opp dig!”, uppmanar modern. ”Det bränns inte här!”, svarar dottern. ”Då drar det då!”, säger modern. Av dessa repliker framgår hur verandan, som vi diskuterade tidigare, är en symbolisk plats för friheten där Hélène får se solljus, vatten och badande människor, olika tecken på liv, rörelse, aktivitet. Just därför gör modern sitt bästa för att få bort dottern från denna plats. Det verkar egentligen inte göra henne någon skillnad huruvida det bränns eller om det drar. Inte heller lägger hon märke till dotterns implicita anmärkning. Repliken ”[d]et bränns inte här!” har en dubbel innebörd, en konkret och en bildlig. Dottern åsyftar den konkreta värmen men vill samtidigt slippa gå in i det bildliga fängelse och helvete av svartsjuka, sadism och emotivt utnyttjande som modern och kläderskan skapat i fiskarstugan. Vidare finns ytterligare en innebörd i moderns uppmaning som följer just klassperspektivet i dramat. Solbrännan var nämligen på den tid då dramat skrevs något som borgarklassen undvek och som var ett tecken på att man tvingades arbeta utomhus och därmed tillhörde en lägre samhällsklass. Därför är modern mån om att Hélène håller sig undan solljuset i detta spel där kvinnorna antagit den mer välbärgade klassens förklädnad. Ur detta perspektiv blir glasverandan inte en plats för frihet som vi nämnde tidigare utan ett farligt utrymme som dottern avråds från att besöka.

Kanske är det fysisk svalka Hélène längtar efter när hon frågar om hon inte får gå och bada med flickorna. ”Inte utan din mamma, det vet du!”, svarar modern (s. 187). ”Ja, men flickorna kan simma, och det kan inte mamma!”, säger Hélène, vilket är en önskan att få hjälp med att lära sig simma av flickorna eftersom modern inte har den kunskapen. Repliken är dock även en bild för hur modern håller på att drunkna samtidigt som hon drar med sig dottern, något som modern själv intygar: ”Det är inte frågan om vem som kan simma eller inte, men Hélène vet att hon aldrig går bort utan sin mamma”. Vidare kan simningen ses som en bild för friheten. Att simma innebär att kunna röra sig fritt i vatten, något som modern inte kan och inte heller vill att dottern lär sig.

Dottern inser att det inte lönar sig att fråga om hon får ”gå ner och spela Lawn-Tennis heller!”. Kläderskan påminner om att man inte ska vara ”näsvis mot sin mor”. Vidare bekräftar hon det som tidigare nämndes, nämligen kortspelet som den fattigas motsvarighet till tennis: ”när man icke vill glädja sina närmaste med att deltaga i deras enkla nöjen, så förefaller det minst sagt sårande att man kommer och ber få roa sig i andras sällskap!”. ”Ja, ja, ja, jag vet allt det där; jag vet, jag vet!”, svarar dottern uppgivet. ”Är du stygg igen nu! Ta sig för något nyttigt, och sitt inte sysslolös! Stora människan!”, utbrister modern (s. 188). Hélène frågar varför modern behandlar henne som ett barn om hon är ”en stor människa”. ”Därför att du uppför dig som ett barn!”, säger Amelie. ”Det borde du åtminstone inte förebrå mig, då du vill

ha mig sådan!", svarar dottern. Med andra ord har hon visshet om moderns planerade och medvetna sätt att behandla henne.

"Om vi skulle göra något nyttigt i stället för att gräla", säger Amelie och ber dottern läsa sin roll för henne. Hélène informerar då i en förskeniskt syftande replik att direktören har sagt att hon "inte får läsa för någon, emedan man lär mig det som är orätt …". Detta är inte endast ett sätt för mannen att härska över flickan, utan ytterligare en anspelning på de olika aspekter som finns av speltemat i pjäsen och en antydan om det metadramatiska inslaget; frågan är vilken roll modern vill att dottern läser för henne, rollen som Hélène i det pågående dramat, rollen vid stadens teater eller rollen som "tredje man". Direktörens råd till Hélène blir i sammanhanget ett sätt för henne att ta avstånd från moderns uppförande. "Jo, det är tacken det för att man vill hjälpa! Och allt vad jag gör är det dumt förstås!", säger modern (s. 189). "Varför gör du det så, då", frågar dottern, "och varför skall jag få skulden när du gör det som är galet!". Denna replik visar ännu en gång att dottern är väl medveten om skuldbeläggningen från moderns sida. Hon hävdar också att hon måste säga ifrån för att inte hennes "engagemang skall ta slut och vi stå på bar backe!". Hélène är alltså en ekonomisk försörjare. "Och så få vi veta det också att vi leva på dig", svarar modern. Hennes skuldbeläggande av dottern är en taktik varmed hon försöker rättfärdiga kläderskans roll: "vet du vad du är skyldig moster Augusta här? Vet du att det var hon som tog hand om oss båda när din dåliga far övergav oss; att hon försörjde oss, och att du således står i en skuld till henne som du aldrig kan betala! Vet du det?" (S. 190). Vi berörde under analysen av metatexten hur Augusta, vilkens namn härstammar från latinets Augustus, "den upphöjde" eller "den vördnadsvärde",[387] kan ses som Strindbergs alter ego. Om vi dock lämnar det metadramatiska perspektivet och i stället ser hur kläderskan skildras i denna kvinnovärld, upptäcker vi att det sker ett fiktivt könsbyte. Den nyss citerade repliken vittnar, vid sidan av dramats inledningsreplik, om hur "moster Augusta" åtminstone delvis har övertagit försörjningsplikten som svikits av den biologiske, utomsceniske maken/fadern. Epitetet "moster" används i dramat, enligt Ollén, som "tilltalsord till en äldre kvinna, oberoende av släktskap".[388] Emellertid är ordet mångtydigt då den biologiska innebörden i sammanhanget skapar ett oäkta systerskap mellan de äldre kvinnorna, en parallell till den biologiska relationen Hélène och Lisen vilka visar sig ha samma far. Samtidigt är kläderskan, på ett symboliskt plan, mannen i förhållandet till Amelie, en relation som närmast skildras som ett äktenskap. Det framkommer dock att den utomsceniske maken/fadern regelbundet ger ekonomiskt stöd till modern för Hélènes uppfostran, samt att dottern spelar på teatern och därmed tjänar ihop pengar som modern använder till egna syften. På så sätt är den bild som målas upp av kläderskan som en försörjare falsk. Kvar blir i

[387] Brylla 2004, s. 43.
[388] *SV* 33, s. 386.

stället en, emotivt sett, incestuös systerrelation mellan Amelie och Augusta. Även denna relation får en konkret, parallell motsvarighet i och med de kyssar som utbyts mellan dottern och Lisen.

Liksom i analysen av *Inför döden* upptäcker vi även i *Moderskärlek* närmast sado-masochistiska tendenser. Modern och kläderskan tillämpar sadistiska strategier för att bryta ner Hélène. Dennas accepterande av Augustas och Amelies skuldbeläggande kan få henne att framstå som en masochist. Hélène är en figur som hela sitt liv har utsatts för moderns utnyttjande utan att någonsin kunna frigöra sig från det. Ytterligare en skillnad är det läsalternativ som tidigare föreslagits, nämligen att se moderns beteende i ljuset av en pågående klasskamp som främst uppstår genom den utomsceniske faderns/makens sociala position i kontrast till de rådande sceniska förhållandena. När Durands relation till den döda hustrun i *Inför döden* huvudsakligen var psykologisk, är de sado-masochistiska inslagen i *Moderkärlek* även färgade av den socioekonomiska situation som skiljer de sceniska personerna från deras utomsceniska omgivning. Kanske är det till och med något egendomligt att denna före detta sköka hyrt en stuga åt sig, sin dotter och en kläderska på en badort där mer välbärgade människor vistas, spelar tennis och badar. Det kan tänkas att dramat i detta avseende, utifrån den naturalistiska doktrinen, blir ett fall för att visa vilka konsekvenser de olika klasstillhörigheterna kan få.

I den andra scenen väcks spänningen då vi av modern själv får reda på att hon är orolig över att dottern ”fått höra något”. Så hävdar Amelie att hon märkt en förändring i dotterns uppförande ”redan för åtta dagar sedan” i samband med en promenad. Modern berättar att hon hade ”en brorson som var trettiosex år innan han fick höra att hans far var självmördare”. Vid närmare eftertanke är logiken och kronologin underlig. Först och främst verkar brorsonen vara död eftersom modern säger att hon ”hade” och inte *har* en brorson. För det andra undrar man över broderns ålder, om det stämmer att denne har haft en son som varit endast sex år yngre än Amelie. Man får kanske tänka sig att brodern har varit mycket äldre än Amelie och att han fått sin son när han var ung. Modern utvecklar inte denna relation mer, utan säger att Hélène har varit plågad av hennes sällskap, gått ”ensliga vägar” (s. 191) när de mött någon, varit ”nervös, omöjlig att få ett ord ur”, velat ”gå hem” och inte presenterat sin mor för sina bekanta i samband med en resa ”på ångbåten”. Kläderskan tror att Hélène ”har råkat någon som anlänt […] under de sista åtta dagarne”, varefter hon föreslår att de ”ska gå ner på posten och få reda på de senaste badgästerna”. De ber dottern att vakta huset och går därifrån (s. 192) i samma ögonblick som Lisen inträder på scenen och inleder dramats tredje scen.

I denna scen mellan Hélène och Lisen framkommer en stor mängd förscenisk information. Hélène beskriver sedan sin uppväxt som

> en håla, där luften är unken, där människor av obestämd, hemlighetsfull existens rört sig omkring mig, viskande, kivande, gnatande; där jag aldrig fått ett vänligt ord, ännu mindre en smekning, och där min själ varit bevakad som en straffånge – – – Åh! det är min mor jag talar om, och det gör mig så ont, så ont! och du skall bara förakta mig! (S. 193.)

I denna replik förstärks åter Hélènes medvetenhet om att det är modern som är orsaken till allt hennes elände. Bilden av hennes liv som ett kallt och mörkt fängelse förstärks.

Hélène bekräftar snart moderns tidigare farhågor och berättar i en replik med förscenisk information att hon, i samband med ett besök i badhuset, fått höra att hennes mor ”varit ett dåligt fruntimmer”. Lisen svarar: ”Mänskorna ljuger så mycket, och jag vet ingenting”. Hélène förstår dock att Lisen döljer något: ”Jo du vet, du vet något, men du vill inte säga det, och jag tackar dig för det, men jag är lika olycklig ändå, antingen du säger något eller inte!” (s. 194). I det som följer meddelar Lisen att Hélènes far ”har kommit hem på morgonen och längtar att få se” henne. Vidare lovar Lisen att Hélène ska få träffa ”direktörn för Stora teatern” om hon följer med och att det möjligen kan ”bli frågan om ett engagemang”. Dottern svarar att hon inte går ”bort utan mamma”. Det blir allt tydligare hur olika de två flickornas situation är. Samtalet väcker också vissa frågor, exempelvis: hur länge var modern och den utomsceniske maken/fadern gifta? Var de överhuvudtaget gifta eller hade de endast en sexuell relation? Om de var gifta, när skildes de? Föddes Hélène under äktenskapet eller föddes hon när de hade skilts? När blev modern prostituerad och när upphörde hon att vara prostituerad? Blev hon prostituerad när hon övergavs? Dramat understryker genom dessa frågor svårigheterna med att få säker kunskap om sanningen. Vidare framkommer det även att det finns två teatrar i staden; en stor vars direktör, enligt Lisen, intresserar sig för Hélène samt en mindre teater där dottern är anställd (s. 195).

I de repliker som därefter följer ges prov på hur Hélène uttalar fraser som modern lärt henne att säga, såsom: ”Jag skall aldrig gifta mig!”. Än en gång är hon dock själv medveten om att hon egentligen inte vet varför hon säger vissa saker, utan att modern har lärt henne att ”säga så som barn, och det sitter i”. Lisen frågar om det vore orätt att lämna modern några timmar, varpå Hélène svarar: ”Jag tror inte hon skulle sakna mig, ty när jag är hemma har hon alltid något att anmärka; men jag skulle känna det smärtsamt att jag gick dit hon icke kunde få följa med” (s. 196). I detta skede upptäcker vi med tydlighet hur det som Hans Lindström tidigare, i samband med diskussionen om hjärnornas kamp, kallar ”det strindbergska vampyrbegreppet” framträder. Vi har i tidigare analyser sett främst två fall där vampyrtemat är påtagligt: dels i *Den starkare* där Fru X kände att Mlle Y:s själ kröp in i hennes ”som en mask i äpplet, åt och åt, grävde och grävde tills det bara var skalet kvar”; dels i *Samum* där Biskra utnyttjade hypnosen för att fullkomligt förgöra Guimard. I *Moderskärlek* är det inte fråga om någon suggestion, utan

vi påminns om Fru X:s nyss citerade replik, liksom Hans Lindströms förut återgivna påpekande att vampyren vanligtvis är en kvinna som suger sitt offers psykiska kraft, tills endast ett tomt skal återstår. Modern har fullständigt belägrat Hélènes kropp och själ. En av Hélènes repliker påminner starkt om Fru X:s ord i *Den starkare*. Som svar på Lisens invändning att dottern måste frigöra sig från sin mor, svarar denna:

> Det tror jag aldrig jag kan. Tänk dig hur jag från barndomen varit fastsmidd vid denna mor; aldrig vågat tänka en tanke som icke var hennes, aldrig önska annat än hennes önskan! Jag vet att det hindrar mig, att det står mig i vägen, men jag kan inte göra något åt det. (S. 197.)

Det är intressant att dottern säger sig ha ”varit fastsmidd” vid sin mor från barndomen. Med andra ord kan detta beroendeförhållande, som ju för övrigt är ömsesidigt, ha skapats av någon annan, exempelvis fadern/maken. Repliken går även att jämföra med Fru X:s ord i *Den starkare*: ”allt, allt, kom från dig till mig, till och med dina passioner […]. Jag ville fly dig, men jag kunde inte”. I analysen av *Den starkare* diskuterades dock möjligheten att betrakta Fru X som den starkare. I *Moderskärlek* är däremot hjärnornas kamp redan från början avgjord till moderns fördel. I detta avseende är pjäsen mer lik *Samum* där kampen från pjäsens inledning har vunnits av Biskra. Emellertid finns inget inslag av hypnos i *Moderskärlek*, och man kan i själva verket säga att vampyrtemat här får en annan innebörd: Amelie har uppfostrat sin dotter till att vara hennes slavinna. Det är därmed skillnad mellan hjärnornas kamp och vampyrtemat; medan det förra uppstår mellan två eller flera aktiva motståndare varav den ena, vinnaren, slutligen uppnår en högre hierarkisk nivå än den andra, förloraren, är det senare ett enkelriktat utnyttjande där en person exploaterar en annan utan att möta något motstånd. Hélènes uppfostran härrör från moderns sociala position och resulterar i att Amelie, närmast sadistiskt, projicerar den egna fattigdomen och otillräckligheten på dottern. Samma relation kan sägas råda mellan kläderskan och modern. Skillnaden är att kläderskan inte lika tydligt kan styra Amelie utan hon får gå vägen via sitt yrke för att klä upp och på samma gång utnyttja modern så att det enda som återstår blir just det tomma skal som Hans Lindström nämner.

Emellertid kan Amelies behandling av dottern även ses som tecken på välvilja utifrån den rådande situationen. Modern vill inte att dottern ska råka ut för samma öde som hon. Genom sträng bevakning vill hon undvika att dottern också blir prostituerad. I själva verket går det att betrakta Hélènes existens som ett resultat av moderns bristande vaksamhet. Ur detta perspektiv blir behandlingen av Hélène legitim och nödvändig för att denna inte ska bli som modern.

Ämnet för samtalet mellan Hélène och Lisen skiftar sedan från den förras dotterproblematik till att handla om den heterosexuella kärleken och även ett homoerotiskt begär, vilket diskuterades under analysen av metatexten. Lisen

säger att hennes kusin Gerhard bett henne att ”framföra hans anhållan att få göra sin visit”. Hélène avbryter dock snabbt den diskussionen och riktar i stället in sig på den betydelse Lisen haft för henne (s. 198). Vi har redan berört de olika nivåerna på dessa repliker som också avspeglas i de tre kyssar som äger rum mellan de två flickorna och som förstärker deras olika sociala positioner. Vad som därutöver framkommer är något som blir tydligt från och med den tredje scenen, nämligen Hélènes språk som är betydligt mer bildrikt än de andra figurernas, detta trots att Lisen representerar en mer välutbildad och intellektuell samhällsgrupp. I repliker som: ”en håla, där luften är unken, där människor av obestämd, hemlighetsfull existens rört sig omkring mig, viskande, kivande, gnatande”, ”där min själ varit bevakad som en straffånge” (s. 193), ”hur jag från barndomen varit fastsmidd vid denna mor” (s. 197), ”tårna äro runda, rosenröda som på en barnhand” (s. 198), ”där icke nöden satt sina fåror, icke avunden repat sina fula streckar”, ”Jag lär likna dig något, som en blåsippa liknar en anemon”, ”Du kom så ljus, så vit som en ängel i min väg” (s. 199), ”du väckte mig med en orm när jag slumrat i en skogsbacke i solskenet” (s. 208), ”Jag kan ju inte ta ner murarne som ni behövt så många år att bygga” (s. 210) förstärks intrycket av att Hélène är en språkbegåvad flicka, men även det faktum att hon är skådespelerska och därmed besitter ett mer teatraliskt bildspråk som hon lärt sig i sitt yrke. Och man kan, i anslutning till det metadramatiska perspektivet, fråga sig huruvida Hélènes repliker är egna, originella uttalanden eller citerade repliker och utantilläxor från teatern. Anmärkningsvärt är dock att de flesta av dessa bilder förekommer i den tredje scenen med Lisen. Det är som om hela Hélènes humör förbättras, vilket möjliggör ett bildrikare språk, när Lisen inträder på scenen. Hélène själv förnekar emellertid Lisens inverkan på henne: ”Du kan aldrig lyfta mig, men jag kan draga ner dig, och det vill jag inte! Jag vill ha dig så högt, så högt, och så långt borta att jag icke kan se dina brister”.

Moderskärlek kan, som tidigare berördes, i själva verket läsas som en feministisk pjäs. I den kvinnovärld som skildras på scenen nämns nämligen även ett antal män: maken/fadern, Amelies bror och brorson, kusin Gerhard, direktören för den stora teatern samt några män som Lisen omtalar i tre historier som hon berättar för Hélène. De sistnämnda återkommer vi till. Men när det gäller de övriga männen, är de utomsceniska, och de bevakar Hélène på ett eller annat sätt. Kusin Gerhard vill gifta sig med henne, direktören för stora teatern bevakar henne, och fadern granskar henne med kikare från ”vänstra avant-scenen” (s. 202) när hon agerar. I de två förstnämnda männens fall är det fråga om en sexuell bevakning. Kusin Gerhard är intresserad av ett äktenskap med Hélène, och i fallet med direktören råkar Lisen avslöja vad denne kanske egentligen vill: det kan ”bli frågan om ett engagemang”. Ordet ”engagemang” är dubbeltydigt och kan gälla såväl ett arbete på teatern som en mer privat sexuell relation, en förlovning eller ett äktenskap. Lisen

råkar försäga sig och försöker sedan reparera fadäsen: ”det vill säga Gerhard och jag ha intresserat honom för dig” (s. 195). Försöket får dock henne att framstå som ännu mindre trovärdig eftersom hon snart ska meddela att även kusinen är intresserad av att inleda ett förhållande med Hélène. Lisen är alltså kanske inte en god kraft och sanningssägare. I stället liknar hon kläderskan och modern i det att även hon intar rollen som äktenskapsmäklerska och försöker ”koppla” ihop sin syster med olika män som bevakar denna och som inte vågar meddela sina intressen personligen. Åter märker vi hur *Moderskärlek* är symmetriskt uppbyggt och uppvisar många paralleller, i detta fall kläderskans koppleri som får en motsvarighet i Lisen. Detta parallella koppleri skapar också ytterligare en motsvarighet, nämligen den mellan äktenskap och prostitution. Även Hélène måste giftas bort via mellanhänder som inte skiljer sig åt så mycket från den mer renodlade prostitutionens kopplare och kopplerskor. Dock ska vi se hur Hélène, genom sitt beslut att stanna hos den överbeskyddande modern, undviker både äktenskapet och prostitutionen.

Tidigare diskuterades en incestuöst färgad systerrelation mellan Amelie och Augusta samt mellan Hélène och Lisen. Detta incestuösa inslag finns i högsta grad även närvarande i relationen mellan männen och Hélène. Först och främst är kusin Gerhard ju även Hélènes kusin eftersom de två flickorna har samma far. Dock har de inte samma mor. Om Gerhard är kusin på mödernet är han visserligen inte en biologisk släkting, utan det incestuösa blir mer av social karaktär än biologisk. Kusinen har fått ett forntyskt namn bildat av sammansättningen *ger*, spjut, och *harti*, hård. Med andra ord väcker kusinens namn associationer till ett erigerat manligt könsorgan, ett ”hårt spjut”. Vidare beskrivs även fadern som en sexuell betraktare i likhet med kusin Gerhard och direktören; han sitter i teatersalongens mörker och följer Hélène genom det förstorade formatet i kikaren. Han framstår därmed som en smygtittare vars uppförande närmast liknar voyeurism. Därmed framställs ett klassiskt manligt betraktande vars främsta syfte är att uppnå sexuell stimulans och tillfredsställelse.

Männen framstår som fega, bevakande odjur som alla hungrigt väntar på att få tillgång till Hélène via Lisen som alltså också är en ”kopplerska”. Med denna läsning blir dramats slut ett tragiskt accepterande från dotterns sida; hon inser att världen utanför fiskarstugan är minst lika rå och manipulativ som insidan av den. Där väntar alla män, men även jämnåriga flickor såsom Lisen, som bedriver koppleri åt männen. Lisen är nog därför inte medveten om hur fast hon själv är i de patriarkala strukturerna när hon ber Hélène att emancipera sig (s. 197). Ordet ”emanciperad” blir här dubbeltydigt eftersom dottern snabbt svarar att hon inte vill ”bli en emanciperad”, enligt Ollén ”med syftning på samtida kvinnorörelser” just i denna replik.[389] När Lisen

[389] *SV* 33, s. 386.

med ”emanciperad” menar frigjord från sin mor, åsyftar Hélène en kvinnorättsaktivist vilket märks i Lisens replik: ”Nej, jag menar inte en sådan, men du behöver frigöra dig från ett beroende som du har vuxit ifrån”. Av dessa repliker framkommer att Lisen inbillar sig att hon är en fri flicka, omedveten om att hon springer männens ärenden och är en patriarkal ”hallick”. Hélènes replik visar på en stor förvirring och osäkerhet. Hon har nämligen två val: å ena sidan kan hon bli ”emanciperad” som Lisen men därmed också fast i de hungriga männens klor; å andra sidan kan hon bli ”en emanciperad” och utstött eftersom varken Lisens alternativ eller den rådande situationen i fiskarstugan skänker någon verklig frihet för flickan. Lisen erbjuder en begränsad frihet inom ramen för de patriarkala strukturerna; modern och kläderskan representerar närmast ett cigarrökande och portvinsdrickande matriarkat. En biografisk läsning skulle kanske hävda att Strindberg, i dotterns replik om ”en emanciperad”, uttrycker sitt missnöje gentemot kvinnorörelsen. Vår läsning visar emellertid att Hélène kan ses som en feministisk hjältinna: hon avböjer en tillvaro i den patriarkala världen utanför fiskarstugan och accepterar det matriarkala fängelselivet (s. 197). Detta accepterande kan betraktas som en protest: i brist på en verkligt jämlik och fri existens väljer Hélène att stanna innanför ”murarna”. Dessutom har vi diskuterat möjligheten att betrakta pjäsens slut som ett tecken på att Hélène tänker ”blanda korten”, det vill säga fundera ut en listig plan att ta sig ut ur sitt elände.

Beträffande den utomsceniske maken/fadern bör man observera att dramat uppvisar en närmast övertydlig metaforik. Mannen har flera egenskaper och attribut vilka framställer honom som motsats till främst modern men också till pjäsens samtliga kvinnor. Till skillnad mot modern som inte kan simma, är mannen kommendörkapten, det vill säga han har en relativt hög tjänstegrad inom flottan. Vidare har han ”blåa sjömansögon”, en kikare, berättar historier från sin tid på sjön, bor på en badort med fiskarstugor och badande människor och har givit sin dotter ett ur med en kompass vari det finns ”ett öga där det står Norr”. Mannen är en av de många militärerna, officerarna och kaptenerna i Strindbergs dramatik och är i denna roll van att bestämma, styra och härska. På denna punkt har han en motsvarighet på land, nämligen teaterdirektören på ”Stora teatern”. Dessa män har bägge arbeten som står i kontrast till de kvinnliga. Medan kvinnorollerna i dramat, med undantag för Lisen, består av en skådespelerska, en påkläderska och en före detta prostituerad, består mansrollerna, med undantag för Gerhard, av en kapten och en direktör. Kvinnornas yrken är inriktade på det centrala speltemat; de har eller har haft arbeten som har med spelade personligheter att göra. De manliga figurerna har däremot mer verklighetsbaserade arbeten. Männen är vana vid att ge order och bestämma, medan kvinnorna lyder och utför vad andra bestämmer. På så vis blir skillnaden mellan de manliga och kvinnliga yrkena ännu ett led i pjäsens hierarki där kvinnorna befinner sig i en lägre position och agerar på order av männen.

Det är intressant att fråga sig varför figurerna i de två dramer i den föreliggande studien som endast innehåller kvinnliga roller, *Den starkare* och *Moderskärlek*, är skådespelerskor. Kanske är det ett sätt att påvisa de sociala svårigheter som fanns för kvinnor på Strindbergs tid att kombinera skådespelaryrket med ett äktenskap och de förväntningar som ställdes på kvinnan beträffande sysslor i hemmet, barnuppfostran och dylikt. Lisen, den enda av de sceniska kvinnorna som inte är skådespelerska, befinner sig inom ramen för den gifta kvinnans relativa frihet i patriarkatet, den frihet som vi i fallet med Fru X i *Den starkare* upptäckte innebörden av: ett liv hemma med barn och brodering av tulpaner på tofflor åt en make som gärna umgås med andra kvinnor. Fru X är på många sätt en bild för det öde som hade väntat Hélène om hon accepterat kusin Gerhards eller teaterdirektörens erbjudanden. I stället väljer dottern att stanna i fiskarstugans mörker. I och med detta får hon åtminstone agera på den lilla teatern – där det inte finns någon direktör som har några ”engagemang” i sikte – och slippa bli bortgift och därmed berövad skådespeleriet. Teatern blir således en frizon för de kvinnor som är aktriser och en väg till intellektuell jämställdhet. På teatern kan Hélène låtsas vara någon annan och bli fri från såväl kläderskan och modern som Lisen och männen. Denna punkt är själva kärnan i det metadramatiska perspektivet i *Moderskärlek*. Enligt definitionen av metadrama som vi tidigare berörde, pågår ett spel i spelet, eftersom dottern redan i dramats inledningsreplik ombeds agera ”tredje man” inför modern och kläderskan, bägge fiktiva motsvarigheter till de verkliga åskådarna i salongen. Men, som tidigare konstaterades, *Moderskärlek* är på många sätt ett metadrama som även strukturellt problematiserar gränsen mellan fiktion och verklighet. Hélène ifrågasätter både de utomsceniska, patriarkala, och de sceniska, matriarkala, strukturerna genom att ständigt låtsas. Det är därför anmärkningsvärt att vi aldrig får se henne agera på den teater där hon är anställd – kanske för att hon där är så nära en önskvärd verklighet som hon kan komma. I en pjäs där mycket är parallellt strukturerat finns därför givetvis en ”god” direktör vid den lilla teater där dottern är verksam. I motsats till den bevakande direktören vid den stora teatern, har denne direktör sagt att Hélène ”inte får läsa [sin roll] för någon, emedan man lär […] [henne] det som är orätt” (s. 189). Med andra ord är direktören vid den lilla teatern mån om att Hélène inte avslöjar något av det som hör till hennes frizon. I fiskarstugan kan hon låtsas vara ”tredje man” i halvkvinnovärlden och tredje deltagare i kortspelet, men på teatern låtsas hon på det sätt som får henne att orka spela med i de övriga spelen som kväver hennes frihet. På teatern upphävs verklighetens motsägelser och Hélène kan ta sin tillflykt till fiktionen, en fiktion som hjälper henne att genomskåda sin verklighet.

Lisen berättar sedan att hon är Hélènes syster (s. 199). Den senare reagerar med stor glädje, vilken emellertid snart övergår i en reflexmässig rädsla för vad modern ska säga om nyhet. Lisen lugnar sin syster med att hon själv

tänker sköta samtalet med modern och att Hélène bara ska hålla sig ”i bakgrunden tills […] [hon] behövs”. Så förtäljer Lisen en historia som hennes far berättat om en kadett som en gång blev misstänkt för stöld i samband med att ett guldur försvann från en officershytt. Lisen skildrar hur kadettens vänner tog avstånd från honom och ”det förbittrade hans lynne, så att han blev odräglig att umgås med, kom i slagsmål och måste ta avsked” (s. 200). Efter två år upptäcktes tjuven, men nu var det för sent för att ge kadetten upprättelse och ”[m]isstanken satt i för hela livet; fastän den var vederlagd; och ett öknamn som den oskyldige fått fick han behålla”. Här visar Lisen också att hon har en språkförmåga som sträcker sig utöver det vanliga: ”Det [öknamnet] hade vuxit upp som ett hus, det hade byggts och travats på hans vanrykte, så att när man skulle riva den falska grunden, befanns byggnaden kvar, svävande i luften som slottet i Tusen och En Natt”. Vidare berättar Lisen om ”instrumentmakarn i Arboga, vilken fick namnet mordbrännarn, därför att man anlagt mordbrand hos honom” samt om ”en viss Andersson, som blev kallad tjuv-Anders, därför att han varit offret för en mycket ryktbar stöld”. Hélène förstår att dessa historier är till för att bevisa att hennes far ”icke skulle vara sådan som […] [hon] tror”. Men utöver denna funktion anknyter Lisens berättelser om falska rykten också till de tidigare repliker vari Hélène berättar hur hon hört några badhusgäster säga att hennes mor är en prostituerad. Lisens historier blir en medveten strategi för att etablera en kontrast mellan modern och den utomsceniske fadern; medan ryktena om modern som Hélène hört i badhuset *är* sanna, är alla uppfattningar om fadern – som Hélène intalats av just modern – osanna. Därmed utgör också historierna ytterligare en aspekt på relationen mellan fiktion och verklighet.

Hélène visar upp ett ur med en kompass i vilken det är inbyggt ”ett öga där det står Norr”. Lisen säger att systern fått uret av fadern (s. 201). Då minns Hélène hur hon i den förscenisk tiden såg en man ”så många gånger på teatern” när hon uppträdde, hur han alltid satt ”i vänstra avant-scenen och höll sin kikare” på henne och hur han en gång kastade in blommor som modern dock sedan brände. Hon frågar Lisen om denna tror att det var fadern. ”Det var han, och du må lita på att hans öga följt dig under alla dessa år som ögat följt nålen på kompassen”, svarar den yngre systern. Kompassuret med ett inbyggt öga för tankarna till den kristna ikonografin och det allseende ögat, symbolen för Gud som ser allt. Den utomsceniske fadern representeras sceniskt genom uret. Därmed blir såväl den mänskliga som den gudomliga blicken manlig. Hélènes utsatthet inför den manliga blicken är ofrånkomlig; antingen betraktas hon av sin biologiske fader eller av Gud Fader. I en hierarki där mannen står högst är det ingen tillfällighet att det är just fadern som förknippas med Gud.

Man kan än en gång, som tidigare i fallet med moderns brorson, tycka att kronologin ter sig något märklig. Ty om Hélène är tjugo år, är frågan hur länge hon har varit anställd som aktris vid teatern. Det kanske i samman-

hanget är förståeligt att modern bränner blommorna som Hélène får av fadern. Modern vet inte att blommorna är från fadern och vill skydda dottern genom att bränna upp dem. Men även om hon visste vem blommorna var från skulle hon ha agerat på samma sätt. I enlighet med det incestuösa inslaget som diskuterades tidigare framstår faderns blommor snarast som en kavaljers uppvaktning eller förförelse av skådespelerskan på scenen. ”Slut med sagorna”, säger Lisen som hör modern komma. ”Tillbaka du”, säger hon till Hélène, ”så skall jag gå först i elden”. Repliken avslöjar inte endast Lisens syn på Amelie som en djävul omkring vilken helvetets eldar uppstår utan antyder också den drabbning som strax ska äga rum och den demaskering av modern som Lisen ska utföra.

”Så! Plats!” (s. 202), beordrar Lisen sin äldre syster som man annars befaller hundar, och dramats fjärde scen inleds med att modern ensam inträder på scenen. Den fjärde scenen i *Moderskärlek* är främst en demaskeringsscen vari mycket information om modern ges av Lisen. Vi ska dock även se hur Lisen blottas.

Lisen undrar ”om fröken Hélène skulle få deltaga i en utflykt som några badgäster” har ordnat (s. 203). Amelie frågar sin dotter om hon vill ”gå med på en bjudning där inte […] [hennes] mor är med”. ”Ja, om du tillåter det!”, svarar Hélène. De kommande replikerna är avgörande för dramat:

> Modren: Jag tillåter? Vad har jag att bestämma över en så stor flicka? Du skall säga själv nu åt fröken här hur du vill; om du vill låta din mor sitta ensam hemma med skammen, medan du är borta och roar dig; om du vill att mänskorna ska fråga efter din mamma, och du ska behöva undvika svara: ”hon blev inte bjuden med”; därför, och därför, och därför. Säg nu hur du själv vill!
> Lisen: Min fröken, låt oss inte krångla med ord. Jag vet fullkomligt vad Hélène har för mening i denna sak och jag känner också ert sätt att få henne till att svara efter behag. Om ni verkligen håller av er dotter så som ni uppger, skulle ni vilja vad som är till hennes väl, även om detta vore förödmjukande för er.
> Modren: Hör nu mitt barn; jag vet vad ni heter och vem ni är, fastän jag inte haft den äran bli föreställd, men jag undrar om er ungdom har något att lära min ålderdom.
> Lisen: Vem vet? Jag har i sex år, sedan min mor dog, tillbragt min tid med att uppfostra yngre syskon, och jag har reda på att det finns folk som aldrig lära något av livet, hur gamla de än bli. […] [N]u är ett tillfälle för er dotter att kunna komma ut i livet, kanske antingen få fram sin talang till erkännande, eller knyta en förbindelse med en ung man av god ställning …
> Modren: Det där låter bra, men vad tänker ni göra av mig?
> Lisen: Det är inte frågan om er, utan om er dotter! – Kan ni inte tänka på henne ett ögonblick utan att tänka på er själv?
> Modren: Jo, ser ni, när jag tänker på mig, tänker jag också på min dotter, ty hon har lärt att älska sin mor …
> Lisen: Det tror jag inte! Hon har slutit sig till er, därför att ni skilde henne från alla andra, och någon måste hon hålla sig till, då ni slet henne från hen-

> nes far. […] [D]enne nekade att gifta sig med er, sedan ni varit honom otrogen. Ni hindrade honom att se sitt barn, och ni hämnades ert brott på honom och på ert barn! (S. 204 f.)

Vi upptäcker att även Lisen är fast i en traditionell kvinnoroll; hon har tillbringat de senaste sex åren med att uppfostra sina syskon. Med andra ord har hon sedan tolv års ålder varit en ställföreträdande mor och kanske även en ställföreträdande hustru hemma hos den utomsceniske fadern. Detta förstärker våra diskussioner om männens sexuella intentioner, det incestuösa inslaget i dramat samt det faktum att alla sceniska kvinnliga figurer utom Hélène ger sken av att leva i en fri tillvaro. Men av replikerna framkommer att det bara rör sig om en illusion och ingen verklighet. Först verkar Lisen vara en fri flicka som själv bestämmer vad hon vill göra, och hon ställs mot Hélène som är fast med sin mor och kläderskan i fiskarstugan. Vi ser dock att hon i själva verket springer faderns ärenden, för att sedan återvända till ett hem där hon är hustru, mor och barn på samma gång. Det är därmed inte endast relationen mellan fadern och Hélène som väcker incestuösa associationer, utan även mannens förhållande till den andra dottern. Denna relation påminner i hög grad om Durands relation till dottern Adèle i *Inför döden* där denna, liksom Lisen i *Moderskärlek*, är piga, köksa och storasyster med särskilt mycket ansvar för sina yngre systrar, hustru till sin egen far samt mor åt hela familjen.

I det nyss citerade replikskiftet får vi svar på några av de frågor som vi tidigare nämnde angående moderns relation till den utomsceniske maken. Det påstås att de två aldrig har varit gifta, utan att mannen lämnat Amelie efter det att hon, enligt Lisen, varit otrogen mot honom. Det är dock fortfarande svårt att veta om detta är sant eller inte. Det är också oklart när Hélène föddes, när modern blev prostituerad och hur det kommer sig att mannen inledde ett förhållande med Amelie om hon var prostituerad när de träffades. Av den expositoriska information som ges i pjäsen är det inte omöjligt att argumentera för att Hélène inte ens är dotter till den utomsceniske mannen. Eftersom vi inte får reda på när dottern föddes, skulle hon lika gärna kunna vara resultatet av moderns otrohetsaffär eller prostitution. Men om vi håller oss till vad dramafigurerna faktiskt säger i dramat, framgår av replikerna att den utomsceniske mannen aldrig fick ”se sitt barn”, något som han uppenbarligen försöker ta igen genom att betrakta henne på avstånd genom kikare. Vidare tydliggörs hur långt moderns utnyttjande av dottern sträcker sig. Amelie liknar en kopplerska som säljer sin dotter när det passar henne. Ur det alternativa, socioekonomiska, perspektiv vi tidigare berört och vilket inte motsäger moderns utnyttjande av dottern, framträder den desperation som ligger bakom Amelies ord. Hon befinner sig i en social situation där dottern är det enda bandet till en bättre verklighet, varför Amelie utnyttjar Hélène på samma sätt som hon själv en gång blev utnyttjad.

Till skillnad mot Durand i *Inför döden* har Amelie i *Moderskärlek* ingen livförsäkring som kan tillfalla dottern, vilket på ytan kan vara skillnaden mellan läsarens reception av den förstnämnde som en uppoffrande martyr och av den fattiga modern som en hänsynslös vampyr, trots att de bägge uppvisar sado-masochistiska drag som drabbar deras barn. Ibland är det i detta avseende svårt att blunda för mycket av den tidigare forskningens moraliserande attityd. När ordet ”martyr” var vanligt förekommande i samband med analysen av *Inför döden*, ter det sig något orättvist att betrakta modern i *Moderskärlek* som endast en vampyr. Därför har vi uppmärksammat den socioekonomiska situationen som råder i dramat. Och om man betänker kvinnors situation under den tid då stycket skrevs, blir det kanske möjligt att bedöma moderns behandling av dottern något mer nyanserat. Hon har ingen livförsäkring eller några andra pengar som kan tillfalla Hélène, en otillräcklighet som projiceras på dottern.

Liksom i *Den starkare* är maken/fadern ej närvarande på scenen, och ändå har han en intensiv närvaro i och med Lisen som för hans talan. Hon nämner två alternativ som kan rädda Hélène från den desperation och förödmjukelse som modern får utstå i nuet och den utsatthet denna tidigare behövt uppleva som prostituerad, nämligen ett arbetstillfälle vid teatern och ett giftermål med dotterns kusin Gerhard. För den nutida läsaren kan dock även dessa alternativ te sig som fängelser. Ty om vi föreställer oss att allt skulle löpa väl för Hélène och att hon skulle få både arbete och familj, ser vi fortfarande att denna situation skulle innebära en fångenskap. Vi såg exempelvis hur Fru X i *Den starkare* måste utstå makens eventuella otrohet för att inte bli ensam och därmed helt och hållet mista alla de privilegier som den tidens gifta kvinnor erhöll. I ett sådant ljus blir bilden av kvinnans situation under slutet av 1800-talet något mer komplex och det går att fråga sig vad som är värst, att bli gift hemmafru och därmed helt och hållet beroende av mannen eller att leva i ett beroende av sin mor. Denna position, närmast liknande en ironisk fälla, det vill säga en låst situation där varje val leder dramafiguren till en ännu värre tillvaro, är inte alldeles ovanlig i Strindbergs dramatik och vi ska återkomma till ytterligare exempel på liknande situationer. Det är såväl i *Moderskärlek* som i *Den starkare* och även i *Debet och kredit*, där vi just diskuterade detta, frågan om ägande. Det mönster som framträder utifrån de socioekonomiska hierarkier som råder i dramerna är att de rikare figurerna direkt eller indirekt får en högre makt och därmed en äganderätt över de lägre stående figurerna. Ur socioekonomisk synpunkt är det givetvis männen som alltid har övertaget i dessa dramer från en tid då männen hade all ekonomisk makt och var de huvudsakliga familjeförsörjarna i ett patriarkat. Med andra ord härrör ägandet i *Moderskärlek* från det ekonomiska, medan exempelvis ägandet i *Debet och kredit* handlade om att nära Axels svartsjuka.

Oavsett hur man väljer att betrakta de olika socioekonomiska förhållandenas för- och nackdelar i *Moderskärlek* kan konstateras att Lisen i själva

verket försöker riva ner de murar som Hélène så småningom visar sig vara oförmögen att ta ner. På samma sätt som Biskra i *Samum* steg för steg förintade den franske löjtnantens identitet på olika nivåer, förstör Lisen moderns identitet genom att attackera relationen till Hélène. Dock ger Lisen några råd till modern som är intressanta: (1) ”Avlägsna den kopplerskan som är i huset under namn av moster Augusta, såvida ni inte vill att er dotters rykte skall totalt förstöras”, (2) ”Håll sedan i ordning alla kvitton på de pengar ni mottagit av min far till Hélènes uppfostran, ty det blir redovisning snart!” och slutligen: (3) ”Upphör att förfölja er dotter med ert sällskap på gatorna, och framför allt på teatern, eljes är varje engagemang stängt för henne; och sedan säljer ni hennes gunst, liksom ni hittills sökt återköpa ert förlorade anseende på bekostnad av hennes framtid”. Dessa råd får modern att sjunka ihop. Det är anmärkningsvärt att Lisen i sitt första råd föreslår att modern ska avlägsna kläderskan, ”kopplerskan”, en i sammanhanget lustig detalj om man betänker vad som tidigare skrevs om möjligheten att se kläderskan som Strindbergs alter ego. Det är också viktigt att uppmärksamma det faktum att fadern har bidragit med ekonomiskt stöd till Hélènes uppfostran. Man får vidare tänka sig att dottern också tjänat pengar genom sina rollinsatser vid teatern. Dock verkar inte de pengarna ha förbättrat hennes situation på något sätt. I själva verket kan man, särskilt utifrån Lisens råd, argumentera för att det är kläderskan som är den största anledningen till den olycka som via modern drabbat Hélène. Därmed ter sig moderns svåra ofrånkomliga situation som än mer relevant.

Lisen säger att hon kommit till fiskarstugan för att upprätta sin far ”som var oskyldig, alldeles som mordbrännarn” (s. 206) och sin syster. Modern påminner om att Lisen hade kommit, ”oavsett det där andra pratet – för att bjuda Hélène till” sig. ”Ja”, svarar Lisen, ”och där hon skulle få råka direktörn för Stora teatern, vilken intresserar sig för henne”. Modern blir förvånad: ”Vad för slag! Direktörn! Och det talar ni inte om! Nå! Hélène skall få gå, ensam! Ja, utan mig!”. Modern verkar för en kort sekund ha vaknat upp från sitt vanliga beteendemönster och välkomnar ett möte mellan dottern och direktören. ”Nå, se nu var ni ju människa ändå!”, säger Lisen. Kriteriet för att vara ”människa” verkar i Lisens värld vara att på något vis ägna sig åt det koppleri som hon själv sysselsätter sig med. Lisen vänder sig sedan till Hélène: ”Hélène, du får komma! Hör du!”. Men i stället för att reagera med glädje och lättnad, utbrister dottern: ”Nej! Jag passar inte, jag skall inte trivas i det sällskapet, som föraktar min mor”. Modern reagerar förfärat: ”Vad är det för konster! Skall du stå i ljuset för att skymma dig själv? Var så god och kläd på dig nu, så att du är i ordning!” (s. 207). Dottern får det hon önskat men vägrar att följa med Lisen av kanske främst två skäl: för att hämnas på eller för att solidarisera sig med modern. Av moderns replik framgår, som vi såg tidigare, att hon betraktar ljuset som något skadligt för Hélène; antingen bränner det eller skymmer det henne. Det är också anmärkningsvärt att

modern tar över kläderskans uppgift och ber dottern gå och klä på sig så att hon ”är i ordning”. Frågan är vad och vem hon ska vara ”i ordning” för – teatern eller direktörens sexuella uppvaktning.

Hélène verkar inse det faktum att både modern och Lisen bedriver ett koppleri. I valet mellan att hamna i klorna på en man, som hon inte tvångsfritt har fattat intresse för och att stanna hemma hos sin mor, väljer hon det senare alternativet: ”Nej, jag kan inte, jag kan inte gå ifrån dig, mor, nu sedan jag vet allt. Aldrig kan jag få någon glad stund mer – – – aldrig kan jag tro på något mera …”. Lisen får bekräftelse på allt hon anklagat modern för: ”Där skördar ni där ni sått”, säger hon till Amelie, ”och kommer en dag en man och för hem till sig er dotter, då sitter ni ensam på er ålderdom och har tid att ångra er oklokhet”. Så kysser hon systern på pannan och tar farväl. Innan hon lämnar scenen ber hon Hélène se henne i ögonen och ”se ut som om […] [hon] hoppades på livet”. Men Hélène är oförmögen till detta och kan inte heller känna sig tacksam för Lisens ”goda vilja”. ”[D]u har gjort mig mer ont än du vet”, säger hon till Lisen, ”du väckte mig med en orm när jag slumrat i en skogsbacke i solskenet”. Den yngre systern blir dock inte särskilt nedslagen: ”Somna om igen, så skall jag väcka dig med blommor och sång! – – – God natt! Och sov gott!”, säger hon och går ut från scenen. Hennes slutreplik visar vilken skillnad det är mellan dem. Lisen ber systern somna om igen och önskar god natt. Det är med andra ord ett mörker som omger Hélène, medan den yngsta systern lever i ljuset med blommor och sång och med ett självförtroende som krossar en så manipulativ kvinna som modern, vilken dessutom är tjugofyra år äldre än hon. Slutrepliken visar att Hélène är död på ett bildligt plan; hon är en flicka som, i sina bästa år, inte har kraft nog att frigöra sig från det helvete som kväver henne. Därför önskar Lisen henne god natt fastän det är mitt på dagen. Det finns också en möjlighet att betrakta Lisens replik som en syftning på en födelsedag, ett nytt liv; hon ska väcka Hélène med blommor och sång när denna har fötts på nytt till ett friare liv.

Utifrån moderns utnyttjande av dottern kan man se replikerna och dramats slut som tecken på att Hélène fullständigt har brutits ned under moderns behandling. Vi får en bokstavlig allusion på paradisberättelsen där Lisen framställs som ormen, ett djur som väckt Hélène ur sömnen i solskenet. Analysen har visat att dottern upptäcker sexualiteten genom Lisen. Denna tar död på systerns oskuldsfulla barndom och väcker henne ur den illusion hon levt i under så lång tid. Så länge Hélène var omedveten om ondskan utanför fiskarstugan hade hon något att drömma om. Nu är den drömmen tillintetgjord, och insikten om att helvetet omger henne såväl innanför som utanför stugan gör att hon ändå väljer tryggheten i hemmet framför de män som väntar på att få tillgång till henne.

Den femte scenen inleds med att modern omgående börjar baktala Lisen (”en djävul var det! En riktig djävul!”) innan hon åter anklagar dottern: ”Så

dum du var! Vad är det för sjåp! Att vara finkänslig då människorna äro så råa!" (s. 208). Hélène, som är helt förtvivlad, kan inte förstå att hon lurats till att "beljuga" sin far under så lång tid. Vidare är Hélène förkrossad över lögnen att hon står i skuld till moster Augusta när det i själva verket är fadern som försörjt henne. Moderns hänsynslösa egoism avslutar den femte scenen: "Ja, men jag skulle ju också leva … Du är så småaktig, så. Och hämndgirig är du också! Kan du inte glömma en liten oegentlighet … Se där ha vi Augusta! Kom du, så ska vi småfolk roa oss så gott vi kan". Vi har tidigare berört enaktarnas relation till Strindbergs senare dramer, särskilt *Pelikanen*, som har nämnts åtskilliga gånger, vilken anspelar på myten om pelikanen som symbol för moderskärlek och pelikanmamman som hackar ett hål i sitt eget bröst för att mata sina ungar. Men i Strindbergs dramatik kastas det mesta om för att uppnå ett annat syfte. Amelie sticker ett hål, men inte i sitt eget bröst, utan i dotterns. Det är här åter vampyrtemat som är aktuellt, men i pjäsen vilar fokus på barnets upplevelser av den inverterade pelikanmyten, den inverterade, groteska moderskärleken.

I den sista scenen inträder kläderskan på scenen med repliken: "Jo det var han ändå! Ser du jag gissa inte så orätt". Uppenbarligen har hon, under den tid då hon och modern inte är närvarande på scenen, anat att moderns tidigare misstankar om Hélènes underliga beteende skulle gälla fadern/maken. "Ja, den usslingen bry vi oss inte om", säger Amelie. Dottern blir upprörd: "Säg inte så mor, då det inte är sant!" (s. 209). "Vad är det som inte är sant?", frågar kläderskan. Dottern undviker ett svar och föreslår att de ska spela kort eftersom hon ändå inte kan ta ner de murar som modern och hennes väninna byggt upp. "Nå, se det var då äntligen en förståndig flicka!", säger modern i dramats slutreplik. Törnqvist kommenterar kopplingen mellan dramats inledning och slut:

> Att det återigen rör sig om en kortspelssituation på tre man hand utgör den parallell som inskärper kontrasten mellan de två situationerna. Det rör sig med andra ord om en parallellkontrast. Hade det bara gällt en upprepning av pjäsöppningen med enda skillnad att Dottren denna gång fogat sig, hade slutet varit psykologiskt mera övertygande men långt mindre slagkraftigt. Vad som ligger bakom de skenbart triviala replikerna är Dottrens accepterande av ett 'fängelseliv' […] tillsammans med den tvivelaktiga Kläderskan och den depraverade Modren.[390]

Termen "parallellkontrast" som Törnqvist presenterar är ett dramaanalytiskt begrepp med rötter i retoriken. När vi har konstaterat att Hélène, som Törnqvist hävdar, accepterar ett fängelseliv, innebär det såsom framgår av citatet ovan, att hon är medveten om vad detta val innebär. Dottern anpassar sig visserligen till situationen, men med insikten om att världen utanför stugan är minst lika frihetsberövande och kanske ännu mer grym än den på insidan.

[390] Törnqvist 2001, s. 80.

Denna medvetenhet gör att man inte endast kan tala om en enkel cirkelkomposition där slutet liknar inledningen med en enklare anpassning, utan som Törnqvist poängterar är det fråga om en parallellkontrast mellan dramats slut och början.

Diskussion

Beträffande dramats genretillhörighet menar Gedsø Madsen att *Moderskärlek* närmar sig *comédies rosses*, men att den cynism och bitterhet som präglar pjäsen skiljer stycket från dramerna inom den nämnda franska genren. Snarare vill Gedsø Madsen beskriva kärleken i *Moderskärlek* som ”a subdued, one is tempted to say of a Nordic, kind, with an undercurrent of Strindbergian suffering and pain carrying along the more superficial cynical elements”.[391] Vi kan till viss del instämma i Gedsø Madsens påstående. Visserligen skildrar pjäsen en värld av omoral, cynism, en brutal behandling av dottern och även en viss svartsjuka hos modern. Men den kvickhet och humor som kännetecknar *comédies rosses* och som vi såg exempelvis i skildringen av Axels relation till Lindgren i *Debet och kredit* är, alldeles som Gedsø Madsen hävdar, inte särskilt påtaglig, utan det vilar i stället främst ett tungt, ångestfullt och tragiskt vemod över situationen, figurerna och replikerna. Nog kan en svart och cynisk humor påträffas i vissa repliker och troligen jagar modern ekonomisk lycka som många av figurerna i *comédies rosses*, men det mest iögonenfallande temat är ändå det psykologiska utnyttjandet av Hélène. Detta utnyttjande från moderns sida får sin motsvarighet i Lisens repliker. Lisen klär av modern men även sig själv eftersom hon, i systerns ögon, blir en orm som dödar illusionen och den lögn som gör att Hélène orkar leva. Därmed får Lisens avklädning av modern inga konsekvenser för dennas relation med sin dotter.

Vi har även diskuterat pjäsens relation till metadramatik och sett att det såväl förekommer fall av spel i spelet som ett mer enhetligt strukturellt metaperspektiv där dramat problematiserar sin egen fiktionalitet. Detta problematiserande förstärks av framför allt speltematiken på olika nivåer. Vad som kan tilläggas på denna punkt är att dramat utspelas under slutet av sommaren och att dottern ska flytta tillbaka till staden ”i övermorgon” (s. 199), det vill säga i pjäsens eftersceniska tid. Ur det metadramatiska perspektivet är det intressant att se hur slutet på pjäsen i själva verket innebär slutet på spelet, leken. Sommaren är slut och dottern ska flytta tillbaka till staden och allvaret, ty nu börjar den verkliga teatersäsongen. Som vi tidigare nämnde verkar dotterns scenframträdanden på den lilla teatern vara de stunder av behaglig verklighet som hon upplever – i hjärtat av ett fiktivt uppträdande. Och nu när

[391] Gedsø Madsen 1962, s. 137.

sommaren är slut, tar även de ytliga spelen slut. Hélène ska tillbaka till staden och teatern – den fiktiva verkligheten och den verkliga fiktionen. *Moderskärlek* är, med Strindbergs egen vokabulär, mer ett *sorgespel* än en komedi. Vår analys visar att det närmare bestämt rör sig om en metadramatisk tragedi som även kan betraktas som en moralitet; modern, kläderskan, Lisen och alla utomsceniska män är på många sätt personifierade onda krafter som försöker kämpa om dotterns innersta känslor.

Ur ett ideologiskt perspektiv har vi i analysen diskuterat hur ett sätt att läsa *Moderskärlek* kan vara utifrån Olléns påstående att dramat är en ”demonstrativ dramatisk utformning av de sociala klyftornas problematik i det vaknande klassmedvetandets epok”. Vidare har vi talat om det feministiska perspektivet vari Hélène blir en hjältinna då hon motstår såväl patriarkala som matriarkala krafter. Denna läsning passar väl in på pjäsens skildring av en moders utnyttjande och förödande behandling av sin dotter. Det är just de socioekonomiska förutsättningarna som skapar en situation vari en egoistisk moder drivs till att behandla sitt barn på det sätt som Amelie gör. Ur denna aspekt är naturalismens deterministiska syn, såsom Smedmark påpekat, av avgörande betydelse. Hélènes oförmåga att bryta sig loss från moderns och Augustas fängelse hindras av såväl ett arv som planterats i henne som ”miljöns fatala makt”, som Ollén skriver. I Hélènes fall verkar dock miljön och hennes uppfostran vara det mest centrala. Därutöver har vi berört kläderskan och hennes, med Ekmans ord, ”skurkroll” som ger näring åt moderns behandling av dottern. Såsom Lisen säger i dramats fjärde scen, skulle den första lösningen av situationen vara att avlägsna kläderskan. Det är med andra ord denna som upprätthåller ett läge där modern kan utnyttja Hélène. Varför kläderskan agerar på detta sätt är svårt att med visshet säga eftersom hon, trots sin viktiga skurkroll, inte har mer än fjorton relativt korta repliker under hela pjäsen. En anledning kan dock vara att hon känner konkurrens från och avundsjuka inför Hélène eftersom denna är skådespelerska vid teatern, det vill säga kläderskans arbetsplats, samtidigt som de bägge också kämpar om moderns gunst.

Expositionens roll i *Moderskärlek* är framför allt att avslöja hela den försceniska problematik vari den utomsceniske fadern/maken har en huvudroll. I stället för att göra mannen till en scenisk figur för Lisen hans talan och uppenbarar alla hemligheter och lögner som modern undanhållit sin dotter. På så vis uppnås något som hade gått förlorat om mannen själv hade uppträtt på scenen, nämligen att Lisen representerar en total motsats till Hélène. Genom Lisen uppfylls därmed främst tre syften: (1) hon blir dramats främsta expositoriska element; (2) hon företräder allt som *inte* finns i den värld som Hélène fängslats i och blir därmed, utifrån den naturalistiska determinismen, ett exempel på hur det hade gått om Hélène hade fått leva i den frihet som Lisen åtnjuter; (3) hon representerar den utomsceniske fadern och förenar de två nyss nämnda punkterna genom att poängtera vilken behaglig situation

han skapat åt henne. Detta gäller emellertid om man vill betrakta Lisens situation som en fri och behaglig tillvaro. Både synen på fadern och Lisen kan vara av helt motsatt natur. Då framstår fadern som en feg och manipulativ man som genom utnyttjandet av sin dotter försöker etablera sin kontroll över kvinnorna i fiskarstugan. Mannen utgör således en parallell till den manipulativa modern. Lisen å sin sida kan visserligen sägas åtnjuta större frihet än Hélène, men villkoren för denna frihet är helt och hållet dikterade av en manlig värld. *Moderskärlek* är ur detta perspektiv en feministisk pjäs som uppenbarar en klar struktur: i en manligt styrd värld blir kvinnors val ytterst begränsade och frihet endast möjlig om den är på männens villkor – män som inte ens behöver närvara för att strukturen ska upprätthållas. Detta faktum, att kvinnorna endast kan vara fria på männens villkor, är ytterligare exempel på de ironiska fällor som förekommer i Strindbergs dramatik och som vi såg exempel på tidigare. Den naturalistiska determinismen kan alltså styras, men bara av män. I kvinnans fall finns endast två val: att bilda en matriarkal motsvarighet till patriarkatet med imitationer av manliga handlingar eller att acceptera situationen och leva med den. Hélène accepterar sin situation som offer för både matriarkatet och patriarkatet. Men hon är medveten om detta val. Vi upptäcker att hon sålunda blir ytterligare ett starkt kvinnoporträtt i likhet med exempelvis Mlle Y, Biskra och Rosa. Hélènes seger är dock tvådelad; hon är både en feministisk hjältinna och en symbol för teaterns roll och funktion. I och med det metadramatiska perspektivet möjliggörs en läsning där den unga flickans situation blir en reflektion över teaterns sociala kraft och förmåga att sudda ut gränsen mellan fiktion och verklighet på ett sätt som avslöjar såväl konstnärliga strukturer i ett drama som sociala strukturer mellan kvinnor och kvinnor, män och män, män och kvinnor och framför allt: mellan föräldrar och barn.

Expositionen i *Moderskärlek*

Om vi ska sammanfatta analysen av expositionen i *Den starkare* i anslutning till de tre definitioner som ligger till grund för undersökningen ser vi att den:

- inte är bunden till en specifik del eller avsnitt i dramat och därmed inte endast är förekommande i dramatextens inledning. I dramats näst sista replik säger Hélène att hon inte kan ta ner de murar som modern och kläderskan behövt så många år att bygga, en expositorisk utsaga som egentligen inrymmer all den tid som förflutit fram till det att repliken uttalas;
- förekommer i pjästitel, personförteckning, miljöbeskrivning samt scen- och spelanvisningar. Titeln *Moderskärlek* indikerar att den problematiska relation som skildras i pjäsen har pågått i det förflutna, och av pjässlutet framkommer att den även kommer att pågå i

den eftersceniska handlingen. I personförteckningen ges information om alla figurernas sysselsättningar utom Lisens, om vilken vi endast får reda på ålder. Beträffande tid och miljö förstår vi att vi befinner oss ”på en badort”. Ollén hävdar att ”[h]andlingen i *Moderskärlek* utspelas på en svensk skärgårdsbadort, inte olik Dalarö”.[392] Via Hélène får vi reda på att det är höst (s. 199). Såväl scenrum som rekvisita innehåller expositorisk information om den försceniska handlingen men även om den sceniska. Fiskarstugan signalerar mörker och fångenskap, portvin och kortspel förstärker intrycket att de sceniska personerna imiterar manliga handlingar. De enda anvisningar vi får om klädseln gäller Lisen som inträder på scenen iklädd vit dräkt och hatt. Härvidlag understryks borgarklassens sysselsättning (Lawn-Tennis) i motsats till det kortspel som utgör de ”enkla” människornas nöje i fiskarstugan. Den vita färgen, i sammanhanget främst symboliserande friheten, ställs mot det mörka helvete som Hélène fastnat i;

- i högsta grad överför information om dramats försceniska handling, det vill säga skeenden som föregår den sceniska tiden och dramats nu. En av Lisens viktiga funktioner i dramat är just att uppenbara de händelser som föregått den sceniska handlingen som främst rör fadern och dennes förhållande till modern. Eftersom det är ett drama i en scen, är den mellansceniska handlingen utesluten. Däremot kan man, liksom i *Inför döden*, tala om dramapersonernas mellansceniska tid då modern och kläderskan inte närvarar under dramats tredje scen. Den simultansceniska handlingen är inte alltför tydlig i *Moderskärlek*. Det går dock att betrakta väderförhållandena som omnämns i de inledande replikerna som simultansceniska, liksom moderns och kläderskans vistelse på posten. Emellertid kvarstår det faktum att det inte finns någon så tydlig simultanscenisk handling som åskan i *Paria*, ökenvinden i *Samum* och Föhn i *Inför döden*. Efterscenisk tid är sparsamt förekommande i *Moderskärlek* som är ett drama där främst den försceniska handlingen står i fokus. I repliker som: ”Grannarne hör oss, och det blir ett sådant prat!” (s. 190), ”Du kommer alltså inte med på utflykten” (s. 193), ”i övermorgon flytta vi in till staden” (s. 199), ”hur skall det bli när vi möter pappa!” (s. 200), ”ty det blir redovisning snart” (s. 206) ”jag skall inte trivas i det sällskapet, som föraktar min mor” (s. 207) och ”Somna om igen, så skall jag väcka dig med blommor och sång” (s. 208) ses dock eftersceniska syftningar.

[392] Ollén 1982, s. 213. Något som förstärker intrycket av att pjäsen utspelas i en svensk miljö är Lisens berättelse om ”instrumentmakarn i Arboga” (s. 201). Man får tänka sig att handlingen äger rum i Sverige när det på ett självklart sätt och utan någon särskild anledning hänvisas till just den lilla svenska staden Arboga.

Sammanfattning

Vi har undersökt expositionen i Strindbergs sju enaktare och sett hur expositorisk information presenteras i metatext och repliker. I kapitlet om analysbegrepp och metod definierades expositionsbegreppet som ett semiotiskt temporal-strukturalistiskt element som: (1) inte är bundet till någon särskild del i dramat och därmed inte nödvändigtvis endast är förekommande i dramatextens inledning; (2) finns i både metatext och repliker, det vill säga både i dialogen och i pjästitel, undertitel, förtext (dedikationer, motton, förord), personförteckning, miljö- och tidsbestämningar, akt- och scenangivelser, scen- och spelanvisningar, replikrubriker, avslutningsmarkörer; (3) överför information om dramats (a) försceniska tid/handling, det vill säga skeenden som föregår den sceniska tiden/handlingen och dramats nu; (b) mellansceniska tid/handling, det vill säga scenisk och utomscenisk tid/handling som pågår mellan scenerna; (c) simultansceniska tid/handling, det vill säga utomscenisk tid/handling som utspelas samtidigt med den sceniska tiden/handlingen; (d) efterscenisk tid/handling, det vill säga tid/handling som följer efter den sceniska tiden/handlingen.

I det följande sammanfattas undersökningens resultat utifrån dessa punkter. Varje punkt summeras i ett separat avsnitt med belysande exempel från de sju enaktarna. Först följer ett avsnitt om expositionens placering, varefter expositionen i metatextens olika delar diskuteras. Sedan diskuteras expositionen i replikerna, varpå följer ett avsnitt om expositorisk information i för-, mellan-, simultan- och efterscenisk tid/handling. Därefter behandlas det naturalistiska perspektivet samt centrala teman och motiv som har upptäckts i enakts-analyserna. Slutligen presenteras ett resonemang om avhandlingens huvudsakliga bidrag till såväl Strindbergsforskningen som den dramaturgiska forskningen.

Det finns här ingen möjlighet att diskutera allt. Utförliga resonemang om varje punkt finns att tillgå under analysavsnitten. I det följande får några utvalda exempel belysa de sammanfattande diskussionerna.

Expositionens placering

”Nu går jag hem och älskar honom!”, säger Fru X i *Den starkare*. Det är en efterscenisk syftande slutreplik. Vi har upptäckt flera liknande exempel på expositorisk information som förekommer i enaktarnas slutskede. Vi har sett att expositionen i de sju enaktarna inte är bunden till någon särskild del. Den expositoriska informationen presenteras successivt i enlighet med vad Pfister benämner ”integrated exposition” eller Sternberg kallar ”distributed exposition”, och kan alltså förekomma även i en slutreplik. Ur denna aspekt kan de samtliga sju enaktarna betraktas som analytiska dramer. Szondis redan citerade beskrivning av enaktaren, som ”en gränssituation, ögonblicket strax före en katastrof, som är att vänta redan när ridån går upp och som inte längre kan avvärjas”, är således en träffande beskrivning av åtminstone de enaktare som analyserats i denna avhandling. Samtliga sju pjäser innehåller en ”katastrof”, om än av mycket olika slag: Fru X:s gräl med Mlle Y i *Den starkare*, Herr X:s drabbning med Herr Y i *Paria*, Biskras tillintetgörande av Guimard i *Samum*, Axels möte med fordringsägarna i *Debet och kredit*, Fruns tandlossning i *Första varningen*, branden i *Inför döden* och Lisens demaskering av Modren i *Moderskärlek*. I presentationen av alla förutsättningar och händelser som föregår dessa katastrofer blir expositionen en central del som pågår under hela dramerna.

I det inledande kapitlet om Strindberg och naturalismen diskuterades bland annat Zolas råd till den naturalistiske dramatikern att det naturalistiska dramat ska följa en enkel och koncentrerad struktur utan en lång exposition. De sju enaktarna är förvisso starkt koncentrerade, men just denna kompression omöjliggör en kort exposition. Zolas uppfattning om expositionen stämmer överens med Freytags idé snarare än med den definition som tillämpas i denna studie. Zola, liksom Freytag, förbiså möjligheten att den kronologiska ordning i vilken författaren presenterar händelser i ett verk inte nödvändigtvis sammanfaller med den ordning de följer i själva kärnberättelsen. Det är viktigt att skilja mellan exposition och ”dramatic upbeat”. Freytag och Zola gjorde ingen narratologisk distinktion mellan fabulan och sujetten, varför de, i tron att de beskrev händelsens struktur som en rörelse i tiden, i själva verket åsyftade konfliktens uppbyggnad. Det är därför inte egendomligt att den föreliggande undersökningen, som har haft Egris, Pfisters, Tomaševskijs, Sternbergs och Törnqvists nyanserade begreppsapparat att utgå från, förespråkar en helt annan och, narratologiskt sett, mer precis syn på expositionens placering.

Sternberg har understrukit att expositorisk information rör såväl det förflutna som nuet och framtiden i ett verk. Av detta skäl har vi tillämpat Törnqvists dramaanalytiska definition av expositionsbegreppet, vilken innefattar inte endast förscenisk, utan även mellan-, simultan- och efterscenisk handling. Och om det är så att expositorisk information innefattar samtliga tids-

skikt inklusive nuet, blir det i själva verket få dramer som inte innehåller någon exposition, eller vari expositorisk information endast presenteras i en särskild del, exempelvis inledningen.

Att Fru X i sin slutreplik säger att hon ska gå hem och älska sin man i *Den starkare* är ett tydligt exempel på hur sent expositorisk information kan förekomma i ett drama. I detta fall rör det sig om exposition i en replik. I nästa avsnitt ska vi diskutera även metatextuell exposition som vi har sett många prov på i de sju enaktarna.

Expositionen i metatext och repliker

De metatextuella element som har undersökts är pjästitel, undertitel, förtext (dedikationer, motton, förord), personförteckning, miljö- och tidsbestämningar, akt- och scenangivelser, scen- och spelanvisningar, replikrubriker och avslutningsmarkörer. För en närmare granskning av hur expositorisk information både presenteras i metatext och i repliker har enakts-analyserna varit uppdelade i dessa två kategorier, även om det har poängterats att dramatexten är en helhet vari alla delar samverkar. En metatextuell anvisning, liksom all annan expositorisk information, är expositorisk i relation till den övriga information som presenteras i varje drama. Det är svårt att betrakta exempelvis en titel som en isolerad expositorisk del i metatexten. *Samum* är ett ord med en lexikografisk innebörd, men i Strindbergs enaktare med denna titel får ordet även en specifik expositorisk betydelse; det överför expositorisk information om den tid och handling som särskilt rör just detta drama. I de följande avsnitten diskuteras följaktligen de metatextuella komponenterna som expositoriska delar av den specifika helhet som utgörs av varje drama.

Titel

Den starkare är en titel som indikerar att en strid har ägt rum eller att den kommer att ske. Under hela dramat är Fru X den enda talande figuren, och osäkerheten om de expositoriska uppgifter som hon presenterar väcker många frågor angående titeln. Svaret på frågan om vem som är Den starkare är en nödvändighet för att kunna bedöma den expositoriska sanningshalten i Fru X:s utsagor. Hur gärna vi än vill ta ställning i frågan om vem som är den starkare kan vi, i och med dramats monologiska form, endast spekulera.

I *Den starkare* nämns titeln explicit i replikerna, något som inte sker i *Paria*. Medan *Den starkare* åsyftar vinnaren i hjärnornas kamp anspelar *Paria* på dess förlorare. Vetskapen om vad som är sant eller falskt i *Paria* är en

nödvändighet för att kunna avgöra pjäsens narrativa trovärdighet. I denna fråga är expositionen en avgörande faktor och kräver delvis ett etisktmoraliskt perspektiv, då den expositoriska informationen fordrar att vi tar ställning till vem titeln avser. Herr X kan på ytan te sig som den segrande men det finns anledning att ifrågasätta hans triumf. Lika lite som det går att bestämma vem av Fru X och Mlle Y som är den starkare, kan ett säkert svar ges på frågan om vem av Herr X och Herr Y som är en paria. Således är både *Den starkare* och *Paria* två titlar som ur ett expositoriskt perspektiv är öppna och som inte bekräftas utan snarare problematiseras i den sceniska handlingen. Fastän de bägge markerar två hierarkiska positioner, ett överläge och ett underläge, har de expositoriska analyserna tydliggjort svårigheterna med att avgöra vem som är vinnaren i *Den starkare* och förloraren i *Paria*.

Samum är en titel som ställer höga krav på läsarens förkunskaper. Med titeln, vilken betyder ”giftig ökenvind”, inleds den dödsmetaforik som på ett eller annat sätt återkommer under hela dramat och som förstärks av ett frekvent inslag av växtmetaforer. Samtidigt utgör ökenvinden en konstant simultanscenisk handling, vilken också blir scenisk när Biskra öppnar scenrummets dörrar. Pjästiteln överför även information om dramats försceniska handling som starkt färgas av döden och kan ses som en, med Souriaus terminologi, *force thématique*. Således har ökenvinden en central roll och kan betraktas som en icke-mänsklig kraft med lika betydande funktion som en dramafigur.

Debet och kredit är vid första ögonkastet två ekonomiska termer som står i ett motsatsförhållande till varandra, men vi har upptäckt att titeln exempelvis kan ses i en bildlig bemärkelse i anslutning till konstnärens moraliska skuld. Pjästiteln åsyftar vidare två motsatta bilder av människan: den lågt stående människan, en person som förknippas med olämpligt socialt beteende, och den högt ansedda människan, som beter sig fint, är framgångsrik och därmed i en högre social position än sin motsats. I dramat representeras dessa motsatser av Lindgren och huvudpersonen Axel.

Första varningen är en expositorisk titel eftersom både Fruns och Rosas ”första varning” har erhållits i en utomscenisk tid och i de två dramafigurernas mellansceniska tid. Rosa antyder sin tandvärk när hon inträder på scenen, och Frun har bitit sönder sin framtand innan hon kommer in med kaffebrickan i dramats sjätte scen. Titeln och den till den hörande tandproblematiken har en funktion som liknar dramats växtmetaforik: en vit tand, ungdomen, övergår så småningom antingen i en svart karierad tand, i en olycka då tanden går sönder och dör i ålderdomen, eller i en *svart*sjuka. Pjästiteln kan också ses i anslutning till dramats centrala inslag av mat och ätande då tänder är till för att tugga mat.

Titeln *Inför döden* bär på expositorisk information i det att vi får ta del av Durands sista stunder i livet, samtidigt som dramat förser oss med förscenisk information om hur huvudpersonens döda hustru levde. Durand står inför

döden, något som innebär ett slut på allt. Men för huvudpersonen fortsätter språket att leva in i det sista. Durand uppvisar ett bildrikt och avancerat språk. Han berättar om många förscenisk händelser ur sitt liv med i synnerhet tågrelaterade bilder. Tågmetaforerna stämmer väl överens med Durands situation; han är på en resa. Denna resa markeras även i titeln genom prepositionen ”inför” som skapar en rörelse mot ordet ”döden”.

Moderskärlek är en titel som indikerar att den problematiska relation som skildras i pjäsen har pågått i det förflutna, och av pjässlutet framkommer att den även kommer att pågå i den eftersceniska handlingen. I kombination med den handling som följer är titeln närmast ironisk. Dramat är en skildring av en kvävande relation som på många sätt kan sägas härröra från svartsjuka och hat snarare än kärlek. Emellertid kan modern lika gärna ses som ett offer för klassamhällets klyftor, och även patriarkatets förtryckande mekanismer. Så läst framstår *Moderskärlek* som en pjäs om en utsatt moders enda drivkraft: kärleken till dottern. Titeln kan också ses ur dotterns perspektiv där denna moderskärlek, trots alla vampyraktiga inslag, inte verkar vara värre än de övriga alternativ som hon kan välja bland.

Undertitel

Av de sju enaktare som undersökts är alla utom *Samum* försedda med en undertitel. Undertitlarna kan främst indelas i tre formella kategorier: 1) omfångsbestämmande, det vill säga att undertiteln anger huruvida det är frågan om *En scen* (*Den starkare*), *nio scener* (*Inför döden*) eller *En akt* (*Paria*, *Debet och kredit*, *Första varningen*, *Moderskärlek*); 2) genrebestämmande, såsom *Komedi* (*Första varningen*) eller *Sorgespel* (*Inför döden*); 3) ursprungsbestämmande, en kategori som i vårt material endast gäller *Paria* där Strindberg har angivit att dramat är skrivet: *Fritt efter en novell av Ola Hansson*. Alla enaktare utom *Samum* återfinns i den första kategorin.

Undertiteln i *Den starkare* är omfångsbestämmande och kan läsas ur ett metadramatiskt perspektiv i kombination med upplysningarna om Fru X och Mlle Y. Genom att dramapersonerna är skådespelerskor problematiseras undertiteln *En scen*, med betoning på ordet scen. Vi kan inte veta om Fru X och Mlle Y är två personer som ska utkämpa en kamp, ställa till en scen, eller om de är två kvinnor iklädda rollen som skådespelerskor för att spela en teaterscen på en scen. Denna ordlek förstärks av att en scen vanligtvis är en underavdelning till en akt. *En scen* är en undertitel som är expositorisk när den betraktas ur det metadramatiska perspektivet.

En akt. Fritt efter en novell av Ola Hansson är undertiteln i *Paria* och upplyser oss inte om mer än att dramat är en enaktare som på något sätt är skriven efter en novell av Ola Hansson. Undertiteln bär inte på någon expositorisk information då varken omfångsmarkören eller ursprungsbestämning-

en påverkar pjäsinnehållet. Jämfört med exempelvis undertiteln i *Den starkare* där ett metadramatiskt perspektiv möjliggörs finns här ingenting som öppnar för alternativa läsningar.

Undertiteln i *Debet och kredit*, *En akt* är omfångsbestämmande och kan inte betraktas som expositorisk av samma skäl som i fallet med *Paria*. Annorlunda förhåller det sig med *Första* varningen och undertiteln *Komedi i en akt* som kan betraktas som ett led i pjäsens relation till de franska dramagenrerna *la pièce bien faite* och *comédies rosses*. Det är en genre- och omfångsbestämmande undertitel. Ur expositorisk synvinkel är det genrebestämmande ordet ”komedi” viktigt för vår syn på dramats handling och upplösning. Även om *Första varningen* har många inslag som snarare är tragiska än komiska, uppvisar dramat en rapp och kvick dialog. Ordet komedi i undertiteln kan enklast ses i ljuset av den traditionella aristoteliska uppdelningen där allt som inte är tragedi är komedi.

Liksom i *Debet och kredit* är undertiteln i *Inför döden* en genre- och omfångsbestämmande undertitel. *Sorgespel i nio scener* antyder att dramat är en tragedi som har pågått sedan en tid tillbaka. Denna expositoriska information om den försceniska tiden når sin höjdpunkt i den sceniska handlingens tragiska utgång som drabbar Durand.

Undertiteln i *Moderskärlek*, *En akt*, upplyser oss om att dramat är just en enaktare, men anknyter också till ett metadramatiskt perspektiv, då ett centralt tema i pjäsen är just spel i olika bemärkelser, såsom kortspel och teaterspel. Liksom i *Den starkare* men till skillnad mot *Paria* uppvisar *Moderskärlek* en omfångsbestämmande undertitel som är expositorisk när den betraktas ur ett metadramatiskt perspektiv.

Som vi ser kan exempelvis en och samma ursprungsbestämmande undertitel vara expositorisk i ett drama men inte i ett annat. Detta beror på omständigheter som noterades i det tidigare resonemanget, nämligen att de metatextuella komponenterna läses som delar av den specifika helhet som utgörs av varje respektive drama. På så vis är exempelvis undertiteln *En akt* expositorisk i *Moderskärlek* men inte i *Paria*.

Personförteckning

Av enakts-analyserna har framgått att det finns expositorisk information i personförteckningarna. Den metatext som gäller rollpersonerna i de sju enaktarna kan delas in i följande kategorier: 1) kön; 2) namn och/eller titel; 3) ålder; 4) civilstånd; 5) nuvarande yrke; 6) före detta yrke; 7) arbetsplats; 8) nationalitet; 9) relation eller släktskap till annan scenisk dramaperson; 10) plats varifrån en figur är kommen.[393] Som exempel på varje kategori kan

[393] Varje siffra markerar endast en ny kategori, inte någon hierarkisk ordning.

nämnas: 1) ”flicka” (Biskra i *Samum*); 2) Fröken Mari (i *Debet och kredit*); 3) ”15 år” (Rosa i *Första varningen*); 4) ”ogift” (Mlle Y i *Den starkare*); 5) ”arkeolog” (Herr X i *Paria*); 6) ”f.d. employé vid Statens järnvägar” (Durand i *Inför döden*); 7) ”vid teatern” (Kläderskan i *Moderskärlek*); 8) ”arabisk” (Biskra i *Samum*); 9) ”Hans [Axels] bror” (Ture i *Debet och kredit*); 10) ”resande från Amerika” (Herr Y i *Paria*). Personförteckningarna domineras främst av den första, andra, tredje och femte kategorin. Beträffande kön framgår den informationen även av figurernas titlar, exempelvis ”Herr” eller ”Fru” och ibland även av deras relationsbeskrivning, till exempel ”hustru” samt av deras yrkesbeskrivningar, såsom ”skådespelerska” eller ”löjtnant”.

Vi har i analyserna sett hur figurernas namn möjliggör tolkningar och associationer som inte sällan stämmer överens med andra element i varje drama. I enaktarna förekommer tre typer av namn: franska namn; typiska svenska namn från förra sekelskiftet; namn med kristen/biblisk innebörd. Ibland sammanfaller två av dessa tre grupper, såsom i fallet med Pierre i *Inför döden*. Beträffande den första gruppen, såsom Guimard, Jules och Durand, är valet kanske inte så märkligt eftersom Strindberg skrev enaktarna i syfte att få dem uppförda på Théâtre Libre i Paris, det vill säga en fransk scen med huvudsakligen fransk publik. Valet av de franska namnen kan därmed ses som ett sätt att underlätta för den tänkta publiken. Valet av de svenska namnen förklaras enklast med att de är hämtade från Strindbergs egen miljö och menade för en svensk scen. Samtidigt har vi sett hur exempelvis efternamnet Lindgren kan användas för att betona en nedsättande distans eller formell hållning, eller hur Axel kan ses som Strindbergs alter ego, vilket även gäller Augusta, ett mycket vanligt namn vid förra sekelskiftet.

Personförteckningarna i de sju enaktarna avslöjar något som även framgår av platsangivelserna, nämligen mångfald. Av de expositoriska analyserna har framgått att dramerna spänner över ett brett register beträffande plats, ålder, kön, civilstånd, yrke, nationalitet och sexualitet. Det är en varierande blandning av människor som presenteras i dessa korta dramer, människor på olika platser. Detta föranleder en närmare diskussion av scenrummen och tidsangivelserna i enaktarna.

Miljö- och tidsbestämningar

I de sju enaktarna tas läsaren med på en resa som börjar på ett damkafé och sedan fortsätter till en stuga utanför Malmö, en algerisk gravkammare, ett hotellrum, en tysk matsal, en pensionatsmatsal i de fransk-schweiziska Alperna samt slutligen en fiskarstuga vid en skärgårdsfjärd. Samtliga scenrum inrymmer expositorisk information, något som även gäller de tidsbestämningar vilka förekommer i metatexten.

I *Den starkare* befinner vi oss i ”[e]tt hörn av ett damkafé” fritt från manliga besökare. Vi får i replikerna veta att det är julafton. Genom rekvisitan, ”två små järnbord”, betonas att det är två viljor av järn som har slagits och ska kämpa om kärleken, det vill säga Bob. Denne kan inte besöka detta kafé för damer. I stället kan hans simultansceniska närvaro ses symboliserad av en schaggsoffa i passionens röda färg. Förutom de två små järnborden och soffan ses ”några stolar”. Dessa skulle kunna betraktas som anspelningar på andra ”fruntimmer”, såsom ”den otäcka Frédérique”, som i den försceniska tiden har varit och kanske fortfarande är inblandade i kampen om en plats i schaggsoffan, bredvid Bob.

Av den inledande metatexten i *Paria* framgår att det är sommar. Den utomsceniska miljön är ett landskap utanför Malmö. Scenen utgörs av ett ”[s]impelt rum på landet” och genom en ”dörr och fönster i fonden” ses en kyrka och ett starkt solbelyst landskap. Från detta yttre rum flyttas vår blick sedan till insidan av det rum som utgör scenen. Scenrummet och rekvisitan i *Paria* bär på expositorisk information om en förscenisk tid där männens respektive tillhörigheter och ”schackpjäser” presenteras och därmed också de själva. Vi har även diskuterat möjligheten att betrakta den inledande rekvisitan utifrån ett monologperspektiv där samtliga saker på bordet tillhör Herr X.

Samum utspelas i ”Algeriet i våra dagar”, närmare bestämt i en ”arabisk Marabout (gravkammare) med en sarkofag mitt på golvet” och ett benhus i högra hörnet. Vi ser ett dödens rum med bönemattor, alfagräsets långa, hårda blad, sandhögar, en sarkofag och taggtandad aloe. Både titeln och det inledande scenrummet överför information om dramats försceniska handling som starkt färgas av döden. De franska kolonisatörernas för- och simultansceniska erövring av Algeriet hämnas sceniskt av Biskra.

I jämförelse med de tre första enaktarna, där scenrummen beskrivs detaljerat, får läsaren av *Debet och kredit* stora svårigheter att föreställa sig scenrummets utseende. ”Ett vackert hotellrum. Dörr till vänster och höger” lyder den sparsamma scenrumsbeskrivningen. Under dramats gång förstår vi att en av dörrarna är utgångsdörr medan den andra leder in till ett annat rum. Vi ser inget yttre landskap genom några fönster eller någon fond. Det andra rummet som Axel går till för att skriva brev får vi heller aldrig se. Den sceniska handlingen utspelas i ett enda rum. Av de sju enaktarna är metatexten i *Debet och kredit* minst expositorisk.

Scenrummet i *Första varningen* är en ”tysk matsal” i ett pensionat med ett ”långt matbord mitt på golvet” och ett ”stort skåp till höger; kakelugn etc.”. Handlingen utspelas ”i Tyskland i våra tider”, det vill säga i slutet av 1800-talet. De vinkullar som syns i bakgrunden, liksom hänsyftningarna på det fransk-tyska kriget och Helga Lekamens-festen bidrar till en fast förankring i tid och rum. Att pjäsen förlagts till Tyskland anspelar på det nämnda kriget 1870–71.

I *Inför döden* påminner scenrummet om det i *Första varningen*. Det är ”[e]n matsal med ett långt bord”. Liksom i *Första varningen* har Strindberg valt en matsal i ett pensionat för skeendena. De olika dramafigurernas entréer och sortier blir därmed enkla att motivera eftersom matsalen är ett offentligt utrymme. Vi får veta att händelserna utspelas i den franska delen av Schweiz på 1880-talet. Genom fonddörren syns ett landskap som inrymmer expositorisk information och som är uppbyggt av motsatser. Kyrkogården, döden, ställs mot badorten, en plats full med liv. Bergen och sjön skapar en idyllisk bild och en naturskön utsikt. Samtidigt är både berg och vatten dels stilla krafter som anknyter till kyrkogårdens dödstillstånd och dels hotfulla fenomen som åter i ljuset av kyrkogården kan betraktas som utomsceniska hot mot Durand. Idyllen och stillheten i det yttre scenrummet fungerar som kontrast till den sceniska handlingen som kännetecknas av kaos och stormiga familjerelationer.

Såsom Ollén har påpekat utspelas *Moderskärlek* förmodligen på en svensk skärgårdsbadort. Scenrummet är det ”inre av en fiskarstuga på en badort; Fonden glasveranda utåt en skärgårdsfjärd”. Liksom i *Inför döden* utspelas handlingen på en badort. Att det är det inre av en fiskarstuga är ett sätt att markera mörkret och fångenskapen i detta ”inre” till skillnad mot det ljusa och fria på badorten och i skärgårdsfjärden som syns från glasverandan. Glasverandan är en plats för frihet, en del av huset som vetter mot det yttre, friheten och solen, ljuset. Dotterns placering på verandan i pjäsens inledning är ett sätt att skapa distans till modern och kläderskan vilka spelar kort, dricker portvin och röker cigarr i det rum som utgör scenens främre yta. Tidigt markeras sålunda den försceniska problematik mellan dottern och modern som utvecklas i den sceniska handlingen.

Med undantag för *Den starkare* och *Debet och kredit* finns det alltid ett ute och ett inne i enaktarna. Det finns oftast, förutom de händelser som sker på scenen, en yttre värld i all dramatik, en värld som huvudsakligen omnämns i replikerna. Här åsyftas dock främst de inledande beskrivningarna av scenrummen i metatexten i de sju enaktarna. Dessa anvisningar är expositoriska och vanligen på något sätt relaterade till teman eller metaforer i replikerna. Vidare är scenrumsbeskrivningarna, som så ofta hos Strindberg, både konkreta och symboliska. Glasverandan i *Moderskärlek* är just en glasveranda, men i anslutning till dramats innehåll blir den en gränszon mellan fångenskapen i interiörens mörker och exteriörens frihet. Från glasverandan kan Hélène se badorten, en solig plats med vatten och badande människor, olika tecken på liv, rörelse, aktivitet. Genom att placera henne i denna gränszon förstärks fångenskapen i högre utsträckning än om dramat endast hade ett inre och ett yttre rum. I ett mörkt fängelse utan kontakt med omgivningen hade Hélène endast kunnat fantisera om friheten utanför. Nu får hon se men inte uppleva den, något som snarare understryker instängdheten.

Tiden i enaktarna är inte alltid angiven, men av språkbruket och olika detaljer går det att räkna ut att sannolikt samtliga stycken utspelas under 1800-talet. I *Första varningen* och *Inför döden* finns konkreta tidsbestämmelser (”i våra tider”, ”på 80-talet”), medan exempelvis tiden i *Samum* preciseras genom upplysningen att Guimard är ”[l]öjtnant vid Zuaverna”, en beteckning från 1839 för fransmännens regementen i Algeriet. Det går också att precisera tiden ännu mer genom att dela upp informationen i: 1) klockslag; 2) veckodag; 3) helg; 4) månad; 5) årstid; 6) årtal. Som exempel kan nämnas följande tidsangivelser: 1) Axels middag klockan fem på slottet i *Debet och kredit*; 2) i *Första varningen* utspelas scenhandlingen på en onsdag eftersom Helga Lekamensfesten traditionellt firas torsdagen efter Trefaldighetssöndagen; 3) i *Den starkare* möts kvinnorna på damkaféet på julafton; 5) av replikerna och väderanvisningarna i *Paria* framgår det att det är sommar; 6) *Inför döden* utspelas under 1880-talet. Ibland sammanfaller de olika grupperna, såsom i *Samum* där vi får veta att handlingen utspelas ”i våra dagar”, det vill säga under 1880-talet. Eftersom solen skiner bör skeendena äga rum under dagtid. Vi får ingen exakt tid, men Biskra pekar på ett sandur och säger till Youssef att han ska återse henne ”[o]m en halv timma”.

Av de sju enaktarna råder det endast i *Den starkare* och *Moderskärlek* tvivel om vilket land handlingen utspelas i. *Moderskärlek* äger förmodligen rum i en svensk miljö, men i *Den starkare* är det oklart huruvida handlingen utspelas i Sverige eller i Frankrike. I övriga pjäser är platserna explicit angivna: Malmö (*Paria*), Algeriet (*Samum*), Tyskland (*Första varningen*) samt Schweiz (*Inför döden*). I *Debet och kredit* finns ingen konkret plats omnämnd i den inledande beskrivningen. Emellertid framgår av handlingen och dramafigurernas namn att det är en svensk miljö vi befinner oss i.

Vi har upptäckt hur glasverandan i *Moderskärlek* kan ses som en gränszon. I samband med analysen av detta drama diskuterades hur Strindbergs dramatik uppvisar många exempel på gränszoner mellan inne och ute, hemma och borta, det privata och offentliga, det individuella och kollektiva. I själva verket är flera scenrum som beskrivs i enaktarna, om man så vill, exempel på olika offentliga gränszoner som möjliggör bland annat den breda variation av dramafigurer som diskuterades i det tidigare sammanfattningsavsnittet. Till exempel är inget av scenrummen någons hem. Ett damkafé, en gravkammare och en pensionatsmatsal är offentliga utrymmen. Vi har i fallen med matsalarna understrukit att de underlättar figurernas entréer och sortier. Detta gäller även damkaféet. Men samtidigt är matsalarna, den hyrda stugan i *Paria* och hotellrummet i *Debet och kredit* platser som befinner sig mellan hemma och borta, mellan det privata och det offentliga, det individuella och det kollektiva. I *Den starkare* säger Fru X att Mlle Y:s hörn på kaféet efter denna kallas för ”råttfällan”. Mlle Y är alltså en stamkund, en person som har ett eget, privat, utrymme i den offentliga, kollektiva, plats som utgörs av kaféet. Ett annat exempel är matsalen i *Första varningen* som är ett

gränsland mellan ett regelrätt pensionat och ett hem som Baronessan kan ha tvingats att hyra ut i och med makens, familjeförsörjarens, frånvaro.

Det kanske mest extrema exemplet på glidningen mellan olika antiteser är den gränszon som utgörs av gravkammaren i *Samum*. Dramat uppvisar otaliga exempel på motsatser, däribland sanning-lögn, liv-död, kvinna-man, muslim-kristen, civil-militär, förtryckt-förtryckare, urbefolkning-kolonisatör, stark-svag, arab-fransman, paradis-helvete etc. Det intressanta uppstår dock i att själva spelplanen för den kamp som gestaltas på scenen är ett gränsland mellan livet och döden. Visserligen är den döde redan begraven, men han är symboliskt närvarande i kammaren. Guimard är den dödes sceniske motsvarighet: han är levande död redan när han inträder på scenen. Den levande scenfiguren sammanfaller alltså med den döde shejken som ligger begraven i sin marabout.

Guimard är levande död från första stund. Han ska demaskeras och be om förlåtelse för sina synder, han ska renas innan han lämnar jordelivet. Gravkammaren är en mellanstation där denna rening sker och där Biskra kan få sin hämnd innan löjtnanten faller ner död. På samma sätt är det kollapsande huset i *Inför döden* ett gränsland. Durand ser i pjäsens inledning ut över sjön. Bergstopparna och kyrkogården i bakgrunden markerar att han befinner sig i en gränszon; på andra sidan vattnet skådar han sin historia i landet han har lämnat, Frankrike. På den hitre sidan ser han däremot kyrkogården, där han snart ska begravas.

Akt- och scenangivelser

Det finns av naturliga skäl inga aktindelningar i de sju enaktarna. Däremot förekommer scenindelningar i några av dramerna. Man måste härvidlag skilja mellan dramats mellansceniska handling och dramafigurernas simultansceniska handlingar. I de sju enaktarna finns inget exempel på mellanscenisk tid. Skeendena följer inpå varandra och det finns ingen tid mellan scenerna som vi inte får ta del av i den sceniska handlingen. Den mellansceniska handlingen är dock aktuell när det gäller dramafigurerna och deras sceniska/utomsceniska tid. Dramafigurernas mellansceniska tid sammanfaller med den simultansceniska. Den tid som löper mellan det att en person som lämnar scenen och sedan återvänder är hans/hennes mellansceniska tid som sammanfaller med dramats simultansceniska handling. Det är alltså viktigt att inte blanda ihop dramats tid med dramafigurernas.

I *Samum* följer scenangivelserna Guimards och Youssefs roller. Inledningsscenen är kort och slutar när löjtnanten inträder på scenen och Youssef går ut. Den korta slutscenen börjar när Guimard har dödats och Youssef åter intar scenen. Däremellan pågår pjäsens andra scen som är den längsta. Under denna scen befinner sig Youssef utanför scenrummet. Således går det att tala

om hans mellansceniska tid. Fastän dramat är indelat i tre scener är den mellansceniska handlingen utesluten. Det är kanske märkligt att Strindberg delat in pjäsen i tre delar. Indelningen är förmodligen inte tänkt med hänsyn till pauser eftersom både den första och sista scenen, liksom hela pjäsen, är mycket kort. Scenindelningen bör ses främst i anslutning till de olika figurernas sceniska närvaro: scen I utspelas mellan Biskra och Youssef, scen II mellan Biskra och Guimard och scen III åter mellan Biskra och Youssef.

Scenindelningen i *Debet och kredit* är den mest iögonenfallande i de sju enaktarna. Det finns nämligen några ytterst korta scener som endast utgörs av en entré och en sorti, såsom scen II, V och VII. Även den korta nionde scenen består egentligen bara av Maris entré. Pjäsens mittscen, scen VII, innehåller den sista sortin. Från och med den sjunde scenen fylls scenen successivt med de olika dramapersonerna som väntar på Axel. Den enda sortin som sker efter scen VII, det vill säga Axels, får vi inte ta del av i den sceniska handlingen. I den fjärde scenen går Axel förvisso ut till ett rum som finns vägg i vägg med scenrummet, men det tar endast nio korta repliker innan han ropas in av Cecilia igen. Det är därmed ingen regelrätt sorti det rör sig om i detta fall. Scenindelningarna i *Debet och kredit* kan ses i samband med en parodi på både *la pièce bien faite* och *comédie rosse*. Denna strukturella parodi är i sig inte expositorisk. De många entréerna och sortierna är snarast så frekventa att det blir en smula farsartat med dramafigurerna som ständigt byts ut.

Scenangivelser är främst strukturella anvisningar som i sig inte kan sägas innehålla någon exposition. I *Första varningen* ges dock prov på hur dessa formella indelningar i kombination med dramafigurernas entréer och sortier kan avslöja expositorisk information. Exempelvis kan Rosas entré i pjäsens femte scen motiveras med att flickan kommer in därför att hon vill tala med Herrn i enrum. Tidigare har hon setts spionera på sin mor och det är därför rimligt att anta att hon väntat ut henne. Entréer och sortier avslöjar sålunda en del om dramats simultansceniska handling och vad dramagestalterna gör under sin mellansceniska tid när de inte syns på scenen.

Även *Inför döden* uppvisar exempel på de olika dramafigurernas mellansceniska tid. Ett speciellt fall rör bifiguren Pierre som presenteras redan i pjäsens andra replik. Han sägs ha gått ut för att köpa kaffebröd. Det är här frågan om endast simultanscenisk handling och inte mellanscenisk tid, eftersom Pierre inte har vistats på scenen före den andra scenen när han inträder. Däremot finns exempelvis en simultanscenisk handling mellan det att Durand lämnar scenen i slutet av den tredje scenen, då han säger att han ska gå och hämta bröd, och när han kommer tillbaka i pjäsens sjätte scen. Durands mellansceniska tid nämns till och med explicit i replikerna (”Jo, han gick och hämta kaffebröd, sa han”, säger Antonio). Ur ett expositoriskt perspektiv anknyter denna replik till den försceniska tiden då Durand har bett Pierre att köpa kaffebröd. Fastän vi i scen II sett att Pierre inte kom med något bröd,

säger Durand att han ska hämta bröd, vilket i sammanhanget bidrar till en tragikomisk effekt. I övrigt rör scenangivelserna i *Inför döden* figurernas entréer och sortier. Detsamma gäller *Moderskärlek* vari modern och kläderskan lämnar scenrummet i slutet av pjäsens andra scen samtidigt som Lisen inträder. I scen IV kommer modern tillbaka, i scen V lämnar Lisen scenen, och dramats sjätte scen inleds med kläderskans återkomst. I detta drama berättar dessutom kläderskan vad hon och modern ska göra under sin mellansceniska tid och dramats simultansceniska handling: de ”ska gå ner på posten och få reda på de senaste badgästerna”. På så vis får vi expositorisk information om denna utomsceniska handling, på samma sätt som i fallet med Durand som meddelar att han ska hämta kaffebröd.

Akt- och scenangivelser är alltså inte expositoriska i sig, men man bör som dramats läsare eller åskådare fråga sig varför en akt eller en scen avslutas och en ny påbörjas vid särskilda punkter. I enaktarna är scenindelningarna nära förknippade med figurernas entréer och sortier. I kombination med den övriga information som ges blir scenangivelserna en del av den exposition som rör främst dramernas simultansceniska och figurernas mellansceniska handling.

Scen- och spelanvisningar

En scenanvisning är en metatextuell beskrivning av hur en dramafigur ska röra och positionera sig på scenen. All metatext som gäller entréer och sortier är exempel på scenanvisningar. Utöver dessa finns även spelanvisningar, metatextuella instruktioner om hur dramafigurerna ska agera med sin kropp och röst. Spelanvisningar kan gälla exempelvis mimik, gestik och tonläge. Det är ibland svårt att skilja mellan dessa två typer av anvisningar. I *Första varningen* kastar sig Rosa ”i Fruns armar och gråter”. Detta är en scenanvisning som innebär att Rosa rör sig från en punkt till en annan. Samtidigt ”kastar” hon sig i Fruns armar. Hon kunde ju annars exempelvis ha svimmat i den äldre kvinnans famn. Men enligt beskrivningen ska hon alltså kasta sig. Det rör sig således om en spelanvisning eftersom metatexten här inte endast tydliggör *att* Rosa ska röra sig, utan även *hur* denna rörelse ska utföras.

Vidare finns ytterligare svårigheter att skilja mellan en scenanvisning och en scenrumsanvisning. Att Baronessan i *Debet och kredit* ”gräver” i det skåp som syns på scenen är en spelanvisning samtidigt som den aktualiserar skåpet. Skåpet möjliggör Baronessans sceniska handlingar på samma gång som det är ett föremål som ingår i dramats scenrum. Beskrivningarna av scenrummen presenteras, typografiskt, i sin helhet i dramatextens inledning eller successivt under pjäsens gång. Sådana anvisningar rör exempelvis föremål som finns i scenrummet, såsom skåpet, eller saker som dramafigurerna bär med sig när de inträder på scenen.

Till scen- och spelanvisningar räknas även den metatext som gäller figurernas klädsel, skor och accessoarer. Det går inte att sammanfatta denna typ av didaskalier på något kategoriskt sätt som det exempelvis tidigare gjorts med titlar, undertitlar och personförteckningar, eftersom de scen- och spelangivelser som förekommer i dramerna är många till antalet. Av utrymmesskäl kommer därför endast några belysande fall från varje enaktare att diskuteras. Utförliga resonemang finns att tillgå i analyserna.

När Fru X inträder på kaféet ”vinterklädd i hatt och kappa med en fin japansk korg på armen” i *Den starkare* markerar hon att den utomsceniska kylan även snart ska råda inne; hon tar med sig vintern in på kaféet. I den japanska korgen bär Fru X julklappar som hon har köpt åt sina barn i den försceniska handlingen. Hon avlossar Mojes korkpistol mot en förskräckt Mlle Y. På så vis förstärks kampen mellan de två kvinnorna, en strid som har pågått sedan länge och som nu sceniskt äger rum mellan orden, den talande Fru X, och den tysta Mlle Y.

I *Paria* inträder bägge männen på scenen i ”skjortärmarne” vilket är en utomscenisk antydan om att det är varmt ute, men också om den kamp som sceniskt ska ta vid; männen har kavlat upp ärmarna inför den kommande striden. *Paria* innehåller många spelanvisningar om framför allt hur Herr Y ska agera eller säga sina repliker, exempelvis: ”far häftigt tillsammans”, ”eftertänksamt”, ”rycker till”, ”orolig”, ”skruvar sig”, ”med torr entusiasm, teatraliska åtbörder, och falska accenter”, ”ytterligt intresserad”, ”nytert”, ”intimt, överlägset”, ”ilsket”, ”lömskt”, ”stammande” och ”fullständigt slagen”. De scen- och spelanvisningar som rör Herr Y är mer än dubbelt så många som de som gäller Herr X. På så vis förstärks Herr Y:s nervositet och rastlöshet. Strindberg tycks genom dessa anvisningar ha velat befästa Herr Y:s underlägsenhet i striden mot Herr X. I dramats slutskede lyfter Herr X ”handen såsom för att slå en halskaka”. Men han fullföljer inte slaget. Han har lärt sig något från det tillfälle då han använde fysiskt våld och nu strider han i stället endast med intellektuella vapen. Den sceniska handlingen ställs således i kontrast till den försceniska tiden, och Herr X upprepar inte sitt misstag.

I *Samum* inleds den andra scenen med att Guimard vacklar in blek och ”förvirrad, talar med halv röst”. Löjtnanten verkar vara död redan när han kommer in på scenen. Ur ett expositoriskt perspektiv blir det tydligt att den för- och simultansceniska handlingen, främst i form av ökenvinden, har påverkat en av pjäsens figurer så starkt att den sceniska handlingen ur just denna aspekt blir mindre spännande. I övrigt domineras scen- och spelangivelserna i *Samum* av anvisningar som rör figurernas bruk av olika föremål, exempelvis: ”Har lyftat en matta, öppnat en lucka, och går ner efter en skål vatten”, ”lyfter skålen till munnen”, ”travar sandhögen”, ”släpar fram aloen”, ”tar den tomma skålen, fyller den med sand”, ”läppjar på skålen”, ”sticker sig på aloen”, ”[s]junger vid gitarren”, ”[t]ar en palmkvist mellan tänderna”,

”tar fram en medaljong”, ”öppnar dörren”, ”visar dödskallen” etc. De föremål som finns i scenrummet är exempel på vad vi berörde i inledningskapitlet om Strindberg och naturalismen, nämligen ”sleeping objects” som dramafigurerna kan väcka till liv och förvandla till samtalsämnen; föremålen i den omedelbara omgivningen används som resurs i dialogen. I Strindbergs dramer blir dock scenrummets föremål oftast mer än samtalsämnen. I exempelvis *Den starkare* och *Paria* har vi upptäckt hur föremålen kan betraktas som olika symboliska vapen i den strid som äger rum mellan dramafigurerna. I *Samum* är begreppet ”sleeping objects” träffande eftersom själva scenrummet är en gravkammare – allt det döda väcks till liv för att ta ett liv, nämligen Guimards. Ur expositorisk synvinkel är några av de anvisningar som rör fransmannen, såsom ”kastar medaljongen på golvet” och [r]iver av sig epåletterna”, relaterade till den för- och simultansceniska handlingen. Guimard avkläds all expositorisk information: familj, tro och yrke.

I *Debet och kredit* är metatexten blygsamt förekommande. Under analysen konstaterades att de metatextuella upplysningarna, utöver titel, beskrivning av scenrum, personförteckning och scenindelning, kan indelas i fem kategorier: anvisningar som rör (1) rollfigurernas rörelser, såsom entréer och sortier, (2) deras handlingar, till exempel att någon gråter, (3) pauser i och mellan replikerna, (4) replikernas adressat, såsom anvisningen ”[t]ill Hustrun”, samt (5) dramafigurernas klädsel och utseende. Vi upptäcker därmed att den metatext som finns i dramat domineras av scen- och spelangivelser. De anvisningar som rör exempelvis Axels ordnar och Lindgrens utseende är särskilt intressanta i relation till det expositoriska perspektivet. Axel har belönats med ordnar i den försceniska tiden, något som ställs mot Lindgrens ovårdade utseende. Således etableras tidigt dramats centrala konflikt mellan de två männen.

Under analysen av *Första varningen* uppmärksammades Törnqvists utförliga undersökning av dramat, däribland tretton scen- och spelangivelser som gällde Rosa. Ur ett expositoriskt perspektiv konstaterades att tolkningarna av scenanvisningarna som gäller dramapersonerna – i detta fall Rosa – får följden att vår uppfattning om såväl den sceniska som den utomsceniska handlingen skiftar beroende på hur vi väljer att betrakta informationen. Exempelvis är det stor skillnad mellan att tolka Herrns löfte om att hjälpa Rosa med blommorna som någonting erotiskt eller helt enkelt som ett löfte att hjälpa henne med att binda blommor. Denna skillnad avgör även hur vi väljer att se dramafigurernas inbördes relation och därtill hörande expositorisk information om förscenisk och efterscenisk tid.

I *Inför döden* är ett centralt tema sinnesupplevelser i allmänhet och seendet i synnerhet. En av de tekniker som används för att framställa pjäsens händelser som oförståeliga och absurda är att huvudpersonen inte kan lita på sina sinnen. Redan i dramats första anvisning står Durand ”med en kikare i handen och ser utåt sjön”. Genom denna information fästs stor vikt vid det

utomsceniska landskapet. Durand befinner sig i ett gränsland. På andra sidan vattnet ser han sin försceniska historia i landet han lämnat, Frankrike. På den hitre sidan ser han däremot kyrkogården, den eftersceniska plats där han kommer att begravas. Ur ett expositoriskt perspektiv och i dramats helhet aktualiseras således för-, simultan- och efterscenisk handling i en enda spelanvisning.

I början av *Moderskärlek* ser Hélène ”utåt badorten med stark uppmärksamhet”. Samtidigt är modern och kläderskan sysselsatta med att ”röka cigarr; dricka porter och spela kort”. Dotterns placering på verandan, denna gränszon mellan frihet och fångenskap, skapar både en känsla av instängdhet och en distans till de två äldre kvinnorna. Den försceniska problematik som råder mellan Hélène och hennes mor och som ska utvecklas i den sceniska handlingen markeras direkt i pjäsens öppning. I dramats näst sista metatextuella anvisning sätter sig Hélène ”vid spelbordet och börjar blanda korten”. Den handling hon inledningsvis vägrade utföra verkar i slutet vara det enda självklara alternativet. Vi har dock under analysen diskuterat uttrycket ”blanda korten” som ett tecken på att Hélène börjar smida listiga planer för att ta sig ur sin situation. Med en sådan läsning antyds en ljusare efterscenisk tid för dottern än om man endast håller sig till informationen i dialogen. Repliker och metatext fungerar sålunda ibland på olika nivåer. När dotterns slutreplik i sig kan ses som tecken på uppgivenhet, möjliggör den sista anvisningen ett sceniskt framförande som antyder motsatsen. Öppenheten i scen- och spelanvisningarna kan ändra synen på den expositoriska informationen, i detta fall främst den eftersceniska handlingen.

Förtext (dedikationer, motton, förord), replikrubriker och avslutningsmarkörer

Det förekommer inga dedikationer, motton, förord eller replikrubriker i någon av enaktarna. *Den starkare* avslutas med markören ”Slut” medan *Paria* helt saknar denna information. De övriga dramerna avslutas med ”Ridå”. Dessa avslutningsmarkörer är inte på något sätt expositoriska.

För-, mellan-, simultan- och efterscenisk tid/handling

Av de expositoriska analyserna har framgått att enaktarna visar prov på samtliga typer av handling/tid. Av utrymmesskäl får några utvalda fall exemplifiera och sammanfatta varje kategori.

Förscenisk tid/handling rör skeenden som föregår den sceniska tiden/handlingen och är den i särklass mest frekventa kategorin av exposito-

risk information i de sju enaktarna. Den försceniska tiden förekommer i både metatext och repliker och blir ett ständigt pågående inslag som förtydligar och förklarar den sceniska handlingen. Metatextuell exposition som gäller den försceniska tiden ses exempelvis i beskrivningen av Fästmannens klädsel i *Debet och kredit* vari det Blå Bandet visar mannens religiositet. Ett annat exempel återfinns i *Samum* där det genom scenrummet antyds att någon har avlidit i den försceniska tiden. I replikerna finns otaliga exempel på expositorisk information som gäller förscenisk handling, däribland Herr X:s replik som rör Herr Y: ”Här slår du ner som en bomb för fjorton dagar sedan”.

I avsnittet om scen- och aktangivelser nämndes att ingen mellanscenisk tid/handling, det vill säga scenisk och utomscenisk tid/handling som pågår mellan scenerna, förekommer i de sju enaktarna. Alla skeenden följer inpå varandra och ingen tid förlöper mellan scenerna som inte presenteras i den sceniska handlingen. Däremot är den mellansceniska handlingen aktuell i anslutning till dramafigurerna och dessas sceniska/utomsceniska tid. Tiden som löper mellan en persons sorti och entré är hans/hennes mellansceniska tid som sammanfaller med dramats simultansceniska handling.

Simultanscenisk tid/handling, utomscenisk tid/handling som utspelas samtidigt med den sceniska tiden/handlingen, förekommer i nästan all dramatik. Det finns så gott som alltid en utomscenisk värld som omger varje pjäs. Emellertid ligger intresset här i att uppmärksamma den simultansceniska handling som explicit omnämns i metatext eller repliker. Den simultansceniska handlingens funktion är att på något sätt förse den sceniska handlingen med ytterligare ett perspektiv. Utomsceniska skeenden kan exempelvis förstärka, motsäga eller bekräfta den sceniska handlingen. Ett tydligt exempel på hur svårt det kan vara att avgöra sanningshalten i den information som presenteras har vi sett i *Den starkare*, där den monologiska formen orsakar en situation vari vi aldrig får någon entydig reaktion på Fru X:s utsagor. På så sätt blir inte endast den simultansceniska handlingen oviss utan även den information som gäller för- och efterscenisk tid.

De mest konkreta fall av simultanscenisk tid som har berörts under analysavsnitten är väderfenomenen: åskan i *Paria*, ökenvinden i *Samum* samt Föhn i *Inför döden*. En annan tydlig simultanscenisk handling återfinns i *Moderskärlek* där modern och kläderskan meddelar att de ”ska gå ner på posten och få reda på de senaste badgästerna”. Även de utomsceniska landskapen kan vara simultansceniska. Scenrummet öppnas på så sätt genom hänvisningar till en simultanscenisk handling; läsaren/åskådaren förses med en utomscenisk värld och yttre omständigheter som är av vikt för den sceniska handlingen. I *Paria* ringer kyrkklockorna, solen lyser starkt utanför och hönsen skrockar. Ett yttre landskap öppnar det sceniska rummet. På motsatt sätt fungerar det utomsceniska i *Moderskärlek* vari badorten snarare

stänger in scenrummet och förstärker den klaustrofobiska situation som Hélène har fastnat i.

Efterscenisk tid/handling, tid/handling som följer efter den sceniska tiden/handlingen, är kanske den mest svårbedömda kategorin av de fyra kategorierna. I *Den starkare* visar Fru X upp dockan som dottern Lisa *ska* få, tofflorna som Bob *ska* ha, och i slutrepliken säger hon att hon ”går”, det vill säga *ska* gå hem och älska sin man. Läsaren/åskådaren ställs här inför ett dilemma. Hur vet vi att de efterscenisk syftande repliker som dramafigurerna yttrar kommer att förverkligas? I jämförelse med för-, mellan- och simultanscenisk tid/handling får vi inga sceniska bevis på skeenden i den efterscenisk tiden. Vi vet inte om Biskra kommer att bära Youssefs barn, om Axel kommer att befinna sig på slottet klockan fem iklädd frack, om Rosa kommer att delta i Helga Lekamensfesten, om Axel och hans hustru kommer att åka till Augsburg, om Adèle kommer att rädda familjens papper i chiffonjén undan branden eller om kvinnorna i *Moderskärlek* kommer att flytta in till staden ”i övermorgon”. Det är viktigt att här minnas Törnqvists påstående som nämndes i kapitlet om exposition. Om det inte finns något tydligt motargument varför efterscenisk repliker presenteras, finns egentligen ingen anledning till att misstro denna typ av information. I de efterscenisk syftande repliker som förekommer i de sju enaktarna tyder ingenting på att dramafigurerna ljuger. Ett undantag är *Den starkare* där det mesta osäkert, och dramat är helt öppet när det gäller trovärdigheten i Fru X:s repliker.

Slutord

I den föreliggande studien har jag utifrån ett narratologiskt och strukturalistiskt-semiotiskt perspektiv undersökt hur expositorisk information presenteras i sju enaktare av Strindberg, nämligen *Den starkare* (1889), *Paria* (1889), *Samum* (1889), *Debet och kredit* (1892), *Första varningen* (1892), *Inför döden* (1892) och *Moderskärlek* (1892). Min förhoppning är att avhandlingen kan ses som ett bidrag till såväl Strindbergsforskningen som den allmänna dramaforskningen. De sju dramerna har inte tidigare granskats så utförligt och uttömmande som i denna studie. Det föreligger inte heller någon tidigare grundlig undersökning av expositionen i Strindbergs dramatik. Denna dissertation är också den första vari expositionsbegreppet ingående utreds.

Av dramaanalyserna har framgått att expositionsbegreppet är ett användbart verktyg som genererar många varierande diskussioner om exempelvis språk och bildspråk. Expositionen är således inte endast lämplig för en kartläggning av narratologiska strukturer. I analyserna har det expositoriska perspektivet föranlett resonemang om teman, motiv, metaforer och så vidare.

Dessa kan visserligen upptäckas utan expositionen som analysbegrepp, men eftersom detta element pekar både framåt och bakåt mot olika tidsskikt, aktualiseras exempelvis inte endast tematiken i den sceniska handlingen, utan som en del av en helhetsstruktur som även är temporal-strukturalistisk. Den sceniska, mellansceniska och simultansceniska handlingen är delar av en sedan länge (förscenisk) påbörjad handling som vi får ta del av och som fortsätter efter det att ridån fallit (efterscenisk handling). De olika tidsskikten existerar inte fristående från resten av den värld som utgörs av varje drama utan omnämns och aktualiseras ständigt i metatextuell information och i repliker, det vill säga språkliga element som kan innehålla metaforer, teman, motiv och dylikt. Såsom Egri har understrukit är expositionen omöjlig att separera från dramats helhet. En fullständig analys av expositionen *kräver* därför ett uppmärksammande av exempelvis språk och metaforik. Att metatext och repliker huvudsakligen har analyserats separat i denna avhandling har endast varit ett sätt utvinna så mycket som möjligt ur varje del på ett pedagogiskt och överskådligt sätt. Mina läsningar har emellertid alltid utgått från uppfattningen att dramatexten är en helhet, men att en granskning av expositionen i varje element fördjupar förståelsen av hur denna helhet är uppbyggd.

Vidare har vi upptäckt hur varje dramatext fordrar en särskild läsning. Det finns givetvis fenomen och teman som återkommer i samtliga enaktare, såsom exempelvis ”hjärnornas kamp”. Jag har dock inte velat begränsa undersökningen till endast en kartläggning av ett fåtal återkommande mönster. Varje dramatext har styrt mina läsningar och på så vis har jag strävat efter att göra så innehållsrika analyser som möjligt. Ibland har vissa diskussioner hamnat något utanför en strikt expositorisk genomgång. Emellertid har dessa iakttagelser uppnåtts just genom den expositoriska synvinkeln, vilkens kanske största styrka ligger i att den möjliggör många olika, ibland också motsatta, perspektiv.

I ett inledningskapitel berördes olika naturalistiska fenomen som hade betydelse för Strindberg när han författade de sju enaktarna. Givetvis bär de sju enaktarna på många spår av naturalismen. Det psykologiska står i fokus, handlingen är koncentrerad till en eller ett fåtal centrala händelser, dialogen uppvisar många exempel på situationsrelaterade yttranden, den sceniska handlingen speglar en verklighet, scenen består av ett enda rum och handlingen utspelas inom ett dygn. I samtliga enaktare sammanfaller vad teatervetaren Sven Åke Heed kallar *den fiktionella tiden*, teaterföreställningens och scenhändelsernas tid, med *den reella tiden*, den tid som åskådaren upplever i föreställningen.[394] Att handlingen bör utspelas inom tjugofyra timmar är ett kriterium som naturalisterna övertog från franskklassicisterna för att uppfylla teaterns sannolikhetskrav. Jämfört med romanen där det narrativa

[394] Sven Åke Heed, *Teaterns tecken*, Lund, 2002, s. 81.

förloppet vanligtvis berättas i imperfekt är den offentliga scentextens tempus alltid presens. I enaktarna har vi dock upptäckt hur det sceniska nuet fylls med för-, mellan-, simultan- och efterscenisk information för att handlingen ska bli mer begriplig. Genom främst scenrummet kan också det sceniska nuet placeras i en förfluten tid. För en nutida läsare blir således de anvisningar där Strindberg anger att några av enaktarna utspelas under 1800-talet ett sätt att förflyttas i tid och rum. Även i denna förflyttning blir expositionen en central del i den information som gör dramat förståeligt.

En intressant aspekt i frågan om naturalismen i de sju enaktarna är kanske inte att eller hur de *är* naturalistiska, utan snarast hur de *inte* är naturalistiska, det vill säga på vilket sätt de avviker från den traditionella naturalismen. Vi har åtskilliga gånger under analyserna sett hur flera inslag pekar framåt mot Strindbergs senare expressionistiska och symbolistiska dramatik. Gedsø Madsen påpekar:

> The expressionistic Strindberg is not […] radically different from Strindberg the naturalist. Elements of naturalism are found in Strindberg's post-Inferno theatre, and expressionism modifies the naturalism of his plays of the period 1886–1892. As Strindberg himself wrote: "To me falls the task of bridging the gap between naturalism and supra-naturalism by proclaiming that the latter is only a development of the former."[395]

Ett dynamiskt sätt att betrakta enaktarna är följaktligen att de skrevs under en tid då Strindberg tog ett allmänt intryck från naturalismen, samtidigt som de uppvisar många exempel på avvikelser från den naturalistiska doktrinen. Det går att tala om en naturalistisk eller en expressionistisk period i Strindbergs skapande. Men det går aldrig att tala om Strindberg som naturalist eller expressionist i snävare mening. Strindbergs dramatik är för komplex och innehållsrik för att begränsas till en viss teoretisk doktrin.

Idéhistoriska och biografisk-psykologiska studier av såväl personen Strindberg som hans verk har präglat mycket av den tidigare Strindbergsforskningen. Dessa studier har givetvis varit till stor hjälp för skrivandet av den föreliggande avhandlingen. Strukturalistiskt-narratologiska undersökningar av Strindbergs dramatik är dock mer sällsynta. Min förhoppning är att denna undersökning kan locka till fler liknande studier i ämnet.

Jag har främst försökt att närma mig Strindberg genom att analysera hans verk snarare än att intressera mig för dramatikerns egna åsikter i brev, förord, mer teoretiska skrifter och dylikt. Med expositionen som huvudbegrepp har jag egentligen ställt en enda fråga till varje text: *hur*? Jag tror att denna fråga är särskilt produktiv när man arbetar med Strindberg eftersom svaren nästan alltid är paradoxala, mångtydiga och svårbestämda. Kanske är denna

[395] Gedsø Madsen 1962, s. 158. Jfr. Lars-Åke Skalin, *Den bundna viljan. Till determinationens problem i skönlitterär naturalism* (diss.), Uppsala, 1983.

obestämbarhet, som har framhävts i analyserna, denna avhandlings viktigaste bidrag.

Avslutningsvis vill jag återvända till den fråga som ställdes i avhandlingens inledningsmening. Fru X:s fråga, ”Varför tiger du?”, är på ett symboliskt plan inte endast en fråga till motspelerskan Mlle Y utan kanske även till läsaren, åskådaren och alla som intresserar sig för det Strindbergska dramat. Som vi har sett går det inte att ge ett otvetydigt svar på Fru X:s fråga, men hon kräver att vi intresserar oss för henne och lyssnar på henne.

Summary

August Strindberg's drama has been traditionally grouped into four categories: naturalistic plays (e.g. *The Father* and *Miss Julie*), historical dramas (e.g. *Gustav Vasa*, *Erik XIV*, and *Charles XII*), expressionistic-symbolistic plays written after Strindberg's so-called Inferno-crisis (e.g. *A Dream Play* and *The Ghost Sonata*), and one-act plays. The plays in this last category are the subject of this dissertation: *The Stronger* (1889), *Pariah* (1889), *Simoom* (1889), *Debit and Credit* (1892), *The First Warning* (1892), *In the Face of Death* (1892), and *Motherly Love* (1892).

Strindberg wrote several one-act plays, such as *In Rome*, *Creditors*, and *Miss Julie*, the latter perhaps his most well-known drama. The seven one-act plays addressed in this study have a theoretical explanation which Strindberg presents in the essay "On Modern Drama and Modern Theatre". Here Strindberg mentions *quart d'heure*, a play "so short that it is performed in fifteen minutes, [...] drama reduced to a single scene". In this essay he also declares his interest in Théâtre Libre, a free, experimental theatre that was inaugurated by André Antoine and Émile Zola in Paris on 30 March 1887. The actors in Théâtre Libre were mainly amateurs, and the repertoire consisted mostly of *quart d'heures*: concentrated situations, "tranches des vie", and one-act-glimpses of the brutality of life when people revealed their true personalities. Strindberg hence saw the opportunity in one-act plays to express his interest in human psychology and realize the idea of life as a "battle of the brains" in a very concentrated form.

The one-act genre has a long history that goes back to the *jeux des proverbes* or *proverbes dramatiques*: a kind of 17th century parlour game in which the participants had to keep a conversation alive by using a proverb. The one-act drama cannot be regarded as a static genre. By his analyses in "The Modern(ist) One-Act Play" Egil Törnqvist shows that it is not possible to make a general definition of the one-act genre, since its form constantly changes as a result of contemporary currents. Törnqvist states that one-act plays are not part of a homogeneous genre with common structures. This is clearly illustrated by the analyses in this dissertation. Although Strindberg wrote the seven one-act plays in a row, they contain a number of different ideas and structures springing from the naturalistic doctrine, but also many elements pointing towards the dramatist's more expressionistic drama.

When Strindberg wrote the seven plays he was, as mentioned, influenced by several phenomena that are related to each other: the naturalistic doctrine mainly formulated by Zola; Antoine's Théâtre Libre in Paris; ideas originating from the fields of psychology and parapsychology; and thoughts presented by philosophers, novelists and scientists like Nietzsche, Poe, Lombroso, and Darwin.

In this study, Strindberg's seven one-act plays are analysed as texts. As many theoreticians have suggested, there are two ways of experiencing a drama: (1) the *drama as a text*, and (2) the *drama as a performance*. The basic condition for drama analyses is to read the play script as a basis for the performance. In the process of the reader's imagination of the text as a performance, the *semiotic approach* is fundamental. Charles Sanders Peirce has emphasized that the drama text has potential to activate all channels in human perception. Peirce points out the three types of signs: *icon*, *index* and *symbol*. Iconical signs establish a similarity between the signifier and the signified: "Anything […] is an Icon of anything, in so far as it is like that thing and used as a sign of it". Indexical signs are related to the objects they denote by cause and "by virtue of being really affected by that object". The symbol is related to the denoted object "by virtue of law, usually an association of general ideas". Manfred Pfister has been influenced by Peirce's theories. He points out that the dominant acoustic sign system in drama is usually the language, but it can be accompanied or replaced by non-spoken acoustic codes like sounds, sound effects like thunder, or music. Even if we don not actually hear these sounds for real as we read a drama, we imagine them through the directions that the author has given us in the script. In this matter, Pfister divides the drama text into the *primary* and the *secondary text*, two terms borrowed from Roman Ingarden. These notions are in this study replaced by Siv Strömquists more neutral and non-hierarchical concepts *metatext* (title, subtitle, prefaces, dedications, the dramatis personae, announcements of act and scene, stage directions etc.) and *lines*, the dialogue spoken by the dramatis personae. As Pfister mentions, it is important to remember that metatextual information can also be found in the lines, since the dramatic dialogue is performative by nature.

The main concept in this dissertation is the narratologic-formalistic-structuralistic notion of *exposition*. Ever since the Aristotelian idea of *mimesis*, it has become possible to regard the drama as a narrative representation. Aristotle meant that the Greek tragedy presents "real" human actions (*praxis*), shown in an artificial plot (*mythos*), through an imitation act (*mimesis*). Since Aristotle discusses these concepts in relation to the tragedy, that is, a drama genre, he is the first theoretician to survey the drama as a chronological representation. The seven one-act plays analysed in this study are thus written in accordance with a temporal structure and a chronological order. The exposition is the main element in the chronological process and

structure of the drama. It is mostly through the exposition that necessary information is constantly transferred to the reader or the spectator. Thus, the exposition is a condition for understanding the meaning of a drama, and the technical operation that allows a perception of a drama's mimesis, i.e. its imitation of real actions and structures. The exposition is history, presence and future united in an element that generates a drama's action and progression, and the reader's spatiotemporal perception.

As Patrick O'Neill has pointed out, exposition has a long history that goes back to the third part of the seven-part classical oration. Its task was to define terms and state the issues to be proved. It was also known as *explicatio*, and it was in this sense that the term also came to denote material, frequently preliminary, that explains the contexts of the dramatic action to be presented on stage.

A common view of exposition in drama is that it is an element: (a) in the dialogue, (b) appearing in the beginning of a drama, (c) that only provides information about prescenic time/action (time/action preceding the scenic time/action). This idea derives from Gustav Freytag and his well-known pyramid, a model presented in *Die Technik des Dramas* (1863) that describes how a tragedy should be written with regard to five central elements: exposition/introduction, rising action, climax, falling action and catastrophe. This view was for a long time the only established view of exposition until Lajos Egri in *The Art of Dramatic Writing* (1946) emphasized that the exposition is part of the whole play, and not simply a fixture to be used at the beginning and then discarded. Egri argued that textbooks on writing deal with exposition as if it was a separate element in dramatic construction. Exposition, according to Egri, should instead proceed constantly, without interruption, to the very end of the play.

Pfister makes a distinction between "isolated exposition [...] transmitted in the initial position, in isolation and clustered together in a block", and "integrated exposition [...] when the expository information is no longer bound up with the introductory phase of the text, but is integrated into the plot as it develops and is thus divided up into a number of smaller units".

A detailed discussion of exposition is made by the formalist Boris Tomashevsky in the essay "Thematics" (1925) and by Meir Sternberg in *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction* (1978). Tomashevsky uses the notions *fabula* and *sujet*, two concepts originating from Aristotle's *Art of Poetry*. Tomashevsky writes that the "plot" (sujet) is totally different from the "story" (fabula). Both include the same actions, but the plot is the author's presentation of events in the work. Tomashevsky moreover calls attention to the possibility of reducing every work to its thematic elements. The smallest thematic element in Tomashevsky's vocabulary is called a "motif". The motif cannot be reduced; it is the core of every work, like "Raskolnikov kills the old woman" or "the hero dies". This idea is developed by Meir

Sternberg by exemplifying the assumption that a writer wants to write three motives: a1, a2 and a3. These motives are all a part of the fabula and can be arranged in six different sujet sequences:

a1, a2, a3
a1, a3, a2
a2, a1, a3
a2, a3, a1
a3, a2, a1
a3, a1, a2

Sternberg concludes that the exposition always constitutes the beginning of the fabula, but not necessarily the first part of the sujet. These two introductions coincide only when the author presents a tale in a straight chronological sequence. The author may for instance start a story *in media res* or distribute expository information throughout the entire work. The exposition's position thus differs in the sujet; either the exposition is "preliminary" or "delayed". Regardless of its sujet position, the exposition is presented "concentrated" in a single continuous block or "distributed" in smaller, discontinuous units.

According to Sternberg, the weakness of Freytag's model is that he regards the exposition as a necessary part of the first act, that is, the drama's introduction before the rising action. Freytag purports to describe the development of the action. What he in fact describes is not the movement of the action, but the structure of the conflict, which he divorces from the temporal movement of the action. Freytag's description of the conflict structure is only viewed by the reader when he looks back on the action and rearranges it chronologically. What Freytag and his followers fail to take into account, Sternberg argues, is that the chronological order in which the sujet events happen does not necessarily coincide with the order in which they are located in the fabula. Exposition may be deferred to the last scene or the last chapter. By analysing the *Odyssey*, Sternberg concludes that expository information not only considers the past, but also the presence and the future in a work.

Törnqvist offers a very useful definition of exposition in drama. He divides the expository events into four categories that transfer information about the: (1) prescenic time/action (time/action preceding the scenic time/action), (2) interscenic time/action (scenic and non-scenic time/action between scenes), (3) simultaneous scenic time/action (non-scenic time/action that takes place simultaneously with the scenic time/action), and (4) postscenic time/action (time/action that comes after the scenic time/action).

This study argues that the exposition in the seven one-act plays is not restricted to any specific part of the drama. Exposition is presented gradually,

and in the case of *The Stronger* revealed in the very last line. From this point of view, the one-act plays may be classified as analytical dramas.

For a detailed study of how expository information is located in both metatext and lines, the one-acters have been divided into these two separate categories, even though it has been pointed out that the drama text is an entity, in which all the different parts collaborate. A metatextual direction is, like all other expository material, a part of the exposition in relation to all other information presented in every drama. For example, it is difficult to view a title as an isolated expository element in the metatext. *Simoom* is a word with a lexicographic meaning, but it also has a specific expository meaning in Strindberg's play; it transfers information about the specific time and action in this play. The metatextual elements are therefore in this dissertation viewed as expository material in the specific unit that every drama comprises. The exposition is present in both the metatext and the lines in the seven one-act plays.

The analysed metatextual parts include title, subtitle, pretext (dedications, mottos, prefaces), line headings, end-markers, dramatis personae, announcement of time, location, and properties, announcement of act and scene, and stage and play directions.

Titles:

The Stronger is a title indicating that a battle has taken place, or that it will. Mrs. X is the only speaking figure in the drama, and the unreliability of the expository information she presents raises many questions about the title. It is necessary to question who the stronger person is to judge the degree of truth in Mrs X's lines. The monological form of the play leaves us with mere speculations about who the stronger is. We cannot answer that question since Mrs. X's statements are neither confirmed nor rejected by Miss Y.

While *The Stronger* is a title that refers to the winner in "the battle of the brains", *Pariah* is a title that concerns its loser. The knowledge of what is true or false, is necessary for judging the narrative reliability in *Pariah*. The exposition plays a decisive role in this matter. The exposition in *Pariah* demands an ethical perspective for deciding who the title refers to. Mr. X may at first glance be the winner, but his victory is doubtful. Both *The Stronger* and *Pariah* are thus two titles that are not clarified in the action, but rather doubted.

Simoom, meaning poisonous desert wind, is a title that introduces a death metaphoric that is developed in the action, and which is emphasized by frequent use of vegetation metaphors. The title is also a constant simultaneous non-scenic time/action, which becomes scenic when Biskra opens the doors in the sepulchral chamber. The title provides much information about the drama's prescenic time/action, which is strongly dominated by death. Death is, in Étienne Souriau's words, a *force thématique*: a non-human force that is

so central to the action that it may be given the equal function as a dramatis persona.

Debit and Credit is at first sight a title consisting of two economic terms. In Strindberg's drama the title is, however, an image of the artist's moral debt. Moreover, the title refers to two opposite ideas about man: (1) the primitive or the parasite, that is a person associated with inappropriate social behaviour, and (2) an advanced, successful person, i.e. a person who behaves properly and reaches a higher social position than his opposite. In Strindberg's drama, the first category is represented by Lindgren and the second by the leading figure Axel.

The First Warning is an expository title, since it refers to the loosening of Olga's and Rosa's teeth occurring in the drama's non-scenic time/action and in the two figures' interscenic time/action. The title is also related to the play's central food and eating theme.

Facing Death is an expository title, since we get to follow the leading scenic figure Durand's last moments in life, but we also get to know how his wife used to live in the prescenic time/action. The title is constructed by a verb, *Facing*, pointing towards a noun, *Death*. There is a movement in the title that is developed in the dialogue. Durand mainly uses train and railroad metaphors to describe events in his life, which is often described as a journey.

Motherly Love is a title that implies that the complicated relation between Hélène and her mother has been going on since the prescenic time/action. By the end of the play it is clear that it also will continue in the postscenic time/action. Considering the action, the title is nearly ironic. The drama displays a choking relationship deriving from the Mother's jealousy and hate, rather than love. However, the Mother may be viewed as a victim of class society, as well as of patriarchal mechanisms. From such a point of view, *Motherly Love* is a play about how a mother's only driving force is the love she feels for her daughter. The title may also be seen from the daughter's perspective in which the mother's love, despite its vampirical character, does not seem to be any worse than her other alternatives.

Subtitles:

All seven plays except *Simoom* have a subtitle. These may be divided into three categories: (1) size determining, that is, the subtitle describes whether the play is in "One scene" (*The Stronger*), "nine scenes" (*Facing Death*), or "One act" (*Pariah*, *Debit and Credit*, *The First Warning*, *Motherly Love*); (2) genre determining, that is, "Comedy" (*The First Warning*) or "Tragedy" (*Facing Death*); and (3) origin determining; only used in one of the seven plays, *Pariah*, which has the subtitle: "Freely after a short story by Ola Hansson".

Considering the fact that Mrs. X and Miss Y are actresses, the subtitle "One scene" of *The Stronger* becomes complicated. We don't know if the

two women are going to make a scene or play a scene. This pun is in a way metadramatic, and the subtitle "One scene" is expository only from the metadramatic point of view.

The subtitle of *Pariah*, "Freely after a short story by Ola Hansson", is not expository, since it does not influence the action in any way. Compared to the subtitle of *The Stronger*, there is no metadramatic perspective. These circumstances also concern the subtitle "One act" of *Debit and Credit*.

The subtitle of *The First Warning*, "Comedy in one act", is a part of the drama's relation to the French genres *la pièce bien faite* and *comédies rosses*. The word "Comedy" is decisive for our view of the action and the resolution. Many elements in this drama are tragic rather than comic, and the word "Comedy" is best seen in relation to the Aristotelian idea in which anything that is not tragic is comic.

The subtitle of *Facing Death*, "Tragedy in nine scenes" indicates that the drama is a tragedy begun in the prescenic time/action. These circumstances reach their climax in the scenic time/action and the tragic resolution that strikes the leading figure Durand.

The subtitle of *Motherly Love*, "One act", is like *The Stronger*, possible to analyse from a metadramatic point of view, particularly since a central theme in the drama is games and plays.

We discover that, for instance, "One act" is not expository in *Pariah* but could be a part of the exposition in *Motherly Love*. This depends on the earlier presented discussion: the metatextual components should be read as parts of the unit that every specific drama comprises

This study argues that expository information can be located in the descriptions of the dramatis personae. The metatext that concerns the figures in the seven one-act plays can be divided into the following categories: (1) gender; (2) name and/or title; (3) age; (4) civil status; (5) present occupation; (6) former occupation; (7) place of work; (8) nationality; (9) relation or kinship with other scenic figures; and (10) place from which a figure has newly arrived.

Strindberg presents a multitude of figures in different locations. The figures' names allow different readings and associations in accordance with other elements in every drama. There are mainly three types of names: French names, common Swedish names from the former turn of the century, and Christian/biblical names. Sometimes two of these three types coincide, like in the name Pierre, which is both French and biblical.

Announcement of time and location:

All announcements of location and temporal directions in the seven plays contain expository information. With the exception of *The Stronger* and *Debit and Credit*, there is always an exterior and an interior in the announcement of time, location, and properties in the one-act plays. There is often an outer world present in all dramas, that is, a non-scenic world men-

tioned mainly in the lines. Here, an outer world means the non-scenic exterior described in the introductory metatext. These announcements are usually in some way related to themes or metaphors in the lines.

The announcements of location are, as so often in Strindberg's dramas, both concrete and symbolic. The glass veranda in *Motherly Love* is just a glass veranda, but in relation to the action, it becomes a border-zone between the imprisonment in the dark interior and the freedom in the exterior. Hélène is able to see the seaside resort in the exterior from the glass veranda. She sees the sun, the water, and the swimming people, in other words, different signs of life, movement, and activity. By placing Hélène in this border-zone, her captivity is emphasized. In a dark prison, Hélène would only be able to fantasize about the outer freedom. Now she may see it, but not experience it, which underlines her imprisonment.

Time is not always explicitly announced in the plays, but language and other details, reveal that all the plays are presumably enacted during the 19th century. It is possible to divide the announcements of time into different categories: (1) clock-time; (2) day of the week; (3) weekend or feast; (4) month; (5) season; and (6) year.

Only in *The Stronger* and *Motherly Love*, is it doubtful in which country the action is taking place. *Motherly Love* is probably enacted in a Swedish environment, although it is uncertain whether the surroundings in *The Stronger* are French or Swedish. In the other dramas, the announcements of location are explicitly described as follows: Malmö (*Pariah*), Algeria (*Simoom*), Germany (*The First Warning*), and Switzerland (*Facing Death*). There is no exact description of the location in *Debit and Credit*, but it is clear from the events and the names of the dramatis personae that the play is enacted in Sweden.

Announcement of act and scene:

There is, of course, no example of announcement of act in the seven one-act plays. There are, however, announcements of scenes in some of the plays. It is important to separate the interscenic time/action of the drama from the simultaneous scenic time/action of the dramatis personae. There is no interscenic time/action in the seven dramas. The events follow without any interruption, and there is no time between the scenes that is not presented in the scenic time/action. The interscenic time/action is, however, relevant in relation to the scenic and non-scenic time/action of the dramatis personae. The interscenic time/action of the dramatis personae, that is, the time passing between a figure's exit and his/her next entrance on the stage, coincides with the simultaneous time/action of the drama.

Announcements of scene are not expository per se, but the drama reader should always examine why an act or a scene starts and ends at a certain point. In the seven one-acters, the announcements of scene are closely related to the entrances and exits of the dramatis personae. In combination

with the other information, the announcements of scene become a part of the exposition mainly concerning the dramas' simultaneous scenic time/action and the interscenic time/action of the dramatis personae.

In the beginning of *Facing Death*, Durand says that Pierre has gone out to buy coffee buns. This is not an interscenic description, but only information concerning the drama's simultaneous scenic action, since we have not seen Pierre on stage before his appearance in the second scene. On the contrary, there is a simultaneous time/action passing between Durand's exit at the end of the third scene, and his entrance in the sixth scene. Durand's interscenic time/action is even explicitly mentioned in the lines ("Yes, he [Durand] said he went to fetch the buns", says Antonio). From an expository point of view, Antonio's line relates to the prescenic time/action in which Durand has begged Pierre to buy buns. Although we have discovered in the second scene that Pierre has not bought any buns, Durand says he is going out to the kitchen to fetch the buns.

Stage directions:

A stage direction is a metatextual description of how a figure should move or stand on the stage. All metatextual announcements concerning entrances and exits are examples of stage directions. Furthermore, there are play directions pointing out how the dramatis personae should act with their body or their voice. Play directions may contain information about, for instance, facial expression or intensity of voice.

It is sometimes difficult to separate a stage direction from a play direction. In *The First Warning*, Rosa throws herself into Olga's arms and cries. This is a direction which means that Rosa moves from one point to the other. At the same time she "throws" herself into Olga's arms. The description is not only clarifying that Rosa moves, but also how this movement should be performed on stage.

Moreover, there is another complication involved in the separation between a play direction and a stage direction. When The Baroness rummages in the cupboard placed on the stage in *Debit and Credit*, it is a play direction, a stage direction, and an announcement that concerns the cupboard. The announcements of the stage are presented in the beginning of the drama text or gradually in the script. This type of direction concerns, for instance, objects in the scenery or things that the dramatis personae carry when they enter the stage.

Stage and play instructions are included in the metatext concerning the characters' clothing, shoes, and accessories. It is not possible to summarize this type of metatext in categories, since they are numerous and of many different types. Therefore, some elucidative examples from each one-acter will be discussed.

When Mrs. X arrives at the café, winter-dressed with hat, coat, and a delicate Japanese basket on her arm, she brings the simultaneous scenic winter

into the café. In the Japanese basket, Mrs. X carries Christmas presents that she has bought for her children in prescenic time/action. She shoots a pop gun, that she has bought for her son Moje, at a horrified Miss Y. Thereby, she underlines the struggle between herself and Miss Y, a fight that has been taking place since prescenic time, and that now is enacted scenically; a fight between words and silence.

In *Pariah*, the men's clothing indicates the simultaneous scenic warmth. The play contains many instructions about how Mr. Y should act or express his lines, for example: "thoughtful", "nervous", "very interested", "angry", and so on. The stage and play instructions that concern Mr. Y are more than twice as many as those concerning Mr. X. Thus Mr. Y's nervousness and weak position under Mr. X is emphasized. At the end of the drama, Mr. X lifts his hand to slap his opponent, but does not pursue the action. He has learned a lesson from the prescenic time/action when he used physical violence. Now he fights with intellectual weapons instead. The scenic time/action is thus contrasting the prescenic time/action, and Mr. X does not repeat his mistake.

The second scene in *Simoom* starts with Guimard staggering into the sepulchral chamber. He seems to be dead already from this moment. From an expository point of view, it is clear that the prescenic and simultaneous scenic time/action, mainly consisting of the desert wind, has strongly affected the lieutenant. The drama is otherwise dominated by stage and play directions concerning the figures' use of specific objects, for instance: "goes down to fetch a bowl of water", "lifts the bowl to his mouth", "opens the door", and "shows the skull" etc. The objects on stage are examples of "sleeping objects": dead things that the dramatis personae can transform into topics in the dialogue.

In *Debit and Credit*, metatext is rare. In addition to the information concerning title, the dramatis personae, announcement of scene, and stage directions, the metatext may be divided into five categories: (1) the figures' movements, such as entrances and exits; (2) the figures' actions, for example, someone crying; (3) pauses in the lines; (4) the addressees of the lines, such as "to his wife"; and (5) the figures' clothes and looks. The drama is thus dominated by stage and play descriptions. The instructions concerning Axel's orders and Lindgren's appearance are specifically interesting in relation to the expository point of view. Axel's orders are presented as opposed to Lindgren's disheveled appearance. This opposition early shows the central conflict between the two men in the drama.

The different ways of reading and interpreting the instructions concerning the dramatis personae influence our view of the scenic and non-scenic time/action. An illustrative example is found in *The First Warning* regarding how we choose to interpret the instructions concerning Rosa. There is, for instance, a difference between viewing Axel's promise of helping Rosa with

the flowers as an erotic hint, or simply a promise of helping the girl with the flowers. This difference is decisive for our view of the drama figures' internal relations and the expository information about the prescenic and postscenic time/action.

Sensory impressions in general and sight in particular, are central themes in *Facing Death*. One of the techniques used to portray the events as incomprehensible and absurd is that the leading figure Durand cannot trust his senses. Already in the first metatextual description, Durand looks out across the lake through a pair of binoculars. The exterior is thus given considerable importance. Durand is placed in a borderland. On the other side of the lake, he can see his prescenic past and the country he has left: France. On this side of the lake he can see the cemetery, the postscenic place where he will soon be resting. From an expository point of view, a single description contains information about prescenic, simultaneous scenic and postscenic time/action.

In the second to last metatextual instruction of *Motherly Love*, Hélène sits at the table and begins to shuffle the cards. The act she refuses to perform in the beginning of the play seems to be, at the end, her only choice. The expression "shuffle the cards" also means cheating or fiddling in Swedish. Thus, the description allows a reading in which Hélène plans to shuffle herself out of imprisonment. In this view, the girl's postscenic time/action seems to become brighter than is expressed in the lines. Metatext and lines thus function on different levels. When Hélène's last line signals resignation, the last metatextual instruction allows a scenic performance showing the contrast. The openness in stage and play descriptions can change the view of the expository information; in this case our opinion of the postscenic time/action.

Pretext (dedications, mottos, prefaces), line headings, and end-markers:

The seven one-act plays do not contain any dedications, mottos, prefaces or line headings. *The Stronger* ends with "The End" while *Pariah* contains no such marker. The other plays all end with "Curtain". This is not in any way expository information.

Exposition in the prescenic, interscenic, simultaneous scenic, and postscenic time/action:

The analyses show that the one-acters contain all four types of time/action. Some elucidative examples will be presented here.

Prescenic time/action, that is, events preceding the scenic time/action, is the most frequent category of expository information in the seven one-act plays. The prescenic time/action is seen in both the metatext and the lines. It explains and clarifies the scenic events. Metatext concerning the prescenic time/action is for instance discovered in the description of the fiancé's clothes in *Debit and Credit*. The blue ribbon that he wears reveals his membership of the religious temperance movement Blue Ribbon. Another example is the stage in *Simoom*, which reveals that someone has died in the pres-

cenic time/action. In the lines there are many instances of expository information concerning the prescenic time/action. One of Mr. X's lines is a pertinent example: "I have killed a man, and I have never had any scruples".

The interscenic time/action is seen in the time passing between a figure's exit and next entrance on the stage. This time is the figure's interscenic time/action, and coincides with the drama's simultaneous scenic time/action. We have discovered this type of exposition for instance in *Facing Death*, where Durand leaves the stage in the third scene and then comes back in the sixth scene.

Simultaneous scenic time/action, i.e. non-scenic time/action taking place at the same time as the scenic events, is frequent in almost all dramas. There is generally an outer world surrounding every drama. The main interest here, however, is focused on the simultaneous scenic time/action explicitly mentioned in the metatext and the lines.

The function of the simultaneous scenic action is to offer other perspectives on the scenic time/action. Non-scenic events may for instance develop, contrast, or confirm the scenic time/action. The analysis of *The Stronger* has shown how difficult it can be to judge the degree of truth in the drama. Not only is the simultaneous scenic time/action uncertain, but also the information presenting the prescenic and postscenic time/action.

The most explicit instances of the simultaneous scenic time/action in the analyses are the thunder in *Pariah*, the desert wind in *Simoom*, and the hard, dry, warm wind called Föhn in *Facing Death*. Even the exteriors can be simultaneous scenic. The stage is opened by references to an outer world important to the scenic action. In *Pariah*, the stage is opened up by the church bells, the strong sun, and the clucking hens. In *Motherly Love*, the situation is reversed. The outer seaside resort underlines Hélène's claustrophobic situation.

Postscenic time/action, that is, time/action coming after the scenic time/action, is maybe the most difficult type of expository information to judge. Mrs. X in *The Stronger* shows the doll her daughter *is going* to get, and the slippers her husband *is going* to get. In her last line she says she *is going* home to love her husband. The reader can, however, not be certain whether these utterances will be realized or not. Unlike prescenic, interscenic, and simultaneous scenic time/action, we do not get any scenic confirmation of the postscenic time/action. We cannot know whether Biskra in *Simoom* will bear Youssef's child, whether Axel will go to the dinner at the castle in *Debit and Credit*, whether Rosa will participate in the Corpus Christi procession, whether Axel and his wife will go to Augsburg in *The First Warning*, or whether the women in *Motherly Love* will go back to the town "the day after tomorrow". As Törnqvist has stated, there is no reason to doubt the postscenic information if there is no evident argument. There is nothing that indicates that the dramatis personae are lying about the postsce-

nic information presented in the seven plays. An exception is *The Stronger*, where most of the presented information is uncertain, and the drama is totally open when it comes to the degree of truth in Mrs. X's lines.

It is hoped that this study can be seen as contributing not only to research concerning Strindberg, but also to drama study in general. The seven one-acters have never previously been so fully analysed. Neither has the concept of exposition, specifically the exposition in Strindberg's dramas, been scrutinized in such a detailed manner.

This study has shown that exposition is a useful tool which generates many various discussions concerning, for instance, language and imagery. Exposition is thus not only appropriate for mapping narratologic structures, but also for studying themes, motives, metaphors, and other elements. These elements may, however, also be discovered outside an expository perspective. Since the exposition points both backwards and forwards towards different layers of time, it raises more than, formexample, the question of the thematic in the scenic time/action. Exposition is also part of a unity that is temporal-structrual. The scenic, interscenic, and simultaneous scenic time/action are parts of an earlier, prescenic time/action that continue in the postscenic time/action after the curtain falls. The different categories of time/action do not exist separate from the rest of the world that every drama comprises. They are constantly mentioned in the metatext and in the lines, that is, the linguistic elements that may contain metaphors, themes, or motives. As Egri has emphasized, exposition is impossible to separate from the unity that constitutes every drama. A detailed study of exposition therefore demands an examination of, for example, language and metaphorics.

Metatext and lines have been scrutinized separately only to extract as much information as possible from every part, in a clear and pedagogic way. My readings have, however, always derived from a view of the drama text as a unity. The expository analysis clarifies how this unity is constructed.

This study has shown that every drama calls for a specific reading. There are of course elements that appear in all seven dramas, like "the battle of the brains". I have, however, tried not to restrict the analyses to a mapping of frequent patterns. Every play has led to somewhat different readings. Some discussions have fallen outside a strictly expository frame, but these observations also have been reached through the expository perspective, the greatest potential of which perhaps is to generate many different, sometimes contrary, perspectives.

When Strindberg wrote the seven one-act plays, he was influenced by naturalism. An interesting aspect, however, is perhaps not how the seven dramas are naturalistic, but rather in what ways they diverge from the naturalistic doctrine. Several elements in the analyses have pointed towards Strindberg's more expressionistic, symbolistic drama. Børge Gedsø Madsen emphasizes:

> The expressionistic Strindberg is not […] radically different from Strindberg the naturalist. Elements of naturalism are found in Strindberg's post-Inferno theatre, and expressionism modifies the naturalism of his plays of the period 1886–1892. As Strindberg himself wrote: "To me falls the task of bridging the gap between naturalism and supra-naturalism by proclaiming that the latter is only a development of the former."

A dynamic way to view the seven one-act plays is thus that they were written during a period when Strindberg was influenced by naturalism. At the same time they contain many examples of deviations from naturalism. It is possible to talk about a naturalistic or an expressionistic period in Strindberg's authorship. It is, however, impossible to regard Strindberg as a naturalist or an expressionist in a stricter sense. Strindberg's drama is too complex and rich to be placed in a certain theoretic doctrine.

I have attempted to study Strindberg by analysing his work rather than examining his own opinions. With exposition as the main concept, I have mainly formulated one sole question to every text: how? I think this question is particularly productive in relation to Strindberg's works, since the answers are almost always paradoxical. This indeterminability described in the one-act analyses, is perhaps this dissertation's most important contribution.

Källor och litteratur

Ahlström, Stellan, *Strindbergs erövring av Paris. Strindberg och Frankrike 1884–1895* (diss.), Stockholm, 1956.

Aristoteles, *Om diktkonsten*, ny övers. av Jan Stolpe, inledning av Arne Melberg, Göteborg, 1994.

Axberger, Gunnar, *Diktarfantasi och eld. En litteraturvetenskaplig undersökning under jämförelser med ett rättspsykiatriskt material*, del 1, Stockholm, 1967.

Barry, Jackson G., *Dramatic Structure. The Shaping of Experience*, Berkeley/Los Angeles/London, 1970.

Behschnitt, Wolfgang, *Die Autorfigur. Autobiographischer Aspekt und Konstruktion des Autors im Werk August Strindbergs*, Basel, 1999.

Bentley, Eric, *The Playwright as Thinker. A Study of Drama in Modern Times*, New York, 1946.

Bergen, Louise von, *Nordisk teater i Montevideo. Kontextrelaterad reception av Henrik Ibsen och August Strindberg* (diss.), Stockholm, 2006.

Bergman, Gösta M., *Den moderna teaterns genombrott 1890–1925*, Stockholm, 1966.

Brandell, Gunnar, *Strindberg – Ett författarliv II. Borta och hemma: 1883–1894*, Stockholm, 1985.

– *Nordiskt drama. Studier och belysningar*, utg. av Svenska litteratursällskapet, Uppsala, 1993.

– *Drama i tre avsnitt* (1971), Stockholm, 1996.

Brylla, Eva, *Förnamn i Sverige. Kortfattat namnlexikon*, Stockholm, 2004.

Carlson, Harry G., *Strindberg och myterna*, sv. övers. Sven Erik Täckmark, förord av Olof Lagercrantz, Stockholm, 1979. (Den på engelska skrivna förlagan till detta verk utkom 1982 under titeln *Strindberg and the Poetry of Myth*, Berkeley.)

Delblanc, Sven, ”Kärlekens föda. Ett motiv i Strindbergs kammarspel – bakgrund och innebörd” i *Drama och teater*, red. Egil Törnqvist, Stockholm 1968, s. 93–112.

Demmer, Sybille, *Untersuchungen zu Form und Geschichte des Monodramas* (diss.), Köln, 1982.

Dyfverman, Henrik, *Dramats teknik. Vägledning för författaren, teatermannen och publiken*, 2. omarb. uppl., 2. tr. med ett postskriptum, Stockholm, 1969.

Egri, Lajos, *The Art of Dramatic Writing. Its Basis in the Creative Interpretation of Human Motives* (1946), New York, 1960.

Ekblad, Sigrid, Författaren. *En studie i litteraturvetenskaplig argumentation med analyser av August Strindbergs I havsbandet som exempel* (diss.), Uppsala, 2006.

Ekman, Hans-Göran, *Klädernas Magi. En Strindbergsstudie*, Stockholm, 1991.

– *Villornas värld. Studier i Strindbergs kammarspel*, Stockholm, 1997.

Elovson, Harald, ”August Strindberg and Emigration to America until ca. 1890” i *Americana Norvegica. Norwegian Contributions to American studies*, Vol. III, *Studies in Scandinavian-American Interrelations*. Dedicated to Einar Haugen, red. Harald S. Naess & Sigmund Skard, Oslo, 1971, s. 129–152.

Fahlgren, Margaretha, *Kvinnans ekvation. Kön, makt och rationalitet i Strindbergs författarskap*, Stockholm, 1994.

Freytag, Gustav, *Technique of the Drama. An Exposition of Dramatic Composition and Art*, eng. övers. Elias J. MacEwan, Chicago, 1895 (Orig. *Die Technik des Dramas*, Leipzig, 1863.)

Gavel Adams, Ann-Charlotte, ”Maktkamp och kvinnokamp: August Strindbergs *Den starkare* och Dorrit Willumsens *Den stærkeste II*. En dialog över nio decennier” i *Strindbergiana*, tionde samlingen, red. Boel Westin, Stockholm, 1995, s. 173–182.

Gedsø Madsen, Børge, *Strindberg's Naturalistic Theatre. Its Relation to French Naturalism* (diss.), Seattle, 1962.

Heed, Sven Åke, *Teaterns tecken*, Lund, 2002.

Holm, Ingvar, ”Förord” i *I en akt*, Stockholm, 1966.

Jacobs, Barry, ”Introduction” i *Strindberg's One-Act Plays*, The Complete One-Act Prose Plays in Modern Translation from Swedish by Arvid Paulson, New York, 1969.

Johannesson, Eric O., *The Novels of August Strindberg. A Study in Theme and Structure*, Berkeley/Los Angeles, 1968.

Johansson, Gotthard, ”Strindbergs Paria”, *Forum*, Stockholm, 7 augusti 1915, nr. 32, s. 381–384.

Johnson, Walter, *August Strindberg*, Boston, 1972.

Jolivet, Alfred, *Le théâtre de Strindberg*, Paris, 1931.

Kjellén, Alf, *Diktaren och havet. Drift- och drömsymbolik i svensk lyrik* 1880–1940, Stockholm, 1957.

Kjellin, Gösta & Ramnefalk, Marie Louise, *Modern dramatik. Tio analyser*, Stockholm, 1971.

Klem, Lone, *Pirandello og dramaets krise. En formhistorisk redegørelse for Luigi Pirandellos teater med særligt henblik på Sei personaggi in cerca d'autore* (diss.), Odense, 1977.

Kärnell, Karl-Åke, *Strindbergs bildspråk. En studie i prosastil* (diss. Lund), Stockholm, 1962.

Lajos, Egri, *The Art of Dramatic Writing. Its Basis in the Creative Interpretation of Human Motives* (1946), 2. uppl., New York, 1960.

Lamm, Martin, *Strindbergs dramer I*, Stockholm, 1924.

Landquist, John, ”Strindberg och suggestionspsykologien” (1935) i *Om Strindberg, personen och diktaren*, förord av Lars Dahlbäck, red. och komm. av Solveig Landquist, Stockholm, 1984.

Lennard, John & Luckhurst, Mary, *The Drama Handbook. A Guide to Reading Plays*, Oxford, 2002.

Lide, Barbara, *Strindberg's Comic Spirit. A Study of August Strindberg's Comedies and their Relationship to the Comic Tradition* (diss.), Ann Arbor, 1975.

– ”Perspectives on a Genre. Strindberg's comédies rosses” i *Strindberg and Genre*, red. Michael Robinson, Norwich, 1991.

Lindström, Göran, ”Strindbergsforskning 1915–1962” i S*vensk litteraturtidskrift*, red. Algot Werin, utg. av Samfundet De Nio, årg. 25, Lund, 1962:2, s. 60–81.

– ”Dialog och bildspråk i Strindbergs kammarspel” i *Strindbergs språk och stil. Valda studier*, med inledning av Göran Lindström, Lund, 1964.

– ”Inledning” i *Strindbergs språk och stil. Valda studier*, Lund, 1964.

– *Att läsa dramatik*, Lund, 1969.

Lindström, Hans, *Hjärnornas kamp. Psykologiska idéer och motiv i Strindbergs åttiotalsdiktning* (diss.), Uppsala, 1952.

Londen, Anne-Marie, *Litterärt talspråk. Studier i Runar Schildts berättarteknik med särskild hänsyn till dialogen* (diss.), Helsingfors, 1989.

Lucas, F. L., *The Drama of Ibsen and Strindberg*, London, 1962.

Lyngfelt, Anna, *Den avväpnade förtroligheten. Enaktare i Sverige 1869–90* (diss.), Göteborg, 1996 [a].

– ”Strindbergs Den starkare, ett moderniserat proverb” i *Strindbergiana*, elfte samlingen, red. Boel Westin, Stockholm, 1996 [b], s. 82–97.

Martin, Joe, *Strindberg–other sides. Seven Plays*. Translated and introduced by Joe Martin with a Foreword by Björn Meidal, New York, 1997.

Meidal, Björn, ”Författaren som detektiv” i *Läskonst, skrivkonst, diktkonst. Aderton betraktelser över dikt och diktande jämte en bibliografi över Thure Stenströms skrifter*, red. Pär Hellström & Tore Wretö, Stockholm, 1987, s. 147–160.

– *August Strindbergs kokbok*, tillagning & recept: Måns Rossander; foto: Carl Johan Rönn; form & produktion: Leif Zetterling, Stockholm, 1998.

– ”Punk- och plockepinn-teater? Thorsten Flincks uppsättningar av *Fadren* och *Paria*” i *Strindbergiana*, sextonde samlingen, red. Birgitta Steene, Stockholm, 2001, s. 43–53.

Melander Marttala, Ulla, *Samtal och scenmiljö i svenska dramer*, Svensk dramadialog nr. 8, FUMS Rapport 221, Uppsala, 2006.

Melberg, Arne, *Mimesis – en repetition*, Stockholm/Stehag, 1992.

– ”Inledning” i *Om diktkonsten*, Aristoteles, ny övers. av Jan Stolpe, Göteborg, 1994.

Ollén, Gunnar, *Strindbergs dramatik*, 4:e uppl., Stockholm, 1982.

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

O’Neill, Patrick, artikel i *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, red. David Herman, Manfred Jahn, Marie-Laure Ryan, London/New York, 2005, s. 155: *exposition*.

Paul, Fritz, ”Strindberg og monodramaet” i *Edda. Nordisk Tidsskrift for Litteraturforskning*, band 76, red. Åse Hiort Lervik, Oslo, 1976, s. 283–295.

– *August Strindberg*, Stuttgart, 1979.

Peirce, Charles Sanders, *Collected papers of Charles Sanders Peirce,* Vol. 2, *Elements of logic*, utg. av Charles Hartshorne & Paul Weiss, Cambridge, 1932.

Pfister, Manfred, *The Theory and Analysis of Drama*, Cambridge, 1988, eng. övers. från ty. John Halliday. (Orig. *Das Drama. Theorie und Analyse*, München, 1977.)

Prince, Gerald, *A Dictionary of Narratology* (1987), rev. uppl., Lincoln, 2003.

Pütz, Peter, *Die Zeit im Drama. Zur Technik dramatischer Spannung*, Göttingen, 1970.

Ricœur, Paul, ”Vad är en text?” i *Från text till handling. En antologi om hermeneutik*, sv. övers. Margareta Fatton & Bengt Kristensson, red. Peter Kemp & Bengt Kristensson, Stockholm/Stehag, 1993. (Orig. ”Qu’est-ce qu’un texte? Expliquer et comprendre” i *Hermeneutik und Dialektik*, Vol. 2, *Sprache und Logik*; *Theorie der Auslegung und Probleme der Einzelwissenschaften*, red. R. Bubner, Tübingen, 1970, s. 181–200.)

Rinman, Sven, ”Strindberg” i *Ny illustrerad svensk litteraturhistoria*, del 4, *Åttiotal, nittiotal*, red. E. N. Tigerstedt, Stockholm, 1957.

– ”En dåres försvarstal” i *Svensk litteraturtidskrift*, Lund, 1965.

– ”Femton års Strindbergsforskning” i *Strindbergiana*, första samlingen, red. Anita Persson & Karl-Åke Kärnell, Stockholm, 1985, s. 81–108.

– ”Tre års Strindbergsforskning” i *Strindbergiana*, fjärde samlingen, red. Hans-Göran Ekman, Anita Persson & Barbro Ståhle Sjönell, Stockholm, 1989, s. 172–179.

Robinson, Michael, *Strindberg and Autobiography. Writing and Reading a Life* (diss.), Norwich, 1986.

Schnetz, Diemut, *Der moderne Einakter. Eine poetologische Untersuchung* (diss.), Bern, 1967.

Skalin, Lars-Åke, *Den bundna viljan. Till determinationens problem i skönlitterär naturalism* (diss.), Uppsala, 1983.

Smedmark, Carl Reinhold, ”Ola Hansson och Herr Y i Strindbergs *Paria*” i *Meddelanden från Strindbergssällskapet*, nr. 39, maj 1967.

– ”Inledning till *Den starkare*, *Paria* och *Samum*” i *August Strindbergs dramer*, del IV, *Komedier och enaktare*, utg. med inledningar och kommentarer av Carl Reinhold Smedmark, Stockholm, 1970.

Sprinchorn, Evert, ”Logiken i *Ett drömspel*” i *Synpunkter på Strindberg*, red. Gunnar Brandell, Stockholm, 1964.

– *Strindberg as Dramatist*, New Haven/London, 1982.

Sternberg, Meir, *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*, Baltimore, 1978.

Strindberg, August, ”Om modernt drama och modern teater” (1889) i *August Strindbergs Samlade skrifter*, del 17, *Likt och olikt. Sociala och kulturkritiska uppsatser från 1880-talet*, senare bandet, red. John Landquist, Stockholm, 1913.

– *Samlade otryckta skrifter*, 2, Stockholm, 1919.

– *Brev 7*. Februari 1888–december 1889, utg. av Torsten Eklund, Stockholm, 1961.

– *August Strindbergs Samlade Verk*, del 27, *Fadren, Fröken Julie, Fordringsägare*, red. och komm. av Gunnar Ollén, Stockholm, 1984.

– *August Strindbergs Samlade Verk*, del 33, *Nio enaktare*, red. och komm. av Gunnar Ollén, Stockholm, 1984.

– *Brev 16*. Maj 1907–12 juli 1908, utg. av Björn Meidal, Stockholm, 1989.

– *August Strindbergs Samlade Verk*, del 14, *Svenska öden och äventyr II*, red. och komm. av Bengt Landgren, Stockholm, 1990.

Strömquist, Siv, *Inte bara repliker. Scenanvisningarna och annan metatext i svensk dramatik under tre sekler*, Uppsala, 2006.

Svenska Akademiens Ordbok över svenska språket, band 19, Lund, 1952: *paria*.

– band 24, Lund, 1965: *sarkofag*.

Sveriges statskalender för år 1888. Utgifven efter Kongl. Maj:ts nådigaste förordnande af dess Vetenskaps-akademi, med bihang: utdrag ur Norges statskalender, Stockholm, 1887.

Swerling, Anthony, *Strindberg's Impact in France 1920–1960*, Cambridge, 1971.

Szondi, Peter, *Det moderna dramats teori,* Stockholm, 1972, sv. övers. Kerstin Derkert. (Orig. *Theorie des modernen Dramas* [diss., Zürich, 1956], Frankfurt am Main, 1956.)

Sörlin, Marie, *Att ställa till en scen. Verbala konflikter i svensk dramadialog 1725–2000* (diss.), Uppsala, 2008.

Tjäder, Per Arne, *Fruktan, medkänsla och kritisk distans. Den västerländska drama-teorins historia*, Lund, 2000.

Tomaševskij, Boris, ”Thematics” (1925) i *Russian Formalist Criticism. Four Essays*, eng. övers. och introd. av Lee T. Lemon & Marion J. Reis, Lincoln, 1965.

Törnqvist, Egil, *Svenska dramastrukturer*, Stockholm, 1973.

– *Strindbergian Drama. Themes and Structures*, Svenska Litteratursällskapets skrifter, 27, Stockholm, 1982.

– ”The Modern(ist) One-Act Play” i *Facets of European Modernism. Essays in Honour of James McFarlane*, red. Janet Garton, Norwich, 1985, s. 175–198.

– ”The Strindbergian One-Act Play” i *Scandinavian studies. The Journal of the Society for the Advancement of Scandinavian studies*, Nr. 68, Lawrence, 1996, s. 356–369.

– ”Unreliable Narration in Strindbergian Drama” i *Scandinavica. An International Journal of Scandinavian studies*, Vol. 38:1, London, 1999, s. 61–79.

– *Det talade ordet*. *Om Strindbergs dramadialog*, Stockholm, 2001.

Vinge, Louise, ”Mat och makt i *Röda rummet* och *Giftas*” i *Meddelande från Strindbergssällskapet*, nr. 67, april 1983, s. 1–12.

Ward, John, *The Social and Religious Plays of Strindberg*, London, 1980.

Wirmark, Margareta, *Den kluvna scenen. Kvinnor i Strindbergs dramatik*, Stockholm, 1989.

Wirtanen, Atos, *August Strindberg. Liv och dikt*, Stockholm, 1962.

Zola, Emile, *Les œuvres complètes*, 42, *Œuvres critiques. Le naturalisme au théâtre*, utg. av Eugène Fasquelle & Maurice Le Blond, Paris, 1928.

Östman, Carin, ”*Fadren* och *Fröken Julie*. Om naturalistisk dramadialog och naturliga samtal” i *Svenska på scen. Språk och språkanvändning i svensk dramatext från tre sekler*, red. Siv Strömquist, Uppsala, 2003.

– ”Hur får publiken veta vad den inledningsvis behöver veta?” i *Svenska på scen. Språk och språkanvändning i svensk dramatext från tre sekler*, red. Siv Strömquist, Uppsala, 2003.

– ”’Ikväll är fröken Julie galen igen; komplett galen!’ Om Strindbergs dialogteknik i *Fröken Julie*” i *20×Strindberg. Vänbok till Lars Dahlbäck*, red. Margareta Brundin, Gunnel Engwall, Marianne Landqvist, Björn Meidal, Magnus Röhl, Per Stam, Stockholm, 2003.

Personregister

Ahlström, Stellan, 29
Aischylos, 49
Ancey, Georges, 175
Antoine, André, 19, 27–30, 33, 35 78
Archambault, Louis-François, 33
Aristoteles, 18–19, 37–38, 45–46, 147
Aurell, Tage, 107
Axberger, Gunnar, 189–190
Balzac, Honoré de, 25
Barry, Jackson G., 17
Beckett, Samuel, 55
Becque, Henri, 28, 144, 175
Behrens, Carl, 78
Behschnitt, Wolfgang, 54
Bentley, Eric, 177
Bergen, Louise von, 92
Bergman, Gösta M., 28–29
Bergman, Hjalmar, 49
Bergmann, Jörg, 31
Bernard, Claude, 25
Bernheim, Hippolyte, 26–27, 68, 85, 87, 89, 97–98, 105, 107, 113
Beyle, Henri Marie, se Stendhal
Bonnier, Albert, 104, 206
Bonnier, Karl Otto, 178
Bourget, Paul, 26–27
Brandell, Gunnar, 21–22, 55, 100, 126, 150, 156, 181, 204, 206, 211
Brandes, Georg, 16, 35
Brecht, Bertolt, 48
Brundin, Margareta, 35
Brylla, Eva, 108, 140, 184, 188, 209, 215
Bubner, Rüdiger, 23
Carlson, Harry G., 54
Carmontelle, 33–34
Carrogis, Louis, se Carmontelle
Charcot, Jean Martin, 26–27
Collé, Charles, 33
Darwin, Charles, 35, 68, 82
Daudet, Léon, 27
David, Marie, 206
Delblanc, Sven, 195
De León, Pilar, 92
Demmer, Sybille, 73
Derkert, Kerstin, 18
Donatus, 38
Dorvigny, se Louis-François Achambault
Dostojevskij, Fjodor, 27
Drysdale, Charles, 26
Dyfverman, Henrik, 42
Edqvist, Sven-Gustaf, 189
Edward II Martyren, 125
Egri, Lajos, 41, 46, 51, 235, 252
Ekblad, Sigrid, 54
Eklund, Torsten, 102
Ekman, Hans-Göran, 18, 59, 105, 119–123, 183, 209–210, 231
Elovson, Harald, 80–81, 98
Engwall, Gunnel, 35
Essen, Siri von, 55, 73, 118, 206
Euripides, 48
Fahlgren, Margaretha, 123
Fasquelle, Eugène, s. 28
Fatton, Margareta, 23

Feuillet, Octave, 175
Flaubert, Gustave, 25
Flinck, Thorsten, 92
Fredrikson, Gustaf, 130
Freytag, Gustav, 19, 36–38, 40–41, 44, 46, 51, 235
Fröding, Gustaf, 149, 206
Garborg, Arne, 27
Gavel Adams, Lotta [Ann-Charlotte], 70–71, 208
Gedsø Madsen, Børge, 27–30, 94, 96, 103, 109, 111, 130, 144, 150, 173, 179, 203–204, 206–207, 209, 211, 230, 253
Geijerstam, Gustaf af, 16, 27
Genlis, Madame de, 33
Goethe, Johann Wolfgang von, 34, 39, 41
Goncourt, Edmond & Jules Huot de, 26, 207
Gosse, Etienne, 34
Guiches, Gustave, 29
Halliday, John, 22
Hansen, Ludvig, 79–80
Hansson, Ola, 78–80, 97, 102, 238
Hartshorne, Charles, 22
Heed, Sven Åke, 252
Hellström, Pär, 93
Herman, David, 38
Holm, Ingvar, 30
Huysmans, Joris-Karl, 26
Ibsen, Henrik, 48–49, 54, 72–73, 92, 100, 211
Ingarden, Roman, 22
Jacobs, Barry, 55, 68, 96, 103, 150–151
Jacobsen, Jens Peter, 26
Jahn, Manfred, 38
Johannesson, Eric O., 54
Johansson, Gotthard, 27, 78–80
Johnson, Walter, 150
Jolivet, Alfred, 150
Jullien, Jean, 29
Kemp, Peter, 23
Kjellén, Alf, 183
Kjellin, Gösta, 21
Klem, Lone, 55
Kristensson, Bengt, 23
Kärnell, Karl-Åke, 18, 66, 79, 82, 85, 170, 181, 195
Laisse, Madame de, 33
Lamm, Martin, 65–66, 68, 79, 93, 96–97, 102, 113, 118, 130, 149–150, 171, 179, 206–207
Landgren, Bengt, 93
Landquist, John, 29
Landquist, Solveig, 29
Landqvist, Marianne, 35
Lavedan, Henri, 29
Le Blond, Maurice, s. 28
Lemon, Lee T., 46
Lennard, John, 115
Lervik, Åse Hiort, 19
Lessing, Gotthold Ephraim, 181
Lide, Barbara, 144–145, 149, 151, 175–177
Liébault, Ambroise-Auguste, 27, 105
Liégeois, Jules, 27
Lindenberger, Herbert, 176
Lindström, Göran, 17–18, 38, 41, 48–49, 53, 78, 80, 86–87, 93, 96
Lindström, Hans, 25–27, 93, 102, 107–108, 119, 122, 217–218
Lombroso, Césare, 26–27, 35, 93, 96
Londen, Anne-Marie, 31
Louis Philippe (fransk regent 1830–1845), 115
Lucas, Frank Lawrence, 54, 103
Luckhurst, Mary, 115
Lyngfelt, Anna, 33–36, 48, 57, 59–61, 67–69, 73
MacEwan, Elias J., 40

Mann, Thomas, 19
Marlowe, Christopher, 48
Martin, Joe, 102
Maudsley, Henry, 26
Maugigard, Victorine, 34
Maupassant, Guy de, 26, 103
Meidal, Björn, 35, 40, 92–93, 102, 195
Melander Marttala, Ulla, 31
Melberg, Arne, 37–38
Mérimée, Prosper, 102
Molière, 49
Mukařovsky, Jan, 76
Naess, Harald S., 81
Nietzsche, Friedrich, 26–27, 35, 82, 93, 130
Nordau, Max, 26, 105
Ollén, Gunnar, 16, 25, 55, 63–64, 69, 71, 73, 78–79, 85, 93, 95, 102–105, 107, 130, 132, 142, 149–150, 179–180, 206–208, 215, 220, 231, 233, 242
Olsson, Ulf, 54
O'Neill, Eugene, 55
O'Neill, Patrick, 38, 41, 44
Paul, Fritz, 18–19, 72–76, 92
Paulson, Arvid, 55
Peirce, Charles Sanders, 22
Persson, Anita, 18
Pfister, Manfred, 22–23, 30–31, 38, 43–48, 50–52, 75–76, 126–127, 147, 235
Pirandello, Luigi, 47, 55
Pocquelin, Jean-Baptiste, se Molière
Poe, Edgar Allan, 26, 35, 38, 93, 102–103
Prince, Gerald, 47
Propp, Vladimir, 126–127
Pütz, Peter, 36
Racine, Jean, 44
Ramnefalk, Marie Louise, 21
Reis, Marion J., 46
Ribot, Théodule, 26
Ricœur, Paul, 23
Rilke, Rainer Maria, 72
Rinman, Sven, 18, 54, 150
Robinson, Michael, 54, 144
Rossander, Måns, 195
Ryan, Marie-Laure, 38
Röhl, Magnus, 35
Rönn, Carl Johan, 195
Sandberg, Hjalmar, 206
Schering, Emil, 40
Schildt, Runar, 31
Schiller, Friedrich, 39, 48
Schnetz, Diemut, 34
Shakespeare, William, 44, 48, 179
Short, Mick, 24
Skalin, Lars-Åke, 253
Skard, Sigmund, 81
Smedmark, Carl Reinhold, 55–56, 66, 68, 79, 95, 98–99, 103, 111–113, 120–121, 146, 150, 175, 179, 183, 189, 203–204, 206–207, 231
Sofokles, 39
Souriau, Étienne, 126–127, 237
Sprinchorn, Evert, 57, 156
Staël, Madame de (Germaine), 33
Stam, Per, 35
Steene, Birgitta, 92
Stendhal, (Beyle, Henri Marie), 25
Stenström, Thure, 93
Sternberg, Meir, 38, 43, 45–48, 51, 235
Stolpe, Jan, 37
Strömquist, Siv, 18, 23, 32, 50, 148
Ståhle Sjönell, Barbro, 18
Swedenborg, Emanuel, 156
Swerling, Anthony, 68–69, 110
Szondi, Peter, 18, 35, 39, 41, 55, 72–75, 180, 201–203, 235
Sörlin, Marie, 22–24, 32

Taine, Hippolyte, 25
Terentius, 38, 48
Tjechov, Anton, 207
Tjäder, Per-Arne, 115–116
Tomaševskij, Boris, 38, 41, 43, 45–46, 51, 235
Törnqvist, Egil, 15, 18, 34–35, 42–43, 45, 48, 51–54, 57–58, 60–63, 66–67, 69–72, 74, 81, 85–86, 88, 91, 94–97, 99, 149, 151–161, 163, 166–177, 180, 183, 189–190, 192, 195, 199–200, 202–204, 213, 229–230, 235, 248, 251
Vinge, Louise, 195
Ward, John, 55, 69, 78
Weiss, Paul, 22
Werin, Algot, 18
Westin, Boel, 34, 70
Wied, Gustav, 102
Willumsen, Dorrit, 70
Wilpert, Gero von, 73
Wirmark, Margareta, 55, 70
Wirtanen, Atos, 177
Wretö, Tore, 93
Zetterling, Leif, 195
Zola, Émile, 19, 26–30, 35, 103, 207, 235
Östman, Carin, 18, 31–32, 35

Skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga institutionen
vid Uppsala universitet

1. Birgit Antonsson: *Efterklang och särprägel*. En studie i Per Freudenthals – pseudonymen Ode Baltens – tidiga prosa till och med romanen I lustgården. 1972.
2. Mats Ekelöf: *Ernst Didrings Malm*. 1975.
3. Pär Hellström: *Livkänsla och självutplåning*. Studier i framväxten av Gunnar Ekelöfs Strountes-diktning. 1976.
4. Carola Hermelin: *Vinteroffer och Sisyfos*. En studie i Erik Lindegrens senare diktning. 1976.
5. Andrzej Nils Uggla: *Strindberg och den polska teatern 1890–1970*. En studie i reception. 1977.
6. Anita Boström Kruckenberg: *Roman Jakobsons poetik*. Studier i dess teori och praktik. 1979.
7. Örjan Torell: *Litteraturen som karaktärsdanare*. En presentation av sovjetisk litteraturpedagogik. 1979.
8. Gunnar Syréhn: *Osäkerhetens teater*. Studier i Lars Forsells dramatik. 1979.
9. Arne Widell: *Ola Hansson i Tyskland*. En studie i hans liv och diktning åren 1890–1893. 1979.
10. Ingrid Björkman: *Nini Roll Ankers Stampetrilogi*. Tillkomst, bakgrund, budskap. 1979.
11. Karl Lindqvist: *Individ grupp gemenskap* – studier i de unga tiotalisternas litteratur. 1980.
12. Esbjörn Funck: *Berättaren från fattighuset*. Åke Wassing och hans roman Dödgrävarens pojke. 1980.
13. Ann-Lis Jeppson. *Tankar till salu*. Genombrottsidéerna och de kommersiella lånbiblioteken. 1981.
14. Margareta Fahlgren: *Litteraturkritiker i arbetarrörelsen*. En studie i Erik Hedéns dagskritik 1909–1925. 1981.
15. Björn Sundberg: *Sanningen, myterna och intressenas spel*. En studie i Hjalmar Söderbergs författarskap från och med Hjärtats oro. 1981.
16. Lars Wendelius: *Bilden av Amerika i svensk prosafiktion 1890–1914*. 1982.
17. Lars-Åke Skalin: *Den bundna viljan*. Till determinationens problem i skönlitterär naturalism. 1983.
18. Birgitta Jansson: *Trolösheten*. En studie i svensk kulturdebatt och skönlitteratur under tidigt 1960-tal. 1984.
19. Eva-Britta Ståhl: *Vilhelm Ekelunds estetiska mysticism*. En studie i hans lyrik 1900–1906. 1984.
20. Mona Korsnäs: *Eyvind Johnson och Djävulen*. Människans andra jag och och den politiska ondskan – studier kring ett motivkomplex i Eyvind Johnsons romankonst. 1984.
21. Ulf Malm: *Meter, rytm och ljudgestaltning i bunden vers*. Exemplet Karlfeldt. 1985.
22. Tommy Danielsson: *Om den isländska släktsagans uppbyggnad*. 1986.
23. Ulla Nordin Lönner: *C. J. L. Almqvists Målaren* – en strukturanalys. 1987.
24. Ola Kindstedt: *Strindbergs Kristina*: historiegestaltning och kärleksstrategier. 1988.
25. Lars Burman: *Den svenska stormaktstidens sonett*. 1990.
26. Claes Ahlund: *Den skandinaviska universitetsromanen 1877–1890*. 1990.
27. Bo G. Jansson: *Självironi, självbespegling och självreflexion*: den metafiktiva tendensen i Eyvind Johnsons diktning. 1990.
28. Ola Nordenfors: *”Känslans kontrapunkt”*. Studier i den svenska romansen 1900–1950. 1992.

29. Ingela Pehrson: *Livsmodet i skrönans värld*. En studie i Torgny Lindgrens romaner Ormens väg på hälleberget, Bat Seba och Ljuset. 1993.
30. Svante Lovén: *Skuggornas Rike*. Mytiska mönster i Heidenstams Endymion och Hans Alienus. 1993.
31. Göran O:son Waltå: *Poet under Black Banners*. The Case of Örnulf Tigerstedt and Extreme Right-Wing Swedish Literature in Finland 1918–1944. 1993.
32. Michael Gustavsson: *Textens väsen*. En kritik av essentialistiska förutsättningar i modern litteraturteori. Exemplen Cleanth Brooks, Roman Jakobson, Paul de Man. 1996.
33. Bo Georgii-Hemming: *Träd.* Ett försök till lacansk läsning av Walter Ljungquists berättelser, särskilt Jerk Dandelinsviten. 1997.
34. Dorothea Hygrell: *Att översätta komik*. En undersökning av funktionsförändringar I tyska översättningar av svensk skönlitteratur. 1997.
35. Per Stam: *Krapula*. Henry Parland och romanprojektet Sönder. 1998.
36. Otto Fischer: *Tecknets tragedi*. Symbol och allegori i P. D. A. Atterboms sagospel Lycksalighetens ö. 1998.
37. Patrik Mehrens: *Mellan ordet och döden*. Rum, tid och representation i Lars Noréns 70-talslyrik. 1999.
38. Janne Lindqvist: *Dygdens förvandlingar*. Begreppet dygd i tillfällestryck till Handelsmän före 1780. 2002.
39. Maria Wennerström Wohrne: *Att översätta världen*. 2003.
40. Daniel Andersson: *The Nothing That Is*. The Structure of Consciousness in the Poetry of Wallace Stevens. 2006.
41. Sigrid Ekblad: *Författaren*. En studie i litteraturvetenskaplig argumentation med analyser av August Strindbergs I havsbandet som exempel. 2006.
42. Birgitta Wistrand: *Elin Wägner i 1920-talet.* Rörelseintellektuell och internationalist. 2006.
43. Hanif Sabzevari: *Varför tiger du?* Expositionen i sju enaktare av August Strindberg. 2008.