

# 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](mailto: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](http://www.littvet.uu.se).

ISBN 978-91-87666-27-8

ISSN 0348-6133

Printed in Sweden by  
Elanders Gotab, Stockholm 2010

De synes således at være næsten synonyme og dreje sig om verdens fundamentale ubestemthed, at vi aldrig kan vide sikkert, hvad dette eller hint udsagn virkelig betyder. At der altså med Merleau Pontys ord rummes et ubestemthedsprincip i verden. Her er Lindén helt moderne og samtidig og formulerer sig i nærheden af dekonstruktionens ordvalg. For tvetydighed (s. 30) er ikke bare det, at to næsten modsatrettede synspunkter eksisterer samtidig, men også at de er sammenflettede. Fænomener skal ikke forklares eller tydes, men derimod erfares i deres tvetydighed og ubestemthed. Verden skal ikke klargøres men fornemmes i sin uoverskuelighed. Hertil må jeg sige, at en sådan æstetisk nydelse af tvetydigheder forudsætter en overordentlig stor mængde entydighed, og at jeg bestemt ikke finder alle Lindéns eksempler på tvetydigheder lige tvetydige. Der går kort sagt mode i hans anvendelse af 'tvetydighed', der skal understøtte den lyttende læsning (dvs. intet at vide sikkert). Og når denne lyttende læsning kaldes fænomenologi, og det samtidig hævdes om fænomenologien, at den er anti-teoretisk (s. 21) og andre bestemmelser af fænomenologien undgås, ja, da bliver jeg virkelig bange for, at afhandlingen sådan set hverken handler om Herman Bang eller fænomenologien. Snarere er begge navne i titlen skalkeskjul for et oprør mod en litteraturhistorisk læsning overhovedet, der i stedet vil påpege litteraturens umiddelbare oplevelige virkelighed hen over alle tiders forskelle. Er verden virkelig ikke hvad jeg tænker, men kun hvad jeg oplever som perciperende? (s. 22) Vil fænomenologien kun tage os tilbage til umiddelbarheden? Hvorfor skelnede Husserl da mellem noesis og noema?

Som sagt skinner mit mere analytiske fænomenologiske standpunkt igennem i min bedømmelse af Lindéns doktor-afhandling. Jeg værdsætter den først og fremmest for dens påpegning og katalogagtige opregning af fornemmelses-verdenen i Herman Bangs forfatterskab og mindre for dens bidrag til den litterære fænomenologi. Hvor langt den kommer med sit oprør mod den litteraturhistoriske symbolske og terapeutiske læsning er desuden et stort spørgsmål. Der skal stor vejledning og skjult tolkning til, før nutidige læsere ser kroppen i fortidige tekster. Derfor føles bogen ekstra lang, længere end sit faktiske sideantal. Under Lindéns vejledning lærer vi at høre, se og berøre kroppene i Herman Bangs værker, og det skal han have tak for fra Danmark og dansk Herman Bang-forskning, som han i øvrigt kun strejfer og sjældent går i diskussion med.

Lindéns videre forskning må gå i retning af at opstille et metodisk register, gerne som en række spørgsmål, der, med støtte i en noget mere reflekteret fænomenologi, kan bringe læsere til hurtigt at finde de fornemmelser, ubestemtheder og tvetydigheder, som han, efter tydeligvis mange (men hvor mange hemmeligholdes) læsninger af Bangs tekster, finder så påstået uskyldigt frem til. Lindén må meget gerne udarbejde en metode til beskrivelsen af fornemmelser i litterære værker og især gerne angive, hvordan man fra fornemmelserne kommer til en hel tolkning af værket!

Bo Hakon Jørgensen

Hanif Sabzevari, *Varför tiger du? Expositionen i sju enaktare av August Strindberg* (Acta Universitatis Upsaliensis, Skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga institutionen vid Uppsala universitet, 43). Uppsala 2008.

Vi ska vara tacksamma mot Hanif Sabzevari för att han i sin avhandling *Varför tiger du? Expositionen i sju enaktare av August Strindberg* lyft fram dessa ofta förbisedda och nedvärderade enaktare och utsatt dem för så djuplodande och infallsrika analyser och samtidigt visat på deras obestridliga kvaliteter. Det handlar således om *Den starkare, Paria* och *Samum* (skrivna 1888–89), om *Debet och kredit*, *Första varningen*, *Inför döden* och *Moderskärlek* (från 1892), vilka ingår i del 33 av Strindbergs *Samlade Verk (SV)* tillsammans med *Bandet* och *Leka med elden* (även de från 1892).

Inledningsvis slår Sabzevari fast att i nästan all dramatik förses vi med "exposition eller expository information om dramats dåtid, nutid och framtid" (s. 15) och därmed lanserar han ett nytt ord på svenska, nämligen: *expositorisk*. Studien sägs här röra från ett "strukturellistiskt intresse", "hur system av tecken eller symboler får betydelse genom att de sätts i relation till andra tecken på olika lingvistisk-semiotiska nivåer" (s. 18).

I kapitlet "Dramatexten, dess semiotik och kommunikativitet" görs ett försök att definiera vad ett drama, vad en dramatekst är, dramat som fenomen. Här finns en rad påståenden, som kan verka självklara men som inte behöver vara det, t.ex. att dramatexten "oftast är tänkt som underlag till en scenisk framställning". Författaren citerar bl.a. Gunnar Brandell (1971) som skiljer mellan "dramat som text" och "dramat som föreställning", att dramatik-

studerande måste ”iscensätta dramat i sin fantasi”. Sabzevari vill t.o.m. hävda att dramaläsning alltså inte är ”helt olik upplevelsen att betrakta en föreställning”, vilket skulle aktualisera *semiotiken* (s. 21 f). Författaren hänvisar till forskare som Brandell, Kjellin, Ramnefalk (1971), som har jämfört dramatexten med ett musikaliskt *partitur*, men tar inte ställning *mot* denna haltande jämförelse, då ju ett partitur är en långt mer exaktare notering än en dramatext någonsin kan bli.

Sabzevari tycks även acceptera Marie Sörlins uppdelning (2008) i ”offentlig scentext” och ”privat scentext”, där den förra skulle syfta på den ”text” som ”utspeles i en teatersalong inför publik”, medan den senare ”utspeles för läsarens inre blick” (s. 22). Varför inte hålla sig till de etablerade *föreställning* och *dramatext*?

Sabzevari refererar vidare till Manfred Pfister (1977) som delar upp texten i ”*primär* och *sekundär* text” (s. 22), där den förra skulle syfta på replikerna, den senare på scen- och spelanvisningar, men föredrar Siv Strömquists uppdelning (2006) i ”*repliker/dialog* och *metatext*” (s. 23). Frågan är dock om begreppet ”metatext” i detta sammanhang är så lyckat? Betyder det: En text om en text, om hur en text skall framföras? Men det är ju inte bara fråga detta utan om något som tillför dramat ny information. Varför inte hålla sig till de etablerade *repliker/dialog* å ena sidan och *scen- och spelanvisningar* å den andra? Sabzevari lutar sig i stor utsträckning mot lingvistik, när han i stället borde ha studerat vad modern teatersemiotik och dramaforskning har att erbjuda.

Långt senare i avhandlingen sägs det att en *scenanvisning* är en beskrivning på ”hur en dramafigur skall röra och positionera sig på scenen”, medan *spelanvisningar* handlar om hur ”dramafiguerna ska agera med sin kropp och röst”, t.ex. beträffande mimik, gestik, tonläge. Författaren hävdar att det ibland är ”svårt att skilja mellan dessa två typer av anvisningar” (s. 246), när det i själva verket är mycket enkelt, om man håller sig till begreppen *scenanvisning* för det som handlar om *scenrummet*, *spelanvisningar* om det som rör förflyttningar, tonfall, kroppsspråk etc.

I kapitlet ”Strindberg och naturalismen” (s. 25 ff) presenterar Sabzevari de idéströmningar som Strindberg kan ha tagit intryck av då dramerna skrevs, alltrån psykologi, suggestion, hjärnornas kamp, Lambrosos förbrytarantropologi, till Nietzsche, Charcot, Zola, Théâtre Libre etc.

Han gör här också den viktiga iakttagelsen att

ibland ges expositorisk information som är ”avsedd för läsaren/åskådaren, men som är onödig för scenfigurerna” och att ibland upplyser dramafiguerna ”varandra om skeenden som läsaren/åskådaren redan är bekant med” (s. 32).

I kapitlet ”Enaktaren som genre och Strindbergs enaktare 1888–1892” (s. 33 ff) utgår författaren från Anna Lyngfelts historik (1996), där enaktaren sägs ha sitt ursprung i sällskapslekar och proverbes (i Frankrike redan på 1700-talet).

I kapitlet ”Exposition” (s. 37 ff) rekapituleras Aristoteles mimesisbegrepp, där tragedin definieras som en efterbildning av en *handling*, ”genom handlande människor, inte genom berättande framställning”, d.v.s. att ”det som händer [...] är det viktigaste av allt”, alltså inte det som sägs. Sabzevari hävdar därmed att expositionen är ”själva huvudelementet i dramats kronologiska process”, som ger ”nödvändig information”, ”mening” om ”historia, nutid, framtid” (s. 38) men säger inget om den expositoriska informationens betydelse för själva *handlingen*.

Sabzevari vänder sig mot Gustav Freytag (1863) som bara räknade med expositionen a) i dialogen, b) i början av ett drama och c) gällande den försceniska handlingen (s. 39 f) och pekar på Lajos Egris uppfattning (1940) att expositionen bör framskrida fortloppande utan uppehåll genom dramat ända till dess slut (s. 41).

Det är emellertid Egil Törnqvist (2001) som blir något av avhandlingens husgud och Sabzevari anammar dennes slutsats att expositionen kan hänvisa till fyra *utomsceniska* handlingar: 1) förscenisk, 2) mellanscenisk, 3) simultanscenisk och 4) efterscenisk handling (s. 42), att expositionen kan innehålla falsk information, men alltid förmedlas av en berättare, en narrator (s. 43).

Man kan redan här fråga sig hur expositionen förhåller sig till den *nusceniska* handlingen, vilket borde vara det mest intressanta, d.v.s. hur *handlingen* presenteras och gestalts i ett drama, men något svar ges inte i avhandlingen.

I kapitlet ”Analysbegrepp och metod” kastar Sabzevari in en brasklapp: *Allt* i hans analyser kommer inte att handla om expositionen (s. 51) och han beskriver analysernas utformning sålunda: 1) Historiska fakta om pjäsernas tillkomst, tidigare forskning, 2) presentation av expositorisk information i pjäsernas metatext och repliker, 3) diskussion av utvalda inslag, 4) sammanfattning (s. 52). Han meddelar att han även kommer att ta upp saker som metaforer, teman, motiv, språk (s. 53), att dramatexten skall styra analysen i ”en dynamisk läsning” som föl-

jer ”dramatextens kronologi”. Han inser sunt ”risken med att fastna i en biografisk läsning” och osäkerheten beträffande den betydelse som dramatikers liv och intentioner kan ha haft vid utformningen av verken (s. 54).

Därefter är det dags för de djupgående analyserna av de sju enaktarna i lika många fylliga kapitel. Efter en kort introduktion om tillkomst av och handling i *Den starkare* skärskådas ”metatexten” med början i titeln: *Den starkare*, som sägs visa ”att en strid har ägt rum eller att den kan komma att ske”, vilket alltså enligt de definitioner som ställts upp innebär expositorisk information. Sabzevari finner vidare undertiteln ”En scen” problematiserande på grund av att huvudpersonerna är *skådespelerskor* och undrar ”om Fru X och Mlle Y är två verkliga ’personer’ som skall 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” (s. 56), men här utvecklar han inte detta ”metadramatiska” perspektiv, vilket han gärna gör i fortsättningen.

Ur ”monologperspektivet” hävdas att Mlle Y skulle kunna ses som Fru X:s ”spegelbild eller någon annan konstruktion hon uppfinner i sitt huvud” (s. 56). Avhandlingen är full av sådana framkastade hypoteser som Sabzevari aldrig tar ställning till och det är både analysernas styrka och svaghet. Till hans försvar skall dock understrykas att han aldrig betraktar dessa hypoteser som sanningar utan som just som tolkningsförslag. Det innebär också att denna framställning med sin överflödande idérikedom innehåller en rad övertolkningar, som dock alla är fantasieggande och tål att skärskådas mer än en gång.

Sälunda tolkas *Den starkares* två små järnbord som att ”det är två viljor av järn som har slagits och ska slåss om kärleken, det vill säga Bob”, att denne symboliseras av ”schaggsoffan i passionens röda färg”, att den japanska korgen ”markerar Fru X:s geisha-liknande underkastelse inför maken Bob”, vilket skulle erinra om uttrycket ”ge eller få korgen”, medan det i enaktaren ”tycks vara Fru X som försöker ge Mlle Y korgen” (s. 57).

Sabzevari noterar att Fru X ger Mlle Y (som dricker öl som en karl) maskulina beteckningar som ”ungkarl”, ”den lille”, ”fadder” istället för ”gudmor”. När Fru X ”låter tofflorna på bordet gå på bordet” (s. 58), tolkas det som att det är hon som bestämmer över sin man, när, var och hur denne skall gå. När hon gnuggar tofflorna mot varandra betyder det att hon trampar på ”toffelhjälten” (s.

59); dessutom är det ”en sexuell anspelning” (s. 71).

Sabzevari konstaterar: ”All expositorisk information presenteras av Fru X, varför vi börjar betvivla sanningshalten” i det hon säger (s. 61) och han ifrågasätter Törnqvists uppfattning att ”Mlle Y haft och kanske ännu har en sexuell relation med Bob”, d.v.s. Fru X:s man (s. 62). Sabzevari har också gjort den träffande iakttagelsen att när Fru X säger: ”vad finnar du åt?” är det *hennes* uppfattning och menar att Mlle Y ”kan lika gärna le oskyldigt” (s. 63).

Sabzevari inser att frågan om vem som är den starkare bara kan resultera i spekulationer och otaliga möjligheter. Den starkare skulle således kunna vara: misstänksamheten, osäkerheten, ovissheten, lögnen, sanningen, tystnaden, språket, den frånvarande mannen, en lesbisk kärlek mellan de två kvinnorna eller rent av expositionen själv! (s. 67)

I likhet med Törnqvist kommer Sabzevari fram till att enaktaren är full av ”falsk” exposition (s. 72), att expositionen refererar till alla tidsplan: förfluten tid, simultan tid och framtid, in i Fru X:s sista replik: ”Nu går jag hem och älskar honom!” (s. 77). Frågan kvarstår: Vilken betydelse har då expositionen för den *nusceniska* handlingen?

Sammanfattningarna av analyserna ligger inte på samma nivå som analyserna själva, lägger inte till en ytterligare dimension utan blir mest bara en upprepning av vad som redan sagts, varvid författaren som sagt tappar bort expositionens betydelse för nutid och dramats handling. Han borde här också ha ställt sig frågan: Vad det är för expositorisk skillnad mellan en replik som ”Varför tiger du?” och en spelmanvisning som ”Hon tiger”?

I sin analys av *Paria* ser Sabzevari ”möjligheten att betrakta pjäsen som ett monodrama, en persons kamp med sig själv, med två inre röster” (s. 79). Monologtanken utvecklas i det följande: ”vad händer om vi väljer att se Herr X och Herr Y som två röster i huvudet på en person?”, när de två männen använder ”varandra som speglar” och ”glider in och ut ur varandra” (s. 90 f).

Sabzevari hävdar att ordet spegel inte finns i scenanvisningarna utan bara i dialogen, vilket skulle innebära att det kanske ”inte finns någon regelrätt spegel på scenen”, utan ”en mer abstrakt spegel” (s. 92), varvid han dock förbiser att spegeln finns i två *spelmanvisningar*: ”Herr Y vänder sig om och tittar i spegeln” och ”Herr X tittar i spegeln bakom herr Y” (*SV* 33, s. 32 och s. 47). Diskussionen leder emellertid tankarna till en faktisk föreställning mellan Lars Hanson och Anders Henrikson, där man glömt bort att hänga upp spegeln på

sin plats, en händelse som den senare skildrat i sin bok *Den vita fläcken* (1963, s. 137 ff).

Även i detta kapitel finns flera ”djärva” tolkningsförslag, t.ex. att Herr X:s hustru antyds genom matbordet, ”avdukat från emotionell kvinnlighet och åter dukat som ett intellektuellt manligt slagfält” (s. 81). Scenanvisningen ”Det ringer ut efter gudstjänsten i landskyrkan” skulle kunna ses ”i relation till schackspelets löpare som även kallas biskop vilkens arbetsplats ju är kyrkan”, springaren även kallad hästen relateras till ”Herr X:s minne där kusen dör på grund av en halskaka”, tornet finns i ”slottets spiror som Herr Y betraktar varje morgon” och bonden i ”möbleringen som hos en förmögen bonde”, d.v.s. här finns alla ”de svenska stånden adel, präster, borgare, bönder” (s. 82).

Vidare noteras att Herr X är arkeolog, som hittat guld för 6.000 kr, och har ”förmåga att gräva fram saker ur det förflutna”, hans ”arbete sker i marken”, medan Herr Y, som är etymolog ”sysslar med att fånga rörliga insekter i luften”, han är resande från Amerika, reser i flugor, är *som* en fluga, vilket tolkas som att ”han är en fluga på flykt undan någonting” (s. 80 ff). Insektshäven ”illustrerar Herr Y:s sökande efter en osäker personlighet och historia”. Herr X och Herr Y uppträder i skjortärmarna, vilket tolkas som att kamp ”snart skall ta vid”, de har ”kavlat upp ärmarna inför den kommande striden” (s. 84). När Herr Y ställer boken upp och ner, kommer tolkningen som ett brev på posten: han ”ska snart få sin tillvaro upp- och nervänd” (s. 85). När Herr Y öppnar dörren till stugan, öppnar han därmed också dörren ”till sina minnen” (s. 88). De röda hängslena tolkas som ”ett kastmärke” och ”när han tar på sig den svarta rocken, syns inte längre hängslena och blodet slutar rinna”; han blir som en död, svart fluga (s. 89).

Särskilt intresse ägnar Sabzevari det lilla ordet ”mask” (s. 89 f) utifrån repliken att Herr X ”skulle ut och fiska, men kunde inte hitta en mask”, vilket tolkas som att Herr Y blir en mask i Herr X:s händer, ett lockbete för napp, men också en mask i betydelsen ”lösansikte”, ”teatermask”, d.v.s. att Herr Y inte kunde hitta en lämplig mask att anlägga. Herr Y liknar vidare växelförfattaren Stråman – ”en man tillverkad av halm”, d.v.s. en fågelskrämma, men också en marionett – vilket tolkas som att Herr Y blir en marionett i Herr X:s händer (s. 93).

Slutligen består Herr X och Herr Y enligt Sabzevari av ”motsägelser och inkonsekventa egenskaper” och dialogen dem emellan leder till ”en upplösning av dramafigurernas karaktärer” (s. 99 f).

Sabzevari noterar att expositionen även finns beträffande den eftersceniska handlingen, i Herr X:s upplysning ”att han skall besöka Malmö bank dagen efter den sceniska handlingen” och i slutrepliken: ”Nu ska du gå! Genast! – Dina saker ska komma efter!” (s. 101).

I sin analys av *Samum* poängterar Sabzevari att Biskra har en bornus-kapuschong ”neddragen för ansiktet, och en gitarr på ryggen”, vilket tolkas som ”en bild av liemannen, som har ersatt lien med en gitarr på ryggen”. Hon bär därmed ”en mask”, ”låtsas vara den manlige vägvisaren Ali” och ”genomgår ett skenbart könsbyte” (s. 105). Den franske löjtnanten Guimard undrar ju dessutom: ”Är du en man eller en kvinna?” (s. 114).

Stort intresse ägnas åt den scen, då Biskra inbillar Guimard att sonen är död och att hustrun har en älskare i det som Sabzevari kallar ”äktenskaps-scenen”, vilken skulle vara ”ett simultansceniskt miniatyrdrama” (s. 114 f). Vi skall dock understryka att denna ”scen” endast berättas av Guimard genom Biskras hypnos, varför ”äktenskapsberättelsen” hade varit ett bättre ordval, efter som den inte gestaltas – men mycket väl skulle kunna göra det vid ett uppförande. ”Äktenskapsscenen” sägs vidare vara en parodi på ”la pièce bien faite” och ”en diskret bruksanvisning till hur det omgivande dramat *Samum* ska och inte ska läsas”, eftersom: ”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” (s. 116) – en något svårtydd motivering.

Vidare sägs att Biskras förklädnad bidrar till Youssefs feminitet; han blir ”avmaskuliniserad”, ”prinsessan i sagan som ger sig själv till den förklädde prinsen”, medan ”Biskra blir ’mannen’ i förhållandet”, han ”en nickedocka” i hennes händer (s. 124), Guimard ”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” (s. 125).

*Debet och kredit* karakteriseras som ”farsartad”, som en ”genomförd parodi på *la pièce bien faite*”, där dramafigurerna (utom huvudpersonen Axel) ”vetter mot karikatyren” (s. 134). Sabzevari framkastar den djärva idén att dramat skulle kunna vara ett ”metadrama” med Axel som ”den person som författar hela dramat under själva pjäsens gång” i det att ”han går in i sitt arbetsrum och skriver de andra figurernas repliker under dramats gång” (s. 146). Sabzevari garderar sig med förbehållet: ”Denna läs-

ning är förstås ytterst alternativ” och man måste fråga sig hur denna ”simultansceniska handling” skulle kunna gestaltas på en scen? Författaren hävdar dock att det ”metadramatiska” inslaget i *Debet och kredit* ”problematiserar gränsen mellan fiktion och verklighet, varför termen metadrama här är lämpligare än spel i spelet” (s. 147).

I analysen av *Första varningen* fokuserar Sabzevari mycket på det han kallar huvudpersonen Axels ”sexuella problematik”, det att ”han inte vill känna sexuell lust” (s. 153). Denne beskrivs således som ”en helt och hållet misslyckad man”, som en ”sexuellt misslyckad figur” (s. 169), detta på grund av att han inte tackar ja till Baronessans och Rosas mycket tydliga erotiska inbjudningar. Dessutom hänvisas till Axels egen berättelse att han gick på ett ”Pompejanskt kafé”, d.v.s. en bordell, men på grund av sin ”asexualitet” inte kunde ”ha sexuellt umgänge med en prostituerad”, som dessutom var ”för lik hustrun” (s. 163 f). Senare framhävs dock att Axel inte är ”helt ointresserad av Rosa, han kan tydligen tänka sig att vänta till dess att hon blir kvinna” (s. 170).

Sabzevari konstaterar att handlingen utspelas ”i en matsal på ett pensionat” (s. 153), ”det moderliga rum där Baronessan serverar sin kropp i en egen motsvarighet till Kristi Helga Lekamen” (s. 155) och framkastar senare idén att pensionatet vid ett sceniskt framförande ”skulle kunna framställas som en bordell” med ”Baronessan som bordellmamma” och Rosa som ”husets glädjeflicka med sin arbetsplats uppe på vinden” (s. 174), vilket onekligen skulle ge pjäsen ny sprängkraft.

När makarna skall resa till Augsburg associerar Sabzevari till den augsburgska trosbekännelsen 1530, då försoning mellan den evangeliska och den katolska läran ägde rum, som ett uttryck för ”viljan till försoning” mellan makarna (s. 171 f).

Beträffande styckets ”färgmetaforik” hävdar Sabzevari att namnet *Rosa* innebär en tydlig koppling till *comédies rosses* och att hon ”befinner sig i en övergångsfas från vitt till rött, mellan flicka och kvinna, mellan oskuld och sexuellt erfaren” (s. 164), varvid dock måste invändas att *comédies rosses* inte har något med färgen *rosa* att göra, utan helt enkelt betyder: *cyniska, brutala* komedier!

I sin analys av *Inför döden* menar Sabzevari att pjäsen innehåller ”ett absurdistiskt inslag” som pekar fram mot *Ett drömspel* och kammarspelen (s. 179). Pjäsens händelser framställs som ”oförståeliga och absurda” genom att huvudpersonen Durand sägs inte kunna ”lita på sina sinnenupplevelser”, vilket gör att dramats värld ter sig ”absurt och ogrip-

bart” (s. 183). Som exempel ges att Thérèse förnekar att Antonio kysst henne (s. 194).

Även här förekommer tolkningar som kan diskuteras, t.ex. att när Durand bryter kappen, förs tankarna till ”nattvardsbrödet som symboliskt förvandlas till Jesu kropp; Durand bryter sönder sin egen kropp för döttrarna [...] han ger dem sin kropp i den kristna bemärkelsen” (s. 187). Det mässljus, med vilket Durand tänder eld på huset, blir ”en ceremoni för de tre döttrarnas pånyttfödelse”. Vidare menar Sabzevari att Durand medvetet låtit köpa *sex* ljus, eftersom det finns *sex* familjemedlemmar: en fader, tre döttrar, den döde René (som kan vara en son, en bror eller en vän) och en död moder. Husbranden innebär ”att ett nytt liv blir möjligt för de tre döttrarna” och på ett bildligt plan skulle vi kunna associera till ”Durands vandring genom en skärseld och ett helvete innan hans själ stiger upp till himlen”. Därmed skulle *Inför döden* – vilket också Smedmark (1970) och Törnqvist (1996) påpekat – peka fram emot dramer som *Ett drömspel*, *Spöksöndagen* och framför allt *Pelikanen* (s. 189).

Sabzevari antar att modern inte givit döttrarna modersmjölken och noterar att Thérèse ”rycker undan mjölkglaset för sin far”, medan Adèle (som trätt i moderns ställe) är ”mån om att servera fadern mjölken” (s. 196). Författaren berör även ”möjligheten att betrakta Durand både som en misslyckad, oansvarig man eller en hjälte som offerar sig för sina döttrar” (s. 203).

Vi skall slutligen peka på en simultanscenisk handling som Sabzevari inte nämner. När Durand lämnar scenen för att (som han säger) köpa bröd, tar han med sig ett ljus, som han under den fjärde scenen – dialogen mellan Thérèse och Antonio – placera på vinden och tuttar på, vilket i sin tur innebär dramats upplösning.

Sabzevari har varit sparsam med att göra ”feministiska” tolkningar av enaktarna – han kallar visserligen Lotta Gavel-Adams hänvisning (1995) till ”husbondeväldet från 1734 års lag” för feministisk (s. 70) och Biskra för ”en feministisk hjältinna” (s. 203) – men beträffande *Moderskärlek* har han (för att vara med sin tid?) känt sig föranlåten att kalla pjäsen ”ett feministiskt drama”, under förutsättning att man *inte* läser det som en pjäs om ”en mor som läst in sitt barn i ett fångelse och utnyttjar henne både psykologiskt och ekonomiskt”, utan som en pjäs som skildrar ”en kvinnovärld” med ”människors vampyraktiga utnyttjande och skuldbeläggande av varandra [...] kvinnans situation, eman-

cupation och anpassning till ett patriarkalt system” (s. 208).

Sabzevari har även i detta drama funnit ”ett metadramatiskt inslag”, då det rör sig om ”kortspel”, ”spelet som en man” (i kortspelet som tredje man) och ”teaterspel”. Dottern Hélène är ju dessutom skådespelerska och moster Augusta påkläderska på en teater (s. 208 ff, s. 213). Alla dessa ”spel i spelet” skulle problematisera ”gränsen mellan fiktion och verklighet” (s. 210), varvid dock Sabzevari inte tar hänsyn till att dramat utspelar sig på ett och samma fiktionsplan.

I slutscenen, då Hélène säger: ”Jag kan inte ta ner murarna som ni behövt så många år att bygga!” och sätter sig och ”börjar blanda korten”, kan enligt Sabzevari tolkas *bokstavligt* som att hon ”börjar smida listiga planer för att ta sig ur situationen”. Vid ett sceniskt framförande skulle skådespelerskan t.o.m. kunna ”anta en min som inte alls uttrycker resignation utan exempelvis ett listigt leende som indikerar motsatsen” (s. 213). Hélène kan också ses som ”en feministisk hjältinna” i det att hon ”avböjer en tillvaro i den patriarkala världen [...] och accepterar det matriarkala fångselivet”, ett ”accepterande” som skulle kunna betraktas som ”en protest” (s. 221).

Sabzevari drar genom hela avhandlingen många växlar på betydelsen av de namn som personerna bär (t.ex. att Gerhard i *Moderskärlek* betyder ”hårt spjut”, d.v.s. ”ett erigerat, manlig könsorgan” (s. 220) och man undrar vad dessa tydningar tillför tolkningen). Till de mer uppseendeväckande hör att kläderskan Augusta i *Moderskärlek* på grund av sitt namn kan ses som August Strindbergs ”alter ego”, varvid denna skulle genomgå ”ett fiktivt könsbyte”, eftersom hon är mannen i förhållandet med modern” (s. 215), vilket slutligen blir ”en lustig detalj” då Lisen föreslår Modern att avlägsna Augusta, d.v.s. *Strindberg* själv ur pjäsen! (s. 227)

I slutkapitlet ”Sammanfattning” summerar Sabzevari att samtliga sju dramer innehåller en katastrof: gräl (*Den starkare*), drabbning (*Paria*), tillintetgörande (*Samum*), möte med fordringsägare (*Debet och kredit*), tandlossning (*Första varningen*), brand (*Inför döden*) och demaskering (*Moderskärlek*) och han fortsätter: ”I presentationen av alla förutsättningar och händelser som föregår dessa katastrofer blir expositionen en central del som pågår under hela dramerna.” (s. 235) Nya frågor finner sig: Skulle inte *exposition* och *katastrof* kunna vara *samma sak*? Skulle inte *allt* i ett drama kunna definieras som *exposition*?

I ”Slutord” hävdar avhandlingsförfattaren att de sju dramerna inte tidigare har ”granskats så utförligt och uttömmande som i denna studie”, att det inte föreligger ”någon tidigare grundlig undersökning av expositionen i Strindbergs dramatik”, att denna dissertation är ”den första vari *expositionsbegreppet* ingående utreds” (s. 251). Detta är naturligtvis helt riktigt, men det hade varit roligare om opponenter/recensenter hade fått yttra dessa ord.

Som påpekats ställer Sabzevari många frågor till texterna och ger många ofta motstridiga, men alltid spännande, svar. Och han kan i stor förvisning avsluta med att ”svaren nästan alltid är paradoxala, mångtydiga och svårbestämda” och att kanske är ”denna obestämlighet, som framhävts i analyserna, denna avhandlings viktigaste bidrag” (s. 253 f).

Nu väntar vi bara på nya uppsättningar av dessa dramer – gärna med utgångspunkt från Sabzevari.

Richard Bark

Henrik Johnsson, *Strindberg och skrällen. Skräckmotiv och identitetstematik i August Strindbergs författarskap*. Bokförlaget h:ström – Text & Kultur. Stockholm 2009.

Syftet med Henrik Johnssons avhandling är ”att undersöka en identitetstematik i August Strindbergs författarskap sådan den uttrycks genom ett antal motiv som har sitt ursprung i den fantastiska litteraturen”. Identitetsproblematiken som skulle kunna ledas tillbaka till författaren och hans biografi behandlas i stället sådan den kommer till uttryck i ett antal så kallade ”skräckmotiv”, som i sin tur relateras till den litterära genre som benämns den fantastiska litteraturen. Inte ens Strindbergs brev används som biografiskt källmaterial utan ”tas upp som en del av hans författarskap och behandlas som texter som han använder för att tolka de skönlitterära verken” (s.13).

Att Strindberg, som det heter, ”skriver in sig” i den genre som benämns den fantastiska litteraturen, eller närmare bestämt ”skräcklitteraturen” som en del av denna, skall ha sin förklaring i den instabila eller bristfälliga identiteten, sådan den prövas och behandlas i författarskapet. De inalles fyra skräckmotiv som ger olika perspektiv på detta är för det första det så kallade homunculus-motivet, som har med skapande och omskapande av identitet att göra, och detta i estetisk, religiös och rent fysisk bemärkelse. För det andra spökmotivet som av-