Samlaren

Tidskrift för

svensk litteraturvetenskaplig forskning

Årgång 127 2006

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: Anna Williams (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. Uppsatserna granskas av externa referenter. Ej beställda bidrag skall inlämnas i form av utskrift och efter antagning även digitalt i ordbehandlingsprogrammet Word. Sista inlämningsdatum för uppsatser till nästa årgång av *Samlaren* är 1 juni 2007 och för recensioner 1 september 2007.

Uppsatsförfattarna erhåller särtryck i pappersform samt ett digitalt underlag för särtryck. Det består av uppsatsen i form av en pdf-fil.

I Samlaren 127/2006 publiceras de bidrag av Hanif Sabzevari (Uppsala universitet) och Lisa Schmidt (Södertörns högskola) som belönats med Svenska Litteratursällskapets pris för bästa magisteruppsats i litteraturvetenskap läsåret 2004–05.

Abstracts har språkgranskats av Sharon Rider.

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 91–87666–24–3
ISSN 0348–6133

Printed in Sweden by
Elanders Gotab, Stockholm 2006

Varför tiger du?

Expositionen i Strindbergs Den starkare, Paria *och* Samum

Av HANIF SABZEVARI

Inledning

I *Nordisk familjebok* från 1907 finns bland mycket annat att läsa följande:

> [Exposition kallas] särskildt inledningsscenerna i ett dramatiskt stycke, hvilka ha till ändamål att meddela åskådaren allt hvad han behöfver känna om miljön och personernas föregående förhållanden för att kunna begripa hufvudhandlingen och med intresse följa dennas gång.[1]

Definitionen gäller den dramatiska termen *exposition*. När man läser beskrivningar av begreppet tycks det vara självklart vad som menas.[2] Men i själva verket är expositionsbegreppet är mycket mer komplext än det förefaller vid ett första ögonkast.
I denna uppsats ämnar jag undersöka expositionen i relation till det analytiska dramat och metadramat i tre av Strindbergs enaktare, nämligen *Den starkare*, *Paria* och *Samum*.[3] Anledningen till detta ämnesval är först och främst mitt stora intresse för dramatik och inte minst Strindbergs dramer. För en tid sedan gjorde jag en egen filmatisering av Strindbergs pjäs *Fadren*. I egenskap av regissör för denna uppsättning tvingades jag att noggrant sätta mig in i varje detalj som rör dramat. Många frågor väcktes och likaså lusten att närmare studera dramatik och dramatiska element. Att jag nu väljer en undersökning av expositionsbegreppet i några av Strindbergs enaktare beror främst på två faktorer: för det första finner jag de flesta definitioner av expositionsbegreppet alltför förenklade, och för det andra är jag djupt fascinerad av enaktaren som genre. Denna dramaform, menar jag, är särskilt givande att studera med tanke på det komprimerade innehållet. Dessutom har många av de nio enaktare Strindberg författade under åren 1888–1892, med undantag för *Den starkare*, *Paria* och *Leka med elden*, delvis hamnat i skymundan inom Strindbergsforskningen, vilken ägnat större uppmärksamhet åt pjäser som *Fadren*, *Fröken Julie*, *Till Damaskus I*, *Dödsdansen I*, *Ett drömspel* och *Spöksonaten*.

Uppsatsen kan ses som en ”probleminventering” av de tre enaktarna med begreppsanalys som en nödvändig följd. Jag kommer även att tillämpa min egen defi-

nition av begreppet exposition. Avsnitten om Strindbergs enaktare från 1888–1892, Théâtre Libre och enaktaren som genre, är mer historiskt inriktade. Jag avser ej göra någon historisk eller biografisk studie av enaktarna, men anser jag att det är viktigt att ha presenterat den historiska situation vari de uppstod.

När jag studerar expositionen i de tre enaktarna, kommer jag att föra en diskussion om expositionsbegreppet i relation till två andra dramatiska termer: *metadrama* och *analytiskt drama*. Valet av just enaktarna *Den starkare*, *Paria* och *Samum* beror på att de lämpar sig väl att undersökas som analytiska dramer och metadramer. De är även utmärkta exempel på ”hjärnornas kamp”, ett uttryck som används flitigt inom Strindbergsforskningen och som vi återkommer till. Enligt *Svenska Akademiens ordlista* är *meta* i sammansatta ord ett ”förled som anger att en verksamhet har sig själv som objekt”.[4] Således är ett metadrama ett dramatiskt stycke som har sig självt som objekt; ett drama om dramat. När jag i fortsättningen använder mig av begreppet avser jag just en pjäs som har sig själv som objekt, som skildrar sin egen tillblivelse och som diskuterar den egna formen. Det analytiska dramat kan ses som direkt beroende av expositionen, då hela den analytiska tekniken går ut på att successivt avslöja händelser som skett i det förflutna. När jag i denna uppsats begagnar begreppet åsyftar jag således en pjäs där expositionen successivt uppdagas under dramats gång.

Analyserna av relationen mellan exposition, metadrama och analytiskt drama tydliggör, vilket jag återkommer till senare, att dessa begrepp aktualiserar diskussioner kring sanning/lögn, sken/verklighet och gränsen mellan liv och teater.

Théâtre Libre och enaktaren som genre

Théâtre Libre i Paris öppnades 30 mars 1887 av André Antoine, ”skaparen av naturalismens stamscen”, och Émile Zola.[5] Denna teater presenterade många radikala författare, däribland Strindberg, som också själv 1888–1889 försökte driva en egen liknande verksamhet i Köpenhamn, kallad Skandinaviska Försöksteatern.[6] Gösta M. Bergman skriver i *Den moderna teaterns genombrott 1890–1925* att en presentation av den moderna teaterns genombrott måste utgå från Antoines initiativ att möjliggöra en försöksscen för ospelad dramatik. Bergman menar att Théâtre Libre, den fria teatern, innebar 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 skapade 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 natu-

ralistisk doktrinteater, utan ett led i den frihetens häxkittel som Paris var under slutet av 1880-talet. Antoines fria teater blev en öppen scen för all den dramatik som aldrig 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’heure”, väckte bland annat Strindbergs intresse som såg möjligheten att därmed låta temat hjärnornas kamp komma till uttryck i en koncentrerad form.[7]

Théâtre Libres repertoar skulle skapa en naturlig stämning med scenrörelser och dialog 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 ett förord till antologin *I en akt* att det var verkligheten som skulle skildras. Genom objektivitet skulle de spår av arv och miljö som sitter i dramapersonerna demonstreras genom scenhandlingen. Härav fick scenbild och dekor en mycket 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 en iakttagelse, inga överflödiga bipersoner, inga utdragna helaftnar.[8]

I en direkt reaktion på Zolas naturalistiska idéer gav Strindberg, ”vastly more gifted as a dramatist than his French contemporaries”, sin version av *la nouvelle formule* i de så kallade naturalistiska dramer han författade under det sena 1880-talet och det tidiga 1890-talet.[9] Detta gjorde han bland annat i den svit av enaktare han författade mellan 1888–1892, bland vilka återfinns de dramer vi ska undersöka i den föreliggande uppsatsen.

Enaktsdramat har en lång och brokig historia. Anna Lyngfelt, den svenska fors-

kare som forskat flitigast i enaktarens historia, härleder genren till *jeux des proverbes* eller *proverbes dramatiques*, en sorts 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 där sällskapet 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* (ca. 1730) 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, där fars, komedi och parodi med musikaliska inslag framfördes i försök ”att närma sig en folklig samtalston”. *Les Battus payent l’amenade*, beskriven som ”comédie-proverbe en un acte et en prose” av Louis Archambault Dorvigny 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 gjorde succé på Grands-Danseurs 1780 och Quérards *les Matinée du comédien de Persepolis* som framfördes på l’Ambigu-Comique 1782.

De proverb som iscensattes på teatrarna anpassades till hela teaterverksamheten och framför allt teaterprogrammen. Beroende på den huvudpjäs de föregick, skrevs de i en, två eller tre akter. Det var nämligen vanligt att sätta upp proverbes dramatiques tillsammans med längre teaterstycken.

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 Mme Victorine Maugigard ut två volymer *Les Soirées de société* eller *Nouvaux proverbes dramatiques dédiés à la reine Hortense*, 1819 publicerades *Proverbes dramatiques* i två volymer av Etienne Grosse och 1825 var det dags för fyra nya volymer av Carmontelles proverb.[10]

Vi har i Lyngfelts historiska genomgång av enaktsdramat sett genrens utveckling från 1600-talets slut och framåt. Det är emellertid inte helt oproblematiskt att tala om enaktaren som en fast genre med utmärkande drag.[11] Genom sina analyser i ”The Modern(ist) One-Act Play” visar Törnqvist att det inte går att åstadkomma en allmän definition eller karaktäristik av fenomenet enaktare, då dess formmässiga drag ständigt förändras genom samtida strömningar. Törnqvist tar också avstånd från idén om att enaktare i allmänhet kan sägas vara en homogen genre som innehar gemensamma strukturer.[12]

Även Lyngfelt menar att enaktare kännetecknas av olika, ibland sammanflätade, traditioner från både privata och offentliga scener: ”En brokig historia skulle alltså kunna förklara varför de formmässiga aspekterna och en genrediskussion om enaktare brukar undvikas i forskningssammanhang.”[13] Hon anser vidare att forskningens syn på Strindbergs roll vid introduktionen av enaktaren i Sverige samt även uppfattningen av enaktaren som genre är förenklad:

> Synen på 1800-talets enaktare som efterbildningar, med franska motsvarigheter, är etablerad. Detta är förståeligt, med tanke på hur starkt svenskt teaterliv påverkats av utlandet – inte minst genom översättningar. Det är emellertid […] diskutabelt att man i så hög grad förlitar sig på Strindbergs egna ord, i den mån man överhuvudtaget försöker ge en samlad bild av enaktarnas historia under svenskt 1800-tal. Det är i uppsatsen ”Om modernt drama och modern teater” som Strindberg pläderar för uppfattningen att enaktare, lika de som spelas på Théâtre Libre i Paris, bör introduceras i svenskt teaterliv och genom att inte omtala att en enaktsrepertoar redan finns i Sverige bidrar till att skapa uppfattningen att svenska enaktare saknas. Att både Grönstedt och Benedictsson besökte Paris teatrar, och skrev enaktare innan Strindberg presenterade de enaktare som bidrog till hans berömmelse, noteras inte heller i forskningen.[14]

Lyngfelts påpekande är viktigt. Enaktaren hade existerat i Sverige långt före Théâtre Libres uppkomst. Till exempel hade Strindberg själv redan sjutton år innan teatern i Paris invigdes skrivit *I Rom* (1870) och året därefter *Den fredlöse* (1871).[15]

När Strindberg skrev de enaktare vi ska undersöka i denna uppsats, var han påverkad av flera olika fenomen. Det 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.[16] Ett tredje element utgörs av de olika teman och idéer

som Strindberg hämtade från suggestionspsykologin, 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”.[17]

Expositionsbegreppet

Uppsatsen inleddes med några definitioner av expositionsbegreppet från olika uppslagsverk. Här kan en kort historik över begreppet vara på sin plats. I *Att läsa dramatik* skriver Göran Lindström:

> 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 *protatis*, en från den grekiska retoriken hämtad term, varmed den senlatinske Terentiuskommentatorn Donatus ville beteckna ett dramas inledning eller första akt.[18]

Den allmänna uppfattningen om expositionsbegreppet tycks vara att det är ett element som a) förekommer i dramats dialog;[19] b) förekommer i början av ett drama; c) informerar om den försceniska handlingen. Sålunda menar Gunnar Brandell att ”när informationen om det försceniska förloppet meddelas i ett sammanhang i början av dramat, talar vi om en *exposition*”.[20] Brandell definierar den försceniska handlingen som ”det som hänt innan ridån går upp” och den utomsceniska handlingen som det ”som utspelas utanför scenen”.[21] I uppsatsen ”Frågor utan svar. Något om Strindbergs dialog – och Ibsens” menar Brandell att:

> Teaterkonventionen påbjuder att vi i första akten, alldeles särskilt om den har formen av en fråge- och svarsdialog, skall få pålitliga besked om dramats verklighet och förutsättningar i en s k exposition. Det kan liknas vid ett avtal om spelregler som skall följas. Författaren serverar vissa upplysningar om dramats verklighet och förbinder sig att i fortsättningen utgå från dessa förutsättningar och inga andra […].[22]

Altenbernd och Lewis ger en liknande definition av expositionsbegreppet när de betraktar det som ett led i dramats handling/intrig (”plot”) och som de kallar ”preliminary situation”. Vidare hävdar de att: ”the *exposition* is all the information necessary for the reader to grasp the initial situation, to go on with the play”.[23]

Birthe Sjöberg är mycket kortfattad i sin beskrivning av expositionen: ”ibland finns det en exposition i dramats inledning. Genom denna informeras läsaren om intrigens utgångspunkt och förutsättningar”.[24]

Dessa definitioner tycks emellertid förenklade. En mer nyanserad syn på expositionsbegreppet återfinns hos Egil 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)[25]

Även Dyfverman har en intressant 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.[26]

Det är bara beklagligt att Dyfverman är så kortfattad beträffande de drag han uppmärksammar i expositioner som inte rör dialogen.

Göran Lindström har skiljt mellan olika typer av exposition. 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 exposition, menar Lindström, är de orienterande monologer där någon av pjäsens personer (Väktaren i Aischylos' *Agamemnon*) inleder handlingen i ett drama. Lindström menar 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 då expositionen 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*).[27]

En av de mest utförliga och tankeväckande diskussionerna kring expositionsbegreppet finns i Manfred Pfisters dramateoretiska standardverk *Das Drama. Theorie und Analyse*:

> 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 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.[28]

Pfister menar alltså att expositionen inte är begränsad till öppningsfasen i dramat och att den information som överförs till läsaren/åskådaren i öppningsfasen av ett dramatiskt stycke inte nödvändigtvis måste vara expositorisk, det vill säga innehålla information om försceniska skeenden som bestämmer dramats presens. Vad beträffar Pfisters första påstående skiljer han senare mellan ”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 av Pfisters exposition i ett drama: ”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”.[29]

När jag i fortsättningen använder begreppet exposition alla element i ett drama som avslöjar någonting om dess försceniska skeenden. Med försceniska skeenden syftar jag på den tid och de händelser som ägt rum innan, som Brandell uttrycker det, ”ridån går upp”. Jag betraktar alltså *alla* avslöjande element om den försceniska handlingen som expositoriska, däribland exempelvis ljud, plagg och rekvisita. På så vis ansluter jag mig till Pfisters uppfattning om att expositionen inte nödvändigtvis måste presenteras i öppningsfasen av ett drama, utan kan rent teoretiskt, som Lindström skriver, också göras separat i en prolog eller fortlöpande som en del av intrigen, eller, i extrema fall, påträffas i en slutreplik.[30] Jag vill förtydliga att jag inte

betraktar Törnqvists mellan-, simultan- och eftersceniska skeenden som delar av dramats exposition, utan endast vad han kallar den försceniska handlingen. Min definition överensstämmer alltså med Brandells i det att expositionen i båda fallen rör händelser som inträffat innan dramat börjar. Jag instämmer också med Lindström och Pfister i att expositionen inte alls endast behöver förekomma i början av ett drama. Jag menar att expositionen kan påträffas i ett dramas slutreplik samt att den inte nödvändigt är bunden till dialogen utan kan till exempel läsas av i ljud, rekvisita och i de sceniska personernas plagg.

Det semiotiska perspektivet

Dramat är en dubbel natur dels förankrad i texten och dels i föreställningen. Liksom föreställningen kompletterar och fördjupar dramaläsningen, är en dramatext själva grunden för det framförda skådespelet. Lindström påpekar att ett drama läses som all annan skönlitteratur, nämligen genom ”en serie skrifttecken på papper”. Dramat som skönlitterärt dokument är dock ”vanligen avsett att ingå som en komponent i en teaterföreställning”, ett konstverk som utförs av olika specialister: skådespelare, påklädare, rekvisitörer, maskörer, sufflörer med flera. Föreställningen är resultatet av regissörens mer eller mindre subjektiva ”tolkning av dramat som litterärt dokument”. Lindström bestämmer sig för att i sin studie betrakta dramat som:

> den skönlitterära text, i huvudsak bestående av dialog och scenanvisningar, som en författare överlämnat till samtid och eftervärld. När vi talar om dramer som exempelvis *Hamlet* och *Vildanden*, […] håller [vi] oss i varje enskilt fall till den föreliggande texten av dramat ifråga.[31]

I denna uppsats kommer jag, liksom Lindström, att med exempelvis *Den starkare* eller *Samum* att åsyfta dramatexterna ifråga. Det är Strindbergs enaktare i textform som utgör materialet för analyserna och inte någon särskild iscensättning.

En mycket betydande studie inom den svenska dramaforskningen är Gunnar Brandells *Drama i tre avsnitt*, en handbok i dramaanalys med en skiktindelning av dramatiska och sceniska element. Brandell introducerar här 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”.[32] Den dramatikstuderande:

> måste försöka rekonstruera det dramatiska tempot som nästan alltid avsevärt skiljer sig från lästempot etc. Kort sagt, det gäller att i stora drag iscensätta 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.[33]

Dramaläsning är inte helt olik upplevelsen att betrakta en föreställning. Skillnaden mot det faktiska scenframträdandet är att detta sker i läsarens huvud.

Ett perspektiv som aktualiseras när vi diskuterar läsarens iscensättning av dramatexten är *semiotiken*, läran om tecknen. Jag anser att det i de svarta bokstävernas form på det vita papperet, i den ”serie av skrifttecken på papper” som Lindström beskriver, finns inbyggd en semiotik som kräver en fantasins iscensättande och tolkning av den öppna dramatexten. Jag vill därför hävda att skriften, i vårt fall dramatexten, är ett rörligt bild- och teckensystem som väcker läsarens iscensättning av texten och tvingar den dramatiske läsaren att regissera en egen föreställning av den aktuella dramatexten i sin fantasi. De följande analyserna är således resultatet av mina imaginära föreställningar utifrån läsningar av Strindbergs tre enaktare.

Den starkare

Av ett Strindbergsbrev till Nathalia Larsen framgår att *Den starkare* hade fullbordats 3 januari 1889.[34] Denna första ”quart d’heure” i den serie av enaktare som Strindberg skulle skriva under 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.[35] Ollén och Brandell har betraktat stycket som en lång monolog över temat ”hjärnornas kamp”.[36] Även Lone Klem menar att ”monodramaet *Den starkare* forsøger att framstille en enkelt persons sjaeleliv i en episk-lyrisk monolog”.[37] Scenrummet är ett damkafé och de två kvinnorna utkämpar en psykologisk strid. Det intressanta är att Mlle Y:s tystnad under hela pjäsen och det därav följande monologperspektivet.

När ridån går upp i *Den starkare* ser vi ”två små järnbord, en röd schaggsoffa och några stolar” (s. 11).[38] Scenrummet i *Den starkare* är ett ”damkafé” (s. 11). Den ogifta skådespelerskan Mlle Y sitter i ett hörn framför en halvdrucken ölbutelj och läser i olika tidningar när Fru X, en gift skådespelerska, inträder i kaféet ”vinterklädd i hatt och kappa med en fin japansk korg på armen” (s. 13). Redan här antyds, genom den fina japanska korgen, 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: ”God dag Amelie, lilla! – Du sitter här så ensam på julafton, som en stackars ungkarl” (s. 13), säger Fru X. Direkt får man upplysningar om de två protagonisternas relation till varandra, samt vilken tid det är på året. Fru X:s sätt att tilltala Mlle Y avslöjar att de känner varandra.

I sin nästa replik berättar Fru X om ett brudpar hon sett i Paris: ”bruden satt

och läste en skämttidning medan brudgummen spelade biljard med vittnena" (s. 13). Här anknyts till att Mlle Y i pjäsens öppning läser en illustrerad tidning "vilken hon sedan byter mot andra" (s. 13). En "oppasserska" (s. 13) kommer in och ställer en kopp choklad framför Fru X. Man skulle kunna tolka nästa replik som att bruden i Fru X:s minne från Paris liknar Mlle Y ("Vet du vad Amelie! *Nu* tror jag du hade gjort bättre i att behålla honom! Minns du att jag var den första som sa dig: förlåt honom!" [s. 14]) Dessutom ges en hel del information om Mlle Y och Fru X. Den förra har en gång haft ett lyckligt förhållande ("minns du förra julen, hur lycklig du kände dig då du var ute hos din fästmans föräldrar på landet; hur du prisade hemmets lycka" [s. 14]), medan Fru X nu äger allt det som Mlle Y drömde om ("Ja kära Amelie, hemmet är allt det bästa – näst teatern – och ungarne ser du – ja det där förstår du inte!" [s. 14]). Mlle Y reagerar med en föraktfull min på dessa ord från Fru X som dricker några skedar choklad ur sin kopp och öppnar den japanska korgen för att visa vilka julklappar hon har köpt. Här får vi veta att Fru X har en dotter vid namn Lisa och en son som kallas Moje (diminutivform av Mauritz), åt vilken hon köpt en korkpistol. Fru X laddar korkpistolen och skjuter mot Mlle Y som blir förfärad över denna gest. Detta leder till att ännu mer information om det förflutna ("Trodde du att jag ville skjuta dig? […] Om *du* ville skulle vilja skjuta *mig*, förvånade mig mindre efter som jag gått i vägen för dig […]. Du tror ännu att jag intrigerade bort dig från Stora Teatern, men det gjorde jag inte!" [s. 14]). Det råder alltså ett spänt förhållande mellan de två damerna.

Fru X tar så fram ett par broderade tofflor som hon har köpt till sin make Bob. "Du har aldrig sett honom i tofflor du!" (s. 15), 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. Hans-Göran Ekman skriver att:

> En tredje person är nästan närvarande 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.[39]

Bob är förtjust i tulpaner men verkar annars vara en gnällig make. Fru X berättar hur han klagar över pigornas oförmåga att koka kaffe, samt hur golvdraget gör att han fryser om fötterna. Mlle Y "gapskrattar" och nu börjar man ana att hon skrattar för att hon känner igen Fru X:s berättelser om maken. I och med nästa replik inleds en förståelseprocess som leder Fru X till klarhet om situationen. Man kan säga

att hon monologiskt söker sig fram till ett antagande som, i alla fall för henne själv slutligen, blir sanning, nämligen att hennes make haft ett förhållande med Mlle Y och varit henne otrogen. ”Medan Fru X talar, blir det allt mer uppenbart att hennes väninna har varit hennes rival om den äkta mannen”, kommenterar Ollén.[40] Denna avslöjade sanning kan dock ses som en sanning som Fru X bara konstruerar för att tillfredsställa sitt samvete och få ett moraliskt övertag över Mlle Y. Hennes argument för att Bob varit henne trogen är, innan hon kommer fram till motsatsen, på gränsen till naiva: ”Och så vet jag ser du att han är mig trogen; ja det vet jag! För det har han talt om själv….vad flinar du åt!” (s. 15). Mlle Y kan inte hålla sig för skratt över Fru X:s argumentation för att Bob varit henne trogen. Att hon dessutom styrker sitt antagande med att hänvisa till vad maken själv har sagt bidrar till att hennes påståenden snarare blir desperata försök att lura sig själv att hon inte bedragits.

Vi får som hastigast veta att pigan Mari brukar ställa Bobs tofflor under chiffonjén. Men i stort sett blir resten av stycket ett försök till uppdagande av förflutna händelser, samt en gestaltning av det spända förhållandet mellan Fru X och Mlle Y. Fru X nämner ”den otäcka Frédérique” (s. 15) som velat förföra hennes make när hon varit på turné i Norge, men Frédérique har inte varit den enda, ”[j]ag vet inte, men fruntimmerna äro alldeles galna efter *min* man” (s. 16). I slutet av denna replik fokuseras Fru X:s misstankar alltmer på Mlle Y och från och med nu inleds den intensiva fasen av kampen mellan orden och tystnaden, mellan Fru X och Mlle Y. ”Kanske du också har varit och slagit efter honom! Jag trodde dig inte mer än jämnt – men nu *vet* jag att han inte brydde sig om dig” (s. 16).

Fru X vädjar till Mlle Y att hon ska komma hem till dem denna afton och uttrycker sin rädsla för Mlle Y och särskilt rädslan över att vara ovän med just henne. De följande replikerna är avgörande:

> Det var så underligt med vår bekantskap – när jag såg dig första gången var jag rädd för dig, så rädd att jag inte vågade släppa dig ur sikte; utan hur jag kom och gick befann jag mig alltid i din närhet – jag vågade inte vara din ovän, därför blev jag din vän. Men det rådde alltid en disharmoni när du kom hem till oss, för att jag såg att min man inte kunde lida dig […] och jag gjorde allt för att få honom att visa sig vänlig mot dig, men utan att lyckas – förr än du gick och förlovade dig! 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 […] – 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.)

Plötsligt reser sig Fru X häftigt och tror sig komma fram till hur det ligger till:

> Varför tiger du? Du har inte sagt ett ord på hela tiden utan bara låtit mig sitta och tala! Du har suttit med ögonen och nystat ur mig alla dessa tankar som lågo där som råsilke i sin kokong – tankar – misstankar kanske – låt mig se – Varför slog du upp förlovningen? Varför kom du aldrig mer i vårt hus efter den betan? Varför vill du inte komma till oss i afton? […] 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! (S. 17.)

Nu tycker Fru X att hon fått klarhet i situationen. Hon förstår nu varför hon skulle brodera tulpaner till tofflorna, varför hon och Bob skulle tillbringa sommaren vid Mälaren och inte vid Saltsjön, varför hon skulle läsa vissa författare, äta vissa rätter och dricka vissa drycker: ”din choklad till exempel […] allt, allt, kom från dig till mig, till och med dina passioner!”. Hatet brusar upp inom Fru X (”Fy vad jag hatar dig, hatar dig, hatar dig!”) men Mlle Y:s tystnad och nonchalanta lugn gör att Fru X förvandlar sitt hat till en retorisk överlägsenhet:

> Stackars Amelie! Vet du att det gör mig ont likafullt om dig därför att jag vet att du är olycklig, olycklig som en sårad och elak därför att du är sårad! – Jag kan inte vara ond på dig fastän jag ville det – ty du är ändock den lille – ja, det där med Bob det bryr jag mig inte om! – vad gör det mig egentligen! Och om du lärt mig dricka chokolad eller någon annan lärt mig det, kan komma på ett ut! (S. 18.)

Nu börjar Fru X intala sig, eller kanske snarare, övertala sig själv, att det kanske faktiskt är så att hon är den starkare. Hon anser sig själv äga allt som Mlle Y drömmer om att få, och dessutom tycker hon att Mlle Y:s tigande bevisar att denna saknar ord och motargument:

> Kanske du, när allt kommer omkring att jag i detta ögonblick verkligen är den starkare – du fick ju aldrig någonting av mig, men du bara gav ifrån dig – och nu är det med mig som med tjuven – att när du vaknade så ägde jag vad du saknade! Hur kom det sig eljest att allt var värdelöst, sterilt i din hand! Inte kunde du behålla någon mans kärlek med dina tulpaner och dina passioner – som jag kunde; […] Och varför tiger du jämt och ständigt, tiger, tiger? Ja, jag trodde det var styrka; men det var kanske bara det att du inte hade något att säga! därför att du inte kunde tänka något! (S. 18 f.)

Pjäsen slutar med att Fru X med en triumferande attityd lämnar kaféet och Mlle Y, men dessförinnan kan hon inte låta bli att göra en sista attack mot Mlle Y:

> Nu går jag hem – och tar tulpanerna med mig – *dina* tulpaner! Du kunde inte lära något av andra, du kunde inte böja dig – och därför brast du som ett torrt rör – men det gjorde inte jag! Tack ska du ha Amelie, för alla dina goda lärdomar; tack för du lärde min man älska! – Nu går jag hem och älskar honom! (S. 19 f.)

Vi ser hur *Den starkare* i själva verket är en enda lång exposition som pågår ända in i slutreplikerna (”Tack ska du ha Amelie, för alla dina goda lärdomar; tack för du lärde min man älska!”). Trots att det på ytan verkar vara mycket som avslöjas om de två damerna, förblir ändå många frågor obesvarade. Vilka är Fru X och Mlle Y egentligen? Är de systrar? Är de vänner eller ovänner när dramat är slut? Varför tiger Mlle Y? Går det att lita på allt Fru X säger när Mlle Y aldrig kommer till tals? Ser vi två skådespelerskor i det privata livet? Och framför allt: vem är den starkare? Dessa frågor kan enligt min mening inte besvaras. Vi kan se hur alla fakta som presenteras snarare skapar mer förvirring än visshet hos läsaren och vi kan tala om en *bedräglig exposition*, en exposition bestående av lögner, vars förvirrande effekt förstärks av att endast en av dramats personer talar.[41] Till en början kan det tyckas att vi bara har Fru X:s ord att lita till i våra bedömningar av pjäsens innehåll, men jag vill hävda att Mlle Y är minst lika aktiv i dramats utveckling som sin motspelerska. I *Den starkare* blir tystnaden och Mlle Y:s reaktioner viktiga komponenter i expositionen. Kanske är det rentav så att Mlle Y:s miner, gester och skratt får oss att ifrågasätta Fru X:s utsagor. Vi ser alltså att expositionen i *Den starkare* pågår under hela dramat, består delvis i tystnad och gester samt bidrar till att skapa mer förvirring än visshet om dramapersonerna. Intressant är dramats slutreplik (”Nu går jag hem och älskar honom!”) där man kan fråga vad ordet ”älskar” egentligen innebär. Det är inte omöjligt att det är fråga om en rent sexuell eller erotisk syftning; kan man verkligen ”lära” ut någon annan form av förälskelse till en annan person än denna?

En detalj som är värd att diskutera är relationen mellan dramafigurernas upplevelse av expositoriska inslag och läsarens. När får dramafigurerna reda på händelser i det förflutna och när får betraktaren denna information? Törnqvist menar att:

> [e]ftersom 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 förscenisk 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.[42]

I *Den starkare* börjar läsaren ana att Mlle Y haft ett förhållande med Bob redan när tofflorna kommer fram och Mlle Y:s reaktioner på dessa, och detta antagande stärks ytterligare av Mlle Y:s gapskratt. Om det är så att Mlle Y faktiskt har haft ett intimt förhållande med Bob, vilket vi aldrig med säkerhet får svar på, så ser vi hur betraktaren anar denna relation tidigare än Fru X. Men den bedrägliga expositionen i

Den starkare är för väl genomförd för att vi med säkerhet ska finna ett kronologiskt schema rörande när dramafigurerna respektive läsaren får reda på försceniska händelser. Eftersom endast en person talar i pjäsen, kan vi bara ana, misstänka och gissa kring de fakta som presenteras – vi kan aldrig med säkerhet *veta*. I övrigt får vi expositorisk information i den stund den uttalas av Fru X. Törnqvist skriver att:

> While the exposition in a normal play usually is handled by secondary characters, whose "objective" information often ironically contrasts with the versions 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.[43]

Törnqvist menar alltså att det existerar faktisk information. Således skiljer sig min tolkning från hans, ty jag anser att vi aldrig kan ha visshet om huruvida Fru X:s uttalanden är sanna eller inte. *Den starkare* väcker indirekt många frågor som kanske inte direkt uppenbarar sig, till exempel: vad är sanning? Går det att lita på orden? Går det att lita på minnet? Upplever och tolkar två personer sanningen och minnen på samma sätt? Finns det någon sanning, och om det finns, finns det bara *en* sanning? Kan man med säkerhet ha visshet om någonting? Är minnen tillräckligt pålitliga för att betraktas som kunskap? Kan man lära sig någonting om nuet genom minnen? Det går givetvis att nämna många fler frågor som aktualiseras genom innehållet i *Den starkare*, men Strindberg lämnar oss, som Brandell har påpekat, med frågorna, han ger inga svar.

När Brandell diskuterar "den irrande dialogen" i Strindbergs *Spöksonaten* i en essä med den träffsäkra huvudrubriken "Frågor utan svar", förs tankarna inte helt osökt till *Den starkare*, trots att det här snarare är fråga om en "irrande monolog". Brandell skriver bland annat 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.[44]

Man kan slutligen undra om pjäsens titel överhuvudtaget syftar på någon av dramapersonerna eller på någonting annat. Den traditionella uppfattningen är att Fru X är den starkare. Lamm skriver 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.”[45] Ollén är också 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.”[46]

Utifrån den ständigt aktuella diskussionen kring Strindbergs förakt mot kvinnans emancipation gör man det lätt för sig när man betraktar Fru X som den starkare. Många skulle, ur Strindbergsperspektiv, se det som en fördel att den gifta yrkeskvinnan Fru X, mor till två barn, det vill säga en traditionell modersfigur, besegrar den ogifta yrkeskvinnan Mlle Y. Lyngfelt hävdar dock att:

> [e]ftersom en stor del av hans [Strindbergs] publik är borgerlig är det motiverat att låta Fru X, som försöker skydda den hotande 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 äktenskapsmoraltemat. 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.[47]

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* den bedrägliga kraften eller driften som styr människan mot vissheten. Kanske är *Den starkare* den bedrägliga expositionen som aldrig kan utredas i nuet:

> 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.[48]

Det som har hänt kommer aldrig att upprepas i samma historiska ögonblick och varje människa lämnas att konstruera en egen tolkning av det skedda. Att begränsa *Den starkare* till enbart en ”hjärnornas kamp” är att bortse från de många indirekt uttryckta detaljerna som gör stycket till ett av dramahistoriens mest innehållsrika om man ser till det strikt komprimerade omfånget.

Paria

I brev till Ola Hansson 9 januari 1889 meddelar Strindberg att *Paria* är avslutad.[49] 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”.[50] Dramapersonerna Herr X och Herr Y inleder ett samtal i lugn ton som successivt växer sig allt intensivare. Herr Y visar sig ha begått en växelförfalskning utan att brottet upptäckts i Sverige. Herr X säger å sin sida att han i sin ungdom begått ett oöverlagt dråp på en kusk som han aldrig straffats för, vilket leder till att han hotas med utpressning av Herr Y. Men Herr X vinner kampen genom skicklig retorik i vad Ollén kallar ”en diagnos i dialogform”[51] och Lindström ”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”.[52]

Scenrummet i *Paria* är ”ett simpelt rum” i en stuga på landet. Mitt i rummet ”står ett stort matbord med böcker, skrivdon [och] fornsaker på ena sidan [och] mikroskop, insektslådor, spritburkar” (s. 25) på andra sidan, samt ett järnbeslaget skrin. I rummet finns också en bokhylla, annars är ”möbleringen som hos en förmögen bonde” (s. 25). Genom ett fönster i fonden syns ett starkt solbelyst landskap. Två medelålders män ska i det som följer utkämpa en ”hjärnornas kamp”. Den ene, Herr Y, är resande från Amerika och inträder rummet med insektshåv och portör. Han går direkt fram till bokhyllan och tar ner en bok som han börjar läsa i. Utanför stugan hörs landskyrkans klockor ringa ut efter gudstjänst. Några höns skrockar då och då. Plötsligt kommer Herr X, arkeolog, in och Herr Y hoppar till, ställer tillbaka boken han läst i upp och ner, och låtsas söka efter en annan bok på hyllan.

De båda männen påbörjar ett samtal som till början sker i lugn ton, men successivt uppstår spänningar dem emellan. Herr Y visar sig ha begått en växelförfalskning utan att brottet upptäckts i Sverige. Herr X säger å sin sida att han i sin ungdom begått ett oöverlagt mord som han aldrig straffats för, vilket leder till att han hotas med utpressning av Herr Y. Men Herr X vinner kampen genom skicklig retorik och starkare intelligens.

De expositoriska inslagen i *Paria* är många till antalet och uppdagas efterhand under hela pjäsens gång. Redan i Herr X:s andra replik får vi reda på att han ”skulle ut och fiska, men kunde inte hitta en mask” (s. 27), att han inte betalt hyran och att värden bråkar med honom och hustrun är förtvivlad därför. Vi får vidare reda på att Herr X förvarar ”sex tusen kronors guldvärde som [han] grävt opp på fjorton dagar” (s. 28) i skrinet som står på bordet.

Om Herr Y får vi mycket information. Han har slagit ”ner som en bomb” (s. 31)

fjorton dagar innan pjäsen börjar och presenterat sig som ”en svensk amerikanare som reser i flugor för ett litet museum” (s. 31). Det mesta vi får reda om Herr Y och hans handlingar i den försceniska tiden sker genom att Herr Y minns tillbaka till inträffade händelser i denna tid och berättar om dem för Herr Y:

> Herr X: Vi blevo straxt gamla bekanta, du hade inga hörn som jag kunde stöta mig på, inga nålar som stuckos. Det var något mjukt i hela din person, du var så full av hänsyn som endast den mest bildade kan ådagalägga; du bullrade aldrig när du kom sent hem, gjorde inget väsen när du steg opp om morgnarne, förbisåg småsaker, böjde undan när det drog sig till konflikt – med ett ord du var den fullkomlige umgängesvännen! Men du var alldeles för undfallande, alldeles för negativ, för tyst […] – och du är full av fruktan och räddhåga – […] Och du som har *suttit inne* borde väl känna det.
> Herr Y: Hur – kan – du – veta – det?
> Herr X: Jag har lärt mig! […] var nu snäll och bevittna min namnteckning på det där reversalet, som jag skall lämna in i Malmö bank i morgon när jag följer dig. […]
> Herr Y: N-nej! – Jag skriver aldrig mitt namn på några papper –
> Herr X: – mer! Det är femte gången du vägrar att skriva ditt namn! Första gången var på ett postkvitto – det var då jag började observera dig; och nu har jag bemärkt att du har en fasa för att ta i penna med bläck. Du har inte avsänt ett brev sedan du kom hit; men ett brevkort och det skrev du med blåpenna. Förstår du nu att jag räknat ut ditt felsteg! (S. 31 ff.)

Nu har Herr Y avslöjats och det åskväder, som redan i pjäsens inledningsrepliker skapar en ”tryckande värme” (s. 27) har nu gått över. Lindström kommenterar:

> 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.[53]

Herr Y öppnar nu dörren till stugan och till sina minnen. Han sätter sig vid bordet och börjar berätta hur han en gång, som student i Lund, förfalskat ett reversal. Herr X tror inte helt och hållet på Herr Y:s berättelse, men han tar den inte så allvarligt och vill inte, trots att Herr Y nu gärna vill prata om sig själv och sitt felsteg, tala mer om förfalskningshistorien. ”Tror du icke att varje människa har ett lik i lasten” (s. 39 f.), säger Herr X och avslöjar sedan att han oavsiktligt dödat ”en gammal försupen” kusk genom en halskaka.[54] Herr Y blir chockad över Herr X:s berättelse och tar vara på tillfället att styra samtalet till sin moraliska fördel. Han anklagar Herr X för att vara samvetslös och hotar med att ange Herr X för stöld ur skrinet om han inte får

de sex tusen kronorna som finns däri. Herr X vägrar, då han inte vill bli stämplad som tjuv. Herr Y är precis på väg ut genom dörren för att gå ut när han blir ombedd av Herr X att sätta sig vid bordet så att de kan ”tala litet först” (s. 47). Nu inträffar det att Herr X tittar i spegeln bakom Herr Y och upptäcker den upp och nedvända boken i hyllan. Dramat får en oanad vändning. Herr X inser att den förfalskningshistoria Herr Y skildrat finns i ”Bernheims avhandling om ingivelser” (s. 47) – den upp och nedvända boken.[55] Törnqvist poängterar att: ”[a]nother major difference between the men is that Mr X gives a true version of his crime, while Mr Y presents a false one.”[56] Herr X kommer också snart underfund med att Herr Y:s fängelsevistelse inte ägt rum i Sverige, utan i Amerika, ”ty det var amerikanskt fängelseliv du skildrade” (s. 48). I pjäsens avslutande del som närmast kan liknas vid tankeläsning förstår Herr X att Herr Y tänker skriva ett anonymt brev till hans hustru och avslöja för henne att hennes man är en mördare. Herr X låter sig dock inte nedslås:

> Herr X: Du är en annan slags människa än jag – om starkare eller svagare – det vet jag inte – brottsligare eller icke – det rör mig inte! men att du är dummare, det är avgjort; ty […] du var dum när du gick och stal ur min bok – kunde du inte begripa att jag läst mina böcker? – du var dum när du trodde att du var klokare än jag och att du kunde narra mig bli tjuv; du var dum när du tyckte det skulle bli jämvikt därmed att världen fick två tjuvar i stället för en; och du var allra dummast när du inbillade dig att jag gått och byggt opp mitt livs lycka utan att ha lagt hörnstenen säkert! Gå du och skriv anonyma brev till min hustru om att hennes man är dråpare – det visste hon redan som fästmö! Ger du dig nu?
> Herr Y: Får jag gå?
> Herr X: Nu *ska* du gå! – Dina saker ska komma efter! Ut! (s. 50)

Och så slutar pjäsen. Herr X har segrat i vad Ollén kallar ”en diagnos i dialogform”.[57] Göran Lindström ser dramat som ett stycke där ”en bov avslöjar en annan” och menar vidare att *Paria* är ”ett analytiskt drama, alltså ett sådant där intrigen övervägande består i en återblickande ’analys’ av händelser som tidigare inträffat” och att ”dialogen övervägande består av en exposition av det förflutna”.[58] De expositoriska inslagen presenteras i huvudsak av Herr X. Han avslöjar både sig själv och Herr Y.

I *Paria* är Herr X den person som huvudsakligen står för de expositoriska replikerna. Som läsare kan vi egentligen inte veta något om den försceniska handlingen innan någon av dramapersonerna, främst Herr X, har upplyst oss. Dramapersonerna ligger på så sätt före oss med den försceniska kunskapen. Vi är beroende av de två herrarnas utsagor för att få kännedom om förflutna skeenden. När vi fått denna kunskap kan vi betvivla fakta, hysa misstänksamhet mot personerna och deras på-

ståenden. Men vi måste lita på den verklighet som presenteras i dramat; den faktiska information vi får kan inte ifrågasättas utifrån texten.

Vi ser också hur redan dramats titel avslöjar en del om pjäsinnehållet.[59] Det intressanta är att den läsare som är bekant med ordets betydelser inte helt och hållet kan förstå hur titeln anspelar pjäsens innehåll förrän stycket är slut, först då inser man att parian är Herr Y. Detta förtydligas också när Herr X granskar Herr Y:s utseende och märker att hans röda hängslen mot den vita skjortan ser ut ”som ett stort märke, ett varumärke på en packlår”, vilket Göran Lindström menar är en ”brutalt tydlig hänvisning till att Y är en *paria*, det vill säga en ’märkt’ person”.[60] Man kan dock undra över dramafigurernas trovärdighet. Strindberg leker medvetet med läsarens beredvillighet att tro genom att presentera två herrar med kriminell bakgrund. Vi får inte reda på vad de heter under pjäsens gång. Lindström skriver att:

> 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.[61]

Det enda vi exempelvis får reda på om deras klädsel är att de är klädda ”i skjortärmarne”. Man kan än en gång fråga sig om dramat är en pjäs i pjäsen eller ett trovärdigt realistiskt fall. I *Paria* finns ett återkommande schacktema. Hela den retoriska strid som de två herrarna utkämpar kan liknas vid ett spel. Törnqvist menar att:

> [T]he 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.[62]

Vidare menar Törnqvist att de föremål som syns på matbordet i pjäsöppningen påminner om ett schackspel:

> This is clearly a ”chessboard” with contrasting ”chess-pieces” at either side. Although it is not stated explicitly, the two men are apparently sitting opposite one another at the table, like two chess players.[63]

Hela den kamp som utspelats mellan Herr X och Herr Y kan vara ett spel, en föreställning, samtidigt som schacktemat följer temat ”hjärnornas kamp”, då ju schack också kan uppfattas som en drabbning mellan två hjärnor. Dessutom finns i schackspelet vita och svarta pjäser, men ingen av dessa färger är mer fördelaktig än andra, ingen färg är rätt eller fel. Herr X och Herr Y är lika skyldiga och lika oskyldiga. Samtidigt vet vi att någon måste vinna spelet.

Vidare ter det sig befogat att ifrågasätta Herr X:s intellektuella seger. Är det inte

i själva verket så att Herr X är den största syndaren av de båda herrarna när han så samvetslöst försvarar sitt brott? Ollén hävdar att ”Herr X är den klipskare i denna ’hjärnornas kamp’ […], men [att] hans moraliska överlägsenhet över Y är diskutabel”.[64] Kan vi verkligen sympatisera med någon av dem när vi vet att bägge har ett kriminellt förflutet? Kan vi lita på att Herr X:s utsagor är sanna? Är inte pjäsen i själva verket en gestaltning av alla människor, människor som alla har ”ett lik i lasten”? Kanske är det så att Strindberg 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 bäst. Kanske är *Paria* Strindbergs sätt att visa hur språket främst är ett vapen som av människan används till att försvara egna onda handlingar. Hur som helst bör man vara försiktig med att ta för givet att Strindbergs intentioner med dramat enbart är att skildra en hjärnornas kamp, sympatisera med Herr X och förakta Herr Y, vilket till exempel Lamm, Lindström och Ollén gör.[65] Gedsø Madsen skriver däremot 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”.[66]

När dramats verklighet avslöjas märker man emellertid en klar skillnad mellan de två männen. Törnqvist hävdar att:

> Another striking difference between the two men is that 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.[67]

Samtidigt får man inte glömma att Herr X också har begått brott i det förgångna. Hela tiden tvingas man att ifrågasätta sanningshalten i de repliker som utbyts.

Samum

Strindbergs brev till Gustav Wield 5 mars 1889 visar att *Samum* blev klar dagen innan.[68] I brev till Ola Hansson 10 mars 1889 meddelar Strindberg att han ”skrifvit en briljangt Edgar-Poe-are – *Samum* kallad (i en akt naturligtvis) der jag begagnat ökenvindens förmåga att framkalla skräcksyner som drifva franska soldater till sjelfmord”.[69] I *Samum* har Strindberg, enligt Lamm, ”för första gången i sin naturalistiska dramatik övergivit den vardagliga nutidsmiljön”.[70] Från och med *Samum* lämnar Strindberg den enkönade kampen mellan två personer i en scen. I *Den starkare* lät han 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'".[71] Ollén ger också en historisk bakgrund till pjäshandlingen:

> Motivet [i Samum] 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.[72]

Smedmark menar att *Samum* är "ett avsteg från den naturalistiska estetiken. Under intrycket av Edgar Allan Poe och den vakna hypnosen hamnar Strindberg i fantasteriet." Vidare påpekar Smedmark att "[n]aturalisterna 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".[73]

I *Samum* utspelas en kamp mellan den arabiska flickan Biskra[74] och Guimard, en löjtnant vid Zuaverna[75]. Ollén hävdar att "Biskras och löjtnantens uppgörelse blev ett nytt exempel på en 'hjärnornas kamp', […] teori[n] om 'den starkare hjärnans kamp och seger över den svagare'."[76] *Samum*[77] utspelas i en algerisk Marabout,[78] med en sarkofag[79] mitt på golvet. Här och var syns bönemattor och sandhögar och i högra hörnet ett benhus[80]. I övrigt täcks golvet av palmblad, alfagräs[81] och en uppryckt aloe[82].

Pjäsen börjar med att Biskra intar scenen med en burnuskapuschong[83] för ansiktet, och en gitarr på ryggen. Hon kastar sig ner på en matta och gör bön med armarna över bröstet. "La ilâha ill' allâh!" (s. 57), utbrister hon. De flesta förstår direkt att flickan är muslim. Shejk Youssef, hennes älskare, kommer hastigt in.[84] "Samum kommer! Var är franken?" (s. 57). Hans öppningsreplik består av ett påstående och en fråga. Han varnar för ökenvinden Samum och frågar efter "franken". Biskra svarar att "[h]an skall vara här inom ett ögonblick!" (s. 57). Här förstår läsaren, genom personförteckningen, genast att "franken" måste syfta på Guimard, den franske löjtnanten som senare inträder scenen. Den dramatiske åskådaren, å andra sidan, ställer sig frågan vem "franken" är.[85] Biskra säger att han kommer inom ett ögonblick och Youssef frågar: "Varför stack du inte ner honom genast?" (s. 57). Än en gång frågar man sig vilken anledning hon skulle ha till att sticka ner franken. Ollén skriver:

> Motivet [i Samum] 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.[86]

Biskras svar på Youssefs fråga blir att "han skall göra det själv! Om jag gjorde det skulle de vite döda hela vår stam, ty de veta att jag var vägvisaren Ali, fast de ej veta att jag är flickan Biskra!" (s. 57). Ännu en person introduceras, "vägvisaren Ali", om

vilken denna gång både läsaren och åskådaren helt saknar information. Här får vi dock kanske en ledtråd till varför Biskra har en burnuskapuschong neddragen för ansiktet; det kan vara så att hon har klätt ut sig till en man och kallat sig vägvisaren Ali. Vem exakt denna Ali är, och vad han har gjort får vi aldrig svar på, men vissa repliker möjliggör olika tolkningar. Biskra säger till Youssef: ”Du vet ej att Samum torkar de vites hjärnor som dadlar och att de få skräcksyner som göra dem livet så vidrigt att de fly ut i det stora okända” (s. 57). Youssef svarar: ”Jag har hört sådant, och vid sista träffningen hade sex man burit hand på sina liv innan de hunno fram” (s. 58). Av de repliker som sedan följer börjar läsaren ana att Biskra ska ta livet av den franske löjtnanten genom suggestion. Det är möjligt att tolka relationen Biskra-Ali som att Biskra har klätt ut sig till en man, vägvisaren Ali, en man som tydligen har existerat (”Varje njutning har de stulit från mig, sedan de dräpte Ali” [s. 58]), och vilken Biskra har känt och tyckt om. Ali kanske har varit Biskras bror, eller rentav make, och man kan tänka sig att han, under ett kamouflage som vägvisare, kämpat mot Zuaverna. Men sedan ”de dräpte Ali”, har Biskra klätt ut sig till honom för att ta hämnd, vilket ju också förklarar hennes hat och hämndlystnad (”Mitt hat är gränslöst som öknen, brännande som solen och starkare än min kärlek!” [s. 58]). Frågan är dock hur lång tid som förflutit sedan Biskras make dräptes. Det vore konstigt om Biskra, med tanke på det starka hat som blossat upp inom henne, skulle bli kär i Youssef omedelbart efter mordet på hennes make. Samtidigt drivs hon uppenbarligen mer av hat och hämnd än av kärlek, vilket förklarar hennes handlingar.

Vi ser alltså att den kunskap Herr Y hastigt försökte tillägna sig, genom att bläddra i Bernheims avhandling för att utöva på Herr X i *Paria*, nu nått en mer fulländad nivå i *Samum*. Biskra utför det som Herr Y misslyckades med, nämligen att hypnotisera sin fiende. Men hennes slutliga syfte är annat, nämligen att lura sin fiende till döds, ett mål hon uppnår innan pjäsen tar slut. Ollén menar att Strindberg influerades av den franska s.k. Nancy-skolans hypnotiska experiment och att ”Biskras ’hemliga konster’ med den franska officern blev demonstrationer av vakenhypnos i Liébaults och Bernheims anda”.[87]

Att föra en diskussion kring de expositoriska inslagen i *Samum* är inte helt oproblematiskt. När ridån går upp får vi se tre personer i ett drama med tre inblandade personer. Vi märker hur Strindberg successivt utökat persongalleriet med fler personer. I *Den starkare* såg vi två damer, varav en var helt stum, och man kan säga att pjäsen endast har, dialogiskt sett, en aktiv person. I *Paria* har de aktiva rollerna utökats till två, Herr X och Herr Y. I *Samum* är det slutligen tre personer som framför handlingen. När pjäsen är slut har man dock ingen aning om exakt vilka relationer som rått mellan de inblandade personerna i den försceniska tiden.

De expositoriska fakta som vi får i inledningsscenen i *Samum* verkar endast ha

den funktionen att de ger en bakgrund till Biskras suggestiva mord på den franske löjtnanten. Sålunda får vi reda på att Biskra lärt sig ”de hemliga konster[na] […] av den store Marabout Siddi-shejk” (s. 59) och att hon övat dessa sedan hon var barn. Biskra ”kan allt – ända intill buktalarkonsten” (s. 59), och vad hennes ”konst ej förmår, det skall solen göra” (s. 59), för, som Youssef säger, ”[s]olen är Muslims vän” (s. 59).

I pjäsens andra scen får vi återigen belägg för att Biskra klätt ut sig till Ali. Guimard vacklar in på scenen, ”blek” och ”förvirrad” (s. 60) och säger: ”Samum är här! – Vart tror du mitt folk tagit vägen?” (s. 60). Biskra svarar: ”Ditt folk ledde jag väster till öst!” (s. 60).

I *Samum* är Guimards roll värd att stanna vid ett tag. Till en början verkar det som om Biskra är en allvetande figur som genom hypnos lockar fram alla fakta ur Guimard. Man bör dock lägga märke till att Guimard själv förser Biskra med mycket information. Ett tydligt exempel på detta är när Biskra inbillar Guimard att han blivit biten av en ”rasande vinthund” under ”[j]akten i Bab-el-Ouëd” (s. 61 f.). ”Jakten i Bab-el-Ouëd! Det är riktigt!”, säger Guimard, innan han påbörjar frågan: ”Var det en bäverfärgad –” (s. 62), som Biskra avbryter: ”– tik? Ja! Ser du! Och han bet dig i vaden!” (s. 62). Den ”rasande vinthunden” preciseras genast av Guimard själv till att vara ”bäverfärgad”. Observera dock en fascinerande detalj i det senast nämnda replikskiftet. Biskra refererar till den bäverfärgade tiken som en ”han” (”Och *han* bet dig i vaden!”), men som bekant är ju tik en hund av honkön. Här har vi dock exempel på hur konstnärlig frihet kan brukas till att skapa förvirring. Syftet med detta följer enligt min mening hela den situation av oreda som målats upp. Guimard befinner sig under Biskras hypnos, samtidigt som han tror att hon är Ali. Ingenting är emellertid säkert och vi kan inte ha kunskap om någonting i *Samum*. 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 är det så att denna episod faktiskt har inträffat, men att Biskra inte var med, och att det är Ali som har berättat för henne om händelsen? Vi kan inte veta. Det kan självklart vara så att Biskra upplevt episoden med hunden under det att hon varit utklädd till vägvisaren Ali. Ty det faktum att Guimard tror att Biskra är Ali får vi ett antal bevis för, till exempel i löjtnantens replik: ”Ali! Ali! Icke musik!” (s. 62) eller i replikbytet då Guimard säger: ”Vem är du djävul som sjunger med två röster! Är du en man eller en kvinna? Eller båda delarna?” och Biskra svarar: ”Jag är Ali, vägvisaren!” (s. 63).

Mellanscenen i *Samum* innehåller en intressant sekvens bestående av en äktenskapsscen:

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: […] Vad ser du nu?
Guimard: Jag ser klockor ringa – och jag känner smaken av lik […] – fy! –
Biskra: Hör du inte diakern[88] sjunga ut barnlik? […] Ser du kransen på kistan 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! […] 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! (s. 67 f.)

Här har vi ett längre replikskifte som förser oss med mycket information om vi väljer att tro på de fakta som presenteras. Samtidigt hjälper Guimard återigen till med att ge Biskra frivilliga upplysningar.

Man bör stanna vid den bild av paradis och helvete som Strindberg målar upp i det nyss nämnda replikskiftet. Guimard upplever inledningsvis ett stilla tillstånd, så lugnt och tyst att han ”hör en lampa lysa”. Observera hur Strindberg vänder på begreppen; Guimard ”ser en källa sorla” och ”hör en lampa lysa […] vid en vit gata.” Det är ett paradistillstånd vi får ta del av, men redan i den tystnad som vänder upp och ner på Guimards sinnen döljer sig något obehagligt. Och mycket riktigt för-

vandlas scenen snart till en helvetesskildring där Elise, Guimards hustru, har bedragit honom med hans vän Jules, och där hans son Georges ses bäras bort i en kista. Inte ens i hallucinationernas värld är paradiset verkligt.

Ett intressant inslag i pjäsen finner vi, då Biskra, enligt Strindbergs egna anvisningar, ”blåser ’reträtt’ på en flöjt hon tagit fram” (s. 70), varefter hon utropar: ”[f]rankerna fly, när det blåser reträtt!” (s. 70). Guimard svarar besviket att ”[d]e retirera – det är reträtten – och jag är här” (s. 70). Därefter tar han av sig sina epåletter och ropar: ”[j]ag är död!” (s. 70) och faller ner på golvet. Vi ser hur expositionen i denna sekvens består i ett ljud, närmare bestämt i en signal som vanligtvis innebär tillbakadragande av militär styrka. Biskra, och den flöjtsignal hon åstadkommer, anspelar på och utnyttjar sådan kunskap som Guimard förvärvat i den förscenisk a tiden. Denna vetskap bidrar till att den hypnotiserade franken leds in i slutfasen av den dödliga suggestion han lurats in i och kort därefter faller och dör. Samtidigt ser vi hur reträttsignalen både utnyttjar personernas förscenisk a kunskap om dess innebörd och läsarens. Genom ett ljud möts Biskra, Guimard och läsaren, alla med samma förkunskap men olika förutsättningar i den givna situationen.

I *Samum* får vi följa en händelse från början till slut utan att ha särskilt mycket förkunskap om själva motivet bakom intrigen. På så sätt skiftar pjäsens budskap kraftigt beroende på vilka förkunskaper man har om Zuaverna och deras konflikt med det algeriska folket. Medan några väljer att betraktar stycket som en hjärnornas strid där Biskra segrar i och med sitt övertag i konsten att hypnotisera, väljer kanske andra att se stycket som en symbol för ett religiöst och politiskt krig. I sin obestämbarhet blir *Samum* mycket öppen för tolkningar. Vi ser också hur expositionen engagerar läsaren. Det är inte nödvändigtvis endast personerna i ett drama som tvingas ta itu med förscenisk a skeenden, utan även läsaren måste aktivera sina förscenisk a kunskaper. Sålunda kan vi tala om *mottagarens* expositoriska kunskaper och *dramapersonens*.

Hjärnornas kamp

Naturalismens inverkan på Strindberg har flera olika sidor. Innan Strindberg införde de naturalistiska tankarna i sin dramatik, hade han under flera år genomgått en idémässig förändring. I *Hjärnornas kamp. Psykologiska idéer och motiv i Strindbergs åttiotalsdiktning*, den mest utförliga idéhistoriska avhandling som skrivits om Strindbergs åttiotalsdiktning och som fördjupar många iakttagelser som dessförinnan presenterats av framför allt Martin Lamm, menar Hans Lindström att:

> Lösenordet för hans [Strindbergs] åttiotalsdiktning blir: psykologi. Från samhället vänder han sig till den enskilda människan; det för honom centrala kamptemat transformeras: kampen mellan individ och samhälle, mellan underklass och överklass, 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[89] och spiritiska 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 Inferno-tidens ockulta åskådning.[90]

Lindström följer sedan ”de olika stadierna på Strindbergs bana som själsanalytiker” och ser härvidlag nödvändigheten att ”fixera naturalismens psykologiska romankonst” samt en undersökning av ”den franska litteraturen: det är den som ger Strindberg de avgörande impulserna”.[91] Denna genomgång av franska författare och tänkare fullkomligt vimlar av namn och idéer som är omöjliga att här redovisa utförligt. Men ett axplock av de namn som flitigt påträffas i Lindströms framställning är Balzac, Stendahl, Flaubert, Taine, Claude Bernard, bröderna Goncourt, Ribot, Maudsley, Charcot, Bernheim, Bourget, Poe, Jacobsen, Drysdales, Nordau, Huysman, Maupassant och Zola. Det är alltså värt att notera att såväl vetenskapsmän som 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.[92]

Den vändning som inriktar Strindbergs författarskap på psykiatri, suggestionspsykologi och psykologiska studier av människosjälen, inleds enligt Lindström ”med *Tjänstekvinnans son* [1886], men först 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[93] och parapsykologiska fenomen förebådar han redan nu nittiotalets ockultism[94]”.

Lindström poängterar några av vivisektionernas signifikativa titlar: ”De små och De stora”, ”Hjärnornas kamp”, ”Själamord”, ”Mystik – tills vidare” samt ”Nemesis Divina. – Intelligensaristokratismen”.[95] Lindström har döpt sin avhandling efter just novellen ”Hjärnornas kamp”, ”en knivskarp psykologisk analys av ett fall, en dissektion av en viss människotyp, dels illusionsmaterial till den kombination av suggestionspsykologiska och intelligensaristokratiska idéer, som Strindberg just var i färd att utbilda”.[96] Vidare menar Lindström att novellen utmärks av en ”strävan att analysera själskomplexet, formulera en människas ’ekvation’ på grundval av en psykologisk doktrin. […] I Hjärnornas kamp är det de suggestionspsykologiska idéerna som bildar undersökningens grundval”.[97]

”Hjärnornas kamp” är förutom titeln på Strindbergs novell, ett tema som kommer att prägla den sena åttiotalsdiktningen. I ett brev till Gustaf af Geijerstam den 18 november 1888 skriver Strindberg: ”Två personer, utan intrig, men skarp spänning i Hjernornas Kamp, själarnes strid”.[98] Strindberg påverkades kanske mest av den naturalistiska gren som sysslade med brottets psykologi. 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” tyder på kriminella anlag.[99] ”Lombrosos karaktäristik 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”.[100] Inflytandet från Nietzsche bidrog till en bildningsaristokratisk övermänniskotro som Strindberg exempelvis gestaltar i 1600-talsberättelsen *Tschandala* (1888).[101] Men: ”Förbrytarna och De små blir synonyma begrepp i Strindbergs vokabulär. Det blir därför en naturlig följd, att Strindberg skarpt reagerar mot Nietzsches sympati för brottslingen-övermänniskan”. Strindberg tar Lombrosos parti när han i en brevväxling med Nietzsche beskriver ”förbrytaren som en svag, degenererad typ”. Gedsø Madsen skriver att:

> Strindberg's familiarity with Lombroso's views on the born criminal (*le criminal-né* in the French translation in which Strindberg read Lombroso) is revealed by his correspondence with [Ola] Hansson and Nietzsche in which he repeatedly states his opinion that the criminal is an inferior, degenerate animal. Strindberg disagrees, like Lombroso, with Nietzsche's view that the criminal is a strong individual who has not found his place in society.[102]

Lombrosos frekventa inslag i den litterära naturalismen är ”helt naturligt”, menar Lindström. Strindberg, Geijerstam, Garborg, Léon Daudet och Zola fascinerades alla av det faktum att: ”Le criminel-né var en auktorisation av en obetingat deterministisk människouppfattning; hos denna varelse var predestinationen ett bevisat faktum, den moraliska ansvarigheten eliminerad”.[103] 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 övermänniskotro, som på många punkter överensstämmer med den tyske tänkarens”, det vill säga Nietzsches.[104] John Landquist menar dock att inflytandet från Nietzsche har överdrivits och att övermänniskoläran som kommer till uttryck i exempelvis ”Hjärnornas kamp” och *Fadren* är värvad innan Strindberg ”ens känner Nietzsche från en gemensam teoretisk grund: den Darwinska naturalismen”.[105]

Lindström visar sedan 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 suggestionsforskningens från Charcot och Nancy-skolan (främst Liébault, Bernheim och Liégeois) till den tidens typiska företeelser som spiritism, ockultism, teosofi[106] och mesmerism[107]. ”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”.[108]

Om vi nu återgår till de tre enaktare som tidigare analyserades ser vi att de drag som Hans Lindström funnit i novellen ”Hjärnornas kamp” i högsta grad återfinns även i dessa pjäser. Till exempel ser vi i *Paria* hur grunden för hela intrigen blir ett fall. I samtliga tre enaktare ställs olika människotyper mot varandra och i *Samum* utnyttjar Biskra suggestion och hypnos för att uppnå sina mål. När vi granskar expositionen i våra tre enaktare som en kamp mellan två hjärnor ser vi främst hur någon av dramafigurerna är ute efter att segra. Ett viktigt inslag därav består i att kombattanterna bör sträva efter att dels utröna motståndarens historia och planer, dels dölja de egna tankarna. I det följande ska vi närmare se vilka uttryck dessa strävanden tar sig i de tre enaktarna.

I uppsatsen ”Författaren som detektiv”, där i korthet en undersökning av Edgar Allan Poes inflytande över Strindberg presenteras, påpekar Björn Meidal att:

> Den överlägset intelligente detektiven Dupin blir hos Strindberg en tidstypisk psykolog, som alltid är ”den starkare” och en stormästare i den konst Strindberg rubricerade som ”hjärnornas kamp”. Fru X i enaktaren *Den starkare* och Herr X i *Paria* segrar båda

> i kampen, triumferar och avslöjar psykologiska hemligheter eller brott; man bör observera: brott som mer eller mindre är straffbara enligt lagboken.[109]

I *Den starkare* ser vi hur de avslöjanden av psykologiska hemligheter som Meidal nämner antar komplicerade former. Om vi bortser från de tvivel vi kan hysa beträffande Fru X:s subjektiva påståenden, ser vi att hon, i egenskap av dramats enda talande, avslöjar både sig själv och Mlle Y. Att hon avslöjar sig själv beror just på att Mlle Y är tyst under hela pjäsen, men hennes stumma reaktioner på Fru X:s ord bidrar till att den talande eggas till alltfler avslöjanden om sitt eget liv och psykologiska tillstånd. Fru X försöker hela tiden få klarhet i expositoriska händelser som rör både henne själv och Mlle Y.

Som nämndes tidigare är jag tveksam till att uppfatta Fru X som den starkare. Jag menar inte heller att beläggen för att Mlle Y är den segrande i kampen är alltför övertygande. Om detta skriver Lyngfelt:

> Åskådarna kan […] inte säkert veta om Fru X verkligen har orsak att känna som hon gör. Repliken ”Kom hem till oss i afton Amelie” problematiserar själva dramats frågeställning: går det att få reda på vem som är den starkare när uppriktighet är ett så tveksamt begrepp?[110]

Kanske är det snarare så att Strindberg lyckats ironisera över hela den ”hjärnornas kamp” där en av personerna framstår som den starkare. *Den starkare* lämnar läsaren med obesvarade frågor, tvivel, misstänksamhet och osäkerhet. Vi betvivlar dramapersonernas utsagor och inser att språket är ett vapen med vilket man kan dölja onda gärningar och intentioner.

I *Paria* ser vi med Meidal hur Herr X ”triumferar och avslöjar psykologiska hemligheter eller brott; man bör observera: brott som mer eller mindre är straffbara enligt lagboken”.[111] Vi har ett fall och två typer som ställs mot varandra: en övermänniska och en paria. Ett samtal som börjar i vänlig ton växer snabbt till en kamp mellan två hjärnor där båda är ute efter att besegra den andre. Än en gång strävar Herr X och Y efter att avslöja varandras historia och planer samtidigt som de söker dölja de egna tankarna. Liksom i *Den starkare* används expositionen till att besegra motståndaren. Men vi ser också hur de falska expositoriska utsagorna används för att dölja dramafigurernas sanning. I *Den starkare* presenterar Fru X de försceniska händelser som passar för att uppnå hennes syften. Vi kan självklart betvivla de fakta hon ger oss, men vi måste tro henne eftersom hon är dramats enda talande, vi har ju inget annat val. I *Paria* får vi slutligen reda på att Herr Y ljugit. Men innebär detta att vi har delgivits någon sanning? Det är nog snarare så att en lögn avslöjats och ersatts av en ny lögn som får tjäna i stället för sanning. Herr X och Herr Y har båda ett kri-

minellt förflutet och bara detta faktum bör få oss att ifrågasätta de fakta som presenteras. I *Paria* blir ”hjärnornas kamp” det mest centrala motivet. Strindberg bryr sig inte om sina dramafigurers bakgrund och trovärdighet. I stället koncentrerar han intrigen till ett retoriskt detektivspel där Herr X utgår som segrare endast därför att han lyckats dölja sina lögner och sin egen historia snarare än att han moraliskt sett står högre än Herr Y. Herr X är lika skyldig som Herr Y till det brott han begått i det förflutna, men han vinner kampen då han bäst döljer sin exposition samtidigt som han effektivt avslöjar Herr Y:s. Än en gång ser vi alltså att Strindberg ifrågasätter hela den kamp han velat skildra, vilket tydligt framkommer genom Herr X:

> Du är en annan slags människa än jag – om starkare eller svagare – det vet jag inte – brottsligare eller icke – rör mig icke! men att du är dummare, det är avgjort; ty du var dum när du skrev en annans namn i stället för att tigga – som jag fått lov att göra; du var dum när du gick och stal ur min bok – kunde du inte begripa att jag läst mina böcker? – du var dum när du trodde att du var klokare än jag och att du kunde narra mig bli tjuv; du var dum när du tyckte det skulle bli jämvikt därmed att världen fick två tjuvar i stället för en. (S. 50)

Herr X tycks anse att stöld är ett allvarligare brott än mord. Hela hans argumentation bygger på att Herr Y är ”dummare” än han. Exakt vad som menas med ”dum” är svårt att veta. Herr Y är faktiskt den som ur ett moraliskt perspektiv verkar ha ett samvete, men Herr X vinner striden då han är den skickligaste lögnaren. Hur vet vi till exempel att Herr X är ärlig när han i sin näst sista replik säger till Herr Y: ”Gå du och skriv anonyma brev till min hustru om att hennes man är dråpare – det visste hon redan som fästmö”? Återigen framstår språket som ett vapen. Den person som bäst behärskar retoriken vinner genom att utnyttja sina egna färdigheter samtidigt som motståndarens svagheter utnyttjas. Den ”dummare” är den som inte kan försvara sig språkligt.

Ett intressant problem i såväl *Den starkare* som *Paria* blir förhållandet mellan ord och handling. I *Den starkare* ser vi att Fru X representerar ordet och Mlle Y handlingen i det att hon reagerar. Samtidigt kan självklart Mlle Y:s tystnad ses som ett eget språk, ett ordlöst, mer handlingsinriktat, sätt att kommunicera. Men kan man säga att handlingen i detta drama förefaller mer trovärdig än orden? Är det inte så att Mlle Y:s tystnad snarare skapar ännu större förvirring i pjäsens sanningssökande? Hennes tystnad och reaktioner leder visserligen Fru X till en sanning, men hos läsaren förstärks tvivlen. Detta exempel är ett tydligt exempel på hur dramapersonernas verklighet kan skilja sig från mottagarens. I *Den starkare* blir förvirringen ännu större då de båda damerna är skådespelerskor; gränsen mellan teater och verklighet blir flytande. Vi måste hela tiden påminna oss om att det är en pjäs vi betraktar

samtidigt som sanningssökandet engagerar oss till den grad att vi för en kort stund glömmer att det är just ett spel vi tar del av. I *Den starkare* aktualiserar Strindberg frågan om vad som är sanning och visar att den sanning Fru X successivt skapar är en konstruktion som gör endast henne nöjd. *Den starkare* visar också tydligt hur ord är lika effektiva att dölja en verklighet som tystnad.

Även i *Paria* är förhållandet mellan ord och handling intressant. I *Den starkare* såg vi hur Fru X och Mlle Y genom ett samspel mellan ord, tystnad och handling kom fram till en ”sanning”. I *Paria* får vi ta del av två ”sanningar” varav den ena, Herr X:s, blir den segrande i det att han bäst lyckas försvara de handlingar han begått i det förflutna.

I *Samum* är relationen mellan ord och handling något mer okomplicerad än i *Den starkare* och *Paria*. Här blir ordet, mer än de två tidigare enaktarna, i högsta grad endast ett vapen med vilket Biskra driver Guimard till undergång. De falska expositoriska påståenden som Biskra uttalar syftar enbart till att hypnotisera den franske löjtnanten till döds. Biskra strävar inte efter att utröna Guimards förflutna. Hon har redan all kunskap hon behöver. I stället hittar hon på sin motståndares historia utan att han blir medveten om det då han fallit i hypnos. När vi i de strider som utspelade sig mellan Fru X och Mlle Y och Herr X och Y fick en bakgrund till deras konflikter, kastas vi i *Samum* in i en strid, vars orsak aldrig förklaras. Utan historisk förkunskap om pjäsens handling blir *Samum* kanske något förvirrande. Man bör dock fråga sig hur relevant det är med mottagarens historiska förtrogenhet. Är inte Strindbergs syfte just att befria oss från alltför många expositoriska associationer genom att välja ett udda ämne som relativt få känner till? Visst kan man tycka att Strindberg kunde ha givit en djupare bakgrund om det historiska motiv som driver Biskra. Jag anser emellertid att denna brist på information är medvetet genomförd och bidrar till att *Samum* blir ett mycket intressant stycke.

En nämnvärd detalj som kan undersökas i de tre enaktarna är drivkraften bakom dramafigurernas strävanden. Innan vi fördjupar oss i detta bör dock konstateras att *Samum* på ytterligare ett annat sätt skiljer sig från de två andra pjäserna. Här ser vi nämligen hur Guimards roll är något passiv. Löjtnantens funktion verkar mest bestå i att vara ett objekt som ska utsättas för Biskras hypnos, varför hon heller inte behöver kämpa särskilt mycket för att dölja sin historia och sina framtida planer. Guimard är dock aktiv i det att han förser Biskra med mycket information, men han blir aldrig ett hot mot hennes intentioner. I *Den starkare* och *Paria* ser vi däremot att samtliga personer är högst aktiva. Kanske kan tyckas att Mlle Y:s roll är passiv då hon ju är tyst genom hela stycket, men jag vill hävda att de analyser jag tidigare presenterade tydligt visar hur hennes tystnad och reaktioner på ett aktivt sätt bidrar till pjäsens utveckling.

Om vi nu i stället fokuserar på de drivkrafter som styr våra dramafigurer i dessa ”hjärnornas kamp” upptäcker vi vissa tendenser. I *Den starkare* tycks svartsjuka i kombination med hat och en viss rädsla driva Fru X till insikt. Om Mlle Y kan vi inte veta med säkerhet vad som ligger bakom hennes reaktioner då hon är tyst, men ingenting talar emot att hon hyser svartsjuka och hat gentemot Fru X. Samtidigt kan hennes tystnad bero på rädsla och osäkerhet.

I *Paria* är både Herr X och Herr Y i högsta grad aktiva och kanske är här, mer än i någon av de två andra enaktarna, ”hjärnornas kamp” den starkaste drivkraften. Här lyser svartsjukan med sin frånvaro, medan självklart en viss rädsla träder fram dramafigurerna emellan; en rädsla för att försäga sig och för att bli avslöjad. Man kan säga att Herr X och Herr Y är rädda både för sig själva och för varandra.

En person som inte ens visar tillstymmelse till rädsla är Biskra, vilkens enda drivkraft verkar vara hatet, något som hon ju själv uttrycker ordagrant (”Mitt hat är gränslöst som öknen, brännande som solen och starkare än min kärlek!” [s. 58]). Självklart är *Samum* också en typisk gestaltning av ”hjärnornas kamp”, men i och med att hatet är så påtagligt i Biskras strävanden, ser vi hur hypnosinslaget, tillsammans med hatet, blir starka element som driver Biskra genom pjäsen. Dessutom förstärks Strindbergs vilja att gestalta idéer och slutsatser från Nancy-skolans hypnotiska experiment genom Guimards, som tidigare nämnt, nästan totala passivitet. *Samum* visar ett hypnotiskt experiment och ett fall där den franske löjtnanten helt enkelt utsätts för Biskras suggestiva makt.

Efter dessa iakttagelser ställer vi oss slutligen fortfarande frågan: finns det någon sanning, eller är allt bara konstruerade lögner? I själva verket kan man fråga sig om det finns någon skillnad mellan sanning och lögn. Vad talar emot att en konstruerad lögn inte lika gärna kan vara en konstruerad sanning? I detta kaos av obesvarade frågor visar Strindberg även att minnet är en samling konstruerade avbilder av det förflutna. Hur ska vi kunna lita på sanningshalten i det förflutna när vi inte ens förmår skilja på sanning och lögn i nuet? Hur kan vi gestalta minnesbilder när språket hindrar oss från att uttrycka en klar bild av vårt presens? Frågorna sköljer över oss med ett enda svar: det finns inga svar.

Analytiskt drama

I början av uppsatsen citerades några definitioner av expositionsbegreppet, bl. a. en artikel i *Nationalencyklopedin*, där det hävdas att intrigen ”[i] s.k. analytiska dramer, där händelser i det förflutna stegvis förs fram i ljuset, […] ofta [har] karaktär av fortlöpande exposition”. Under inledningen till detta studium nämndes begreppet *metadramatik*. Ett tydligt exempel på ett metadrama är Luigi Pirandellos pjäs *Sei per-*

sonaggi in cerca d'autore ("Sex roller söker en författare"), vilken jag återkommer till senare. Vidare introducerade jag begreppet *bedräglig exposition* under min analys av *Den starkare*, en exposition grundad på lögner och påhittade händelser, där de fakta som presenteras snarare skapar mer förvirring än visshet hos läsaren.

Jag tycker mig se att den bedrägliga expositionen blir särskilt intressant i ett analytiskt drama. Det analytiska dramats kanske främsta kännetecken är just att personerna under hela dramat söker efter en sanning, vilket gör att den successiva expositionen blir nödvändig. Med andra ord är det analytiska dramat helt och hållet beroende av och byggt på en fortlöpande exposition, vilken kan ses som detta dramas viktigaste och mest typiska egenskap. Här har vi, i "den fortlöpande expositionen", återigen ett begrepp som liksom "hjärnornas kamp" tas för givet. Peter Szondi tillhör de få som diskuterar expositionen i ett analytiskt drama. Om Sofokles *Konung Oidipus* skriver han:

> Det tragiska låg i dialektiken mellan seende och blindhet. Peripetin – i aristotelisk *och* hegelsk bemärkelse – att en människa blir blind när hon får kunskap om sig själv, när hon ser med ett öga för mycket, behövde bara igenkänningsakten, anagronisis, 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. Den seende och ändå blinde Oidipus bildar en tom mittpunkt i en värld som känner hans öde, och sändebuden från denna värld erövrar hans inre steg för steg och fyller det med sin fruktansvärda sanning.[112]

Vidare hävdar Szondi:

> Men denna sanning gäller inte det förflutna, det är nuet och inte det förflutna som uppenbaras. Ty Oidipus *är* sin fars mördare, sin mors make, sina barns bror […] och måste få kunskap om det förflutna bara för att kunna se nuet. För den skull är handlingen i *Konung Oidipus* bunden till nuet trots att de avgörande händelserna ligger före tragedin i tiden. Hos Sofokles är det stoffet självt som kräver en analytisk teknik, inte därför att det skulle ha existerat en given dramatisk form utan för att innehållets tragik skall träda fram så koncentrerat och rent som möjligt.[113]

Szondi visar hur den analytiska expositionen i *Konung Oidipus* är nödvändig på grund av själva intrigen, samt hur den utgör en brygga mellan pjäsens dåtid och nutid. Intressant är just hans sätt att betrakta formen beroende av innehållet och nuet beroende av det förflutna.[114]

Dramatiklitteraturen har annars inte närmare granskat relationen mellan det analytiska dramat och expositionsbegreppet. I stället har man nöjt sig med att konsta-

tera att expositionen i analytiska dramer är fortlöpande, vilket jag nu vill problematisera genom en undersökning av de tre enaktarna. Jag nämnde tidigare att expositionsbegreppet, liksom analytiskt drama och metadrama (vilket jag återkommer till i nästa kapitel) är tre termer som aktualiserar diskussioner kring sanning/lögn, sken/verklighet och gränsen mellan liv och teater. I det följande kommer jag först och främst att diskutera det problematiska kring sant och falskt inom dramatik, varefter jag för ett resonemang om expositionsbegreppet i relation till det analytiska dramat utifrån utvalda textställen i de tre enaktarna.

Det ligger ett stort problem i att tala om sant och falskt inom dramatik, liksom i det verkliga livet. Särskilt i samband med våra tre enaktare, vilka ju traditionellt har klassificerats som naturalistiska, det vill säga syftande till att återge ett fall ur det verkliga livet, är en diskussion kring begreppen sant och falskt på sin plats. Till en början bör påpekas att ett resonemang kring sanning och lögn alltid är en rationalisering av upplevelser som är högst subjektiva för varje individ. Då det ligger utanför mina syften att här utföra några djupare filosofiska analyser av sanningens natur, vill jag inte kliva utanför studiens intentioner. Det är emellertid omöjligt att diskutera vad som är sant eller falskt utan att tvingas till en stipulativ definition av den egna uppfattningen av begreppen. I själva verket kan upplevelsen av sanningen vara högst subjektiv och relativ; subjektiv, då det som är sanning för en person kan vara lögn för en annan, och relativ, då just uppfattningen av sanningen är subjektiv och därmed helt och hållet av olika karaktär beroende på mottagaren.

Man bör notera att det finns olika perspektiv och olika skikt i diskussionen kring det sanna och det falska inom dramatik. För det första måste vi skilja på läsare och scenfigurer. Som läsare sätts vi i en situation som på vissa sätt är mer krävande än scenfigurens; vi måste analysera händelserna utifrån flera perspektiv: vår verklighet utanför dramatexten, vår verklighet i relation till dramatexten, samt verkligheten utifrån dramafigurernas verklighet. Vi upptäcker alltså att dramafiguren inte behöver sätta sig in i läsarens situation; objektet behöver inte tolka subjektet, utan tvärtom. Under min analys av *Samum* nämnde jag hur man kan tala om mottagarens expositoriska kunskaper och dramapersonens. När vi talar om sanning och lögn bör vi ställa oss frågan: vems sanning? Mottagarens sanning eller dramafigurens? När Szondi skriver att det är själva intrigen i *Kung Oidipus* som kräver en analytisk exposition, menar han att den påläste åskådaren vet hur dramat kommer att sluta. Den ende som inte vet sitt öde är Oidipus. Szondi bygger sålunda hela sitt resonemang på åskådare med relevanta expositoriska kunskaper. Idag kan vi inte förvänta oss att teaterpubliken har samma kunskap om Oidipus' öde som de atenska åskådarna. För den som vet hur tragedin slutar är de expositoriska inslagen kanske av mindre vikt, men för en ovetande mottagare blir varje expositoriskt inslag en del i ett pussel.

Expositionen inom analytisk dramatik är dramats egen sanning. Genom expositionen ska den läsare som inte är bekant med dramats upplösning få möjlighet att ta del av försceniska händelser för att därigenom förstå dramats presens. Således ses olika kronologiska skikt i expositionen. Läsaren är till en början beroende av dramapersonernas yttranden eller andra expositoriska element för att kunna sätta sig in i dramats presens och problematik. När den grundläggande och viktigaste informationen har presenterats, placeras mottagaren i en ny situation: från att ha varit helt beroende av personernas påståenden kan nu det egna omdömet kopplas in för att bedöma dels dramats sanning, dels en egen sanning. Läsaren blir i högsta grad aktiv och engagerad i det som utspelas. Expositionens olika kronologiska skikt märks tydligt. Till en början behöver mottagaren den viktigaste informationen om försceniska skeenden för att överhuvudtaget kunna sätta sig in i handlingen. När detta stadium har passerats, öppnas en ny fas då man inte längre behöver veta mer om själva huvudproblematiken, utan snarare om dess sanningshalt och trovärdighet. Dramapersonerna lämnas nu ensamma i sitt sökande efter försceniska sanningar och mottagarens tankar sysselsätts nu i huvudsak av de egna tolkningarna av dramat. Det är här som den bedrägliga expositionen blir en intressant detalj. Om det är så att läsaren, efter att ha blivit medveten om de grundläggande förutsättningarna i styckets intrig, påbörjar en egen tolkningsprocess, ser vi följaktligen att gränsen mellan den bedrägliga expositionen och en, för dramat, ”verklig” exposition suddas ut. I *Den starkare* söker Fru X hela tiden efter sin egen sanning och mottagaren följer henne tills man upptäcker att allt hon säger lika gärna kan vara lögn. När stycket är slut frågar man sig kanske något förvirrat: vad har hänt? Vad har jag upplevt? Vad har jag fått svar på? Alla repliker är mer eller mindre av expositorisk karaktär. Även *Paria* kan med Göran Lindströms ord sägas vara ”ett analytiskt drama, alltså ett sådant där intrigen övervägande består i en återblickande ’analys’ av händelser som tidigare inträffat” och att ”dialogen övervägande består av en exposition av det förflutna”.

I *Paria* uppstår en liknande situation som i *Den starkare*; detta trots att vi får uppleva ett, på ytan, fördelaktigt slut för Herr X. Således är det enda som skiljer *Paria* från *Den starkare* ett skenbart svar. Men som jag har visat är även Herr X:s seger en tolkning som Herr X själv vill tvinga på läsaren. Man kan fortfarande tycka att den verklige segraren, i alla fall utifrån ett moraliskt perspektiv, är Herr Y. Herr X utser sig själv till vinnare i denna ”hjärnornas kamp”, men hans samvetslöshet skapar antipati hos mottagaren som, trots vetskapen att de båda herrarna har ett kriminellt förflutet, väljer att sympatisera med Herr Y. Den intellektuella drabbning Strindberg försöker avgöra till Herr X:s fördel förvandlas till en kamp mellan känslan och skarpsinnet, där känslan, Herr Y, vinner det högsta priset hos mottagaren: sympatin.

Samum är, med sina inslag av hypnos, mycket intressant då den ju bygger på en problematik som i motsats till intrigen i *Den starkare* och *Paria* är historiskt förankrad. Samtidigt ska man vara försiktig med det historiska inslaget i pjäsen. Strindberg har framför allt funnit ett uppslag i muslimernas kamp med de franska invasionstrupperna. *Samum* blir aldrig ett regelrätt historiedrama om kända historiska personer som kungar och drottningar. Men är inte allt som passeras av tiden historia? Kan inte ett möte mellan två damer på ett damkafé eller ett samtal mellan två herrar i en stuga vara historia? Vi märker att även begreppet historiedrama är en term som bör ifrågasättas och problematiseras, vilket dock ligger utanför syftet i detta studium.

Biskra diktar en historia åt Guimard för att uppnå sitt mål och man kan betrakta Biskras påståenden som en bedräglig exposition. Frågan är dock om det är någon skillnad mellan denna situation och de omständigheter som omger Fru X, Mlle Y, Herr X och Herr Y. Vad säger egentligen att Biskras utsagor är mer sanna än till exempel Herr eller Fru X:s? Vi har tidigare konstaterat att Guimard förser Biskra med mycket av den information hon använder till att hypnotisera honom med. Alltså märker vi att Biskras hypnos av den franske löjtnanten inte helt och hållet är en diktad historia, utan bygger delvis på hans egna påståenden, vilket gör att han blir aktiv i sin egen undergång.

Tidigare nämndes tre perspektiv utifrån vilka teateråskådaren kan analysera ett drama: verkligheten utanför teaterföreställningen, verkligheten i relation till den aktuella föreställningen, samt verkligheten utifrån dramafigurernas verklighet. I nästa kapitel ämnar jag undersöka de tre enaktarna i anslutning till metadramatiken. En huvudfråga vi kan ha föra med oss inför detta avsnitt bör vara: vad är skillnaden mellan ett analytiskt drama och ett metadrama?

Metadrama

Vi ska nu koncentrera oss på att betrakta expositionen i de tre enaktarna i relation till begreppet metadrama. Tidigare nämndes att det inte nödvändigtvis endast är dramafigurerna i en pjäs som tvingas ta itu med försceniska skeenden, utan att även läsaren måste aktivera sina försceniska kunskaper, och att vi således kan tala om mottagarens expositoriska kunskaper. Mina resonemang i det följande bygger huvudsakligen på just mottagarens expositoriska kunskaper. Ett urval av exempel ur de tre enaktarna får illustrera mina resonemang; det finns med största säkerhet många fler metadramatiska inslag i dessa stycken än de som berörs härnäst.

I *Den starkare* får vi omedelbart upplysningar som kan få oss att uppfatta pjäsen som ett metadrama: Fru X och Mlle Y är skådespelerskor och dessutom har *Den starkare* undertiteln *En scen*; vi kan inte med säkerhet veta om de två damerna repeterar

”en scen” eller om handlingen utspelas i deras privatliv. Redan i titeln och beskrivningen av personerna har Strindberg öppnat möjligheten att betrakta *Den starkare* som ett metadrama. Om vi nu lämnar titel och personbeskrivningar och i stället går vidare till de expositoriska inslagen kan vi, för att underlätta förståelsen av den kommande analysen, återge en av Fru X:s repliker:

> Vet du vad Amelie! *Nu* tror jag du hade gjort bättre i att behålla honom! Minns du att jag var den första som sa dig: förlåt honom! Kommer du ihåg det! – Du kunde ha varit gift nu och haft ett hem; minns du förra julen, hur lycklig du kände dig då du var ute hos din fästmans föräldrar på landet; hur du prisade hemmets lycka och riktigt längtade från teatern! (S. 14)

Här har vi en replik som förmedlar exposition. Först och främst är repliken ett led i pjäsens analytiska form; den ingår i den successiva expositionen. Sedan kan man, som jag tidigare visat, börja betvivla Fru X:s ord. Då finner vi att repliken intar formen av ett falskt eller påhittat minne, en bedräglig exposition. Minnena i *Den starkare* utgör dock även små pjäser i pjäsen. Varje gång Fru X berättar om en förscenisk händelse, presenterar hon i själva verket ett miniatyrdrama i ett drama hon själv är del av. De falska minnena börjar sakta lösa upp sanningen och fram växer ett metadrama som har sig självt som objekt, som genom expositionen söker sin egen innebörd. Samtidigt kan de expositoriska inslagen i *Den starkare* delas upp i två kategorier: a) metadramatiska i dramats dåtid; b) metadramatiska i dramats nutid. Detta förutsätter dock att man inte uppfattar *Den starkare* som enbart ett metadrama. Fru X:s nyss återgivna replik är expositorisk och metadramatisk i dramats dåtid. De expositorisk-metadramatiska inslagen i dramats presens utgörs i själva verket av Mlle Y:s reaktioner. Dessa förstärker känslan av att *Den starkare* är ett metadrama då de ju hela tiden tvingar Fru X att återge eller konstruera minnen och episoder ur en förscenisk tid. Vi finner alltså att det metadrama som mottagaren får ta del av uppstår i ett samspel mellan Fru X:s sökande i det förflutna och Mlle Y:s reaktioner i nuet. I *Den starkare* suddas inte bara de innehållsliga gränserna ut, utan även de formella. Vi ser dock att formella begrepp som metadrama, och tidigare, analytiskt drama, är direkt beroende av innehållet. När gränsen mellan sanning och lögn löses upp, börjar även gränsen mellan analytiskt drama och metadrama att bli vag och flytande. Allt blir allt i *Den starkare* och kvar står tvivel.

I *Paria* finner vi återigen hur undertiteln *En akt* får oss att undra om Herr X och Herr Y repeterar ”en akt” ur en pjäs skriven ”fritt efter en novell av Ola Hansson”, eller om handlingen utspelas i deras privata liv. Här ser vi återigen hur titeln öppnar möjligheten att betrakta pjäsen som ett metadrama. Dessutom syftar ju själva pjästiteln på en person som tillhör samhällets mer ringaktade skikt. Det metadra-

matiska uppstår genom att de läsare som har förkunskap om titelns innebörd får se ett drama om en paria – dramat i dramat blir Herr Y:s öde i pjäsen. Man kan säga att det är mottagarens expositoriska kunskaper som gör att det metadramatiska perspektivet blir möjligt redan i dramatiteln. Medan *Den starkare* är en titel som syftar på vinnaren i ”hjärnornas kamp”, anspelar *Paria* på dess förlorare.

Ett annat metadramatiskt inslag i *Paria* är schackmetaforiken i pjäsen. Törnqvist skriver, vilket citerades, att rekvisitan i början av *Paria* liknar ett schackbord och att Herr X och Herr Y sitter på varsin sida om bordet som två schackspelare. Samtidigt som dramat pågår också ett schackparti mellan de två herrarna, det vill säga ett spel i spelet, vari en vinner och en förlorar. De expositoriska inslagen i *Paria* kan inte delas upp i nutida eller förscenisk metadramatiska. Ingen av de två herrarna har någon stum roll, och det samspel mellan dåtida och nutida expositorisk-metadramatiska inslag som fanns i *Den starkare* är här helt osynligt. Dock finns ett metadramatiskt inslag i expositionen. Liksom i *Den starkare* utgör Herr X:s och Herr Y:s minnen små miniatyrdramer i dramat, och även här föreligger en uppenbar relation mellan dramats nu och förscenisk tid. Den ”detektivhistoria” som får sin upplösning i slutet av *Paria* kan tolkas som dramat i dramat. Herr Y:s förfalskningshistoria från hans tid som student i Lund och Herr X:s berättelse om det dråp han begått på en kusk blir båda små dramer i dramat. De utgör dessutom en brygga från dramats dåtid till dess nutid och blir på så vis kärnan för hela den kamp som äger rum mellan Herr X och Y. Det är emellertid viktigt att notera att de minnen som Herr X och Herr Y berättar är utvalda. De anknyter således till schackmetaforiken i det att de två herrarna väljer ut särskilda minnen och på så vis försöker göra rätt drag samtidigt som de förutser motståndarens strategi.

I *Samum*, som saknar undertitel, är de metadramatiska inslagen många. Redan i pjästiteln uppstår en förvirring. Vad är *Samum*? Vad vet läsaren om *Samum*? ”Samum kommer!” utbrister Youssef i pjäsens andra replik (s. 57). Vinden blir som en aktör som leker och spelar med rollfigurerna. Vi återkommer till titeln senare. I stället ska vi nu koncentrera oss en stund på scenrummet i *Samum*. I förordet till *Fröken Julie* skriver Strindberg:

> Men när man bara har en dekoration, kan man fordra att få den sannolik. Dock är intet svårare än att få ett rum som ser ut ungefär som ett rum, hur ledigt än målaren kan göra eldsprutande berg och vattenfall. Låt vara att väggarna få bli av väv, men att måla hyllor och kökssaker på väven kunde väl vara på tid att sluta med. Vi ha så mycket annat konventionellt på scenen, som vi skola tro på, att vi kunde slippa överansträngа oss med att tro på målade kastruller.[115]

I *Samum* är scenrummet minst sagt märkligt. Vi slipper målade hyllor och kastruller. I stället befinner vi oss i en gravkammare med små sandhögar här och där, en sarkofag, ett förvaringsrum för människoben och en uppryckt aloe. Vi är i dödens rum. Detta blir mycket intressant i pjäsens andra scen. Redan strax innan den börjar ges scenanvisningen ”ett rött sken lyser upp rummet men övergår under det följande till gult” (s. 60) varpå Biskra utbrister: ”Franken kommer, och – Samum är här!” (s. 60). Anvisningen framkallar en bild av röd glöd som övergår till gul eld, och direkt efter detta kommer Samum, den brännande heta giftvind, som gör öknen livsfarlig för allt levande genom sin torrhet och all sand den för med sig. Vi associerar snabbt till en helvetestillvaro, ett inferno. Youssef säger: ”[d]är har du sanduret” (s. 60) och pekar på en sandhög, varpå han utbrister: ”[h]imlen mäter själv ut tiden åt de otrognes helvete!” (s. 60). Vi får ordagrant bevis på att det är ett helvete vi befinner oss i, ett bevis som förstärks av Guimard som träder in ”blek och vacklande, förvirrad, talar med halv röst” (s. 60). Man får direkt känslan av att Guimard redan är död när han kommer in på scenen, eller att han åtminstone befinner sig i ett gränsland mellan liv och död. Biskra leder honom till en sandhög och lägger honom på golvet med huvudet på sandhögen. ”Sitter du bra så?”, frågar hon Guimard som ser på henne och svarar: ”[j]ag sitter litet krokig. Lägg något under huvet” (s. 60). Biskra travar upp sandhögen under huvudet på löjtnanten och säger: ”[d]är har du en kudde under huvet!” (s. 61). Just sandhögarna i *Samum* används flitigt för att på olika sätt fördjupa dödsmetaforiken. Nyss såg vi hur Youssef använde en sandhög som ett ur, det vill säga som en symbol för tiden, en tid som tickar iväg. Detta anknyter till dödstemat och till de övriga tillfällen sandhögarna nämns. Redan inledningsvis nämns i beskrivningen av pjäsens scenrum att det finns ”[s]må sandhögar här och där på golvet”. Vi associerar till gravstenar som reser sig över scengolvet och utgör en naturlig omgivning för den sarkofag som syns i rummets mitt och till den pjäs som ska utspelas i dödens hus. Ett annat textställe där en sandhög omnämns är när Biskra slår ut vatten på en sandhög och säger: ”[j[ag skall vattna på sanden, så växer hämnden” (s. 59). När Biskra leder Guimard till sandhögen, förs han till sin egen grav. Här upptäcker vi också hur Biskra återigen intar rollen som vägvisare när hon leder Guimard rakt in i döden, och vi kan fråga oss: vem är Biskra? Redan när hon inträder på scenen i sin burnuskapuschong och med en gitarr på ryggen, får vi en bild av liemannen som har ersatt lien med gitarr, och som kommit att hämta Guimard till dödsriket. Gitarren används som ett dödsverktyg när hon ”imiterar klockringningen på gitarren” (s. 67). Således blir Biskra dödens tjänare och hennes gud en satan. Hon blir helvetets vägvisare, och inte minst: en djävulsfigur som leder den franske löjtnanten i fördärvet. Guimard verkar förstå själv att han har hamnat i ett infernaliskt spel: ”[v]ilket helvetets gyckelspel” och tilltalar Biskra ordagrant som djävulen: ”[v]em är du djävul som sjunger med två röster?”, (s. 63).

Tidigare skrevs att Guimard ser död ut redan när han inträder scenen. Detta betonas i slutet av denna scen, strax innan han dör:

> Guimard: Jag är död!
> Biskra: Ja, du är död! – Du vet icke att du varit det länge! – *Går till benhuset, tar fram en dödskalle*.
> Guimard: Har jag varit död? […]
> Biskra: Länge! Länge! – Se dig här i spegeln! *Visar dödskallen*.
> Guimard: Ah! Det är jag!
> Biskra: Ser du ej dina utstående kinder – ser du ej hur gamarne ätit dina ögon – […] ser du inte var bilan tog här i nacken – när bödeln avlivade desertören! – – –
> Guimard: *som med fasa sett och hört på, faller ner död*.
> Biskra: *som legat på knä, reser sig sedan hon undersökt hans pulsar. Sjunger*. Samum! Samum! *Öppnar dörrarne, draperiet fladdrar, hon håller sig för munnen och faller baklänges*. Youssef! (S. 71)

Man kan än en gång fråga sig om Guimard någonsin har levt under hela pjäsen eller om hela stycket är ett metadrama om livet som ett dödligt spel. Man kan också undra om Biskra har varit fullt levande under drabbningen med Guimard. Direkt efter nyss citerade stycke följer den tredje och sista scenen i dramat när 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! […]
> Youssef: Starka Biskra! Starkare än Samum!
> *Ridå.* (S. 71)

Det verkar som om Biskra också har befunnit sig i ett annat tillstånd under kampen med Guimard. Hon vet inte riktigt om hon lever förrän Youssef kommer in och talar med henne. Vi märker att den ”hjärnornas kamp” Strindberg har velat skildra bara har en enda vinnare; en vinnare som inte kan vara säker på att striden är över innan motståndaren har gått under. Samtidigt vittnar pjäsens slutreplik om att även Biskra har fått kämpa för att överleva samum. Än en gång märker vi hur pjäsen kan betraktas som ett metadrama över livet som ett helvete och ett dödligt spel där någon kommer att gå under och *den starkare* kommer att överleva. Vi frågar oss än en gång vad pjästiteln innebär. Inga säkra svar kan ges, men det ligger nära till hands att uppfatta *Samum* som en symbol för döden, eller varför inte djävulens andedräkt?

Att livet kan vara ett helvete gestaltas också i ett stycke som jag citerade i slutet av

min analys av *Samum*, där Guimard ser sin hustru bedra honom med vännen Jules, och där hans son bärs bort i en likkista. Här målas en scen ur ett äktenskap upp och vi får ta del av några teman som är mycket vanliga hos Strindberg, nämligen äktenskapet som ett helvete, otrohet, misstänksamhet, stark kärlek till barnen, och inte minst, striden mellan könen.

Slutligen kan man ställa sig frågan: vad är ett metadrama? I det tidigare nämnda Pirandellodramat *Sei personaggi in cerca d'autore* utforskas verkligheten, illusionen och gränsen dem emellan. Som åskådare kastas man mellan det sanna och det falska. Ena stunden övertygas man om att dramats presens är verkligt, för att i nästa stund tvingas acceptera en ny referensram. Stycket rör sig i gränslandet mellan två motpoler: verklighetens falska sken och sanningen i lögnen. Det beror på mottagaren hur situationen tolkas. Pirandello har låtit teaterscenen bli plats för en teater. Publiken får se ett drama om att sätta upp ett drama. När de sex rollerna inträder börjar de framföra ett skådespel i skådespelet som redan är i färd med att förverkliga ett annat skådespel. På så vis får läsaren ta del av flera parallellt pågående dramer. En illusorisk verklighet skildrar en verklig illusion. *Sei personaggi in cerca d'autore* är ett drama som utgår från orden. Dialogen strävar efter spontanitet så att handlingen uppstår i det ögonblick orden uttalas på scenen. Handlingen knyter hela tiden an till det som pågår på scenen. Klem skriver i sin avhandling om Pirandellos dramatik att "handlingen er aktuel, det vill säga at den foregår i det øjeblik ordene udtales på scenen, at den udspilles mellem personerne, og at den er direkte og absolut, det vill säga at den ikke refererer til noget andet end det, der siges og gøres på scenen."[116] Samtidigt uppfattas språket som otillräckligt för att spegla människans inre tankar.

När man tar del av Pirandellos drama påminns man starkt om de innehållsliga och formella diskussioner som präglar Strindbergs tre enaktare. Jag menar inte att *Den starkare*, *Paria*, och *Samum* är genomförda metadramer. Jag har dock tidigare visat att de tre enaktarna har drag som är av metadramatisk karaktär. Om vi jämför dessa två pjäser med Pirandellos drama, vilket ju syftar till att vara ett rent metadrama, upptäcker vi många gemensamma drag. Den metadramatiska formen inom teatern syftar främst till att problematisera verklighetsbegreppet. Metadramatiken är ett utmärkt sätt att skildra en verklighetsupplösning på både ett formellt och ett innehållsligt plan. I *Den starkare* och *Paria* utgör dramafigurernas försceniska utsagor små miniatyrdramer. I Pirandellos drama framför de sex rollerna en tragedi som inträffat i det förflutna och som de bär inom sig i dramats presens. Hela tiden vill de försöka återge det inträffade exakt som det var; till och med färgen på tapeterna måste vara densamma som den i metadramats dåtid. Vi ser alltså att Fru X, Herr X och Herr Y långt innan de sex rollerna i Pirandellos drama försökt att få klarhet i det dramas presens de placerats i genom sina minnen. Jag har tidigare visat att samt-

liga de egenskaper som kännetecknar Pirandellos pjäs i högsta grad finns hos Strindberg: gränsen mellan verklighet och illusion, det sanna och det falska, lögnen i sanningen och sanningen i lögnen, illusorisk verklighet och verklighetens illusion, språkets otillräcklighet att skildra människans tankar och minnen osv.

I all dramatik talas det om roller och masker. Redan i det antika dramat vet vi att skådespelarna bar masker. Hos Pirandello är ”roll” eller ”mask” mycket centralt och en viktig komponent i hela hans dramatik. I sitt metadrama är det just sex *roller*, sex personligheter, som framträder på teatern och hans samlade dramatiska verk går under namnet *Maschere nude*, ”Nakna masker”. De ska också enligt scenanvisningarna bära masker,

> särskilt förfärdigade av något material som inte blir mjukt av svett men ändå är lätt att bära för skådespelarna, och så konstruerade att de lämnar ögon, näsa och mun fria. På det viset kommer den djupa meningen i dramat att framhävas. Rollerna får på inga villkor framställas som skuggestalter, utan som livslevande, om också oföränderliga varelser, skapade av fantasin och därigenom mer verkliga och beständiga än skådespelarna, som naturenligt är underkastade förvandlingens lag. Maskerna bidrar att ge intryck av ett på konstlad väg åstadkommet ansiktsuttryck, som för var och en av dem alltid är ett och detsamma och tolkar den för honom utmärkande känslostämningen.[117]

Pirandellos människa är närmast sitt verkliga jag när hon bär mask. Masken ger henne frihet att förneka det falska i sig själv. Samtidigt är masken, paradoxalt kan det tyckas, det verkliga, nakna ansiktet. Pirandellos människa söker hela tiden förstå sin verklighet utifrån en identitet. Hennes multipla personligheter försvårar dock hennes sökanden och vissheten blir ouppnåelig. De roller hon spelar bakom sin mask tvingas antingen på henne av omgivningen, eller skapas det inom henne som resultat av en inre identitetslöshet. Klyftan mellan den man egentligen är och den man måste låtsas vara blir orsaken till alienation.

Om vi återvänder till våra enaktare ser vi att även diskussionen kring roller och masker är framträdande. I *Den starkare* har Fru X gömt sig bakom sin roll som den trygga modern. Hon har man och barn och hennes liv är på ytan tryggare än Mlle Y:s. Här ser vi dock hur Fru X ordagrant kanske spelar en roll, då hon ju, liksom Mlle Y, är skådespelerska. Men även om *Den starkare* är en scen ur två människors verkliga liv, upptäcker vi att Fru X också i sitt privata liv försöker spela sin roll som den trygga modern och hustrun. Samtidigt strävar hon hela tiden efter att tillskriva både sig själv och Mlle Y olika roller, olika masker. Mlle Y å sin sida förblir tyst och låter oss inte veta vad som försiggår inom henne. Hon låter oss inte heller veta huruvida Fru X:s påståenden är sanna eller inte. På detta sätt löser hon upp sin roll, samtidigt som hon ju också spelar en roll i dramat.

Även kampen mellan Herr X och Herr Y kan beskrivas som en strid mellan rollerna. Här ser vi dock att Herr X utgår som vinnare i dramats skenbara kamp just därför att han lyckas spela sin roll bäst, samtidigt som han tillskriver Herr Y en roll som i sammanhanget blir den förlorande då Herr Y inte spelar sin roll lika trovärdigt som sin motståndare. Å andra sidan är Herr Y pjäsens moraliske segrare i det att han försöker närma sig sin verkliga roll. Hans samvete tvingar honom till att överge den roll som räddar Herr X från att bli pjäsens paria. Strindberg visar att parian ändå är den som har ett samvete, och just detta blir hans fall. Klyftan mellan den Herr Y egentligen är och den han måste låtsas vara i Herr X:s närvaro blir orsaken till hans fall.

Biskra i *Samum* påminner starkt om Fru X i det att hon tagit på sig rollen som den starka, trygga modern. Hon sätter sig själv i en position där hon diktar en verklighet och en förscenisk tid åt Guimard, vilken emellertid ger henne en del information frivilligt – hon blir dramatikern i dramat, också det en roll som hon spelar så bra att Guimard besegras utan problem. Dessutom blir begreppet mask i *Samum* ordagrant aktuellt då Biskra inträder scenen med en burnuskapuschong neddragen för ansiktet. Vi ser att masker och roller är minst lika centrala begrepp hos Strindberg som för Pirandello.

Vad har då dessa roller och masker med expositionsbegreppet att göra? Varje roll som uppträder i ett drama är en fiktiv människa med en förscenisk historia. När han eller hon introduceras innebär det att läsaren får lära känna en person med särskilda egenskaper, en dramafigur som av sin författare har försetts med olika karaktärsdrag. Alltså är alla dramatiska figurer direkt beroende av sin egen erfarenhet, trots att denna inte alltid presenteras så utförligt. Vi kan inte veta varför Mlle Y är tyst, men hennes stumhet beror ju ändå på något som skett i den förscenisk a tiden. På så vis skulle vi kunna påstå att inget drama är fritt från exposition. Något driver figurerna framåt i handlingen. Detta ”något” är alltid bundet till dramafigurernas tänkta förflutna. Sålunda sammanfaller dramatikerns exposition med dramapersonernas. Strindberg har inte lagt ner särskilt stor möda på att exponera Biskras bakgrund. I stället låter han henne inta författarens egen roll och dikta en verklighet åt Guimard. Samtidigt är Biskra en figur som uppstått ur Strindbergs fantasi och bakgrund, ett förflutet som till exempel tyder på att författaren varit bekant med den historiska problematik han har velat skildra.

Allt detta kan verka självklart. Hur skulle Strindberg ha kunnat författa något drama överhuvud utan en egen exposition? Är det inte en självklarhet att alla människor har en historia? Visst är det självklart att alla människor har en historia som de aktiverar i nuet. Men det är ändå inte helt ointressant att spekulera kring gränsen mellan dramatikerns exposition och dramafigurernas. Det leder oss till en diskus-

sion kring livet som en teater. Vi kan inte veta huruvida Fru X och Mlle Y befinner sig på teaterscenen eller inte och vi kommer aldrig att få reda på det. Strindberg låter oss medvetet förbli ovetande om svaret. Det ligger nära till hands att se Strindbergs strävan efter en naturalistisk idé: teatern ska återge ett stycke ur verkligheten. Mot detta kan vi återigen ställa Pirandellos pjäs. I sina inledande anvisningar till *Sei personaggi in cerca d'autore* skriver han:

> Spelar på förmiddagen på en teaterscen. Skådespelet har inga akter eller scener. Föreställningen avbryts första gången, utan att ridån går ned, när DIREKTÖREN och FADERN avlägsnar sig för att diskutera scenanordningarna och skådespelarna utrymmer scenen; andra gången, när maskinmästaren av misstag låter ridån gå ned.
> Då åskådarna kommer in i salongen, finner de ridå uppe och scenen sådan den är om dagen, utan kulisser och dekorationer, nästan mörk och tom, för att de redan från början skall få intryck av ett improviserat skådespel.[118]

Pirandello försöker alltså sudda ut gränsen mellan teater och verklighet. Publiken ska betrakta föreställningen utan att en ridå går upp; de ska få se en scen ur verkligheten och därför behövs ingen markering av att det är en teater de kommer att beskåda. Samtidigt ifrågasätter Pirandello hela den dramatiska formen. Peter Szondi har gett sin analys av *Sei personaggi in cerca d'autore* den träffande rubriken "[s]pelet om dramats omöjlighet",[119] och hävdar att "ridån, som enligt den episka teaterns lagar var uppdragen redan innan spelet började, för att blanda samman repetitionens och publikens realitet, går till slut ändå ner".[120] Sålunda ses teatern i Pirandellos pjäs som en misslyckad efterhärmning av verkligheten i det att den inte skiljer mellan det verkliga och teatrala rummet eller mellan roll och skådespelare.

De tre enaktare som analyserats har tydliga metadramatiska drag och strukturer. Strindberg löser upp den naturalistiska formen genom att skapa en metadramatisk stämning som är mycket mer påtaglig än den i Pirandellos noggrant utarbetade metadramatiska pjäs. Pirandellos exakta scenanvisningar begränsar tolkningsmöjligheterna, medan Strindberg låter oss förbli i evigt tvivel.

"Varför tiger du?"

Huvudämnet för denna studie har varit att undersöka hur expositionen som dramatiskt element tar sig uttryck i tre av August Strindbergs enaktare från perioden 1888–1892. Utifrån denna analys har jag sedan diskuterat huruvida enaktarna kan betraktas som analytiska dramer eller ej, för att sedan diskutera de inslag i pjäserna, vilka utifrån expositionsbegreppet ger dem en metadramatisk karaktär.

Är det nu möjligt att besvara frågan vad som är skillnaden mellan ett analytiskt

drama och ett metadrama? Tidigare nämndes att ett av det analytiska dramats viktigaste kännetecken är att personerna ständigt söker efter en sanning, vilket gör den successiva expositionen nödvändig. Det analytiska dramat är på så vis helt beroende av en fortlöpande exposition, vilken kan ses som detta dramas mest typiska egenskap. Samtidigt konstaterade vi att läsaren, efter att ha blivit medveten om de grundläggande förutsättningarna i styckets intrig, påbörjar en egen tolkningsprocess, och att gränsen mellan den bedrägliga expositionen och dramats ”verkliga” exposition suddas ut. Fru X i *Den starkare* söker hela tiden efter sin egen sanning och läsaren följer henne tills man upptäcker att allt hon säger lika gärna kan vara lögn.

Det är som jag visat inte bara de innehållsliga gränserna som suddas ut i *Den starkare*, utan även de formella. Begrepp som metadrama och analytiskt drama är direkt beroende av innehållet. När gränsen mellan sanning och lögn löses upp, börjar även gränsen mellan analytiskt drama och metadrama att bli vag och flytande.

Jag har tidigare påpekat att den metadramatiska formen inom teatern främst syftar till att problematisera verklighetsbegreppet, och att metadramatiken är ett utmärkt sätt att skildra en verklighetsupplösning på både ett formellt och ett innehållsligt plan. Om det nu förhåller sig så att expositionen är dramats sanning, men att vi som mottagare i ett visst skede börjar ifrågasätta denna sanning, upptäcker vi att det analytiska dramat sammanfaller med metadramat. Vi kan studera vilken pjäs som helst och komma fram till samma resultat: så fort vi ifrågasätter sanningshalten i dramapersonernas utsagor, får den pjäs vi läser en metadramatisk karaktär i det att den problematiserar just gränsen mellan sanning och lögn, sken och verklighet. Sålunda är all dramatik på sätt och vis metadramatik.

När man studerar Strindbergs enaktare, liksom dennes övriga dramatiska verk, står det klart att han sammanfattar hela den dramahistoriska traditionen, samtidigt som han planterar frön till mycket av den dramatik som följer efter hans död. Till exempel har vi sett hur den fortlöpande expositionen härstammar från det antika dramat, men att den hos Strindberg blir ett mycket komplicerat element som leder oss in i den metadramatiska teatern, en teater som i själva verket etablerades efter Strindbergs död, främst hos Pirandello.

”Varför tiger du?” är titeln på denna uppsats. Dessa tre ord aktualiserar alla de begrepp som har behandlats i denna studie, nämligen: exposition, ”hjärnornas kamp”, analytiskt drama och metadrama. Det har framgått av undersökningen att vanliga och utnötta dramatiska begrepp, såsom exposition, analytiskt drama och metadrama, ofta har använts utan att problematiseras. Mina analyser har många gånger mynnat ut i en diskussion kring gränsen mellan sanning och lögn, mellan sken och verklighet. ”Först i begränsningen visar sig mästaren”, skrev Goethe en gång, och om det är så, finns det starka skäl till att kasta ett nytt och kanske rättvisare ljus över

enaktaren som genre, och inte minst de enaktare som Strindberg skrev mellan 1888–1892.[121] Vi upptäcker alltså att det, trots allt, kan finnas en ”sanning” i vedertagna fraser.

NOTER

1 *Nordisk familjebok. Konversationslexikon och realencyklopedi*, band 7, Stockholm, 1907, s. 1178: *exposition*.

2 Några andra exempel på definitioner liknande den i *Nordisk familjebok* är:

”Exposition [är] i fråga om litterärt alster (i sht ett skådespel) [en] orienterande inledning” i *Svenska Akademiens Ordbok över svenska språket*, band 7:2, Lund, 1925, s. 861: *exposition*.

”Exposition [är en] benämning på de avsnitt i ett skådespel som främst åsyftar att informera publiken om intrigens utgångssituation och förutsättningar (tid och rum, personerna och deras inbördes relationer)” i *Svenskt litteraturlexikon*, 2:a utvidgade uppl., Lund, 1970, s. 158: *exposition*.

”Exposition [är] ett dramas öppningsscener, där den situation framställs som utlöser den följande handlingen” i *Focus*, band 4, Stockholm, 1987, s. 261: *exposition*.

”[Exposition är en] benämning på de avsnitt i ett skådespel som syftar till att klargöra handlingens förutsättningar (tiden, rummet, rollfigurernas inbördes relationer m.m.). Termen lanserades på 1600-talet av franskklassicismens dramateoretiker men har en föregångare i *protasis*, som under antiken betecknade ett skådespels inledning. Expositionen kan utformas på många olika sätt och till exempel bestå av en prolog vilken föregår den egentliga handlingen, en inledande monolog eller ett samtal mellan några av skådespelets rollfigurer i vilket nödvändig information förmedlas till åskådarna/läsarna. I s.k. analytiska dramer, där händelser i det förflutna stegvis förs fram i ljuset, har intrigen ofta karaktär av fortlöpande exposition” i *Nationalencyklopedin*, band 6, Höganäs, 1991, s. 73: *exposition*.

”Exposition [är] de avsnitt i ett drama som skildrar utgångssituationen eller andra nödvändiga bakgrundsfakta” i *Bra Böckers Lexikon* 2000, band 7, Höganäs, 1996, s. 284: *exposition*.

”Exposition [är det] inledande parti som presenterar situation och personer i drama el. roman” i *Norstedts ordbok*, 2:a uppl., Stockholm, 1999, s. 262: *exposition*.

3 Till grund för analyserna ligger dramatexterna såsom de återgivits i nationalupplagan av *August Strindbergs Samlade Verk*, del 33, red. Gunnar Ollén, Stockholm, 1984. I denna volym finns generella kommentarer av Gunnar Ollén om Strindbergs enaktare från perioden 1888–1892, deras tillkomst och mottagande. Hänvisningar till detta verk förkortas *SV* 33.

4 *Svenska Akademiens ordlista över svenska språket*, 12:e uppl., Stockholm, 1998, s. 539: *meta-*.

5 Ingvar Holm, ”Förord”, *I en akt*, Stockholm, 1966, s. 5.

6 Anna Lyngfelt, *Den avväpnade förtroligheten. Enaktare i Sverige 1869–90* (diss., Göteborg) Göteborg, 1996 [a], s. 9 f.

7 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*”, Børge Gedsø Madsen, *Strindberg's Naturalistic Theatre. Its Relation to French Naturalism*, Seattle, 1962, s. 30.

8 Holm 1966, s. 6.

9 Gedsø Madsen 1962, s. 31.

10 Hela denna översikt av proverbets och enaktarens historia är hämtad från Anna Lyngfelts ”Strindbergs *Den starkare*, ett moderniserat proverb” i *Strindbergiana*, elfte samlingen, red. Boel Westin, Stockholm, 1996 [b], s. 83 f. Fler detaljerade resonemang och andra givande diskussioner finns i Lyngfelt 1996 [a]. Bland annat finns här en presentation av ”tableaux vivants”, även kallade ”lebende Bilder”, en uttrycksform 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.

11 Se exempelvis Martin Lamms oproblematiska inställning till genren när han skriver om Strindbergs enaktare i *Strindbergs dramer I*, Stockholm, 1924, s. 353.

12 Egil Törnqvist, ”The Modern(ist) One-Act Play”, s. 175–198 i *Facets of European Modernism. Essays in Honour of James Mcfarlane*, Norwich, 1985, s. 178 f.

13 Lyngfelt 1996 a, s. 40.

14 Ibid., s. 35 f.

15 Dessa två enaktare sattes upp på Dramatiska teatern bland 29 andra enaktare mellan åren 1869–70 och 1889–90, ibid., s. 144.

16 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.

17 Strindberg (1889) 1968, s. 42. Uttrycket *quart d'heure* uppstår i samband med uppförandet av Guiches och Lavedans *Entre Frères*, som enligt Strindberg ”är så kort att det spelas på femton minuter och genren fick strax namnet en *Quart d'heure*”, ibid., s. 41. Kanske har enaktarens popularitet att göra med det Peter 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”, Peter Szondi, *Det moderna dramats teori* (diss. Zürich, 1956), sv. övers. Kerstin Derkert, Stockholm, 1972, s. 73 f. Det är möjligt att Strindberg också tänkte på det ögonblick Szondi diskuterar när han i brev till Georg Brandes 29 november 1888, en dryg månad före tillkomsten av *Den starkare*, skrev: ”I hvarje drama finns […] une scène! Det är den jag vill ha;

hvad skall jag med det andra rasket att göra, och besvära sex, åtta skådespelare att lära!", *SV* 33, s. 331.

18 Göran Lindström, *Att läsa dramatik*, Lund, 1969, s. 88.

19 Med dialog menas här samtal i allmän betydelse, vilket kan innefatta även monologer, duologer etc.

20 Gunnar Brandell, *Drama i tre avsnitt*, Stockholm, 1971, s. 125.

21 Ibid., s. 124.

22 Gunnar Brandell, "Frågor utan svar. Något om Strindbergs dialog – och Ibsens" i *Nordiskt drama. Studier och belysningar*, Uppsala, 1993, s. 70.

23 Lynn Altenbernd & Leslie L. Lewis, *A Handbook for the Study of Drama*, New York, 1966, s.17.

24 Birthe Sjöberg, *Dramatikanalys. En introduktion*, Lund, 1999, s. 44.

25 Egil Törnqvist, *Det talade ordet. Om Strindbergs dramadialog*, Stockholm, 2001, s. 109.

26 Henrik Dyfverman, *Dramats teknik. Vägledning för författaren, teatermannen och publiken*, Stockholm, 1969, s. 176 f.

27 Lindström 1969, s. 88 f.

28 Manfred Pfister, *The Theory and Analysis of Drama* (1977), eng. övers. från ty. John Halliday, Cambridge, 1994, s. 86.

29 Ibid, s. 87 f.

30 Lindström 1969, s. 88.

31 Ibid., s. 45 ff.

32 Gunnar Brandell, *Drama i tre avsnitt*, Stockholm, 1971, s. 76.

33 Ibid., s. 77.

34 *SV* 33, s. 331.

35 Carl Reinhold Smedmark, "Inledning till *Den starkare*, *Paria* och *Samum*", *August Strindbergs dramer,* del IV*, Komedier och enaktare*, utg. med inledningar och kommentarer av Carl Reinhold Smedmark, Stockholm, 1970, s. 6.

36 Gunnar Brandell, *Ett författarliv II*, Stockholm, 1985, s. 227; Ollén 1982, s. 169.

37 Lone Klem, *Pirandello og dramaets krise* (diss., Odense), Odense, 1977, s. 24.

38 Om den version som förekommer i *SV* 33 skriver Ollén: "Till grund för texten i *Den starkare*, 'En Scen', ligger en av Siri von Essen/Strindberg utförd renskrift med vissa ändringar av författaren", *SV* 33, s. 329.

39 Hans-Göran Ekman, *Klädernas magi*, Stockholm, 1991, s. 82.

40 *SV* 33, s. 169.

41 Även Törnqvist använder sig av en liknande term när han talar om "den falska expositionen" (eller "den vilseledande expositionen"), men innebörden i denna term skiljer sig åt från begreppet "den bedrägliga expositionen" som jag valt att använda mig av. I korthet kan sägas att Törnqvist med "falsk exposition" menar det förflutna diktas *om*, alltså modifieras eller anpassas till ett självändamål för den aktuella dramapersonen (se vidare i Törnqvist 2001, s. 68). Den "bedrägliga exposition" jag talar om innebär däremot ett helt och hållet påhittat förflutet, en diktad exposition. Dramafigurerna diktar här inte *om* de försceniska händelserna – de diktar dessa skeenden.

42 Törnqvist 2001, s. 119.
43 Törnqvist 1996, s. 362.
44 Brandell 1993, s. 64.
45 Lamm 1924, s. 362.
46 *SV* 33, s. 169.
47 Lyngfelt 1996 [b], s. 92 f.
48 Ibid., s. 93.
49 *SV*, 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: ”Förutsättningarna 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.
50 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], Gotthard Johansson, ”Strindbergs *Paria*” i *Forum*, Stockholm, 7 augusti 1915, nr. 32, s. 381–384, s. 381. Johansson redogör i denna, av vad jag har funnit, tidigaste akademiska 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.
51 *SV* 33, s. 177.
52 Lindström 1969, s. 160 ff.
53 Lindström 1969, s. 171.
54 Slag mot halsen med handens yttre smalsida, *SV* 33, s. 380.
55 Syftar på den franske psykiatern Hippolyte Bernheims *De la suggestion et de ses applications à la thérapètique*, 1884, ibid., s. 381.
56 Törnqvist 1985, s. 181.
57 *SV* 33, s. 177.
58 Lindström 1969, s. 160 ff.
59 Ordet ”paria” syftar på en medlem av ett tamuliskt folkskikt eller en tamulisk kast i Sydindien, varur jordbruksarbetare och tjänare vanligtvis rekryteras. En andra innebörd är mer allmän, nämligen medlem av folkskikt som tillhör de orena kasterna eller står utanför kastindelningen – en kastlös. Vidare finns även en bildlig betydelse som åsyftar en utstött lågtstående person tillhörande samhällets lägsta, förtryckta och föraktade skikt. Slutligen används ordet också om växter eller djur som är föraktade eller som befinner sig på ett lågt utvecklingsstadium, *Svenska Akademiens Ordbok över svenska språket*, band 19, Lund, 1952: *paria*.
60 Lindström 1969, s. 170.
61 Ibid., s. 159 f.
62 Törnqvist 1985, s. 180.
63 Ibid.

64 *SV* 33, s. 177.
65 Lamm 1924, 361; Lindström 1969, s. 168; Ollén 1982, s. 177.
66 Gedsø Madsen 1962, s. 119.
67 Törnqvist 1985, s. 181.
68 *August Strindbergs Brev 7. Februari 1888–december 1889*, utg. av Torsten Eklund, Stockholm, 1961, s. 262. Jfr. *SV* 33, s. 341.
69 Ibid. ”Måhända har [novellen] Den svarta katten och Amontilladovinets källarfasor [novellen ”Ett fat 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 1829 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”, Hans Lindström, *Hjärnornas kamp. Psykologiska idéer och motiv i Strindbergs åttiotalsdiktning* (diss., Uppsala), Uppsala, 1952, s. 278 f.
70 Lamm 1924, s. 363 f. Lamm tillägger dock att ”nutidsmiljön […] genom hans [Strindberg] excentriska ämnesval och abstrakta förenkling redan förut blivit i hög grad orealistisk”, ibid.
71 Ollén 1982, s. 190.
72 *SV* 33, s. 189.
73 Smedmark 1970, s. 15.
74 Samma namn som den berömda algeriska staden och dadelpalmoasen vid Oued Biskra i randen av Sahara, *SV* 33, s. 381.
75 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.
76 Ollén 1982, s. 190.
77 (Arabiska) ’giftvind’; brännande het ökenvind, farlig för människor och djur genom sin torrhet och den mängd sand den medför, *SV* 33, s. 381. Om den version som förekommer i *SV* 33 skriver Ollén att: ”*Samums* text [baseras] på en renskrift [av Strindbergs ej bevarade originalmanuskript] av Siri von Essen”, ibid., s. 329.
78 ”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.
79 ”[P]raktfull 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 lik-

kista; […] (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 mycket medvetet placerats i detta dödens rum.

80 Förvaringsrum för människoben från gravöppningar, *SV* 33, s. 382.

81 Algerisk benämning på espartogräs, som genom sina långa, hårda blad lämpar sig för bl. a. korgflätning, ibid.

82 Afrikansk växt med ofta taggtandade blad, ibid.

83 Burnus är en arabisk mantel försedd med kapuschong, ibid.

84 "La ilâha ill' allâh" betyder: det finns ingen gud utom Allah, ibid. I sin helhet lyder hela trosbekännelsen La ilâha ill' allâh, Muhammed rasulallah, vilket betyder: det finns ingen Gud utom Allah, Muhammed är hans profet.

85 Ollén skriver i sin kommentar av pjäsen: "Post- och Inrikes Tidningar tyckte […], att den som hade läst pjäsen före uppförandet hade varit klok, annars kunde man "omöjligen få en klar föreställning om hvad som åsyftades", *SV* 33, s. 344.

86 Ollén 1982, s. 189.

87 *SV* 33, s. 190.

88 Prästen; av franska *diacre*, präst av lägre rang, ibid., s. 382.

89 Forskningsgren som utreder exempelvis telepati, tankeöverföring, samt direkt tankeinflytande på människans fysiska omgivning (psykokinesi, PK) och fjärrseende i tid och rum (klärvoajans, prekognition).

90 Lindström 1952, s. 14.

91 Ibid., s. 34.

92 Ibid., s. 124 f.

93 Spiritismen är ett samlingsbegrepp för olika sätt att under så kallade seanser försöka ta kontakt med de avlidnas andar under ledning av medium, en person i trans som påstår sig ha förmågan att nå andar.

94 En sammanfattande term på de läror som hävdar att det finns okända krafter bortom den förnimbara verkligheten och som endast ett fåtal människor kan uppleva och förstå. Exempel på ockulta läror är teosofi, spiritism, astrologi, rosenkreutzeri, hermetism, alkemi, antroposofi, vissa former av kabbala samt vissa av de idéer som finns i de rörelser som samlas under begreppet New Age.

95 Lindström 1952, s. 126.

96 Ibid., s. 165.

97 Ibid., s. 171.

98 *SV* 33, s. 335.

99 Ibid., s. 336.

100 Lindström 1952, 175.

101 Ollén 1982, s. 177.

102 Gedsø Madsen 1962, s. 118.

103 Lindström 1952, s. 189.

104 Ibid., s. 201.

105 John Landquist, "Strindberg och suggestionspsykologien" (1935) i *Om Strindberg, perso-*

nen och diktaren, red. och komm. av Solveig Landquist, Stockholm, 1984, s. 322. Landquist gör i denna uppsats en intressant genomgång av valda delar ur Bernheims *De la suggestion* (ett verk som omnämns direkt i *Paria*) och dessas aktualitet i olika avsnitt av *Fadren*, *Fröken Julie*, *Spöksonaten*, *Samum* och *Fordringsägare*.

106 Teosofin är en esoterisk lära som via kunskap söker insikter om Guds väsen, vilken anses vara ett evigt, oskapat och oföränderligt ursprung, en Urgrund, till all mänsklighet.

107 Enligt den tyske läkaren Frank Anton Mesmer (1713–1845) finns en kosmisk kraft som påverkar den mänskliga organismen. Utifrån denna kraft utarbetade Mesmer en terapeutisk metod som är mest under namnet animal magnetism.

108 Lindström 1952, s. 243.

109 Björn Meidal, ”Författaren som detektiv. August Strindberg och Edgar Allan Poe. Några beröringspunkter” i *Läskonst, skrivkonst, diktkonst. Till Thure Stenström den 12 april 1987. Aderton betraktelser över dikt och diktande jämte en bibliografi över Thure Stenströms skrifter*, Stockholm, 1987, s. 155.

110 Lyngfelt 1996 a., s. 136.

111 Meidal 1987, s. 155.

112 Szondi 1972, s. 19 f.

113 Ibid., s. 20.

114 Szondi nämner härvidlag en brevväxling mellan Schiller och Goethe kring Sofoklesdramat *Konung Oidipus*. Schiller skriver bland annat att: ”sådant som redan har hänt [är] 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”, ibid., s. 19.

115 August Strindberg, *Fadren. Fröken Julie. Fordringsägare.*, *Nationalupplagan av August Strindbergs Samlade Verk*, del 27, red. Gunnar Ollén, Stockholm, 1984, s. 111.

116 Klem 1977, s. 4.

117 Pirandello, Luigi, *Sex roller söker en författare* i *Världens bästa dramer*, red. Ragnar Josephson, Stockholm, 1961, s. 763.

118 Ibid., s. 760.

119 Szondi 1972, s. 102.

120 Ibid., s. 107.

121 Jag vill tacka mina handledare professor Conny Svensson och docent Björn Meidal för mycket generös och givande handledning, samt docent Björn Sundberg för många konstruktiva synpunkter. I dagsläget skriver jag på en doktorsavhandling om just expositionen i samtliga Strindbergs enaktare mellan 1888–1892. Häri har många av de resonemang och teser som presenterats i denna uppsats vidareutvecklats och reviderats. Bland annat ses expositionen som ett element som (a) överför information om dramats dåtid, nutid och framtid; (b) kan förekomma var som helst i dramat och är inte bundet till inledningsfas; (c) kan påträffas såväl i dialog som i didaskalier.

ABSTRACT

Hanif Sabzevari, *Varför tiger du? Expositionen i Strindbergs* Den starkare, Paria *och* Samum. (*Why are you Silent? The Exposition in Strindberg's* The Stronger, Paria *and* Samum.)

The essay deals with three one-act plays that August Strindberg wrote 1889 and analyses the exposition, a structural-temporal element in drama, in relation to the analytic drama and metadrama in Strindberg's *The Stronger*, *Paria* and *Samum*. A main purpose is to show how Strindberg arranges expository information in the three plays. When the term exposition is used in the study, it refers to all elements in the one-acters that expose pre-scenic events, events that have taken place before the scenic events start when the curtain goes up in the play script. These expository elements are not restricted to the lines, but can be found in sounds, clothes, properties, stage directions, titles and other textual components that are not part of the written words or the dialogue. Expository information is neither restricted to the beginning or the opening of a drama.

The paper starts with a presentation of the Théâtre Libre in Paris and the genre history and development of the one-act drama. The term exposition is then introduced, together with a brief outline of its development through the drama history. It is also suggested that dramatic reading demands that the reader activate his or her own imaginary performance. Every reader of a dramatic text must then apply a semiotic approach, wherein the letters of the script are to be regarded as signs.

The drama analyses show that Strindberg uses the exposition to illustrate a very central theme in his naturalistic plays from 1880's: the battle of the minds, a psychological duel between two individuals. The exposition is very important in this battle between the characters. The investigation shows how the dramatic personae try to defeat their opponents by ascertaining their history and events in the pre-scenic time.

Exposition is a fundamental element in the analytic drama, in which the expository information is presented successively, why the reader is constantly curious about the development of the scenic events. The analyses also demonstrate, however, how Strindberg complicates the analytical technique by, for instance, letting one of the characters in *The Stronger* be quiet. The reader is thrown into a confusing situation where the boundaries between truth and lie, reality and fiction, life and theatre become very vague. Thus it is interesting to discuss the three one-acters in relation to metadrama, a drama that has itself as object, a drama about the drama. The metadramatic technique in theatre is often used to evoke the question of the dramatic form and its complicated relation to the reality. Through a brief comparison with Pirandello's play *Sei personaggi in cerca d'autore*, our analysis shows that Strindberg, in a very elegant and discreet way, raises the same questions about drama and reality as Pirandello illustrates in his play. By doing so, Strindberg dissolves the naturalistic form and creates a metadramatic atmosphere that is much more intense than in Pirandello's drama.