

Sammlaren

Tidskrift för

svensk litteraturvetenskaplig forskning

Årgång 130 2009

I distribution:

Swedish Science Press

Svenska Litteratursällskapet

REDAKTIONSKOMMITTÉ:

Göteborg: Stina Hansson, Lisbeth Larsson

Lund: Erik Hedling, Eva Hættner Aurelius, Per Rydén

Stockholm: Anders Cullhed, Anders Olsson, Boel Westin

Uppsala: Bengt Landgren, Torsten Pettersson, Johan Svedjedal

Redaktörer: Otto Fischer (uppsatser) och Petra Söderlund (recensioner)

Inlagans typografi: Anders Svedin

Utgiven med stöd av

Vetenskapsrådet

Bidrag till *Samlaren* insändes till Litteraturvetenskapliga institutionen, Box 632, 751 26 Uppsala, samt även digitalt i ordbehandlingsprogrammet Word till Otto.Fischer@littvet.uu.se. Sista inlämningsdatum för uppsatser till nästa årgång av *Samlaren* är 1 juni 2010 och för recensioner 1 september 2010.

Uppsatsförfattarna erhåller digitalt underlag för särtryck, i form av en pdf-fil.

Svenska Litteratursällskapet tackar de personer som under det senaste året ställt sig till förfogande som bedömare av inkomna manuskript.

Svenska Litteratursällskapet PG: 5367–8.

Svenska Litteratursällskapets hemsida kan nås via adressen www.littvet.uu.se.

ISBN 978-91-87666-27-8

ISSN 0348-6133

Printed in Sweden by
Elanders Gotab, Stockholm 2010

Jagets skådeplats

Medieteoretiska reflexioner kring Strindbergs Taklagsöl (1906)

AV KLAUS MÜLLER-WILLE

1. Grafonen, röda korset och schweizarnes vapen – Inledning

När konservatorn vaknade ur morfinslummern på tredje dygnet sedan olyckan, låg han i sin sängkammare förbunden efter operationen. Det första han urskilde var ett rött kors på en vit mantel, och straxt lupo hans tankar kring korsfarare, frimurare, Schweizeralper, absintbuteljer, fabriksmärken, engelska krigsflaggen, flottans signaler, men hans medfödda ordningssinne plågades av oredan i dessa föreställningar, och under en pinande tystnad fick han slutligen fram: 'Men schweizarnes vapen är vitt kors på röd botten; det har alltså vänt sig baklänges ...' Och av ansträngningen föll han åter i sin slummer, alltjämt talande ut varje uppkommen föreställning i den febersjuka hjärnan. Han hade sålunda talat i tre dygn, och det var musei-intendenten han vände sig till.

– Jo, jag hade köpt en liten grafon för tio kronor åt min gosse till hans födelsedag, när han blev fyra år. Jag ville prova den först i ensamheten; skruvade opp, lyfte på spärrhaken och det började surra ... (SV 55, s. 9)¹

Redan upptakten till *Taklagsöl* erbjuder en bra möjlighet att illustrera textens subtila berättartekniska struktur samt dess dynamiska retorik. Grafonens omnämnande i textens början tillkännager därutöver dess höga reflexionspotential och framför allt dess medieteoretiska medvetande.

Grundläggande för hela textens struktur är en ramberättelse, där en heterodiegetisk och nollfokaliserad berättelseinstans skildrar konservatorn Gustavs döende. Denna berättelse kännetecknas av en saklig, torr, ibland nästan sarkastisk stil som delvis präglas av en vetenskaplig medicinsk terminologi. Ramberättelsens funktion består inte bara i att skildra själva sjukdomsförloppet utan tjänar även till att kommentera konservatorns långa ordsvada. Dennes fortlöpande språkliga performans förklaras inte bara med hänvisning till verkan av morfinet som han tar mot sina smärtor utan karakteriseras även med mediala jämförelser och metaforer: "Så började den sjuke att spela opp igen likt grafonen utan spärrhake". (SV 55, s. 18) Med tillämpningen av den bestämda formen "grafon" uppmärksammas läsaren på att berättaren på ett märkvärdigt sätt använder sig av konservatorns skildring för att illustrera just dennes sjukdomsförlopp. Denna liknelse ersätts i slutet av texten av en något annorlunda medial metafor som berättaren använder för att karakterisera den sjukes tal: "När han vaknade,

började åter rullen i hjärn-fonografen att gå; gav ifrån sig alla sista minnen och intryck, men i sträng ordning alldeles så som de blivit 'inspelade.'" (SV 55, s. 48) Medan grafofonen i föregående citat begagnades som en yttre bild för att karakterisera en specifik form av språklig performans, fungerar bilden av hjärn-fonografen här som en metafor för minnet, eller snarare som en liknelse för komplexa minnesprocesser som bara kan avbildas med hjälp av just denna metafor.

Vid sidan av sådana tekniska liknelser använder berättaren textuella metaforer för att beskriva konservatorns djupa personlighetskris. Följande citat verkar förvånansvärt modernt eftersom det innehåller en hel rad av olika text-bilder – stramalj, trådar, broderi – för att skildra en subjektkris:

Hans eget jag upplöstes, och den medfödda karaktären visade sig som masken, bakom vilken han utfört sin roll, uppkommen genom anpassning efter livsförhållandena och enligt lagen för det största utbytet av själsämnen. Hela denna stramalj av uppfostran, läroböcker, människor, tidningar, skilde sig i trådar, och det lilla egna han broderat rispades upp, försvann. Med självet upplösning följde självskhetens försvinnande, och han började flyta ut, grep omkring sig efter de närmaste, sköterskan och läkaren, intresserade sig för dem, deras befinnande, och med verkliga amöboid-rörelser av själen kastade han ut sken-fötter, klängde sig om deras tankar och känslor liksom för att hålla sig kvar på fasta marken. (SV 55, s. 61f.)

Även denna vävnadsmetafor lånar berättaren från konservatorn. Den döende Gustav yttrar sig om det komplexa nätverk som sammanknyter alla människors öde och hänvisar till det berömda citatet ur Shakespeares *The tempest*: "Det är en väv alltsammans gjord av samma tråd som våra drömmar". (SV 55, s. 55).

Det är helt tydligt att denna ramberättelse med dess kommenterande iakttagelser uppfyller en eminent viktig funktion i texten. Däremot domineras texten rent kvantitativt av de långa monologer som Gustav framför i jag-form. Monologerna adresseras till en imaginär vän – den i första citatet omtalade museiintendenten – eller riktas till en sjuksköterska och en läkare som möjligtvis enbart kan betecknas som produkter av patientens fantasi. Monologen kännetecknas av iögonfallande prolepser och analepser. I slutet domineras monologen av vilda associationer, så att berättelsestrukturen upplöses totalt. De olika minnesfragment som fogas ihop under monologens gång, kretsar å ena sidan kring en olycklig äktenskapshistoria och å andra sidan kring en livslång fiendskapshistoria.

Forskningen har länge varit sysselsatt med frågan i vilken mån *Taklagsöl* kan betecknas som modernistiskt prosaexperiment och i vilken mån man kan tala om "a stream of consciousness" i samband med konservatorns monolog eller ej. Jag hänvisar till Per Arne Tjäders, Barry Jacobs, Björn Sundbergs och framförallt Barbro Ståhle Sjönell

arbeten som man inte kan avvara när man sysselsätter sig med berättelsens komplexa struktur och berättarteknik.²

Själv önskar jag fördjupa de medie- och språkreflexiva funderingar som kännetecknar ramdialogen. I nära anslutning till en artikel som Vreni Hockenjos har ägnat åt den medieteoretiska reflexionen i *Taklagsöl* vill jag visa att diskussionen kring de tekniska medierna är nära korrelerad med uppkomsten av den subjektiskris som skildras i texten.³ Medan Hockenjos påpekar att diskussionen om de nya medierna i texten förknippas med föreställningen om det omedvetna, kommer jag visa att texten diskuterar helt olika modeller av det omedvetna som så att säga spelas ut mot varandra. I tre följande avsnitt skiljer jag mellan tre olika modeller av det omedvetna som diskuteras i texten och som alla tre är nära förknippade med reflexionen kring olika medier eller med reflexionen kring olika mediers inflytande på subjektet. Med denna trefaldiga reflexion kring förhållandet mellan medierna och det omedvetna bidrar texten enligt min mening inte till att stödja antagandet om mediernas fördolda makt. Snarare bidrar den till en kritisk reflexion av ett sådant antagande.

2. Det inre Afrika – Det fysiologiska omedvetna (kroppens strömmar och minnets maskinskrift)

Strindbergs text är nog en av de första litterära källor som konsekvent bygger på idén om en hjärnskrift. Den fantasmatiske föreställningen om en sådan helt autentisk, kroppslig skrift, som inte förrän 1930 kom att resultera i den tekniska uppfinningen av elektroencefalografen, är naturligtvis nära förknippad med en fysiologiskt grundad föreställning om det omedvetna som en slags mätbar kroppslig ström.⁴

I själva texten hänvisar konservatorn till de elektriska strömmar och magnetfält som skapas av nervernas och hjärnans aktivitet och som laborerar oberoende av de tecken och de semiotiska strukturer – den språkliga vävnaden –, med vilkas hjälp subjektet vanligtvis representerar sig självt. Så är konservatorn rädd för att han och hans hustru ska påverkas av den subtila strömmen som hans släktingar utstrålar och med vilken de – enligt hans mening – verkligen kommer förstöra äktenskapet genom att ”ompolarisera” (SV 55, s. 40) hustrun. Hans enda hopp består i att själv kunna påverka sin fru igen:

När jag så tänkte på mitt förhållande nu, undrade jag om icke min hustru, bara hon fick hållas, även skulle bli mättad av släktingarnes strömmar och följaktligen en dag växla polar igen, kasta tillbaka strömmen, söndras ifrån dem, och åter inträda inom mitt magnetiska fält. Förhölle jag mig indifferent, skulle kanske motströmmen upphöra, ty det var sannolikt jag som genom influens väckte de stridiga krafterna och stärkte dem genom mitt hat. Avbryta kontakten alltså, med andra ord avlägsna mig från strömväckarne, det vore metoden. (SV 55, s. 42f.)

I en mycket inspirerande uppsats om Strindbergs *I havsbandet* har Erik Østerud kunnat visa, i vilken hög utsträckning Strindbergs människosyn präglas av föreställningen om nervernas energi.⁵ Idén om kroppens strömmar ställs mot idén om en isolerad individ som styrs av något slags andligt centrum. Föreställningen om subjektet ger vika för uppfattningen av komplexa energifält som fortlöpande interagerar med varandra. Den motsvarande uppfattningen av personligheten som ett komplext och dynamiskt energifält etablerar en hel rad metaforer, där personernas interaktion beskrivs via strålar, magnetiska påverkningar, utsugning och tillförsel av energi.⁶ Hela denna diskussion om "subjektets kris" och "nervernas mystik" var helt aktuell när *I havsbandet* offentliggjordes 1890, men verkade nog lite föråldrad, när *Taklagsöl* publiceras 1906.⁷ Också konservatorns försök att övervinna Helmholtz' fysiologi med hjälp av nya fysiologiska observationer påminner snarare om en litet märklig vetenskaplig diskurs under 1880-talet än om tidigt nittonhundratalet:⁸

Och jag har aldrig [...] trott ni funnit ut kroppens fysiologi. Levern är en termostat, utom det att han bereder gallan; mjälten förbereder pancreassaften; njurarne äro ogenomträngliga, impermeables som kautschu, och kunna avdestillera vattnet, vilket går igenom hela kroppen liksom täckdiken, och straxt är i lungorna utan att ha varit i njurarne; kroppen har icke två omlopp utan fyra, ty chylus- och lymfkärl äro fullständiga cirkulationer; benmärgen alstrar icke de röda blodkropparne, utan omsätter och förnyar benet; hjärnan är en körtel som bortfor förbränningsprodukterna efter sinnessens förbrukning av materie, och de många små utskotten på hjärnans botten äro av okända funktioner, [...]. (SV 55, s. 52)

Citatet är viktigt för min argumentation för att det bidrar till att illustrera i vilken mån föreställningen om det omedvetna verkligen korreleras med en kroppslig dynamik – olika kretslopp och kroppsliga utbyten som inte styrs av subjektet utan som omedvetet påverkar det talande jaget. Denna föreställning om det omedvetna som en rent materiellt definierat kroppslig-fysiologisk aktivitet är också intressant ur en mediehistorisk synvinkel. Artonhundratalets fysiologi var totalt beroende av olika medieteknologiska uppfinningar vilka helt enkelt etablerade möjligheten att nedteckna olika kroppsströmmar.⁹ Med hjälp av dessa 'skrivmaskiner' etablerades en ny form av teknisk-biologisk skrift som faktiskt skriver sig själv utan att regleras av subjektets intention. Med denna skrift förbinds hoppet om att kunna avbilda och kvantifiera människornas affektiva, det vill säga om att kunna uppfinna en helt ny form av alfabet som verkligen ger tillgång till driftslivet och äkta emotioner.

Även i den samtida psykiatrin letade man efter möjligheter att på något sätt nedteckna och dokumentera psykiska processer. I den av Cornelius Brock och Armin Schäfer utgivna tyska antologin *Psychographien* dokumenteras en hel rad av motsva-

rande skrivmaskiner.¹⁰ I antologin finns flera uppsatser som kretsar kring frågan vilka effekter dessa tekniska medier hade för uppfattningen av det omedvetna runt sekel-skiftet 1900. Just fonografen spelar en mycket viktig roll i utforskningen av olika psykiska defekter, eftersom den erbjuder en bra möjlighet att observera den rent materiella språksidan och att på så sätt dokumentera oavsiktliga och förment betydelselösa variationer i uttal och intonation som i sin tur kan tydas som rent materiella tecken eller index för psykiska dysfunktioner.¹¹

Hela ramberättelsen i Taklagsöl påminner om en sådan experimentell försöksanordning, där berättaren verkar observera konservatorns långsamma upplösning och där texten tycks återge en slags sann och autentisk diskurs – en levande ordström – som döljer sig bakom eller under det vardagliga språket. Hjärn-fonografmetaforen bidrar till att stödja idén att berättelsen inte längre produceras av ett talande subjekt utan av kroppens, eller rent av livets, naturliga skrift som genereras med hjälp av tekniska medier.

I ett utkast skriver Strindberg faktiskt att "[m]innet reproducerar genom en grafofon".¹² Däremot fungerar hjärn-fonografen i texten inte som det tekniska medel genom vilket texten skrivits utan som en metafor för minnet själv: "När han vaknade, började åter rullen i hjärn-fonografen att gå; gav ifrån sig alla sista minnen och intryck, men i sträng ordning alldeles så som de blivit 'inspelade.'" (SV 55, s. 48) Hockenjos har uppmärksammat att en motsvarande metafor redan fanns etablerad i 1800-talets fysio-psykologiska minnesforskning.¹³ Redan 1880 publicerade Marie Guyau en artikel med titeln "Le mémoire et le phonograph". Strindbergs intresse för 1880-talets fysio-psykologiska minnesforskning är väl dokumenterad. Hans Lindström har påpekat det starka inflytandet av Théodule Ribots *Les maladies de la mémoire*, där Ribot formulerar ett fysiologiskt minnesbegrepp som slutligen kulminerar i idén att själva jaget ingenting annat är än en produkt av organiska minnesprocesser, där olika sinnesintryck skrivs in eller spelas in i kroppens celler.¹⁴ Ola Hansson som även han starkt påverkades av Ribots teorier sammanfattar den filosofiska konsekvensen av dennes minnesteori på följande sätt:

Vad är jaget, personligheten, medvetandet? Enligt den metafysiska hypotesen är medvetandet något primärt, något i första hand givet, något som är i och genom sig självt, en abstrakt enhet såsom den matematiska punkten, en orsak, en utgångspunkt. Enligt den hypotes åter, vilken den moderna psyko-fysiologerna uppställa, är medvetandet något som icke ursprungligen fanns, något, som framkommit under den organiska världens utveckling, något som är bundet vid ett fysiskt substrat och endast genom detta har någon tillvaro, en produkt av fysiska processer, själv ett konkret helt, en komplex, en ändpunkt.¹⁵

Man skulle kunna tro att Strindberg i Taklagsöl försöker återuppliva intresset för de epistemologiska frågor som dominerade den populärvetenskapliga och litterära diskussionen kring det fysiologiska omedvetna under 1890-talet. Både skildringen av jagets upplösande samt den därmed korrelerande utförliga beskrivningen av rent fysiska processer går tillbaka på de filosofiska diskussioner som fördes i samband med den fysio-psykologiska forskningens framsteg under 1880- och 1890-talet.¹⁶

Enligt min mening bidrar texten däremot till en kritisk reflexion av just sådana fysio-psykologiska antaganden. Först och främst visar Strindberg att upptäckten av olika fysiska processer är bunden till tekniska medier som starkt påverkar, för att inte rent av säga skapar, bilden av motsvarande kroppsliga aktiviteter.¹⁷ Texten visar att även den naturvetenskapliga forskningen snarare konstruerar en bild av verkligheten än verkligen speglar en given kroppslig realitet. Med bilden av fonografen som representerar minnets funktion tydliggörs även metaforers funktion i den naturvetenskapliga diskursen. När berättaren påstår att patienten gav ifrån sig alla sista minnen och intryck ”alldeles så som de blivit ’inspelade’” (SV 55, s. 48) så understryker användandet av citationstecken i ”’inspelade’” en viss distans till den enkla bilden av ett kroppsligt minne som fungerar precis som en rent teknisk maskin.

Även föreställningen om den oberoende och nyktra naturforskaren kullkastas i texten. Det sägs att konservatorn, som presenteras som ”en lärd och en jägare”, (SV 55, s. 13) har varit i Afrika för att ”jaga[t] människor för att samla hjärnor”. (SV 55, s. 28) Hjärnforskningen jämförs alltså på ett direkt sätt med hela den imperialistiska diskurs som präglade Afrikas utforskning. Analogin mellan hjärn- och Afrikaforskningen understryks även av det följande citatet. När konservatorn själv blir ett offer för sina vetenskapliga intressen och när han själv observeras som ett vetenskapligt medicinskt objekt uppvisar han afrikanska drag: ”[Sjuksystemen från Röda Korset] betraktade den sjukas ansikte, förr brunt av livet ute, numera gult och med hår och skägg kolsvart, något exotiskt, sydländskt med spår av Afrika möjligen”. (SV 55, s. 13). Så som Afrikadiskursen präglas också forskningen kring de inre fysiska kroppsprocesserna av föreställningen om en autentisk – både skrämmande och lockande – natur som man önskar att behärska, att kolonisera.¹⁸ I båda fallen – alltså i den samtida psykiatrin och i etnologin – använder man sig av fonografen för att uppteckna (och kontrollera) det fundamentalt andra, det främmande språket som förknippas med denna naturföreställning. Genom att tydligt hänvisa till denna maktfullkomliga önskan bidrar texten till att reflektera över de omedvetna önskingar och den rädsla som styr forskarnas begäran.

Om texten på så sätt bidrar till en kritisk reflexion av föreställningen om det omedvetna som en given kroppslig entitet, så är det åtminstone intressant att konservatorn även funderar över en helt annan form av det omedvetna som han lokaliserar i de symboliska teckensystemen samt i de tekniska transmissionsmedierna.

3. "... jag är hos mig, men dock hos en annan..." – Språkets, tecknens och mediernas omedvetna (medierna och subjektets dubblering)

Konservatorn reflekterar utförlig över den språkliga kommunikationen och redogör för de oanade effekter och fundamentala svårigheter som kännetecknar den vardagliga samtalsituationen:

Och jag tror icke två människor tänka lika, eller mena detsamma med samma ord. Jag minns att *hon* kunde bli ond när jag sade en vänlighet; undrade ibland om hon hörde galet eller inlade en annan valör i mina ord; eller om jag var falsk för tillfället och hyste fientliga känslor, under det jag tvangs säga en artighet. (SV 55, s. 54f.)

Hela berättelsen kretsar kring djupt misslyckade kommunikationsakter som ofta beror på språkets fundamentala ambivalens. Intresset för de effekter som framkallas av signifikanternas egna dynamik kommer även till synes i konservatorns förkärlek för talens magi:

Jag hade varit i naturvetenskapliga klubben kvällen förut; man refererade om aftonen Hellenbachs Talens mystik och periodiciteten i människans liv. Hemkommen sökte jag uppställa min magiska kvadrat, och fann, att mitt liv rörde sig framåt med femårsperioder och att nedåtgående kurvan mellan de fem åren fylldes av motgångar, antydande trötthet eller energiförminskning. (SV 55, s. 14)

I det här sammanhanget fäster jag mindre vikt vid den religions- eller idéhistoriska bakgrunden som kommer till synes i idén om talens magi; snarare önskar jag fästa uppmärksamheten vid hur de dolda makter som styr livet inte längre förknippas med kroppens utan med tecknets egendynamik. I texten är det inte bara språket och andra tecken som på ett märkvärdigt sätt förkroppsligar det omedvetna. Just de nya tekniska medierna utövar en märklig makt på konservatorn. Detta gäller inte minst den omtalade grafofonen. Redan första kontakten med detta medium har oanade effekter:

Jo, jag hade köpt en liten grafofon för tio kronor åt min gosse till hans födelsedag, när han blev fyra år. Jag ville prova den först i ensamheten, skruvade opp, lyfte på spärhaken och det började surra ... Då ryter en förfärlig korporalstämma: Falkensteinmarsch, Nachtigalrekord: en hel tacts paus och så blåses upp denna marsch, som egentligen liknade många andra, men nu i min ensamma våning gjorde ett fasans intryck på mig, ty jag erinrade när det stycket kreerades i Hamburg under för mig särdeles plågsamma omständigheter. Det var i Alsterpaviljongen ... usch nej, jag vill inte tänka på det! Men ser du, musiksergeanten som där ropade ut numret hade samma röst som denna i grafofonen – jag minns hans förfärliga mustascher, hans blodsprängda ögon; det måste vara han som förföljt mig ända hit. (SV 55, s. 9)

I anslutning till Erika Brady och Friedrich Kittler har Hockenjos rekonstruerat den mediehistoriska bakgrund som bidrar till att kommentera den ”fasans intryck” som hela citatet beskriver.¹⁹ I sin funktion som minnesmedium bidrar fonografen inte bara till att skilja rösten från kroppen utan den bryter också ut rösten ur ett rumsligt och temporärt sammanhang. Konservatorn försöker övervinna intrycket av denna kroppslösa spök-röst med hjälp av sin fantasi, men även här lyckas han bara framkalla kroppsfragment – en förfärlig mustasch och blodsprängda ögon – som på samma sätt som den lössläppta rösten hotar honom. Upplevelsen av denna kroppslösa röst blir synnerligen skrämmande emedan den kan upprepas gång på gång. Dessa dubblerade röster bidrar uppenbarligen till att även den förment egna och förment singulära kroppsliga rösten upplevs som ett främmande medium. På så sätt hotar den att förlora sin identitetsstiftande funktion och det är just därför som subjektet skräms av sådana spökröster. Jag talar medvetet om spökröster, för just spökeri och spökljud kommer att spela en stor roll i en senare del av texten. Hur nära dessa spöksccener förknippas med upplevelsen av grafofonen ses i tidigare utkast, där man till exempel hittar titlar som ”Spöket huset: Fröding med grafofonen som talar” eller ”Gröna udden: Öfvergivna hus: Det spökar. Fonografen”.²⁰

Men tematiseringen av grafofonens spökröst förekommer även i följande citat som beskriver grafofonens andra nummer. Grafofonröstens kusliga effekt stegras med återgivandet av ett skratt som inte längre har något slags ursprung:

Det var ett varieté-nummer. En clown säger någonting roligt, som jag icke förstod; och därpå slår han upp ett skratt så infernaliskt, att jag hörde där var någon elakhet; men skrattet var verksamt, i synnerhet när det repeterades av en hel kör; och som min gosse levde under tunga förhållanden, där man sällan hörde ett skratt, så lät jag rullen gå. (SV 55, s. 10)

Låt oss, innan jag visar i vilken mån texten fördjupar reflexionen kring sådana språkröster och kring de vittomfattande effekter som de har på subjektets konstitution, titta lite närmare på fortsättningen av födelsedagsepisoden i texten. De katastrofala följderna av konservatorns välmenta present tydliggör i vilken mån även hans språkkritiska reflexioner kring olika kommunikationsproblem resulterar ur konfrontationen med de nya tekniska medierna:

Så tog jag fram min stora present, grafofonen, nästan viss på framgången. Drog upp verket, med ögonen på barnets ansikte för att riktigt njuta den lilles glädje. – Falkensteinmarsch! Nachtigalrekord! ropade musiksergeanten med sin råa stämma. Gossen blev rädd och började gråta, så att jag lade på spärrhaken, ömsade rullen och lät clownen träda fram. – Vad hände nu? Det förstod jag icke då, men har senare fått förklaringen. Modren blev vit i ansiktet, tog barnet i sin famn, gick in i sängkammaren, utslungande det enda

ordet: husch! Och därpå stängdes dörren. Vet du vad det var, Axel? Jo, i grafonen satt ett onständigt varieténummer, som jag icke förstätt, ty jag kan bättre engelska än tyska sedan min Kongovistelse. (SV 55, s. 12)

Än en gång understryks ambivalensen av ett språkligt medium som helt och hållet vänder upp och ner på användarens intention. Upptäckten av denna språkliga ambivalens är nära förknippad med de nya mediernas framkomst, eftersom det är de som så att säga skiljer språket från den talande instansen (konservatorn vet inte ens vad det är för ett slags språk som clownen pratar). På så sätt verkar de nya medierna främja upplevelsen av någon slags kontrollförlust över språket. Texten fördjupar med andra ord en språkkritisk diskussion som länge förknippades med skriftens fenomen. Även skriften kännetecknades i en lång filosofisk tradition som ett farligt medium som hotar döda den levande muntliga rösten. Med grafonens och fonografens uppfinning förs denna diskussion vidare. I än högre grad än den alfabetiska skriften hotar de nya tekniska medierna att förändra hela språkbruket och de därmed etablerade intersubjektiva relationerna.

Detta tydliggörs i en märklig scen i texten, där hela den subjektiskris som skildras i texten sätts i tydligt samband med ett annat relativt nytt medium. Konservatorn vill prata med sin fru för att han längtar efter sin son som han gärna vill se igen. Redan det första kommunikationsförsöket misslyckas. Gustaf ber sin tjänsteflicka att ringa upp sin fru. Frun är bortrest och eftersom han anar var hon är, bestämmer han sig för att ringa dit:

Jag gissade genast på gömstället och skulle gå till telefonen, då jag erinrade att endast Rikstelefonen brukades *där*, och den ägde jag icke. Men då kom för mig att jag kunde få begagna den hos grannen inunder mig, som med sin familj befann sig på resa. Jag gick ner en trappa, ringde, blev insläppt i herrns rum. [...] Jag ringde genast opp, och fick till svar att jag skulle vänta påringning; den kunde dröja, ty det var sexton samtal före mig.” (SV 55, s. 19)²¹

Medan Gustaf väntar på telefonen, börjar han att fundera över sin grannes liv som verkar vara en egendomlig dubbling av konservatorns eget liv. Kort och gott: grannen tillhör den skara av dubbelgångare som plågar Gustaf. Av särskilt intresse i det här sammanhanget är skildringen av grannens lägenhet som också verkar vara en kuslig dubbling av konservatorns hem:

Det[ta] är hans rum, men det är en pendang till mitt; hans rum äger något naket, abstrakt såsom arkitekten ju rör sig med geometriska storheter, linjer, ytor. Jag ser endast byggnadsritningar, men inga hus; inga levande föremål, inga växter, ingen färg. Gardiner

för fönstren saknas, ty han söker ljus för sitt arbete; därigenom tycker jag mig sitta ute, oskyddad för den råa väderleken, och detta gör rummet banalt, avskräckande, utom det att ledsnaden vilar över det hela. Jag ser mitt varma rum, med färgat ljusdunkel, fyllt av levande växter och uppstoppade djur, målade tavlor; hans kakelugn är lik min, tapeterna desamma, men det är mitt rum, övergivet, plundrat, ostädat. (SV 55, s. 23)

Gustaf upplever just det som Freud kommer att kalla för en ”unheimlich” känsla, det vill säga en känsla av främlingskap i sitt eget hem som i stället verkar vara bebott av någon annan.²² Gustaf erbjuder en pregnant definition av denna kusliga känsla: ”... jag är hos mig, men dock hos en annan ...”. (SV 55, 24) I motsatts till konservatorns eget hem upplevs grannens lägenhet som ett dött, kallt, färglöst, abstrakt rum, där gränsen mellan inre och yttre är ytterst ostabil. Alla dessa predikat som konservatorn använder för att beskriva motsatsen mellan sitt hem och den andres lägenhet påminner om upplevelsen av de kalla, livlösa och tekniska röster som han möter i grafofon och telefon. Även dessa röster skrämmer eftersom de hotar att upphäva den fundamentala gränsen mellan ett inre och ett yttre rum. Som konservatorn konfronteras med ett hem som både verkar förtroget och främmande konfronteras telefonens användare med främmande, kalla, livlösa och tekniska röster som ändå på ett kusligt sätt påminner om den förtrogna kroppsliga rösten. Via telefon och grafofon konfronteras konservatorn indirekt med en dubblering av röster som skrämmer honom för att de påminner honom om det hemska (bokstavligen ”unheimliche”) främlingskapet gentemot den egna rösten (som den främmande lägenheten påminner honom om främlingskapet i det egna hemmet, i den egna kroppen, i det egna jaget).²³

Också i grannens lägenhet chockeras konservatorn när han plötsligt upptäcker att det är någon annan som rör sig i hans egen lägenhet. I samband med hela medieproblematiken som ger upphov till denna scen – konservatorn väntar fortfarande på telefon eller ”talmaskinen” (SV 55, 26) som han själv kallar den –, är det tveklöst anmärkningsvärt att denna chock kulminerar när konservatorn hör att den andra som rör sig i hans lägenhet använder sig av hans skrivverktyg:

Nu hör jag steg ovanför mitt huvud, alltså i min våning; de komma ifrån kökssidan, genom korridoren, över salens parkettgolv och styra in i mitt rum – Det är Johanna, jungfrun som nu tillfredsställer sin nyfikenhet vid mitt skrivbord – det hör jag på den knarrade skrivstolen. Hon skriver till sin fästman och lånar mina cigarrer – plumpar ner mitt skrivtyg och doppar pennskaftet – Nu är brevet färdigt; hon går ut i salen och öppnar pianot med en hårnål [...]. (SV 55, s. 25)

Denna märkliga scen kan tolkas med hjälp av de generella antaganden omkring medieskiftet mellan 1800 och 1900 som Friedrich Kittler utvecklar i sin monografi *Aufschreibesysteme*.²⁴

Detta gäller naturligtvis konfrontationen mellan gammalt skrivverktyg och modern talmaskin som på ett metaforisk plan upprepas i motsatsen mellan arkitektens moderna lägenhet och konservatorns gammalmodiga hem. Uppehållet i den moderna tekniska världen konfronterar konservatorn med ett kusligt främlingskap som också påverkar synen på hans egna skrivverktyg.²⁵ Även pennan och bläcket upplevs numera som alienerade redskap som inte längre kontrolleras av konservatorn utan som styrs av en främmande makt. Kittler har påpekat vilka omfattande konsekvenser detta förändrade förhållande gentemot medierna hade för subjektskonstitutionen. Subjekten som förlorar kontrollen över medierna börjar uppleva medierna som en svarlokaliserbar maktinstans som reglerar språkbruket och som börjar att dominera eller förintna jaget. Att förhållandet mellan herre och dräng som präglade uppfattningen av medierna som enkla och lätthanterade verktyg verkligen vänds upp och ner symboliseras i texten med bilden av den upproriska tjänsteflickan.

Men bilden av den skrivande tjänsteflickan är naturligtvis även intressant ur ett köns- eller snarare genusteoretiskt perspektiv. Redan i sina tidiga skrifter påpekar Kittler att bruket av olika medier är nära förknippat med ett hel komplex av könsrelationer. Under tidigt 1800-tal är det mannen som nedtecknar den naturliga kvinnliga rösten. Denna fundamentala könsrelation som så att säga ligger inbyggd i själva mediebruket hotas under sent 1800-tal då de nya medierna uppfinns och då olika motsatser som strukturerade uppfattningen av själva skrivakten (så som till exempel natur mot kultur, organiskt mot teknisk-mekaniskt, levande mot död etc.) kom att ifrågasättas genom hybrida skrift- och röstformer – så som till exempel den av naturen eller biologin själv producerade skriften (hjärnskriften), eller de tekniskt-mekaniskt producerade rösterna i grafofonen som omtalas i texten.

Också Strindberg verkar reflektera över de förändrade könsroller som resulterar ur de nya mediernas uppkomst. Den sexuella metaforiken i citatet är tydlig: tjänsteflickan använder sig inte bara av skrivpennan som hon doppar i bläcket, hon tar till och med konservatorns cigarr och slutligen dyrkar hon upp pianot med en hårnål. Man behöver inte vara en stor Freud-beundrare för att kunna tyda dessa klara allusioner. Tjänsteflickan tar över mannens aktiva sexuella roll och det är detta hot som skrämmer konservatorn.

Sammanfattningsvis vill jag påstå att texten inte bara reflekterar över mediernas inflytande utan att den även visar upp några av de vittgående konsekvenser som detta nya inflytande fick. Men texten erbjuder inte bara en reflexion kring mediernas fördolda makt. Tvärtom bidrar den till en kritisk belysning av detta antagande i modern medieteorin.

4. Kusliga grannar – Psykoanalysens omedvetna (paranoia och epistemologi)

Vid sidan om föreställningen om det omedvetna som kroppslig ström och idén att det omedvetna döljer sig i språket och i medierna, diskuterar texten även en tredje modell som starkt påminner om Sigmund Freuds reflexioner kring subjektstopologin och framför allt kring subjektskonstitutionen. Så försöker berättaren bland annat förklara patientens diskurs genom att hänvisa till uppdykandet av undanträngda känslor:

”[D]en sjuke [ingick] i ett nytt stadium av sitt psykiska tillstånd. Han kände sig hotad, anklagad av smärtorna, och nu vidtogo självförebåelser och försvar. Alla livets obehagliga, pinsamma lägen doko upp, tortyren tvingade till bekännelse, och därpå avgav han sina förklaringar, förmildrande omständigheter, eller dom över sig själv.” (SV 55, s. 56 f.)

Men texten dryftar inte bara undanträngningen som psykologiskt fenomen. Ulf Boëthius har påpekat att hela texten kan läsas i ljuset av Freuds narcissism- och paranoiastudier som i sin tur är nära förknippade med reflexionen över den berömda spegelscenen.²⁶ Hela texten kännetecknas av olika spegelscener och spegelfenomen (till exempel relationen mellan den schweiziska och den engelska flaggan i början av texten) som också präglar förhållandet mellan konservatorn och hans omgivning. Detta gäller inte bara för de olika dubbelgångare som dyker upp i hans berättelse utan för alla intersubjektiva relationer som skildras av konservatorn. När man läser noga upptäcker man snart att konservatorn i hög grad kan betecknas som en ”unreliable narrator”. Alla de brott som han upptäcker i sin omgivning avslöjas under berättelsens gång som rena projektioner av hans egna förbrytelser. Detta gäller inte minst förhållandet till det gröna ögat som konservatorn beskriver som sin intimfiende. Medan han försöker att övertyga sina lyssnare om att det är det gröna ögat som förföljer och spionerar på honom, blir det helt tydligt för läsaren att det snarare är konservatorn som förföljer och spionerar på sina grannar. Ja, mera än det, i slutet av berättelsen vet man inte ens om det gröna ögat existerar över huvud taget eller om det inte snarare är en ren projektion, där konservatorn blir ett offer för sin egen spionerande blick. Detta tydliggörs även i berättelsen. Den sjuke Gustav lyckas nämligen bara se det gröna ögat i en spegel. Med Boëthius kan vi beteckna hela den subjektiskris som skildras i *Taklagsöl* som en narcissistisk kris vilken i sin tur kulminerar i en ren paranoia.²⁷

Gustav som vägrar att erkänna någon form av symbolisk instans definierar sig själv genom rent imaginära speglingar. Hela hans självuppfattning pendlar mellan storhetsvansinne och rädsla för total desintegration och förintelse. Spegelbilden förkroppsligar både konservatorns djupt narcissistiska begäran och hans rädsla för den andra som hotar att övermanna jaget. Jag hänvisar återigen till Boëthius artikel, där man finner

en god skildring av narcissmens dialektik och den motsvarande paranoida strukturen i *Taklagsöl*. Det omedvetna som reglerar denna paranoida struktur har ingenting att göra med föreställningen om kroppens eller mediernas egendynamik. Det kan bara betecknas som en effekt av komplexa intersubjektiva och intrasubjektiva relationer.

Viktigt i samband med min argumentation är att denna syn på det omedvetna även förändrar synen på mediernas fördolda inflytande som åtminstone indirekt framförs av berättaren och konservatorn. I skenet av konservatorns vansinne verkar rädslan inför telefonen och fonografen helt enkelt bero på paranoida vanföreställningar. Själva texten avslöjar därmed ett av medieteorins fundamentala antaganden som ren paranoia.²⁸

5. Grafon/Fonograf – Jagets skådeplats

”Grafon/Fonograf” – Strindberg använder sig av två olika begrepp när han betecknar det medium som enligt min mening står i centrum i berättelsen *Taklagsöl*. Nationalupplagans kommentar hänvisar helt riktigt till att dessa olika begrepp verkligen kan relateras till två konkurrerande talmaskiner som uppfunnits av Edison respektive Charles Summer Tainter. Självt är jag inte helt säkert på att Strindberg verkligen ville beskriva två olika tekniska apparater med dessa två begrepp. Snarare hänvisar kiasmen ”grafon/fonograf” till den centrala medieteoretiska diskussion som framförs i texten och som helt enkelt har att göra med en diskussion om skrivandets och läsandets villkor – alltså med en diskussion om förhållandet mellan skrift och röst. Berättelsen illustrerar att denna relation har vänts upp och ner med uppfinningen av de nya medier som producerade nya tekniska röster. Grafonens och fonografins uppfinning förändrade inte bara förhållandet till rösten utan också förhållandet gentemot den alfabetiska skriften. Mot bakgrund av de tekniska medierna förändras föreställningen av skriften som ett dött substitut för den naturliga rösten. Den döda skriften får ett kusligt egenliv. Hela denna medieteoretiska diskussion förknippas i texten med skildringen av en djup personlighetskris och en motsvarande diskussion av åtminstone tre helt olika föreställningar av det omedvetna.

Eftersom jag presenterade dessa tre föreställningar efter varandra, kan man kanske få intrycket att föreställningen av det fysiologiska omedvetna (avsnitt 1) övervinns med hjälp av idén om språkets eller mediernas omedvetna egendynamik, som i sin tur ifrågasätts av en psykoanalytiskt präglad modell av psykiska processer. Föreställningen om en sådan hierarkisk ordningsföljd är inte helt fel. Idén om det omedvetna som en given kroppslig entitet ifrågasätts verkligen av en språkteoretisk medvetenhet som upptäcker att själva framställningen av kroppsliga processer är beroende av språkliga me-

taforer och mediala konstruktioner. Också reflexionen kring språkets och mediernas fördolda makt (avsnitt 2), som åtminstone indirekt framförs av konservatorn och berättaren, ifrågasätts i och med att texten uppmärksammar Gustavs paranoidea världsbild (avsnitt 3).

Ändå vill jag inte påstå att texten bara diskuterar dessa tre modeller av det omedvetna för att slutligen nå fram till en freudiansk tolkning. Tvärtom verkar Strindberg vilja visa den ytterst dynamiska interaktionen mellan kroppsliga (reala), semiotisk-mediala (teknisk-symboliska) och intersubjektiva (imaginära) processer som konstituerar jagets dynamik. Det omedvetna som *Taklagsöl* egentligen handlar om kunde möjligen betecknas som det dynamiska fundamentet, den fördolda skådeplats där dessa interaktioner utspelas.²⁹

NOTER

- 1 Originaltexten citeras efter August Strindberg, *Taklagsöl. Syndabocken*. Nationalupplagen. Samlade Verk 55, Barbro Ståhle Sjönell, red. Stockholm 1984 (= SV 55).
- 2 Per Arne Tjäder: "Det växande huset. Kommentar till strukturen i Strindbergs *Taklagsöl*", *Tidskrift för litteraturvetenskap*, 1978:1, s. 30–43; Barbro Ståhle Sjönell: *Strindbergs Taklagsöl – Ett prosaexperiment*, diss. Stockholm 1986; Barry Jacobs: "Strindberg's binoculars. Narrative perspectives in The roofing ceremony", *Narrative ironies*, A. Prier & Gerald Gillespie, eds., Amsterdam 1997, s. 123–138; Björn Sundberg: "Silverträsket och *Taklagsöl* – två prosaexperiment från sekelskiftet", *Strindbergiana*, 1998, s. 127–138.
- 3 Vreni Hockenjos, "Das Grauen im Speicher. August Strindbergs Funktionalisierung des Phonographen", *Historisierung und Funktionalisierung. Intermedialität in den skandinavischen Literaturen um 1900*, Vreni Hockenjos & Stephan Michael Schröder, Hrsg., Berlin 2005, s. 125–158.
- 4 Elektroencefalografins historia och framför allt dess viktiga förhistoria skildras av Cornelius Borck, "Schreibende Gehirne", *Psychographien*, Cornelius Borck & Armin Schäfer, Hrsg., Zürich & Berlin 2005, s. 89–110.
- 5 Erik Østerud: "Elektricitet og nerver. En æstetisk centralkategori i Strindbergs I Havbrynet", *Kritik*, 155–156, 2002, s. 37–46.
- 6 Østerud hänvisar till den viktiga monografien av Christoph Asendorf som framställer det vetenskapshistoriska fundamentet av denna nya människosyn. Christoph Asendorf, *Batterien der Lebenskraft. Zur Geschichte der Dinge und ihrer Wahrnehmung im 19. Jahrhundert*, Giessen 1984.
- 7 Idén om nervernas mystik blir avgörande för konstitutionen av den moderna rörelsen i Wien. Se bland annat Herman Bahr, "Die Überwindung des Naturalismus (1891)", *Die Überwindung des Naturalismus. Kritische Schriften in Einzelausgabe*, Claus Pias, Hrsg., Weimar 2004, s. 128–133, här: s. 130.

- 8 Helmholtz nämns explicit i texten (SV 55, s. 54).
- 9 Philipp Felsch, "Die Stadt, der Lärm und der Ruß. Mechanische Spuren der Psyche, 1875–1895", Borck & Schäfer, Hrsg. 2005, s. 17–42.
- 10 Borck & Schäfer, Hrsg. 2005.
- 11 Friedrich Kittler, *Aufschreibesysteme 1800. 1900*, 3. vollst. überarb. Neuaufl., München 1995, s. 300–333.
- 12 Hockenjos 2005, s. 150. Hockenjos hänvisar i detta sammanhang till två viktiga arbeten: Douwe Draaisma, *Metaphors of Memory. A History of Ideas About the Mind*. Cambridge 2005 och Erika Brady, *A Spiral Way. How the Phonograph Changed Ethnography*. Jackson, Miss. 1999.
- 13 Citatet följer Ståhle Sjönell 1986, s. 48.
- 14 Hans Lindström, *Hjärnornas kamp. Psykologiska idéer och motiv i Strindbergs åttiotalsdiktning*, diss. Uppsala 1952.
- 15 Ola Hansson, "Edgar Allen Poe (1889/1893)", dens. *Samlade Skrifter*, Bd. 10, Stockholm 1921, s. 59–60.
- 16 Både Strindberg som Hansson var starkt påverkade av Eduard von Hartmanns *Philosophie des Unbewussten* (1896) och *Das Unbewusste vom Standpunkt der Physiologie und Descendenztheorie* (1877) där den tyske filosofen försökte att bygga en hel filosofi på uppfattning om det fysiologiska omedvetna.
- 17 I vilken mån bilden av psyket eller själen i den samtida psykologin och psykiatrin verkligen dominerades av de tekniska instrument med vilka man försökte att undersöka de psykiska processerna visas bland annat av Friedrich Kittler: "Die Welt des Symbolischen – Eine Welt der Maschine", *Literatur in einer industriellen Kultur*, Götz Grossklaus & Eberhard Lämmert, Hrsg., Stuttgart 1989, s. 521–536 och Joseph Vogl, "Technologien des Unbewussten. Zur Einführung", *Kursbuch Medienkultur. Die massgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*, Claus Pias m.fl., Hrsg., Stuttgart 1999, s. 373–376
- 18 Se Brady 1999 och Kittler 1996, s. 300–333.
- 19 Hockenjos 2005, s. 134–146.
- 20 Citaten följer Ståhle Sjönell 1986, s. 49.
- 21 Redan på tidigt 1900-tal fanns det två telefonbolag i Stockholm som konkurrerade med varandra: *Rikstelefonen*, det vill säga det statliga telefonnätet, och *Allmänna telefon* med dotterbolaget *Stockholmstelefon*. Strindbergs intresse för telefontekniken är väl dokumenterat. Se Sylvain Briens: *Technique et littérature. Train, telephone et génie littéraire suédois*, Paris 2004.
- 22 Se Sigmund Freud: "Das Unheimliche (1919)", dens. *Schriften über Kunst und Künstler*, Frankfurt a. M. 2004, s. 135–172.
- 23 För sammanhanget mellan telefon och kroppens, röstens och subjektets kris, se Avital Ronnell, *Telefonbuch. Technik, Schizophrenie. Elektrische Rede*, Berlin 2001.
- 24 Se Kittler 1995, s. 441–468.
- 25 I hur hög utsträckning Strindbergs reflexioner kring skrivandet präglades av aktuella mediala utvecklingar visas i Thomas Götselius, "Die Hölle ist los: Strindberg schreibt", *August Strindberg. Der Dichter und die Medien*, Walter Baumgartner & Thomas Fechner-Smarsly, Hrsg., München 2003, s. 113–132.

- 26 Ulf Boëthius, ”’Gröna ögat.’ Det paranoida mönstret i Strindbergs Taklagsöl”, *Tidskrift för litteraturvetenskap*, 1986:2–3, s. 48–62.
- 27 Boëthius analys kan verka lite ohistorisk eftersom Freuds studie om den narcissistiska krisen (Sigmund Freud, ”Zur Einführung des Narzißmus”, t.ex. i dens. *Das Ich und das Es. Metapsychologische Schriften*, Frankfurt a. M. 1997, s. 47–78) inte publicerades förrän 1914. Å andra sidan etablerades den centrala föreställningen om projektionen, som Strindberg använder sig av för att skildra konservatorns narcissistiska paranoia, redan under sent 1880-tal, se Jutta Müller-Tamm, *Abstraktion als Einfühlung. Zur Denkfigur der Projektion in Psychophysiologie, Kulturtheorie, Ästhetik und Literar der frühen Moderne*, (äv. Habilitationsskrift, TU Berlin) Freiburg i. Br. 2004.
- 28 En motsvarande kritik av den paranoida medieteorin formuleras av Gunnar Schmidt, ”Beeinflussungsapparate. Eine paradiskursive Montage”, *Wahn – Wissen – Institution. Undisziplinierbare Näherungen*, Karl-Josef Pazzini, Marianne Schuller & Michael Wimmer, Hrsg., Bielefeld 2005, s. 195–219.
- 29 Jämför den inspirerande framställningen av Freuds begrepp ”den andra skådeplatsen” i Mai Wegener, ”Psychoanalyse und Topologie – in vier Anläufen”, *Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften*, Stephan Günzel, Hrsg., Bielefeld 2007, s. 235–250.

ABSTRACT

Klaus Müller-Wille, *Jagets skådeplats. Medieteoretiska reflexioner kring Strindbergs Taklagsöl (1906)*. (*The Scene of the I. Media theoretical reflexions on Strindberg’s The roofing Ceremony (1906)*).

In this essay I show how Strindberg in his “The roofing Ceremony” displays a profound media theoretical consciousness, something that is reflected in the deployment of a series of medial devices in the plot. These media devices are in turn associated with a series of theoretical apprehensions of the human psyche. Media technologies such as the graphopone, the telephone and pen and paper play crucial roles in the crisis of the subject that Strindberg stages in his story.

The notion of a self-sustained psychological identity is constantly challenged by the different media that surround the protagonist, but also by the inescapable otherness of human language and the very materiality of the perceptual and mnemonic apparatus itself.

These medial devices in turn reflect various contemporary psychological theories, such as psychophysical and protopschoanalytical notions of the psyche. In this interplay between media technology and psychological theory, however, Strindberg does not simply reproduce current notions on the human mind, but rather reflects them critically.