

# Sammlaren

Tidskrift för

svensk litteraturvetenskaplig forskning

Årgång 119 1998

Svenska Litteratursällskapet

## REDAKTIONSKOMMITTÉ:

*Göteborg:* Lars Lönnroth, Stina Hansson

*Lund:* Per Rydén, Margareta Wirmark, Eva Hættner Aurelius

*Stockholm:* Ingemar Algulin, Anders Cullhed

*Uppsala:* Bengt Landgren, Johan Svedjedal, Torsten Pettersson

*Redaktörer:* Hans-Göran Ekman (uppsatser) och Claes Ahlund (recensioner)

*Inlagans layout:* Anders Svedin

*Distribution:* Svenska Litteratursällskapet,

Litteraturvetenskapliga institutionen, Slottet ing. A0, 752 37 UPPSALA

Utgiven med stöd av

*Humanistisk-Samhällsvetenskapliga Forskningsrådet*

Bidrag till *Samlaren* insändes till Litteraturvetenskapliga institutionen, Slottet ing. A0, 752 37 Uppsala. Samtliga insända uppsatser granskas av externa referenter. Ej beställda bidrag skall lämnas först i form av utskrift och efter antagning även på diskett i något av ordbehandlingsprogrammen Word for Windows eller Word Perfect.

ISBN 91-87666-14-6

ISSN 0348-6133

Printed in Sweden by  
Gotab, Stockholm 1999

# Sonen blir patriark

## – om Strindbergs *Riksföreståndaren*

Av BJÖRN SUNDBERG

I det följande skall göras en läsning av Strindbergs *Riksföreståndaren* (1909) – det drama som skildrar Gustav Vasas väg till makten. Jag tillåter mig förutsätta att läsaren har pjästexten present. För uppgifter om dramats tillkomst, receptionen, källor etc. hänvisas till mina kommentarer i nationalupplagan av Strindbergs *Samlade Verk*, bd 61, s. 409–481. Det kan kanske ändå vara på sin plats att här inledningsvis erinra om dramats kontext, framför allt sambandet med *Siste Riddaren*.

I juli 1908 flyttade Strindberg in i den bostad som skulle bli hans sista, Blå Tornet på Drottninggatan 85. För det utdragna förhållandet till Harriet Bosse hade han nu satt punkt. Noga taget var det givetvis Harriet Bosse som satte den punkten genom att gifta om sig med skådespelarkamraten Gunnar Wingård, men Strindberg markerar på sitt sätt genom att bryta upp från deras gamla våning på Karlavägen 40 och skingra det som varit deras hem. Allt måste vräkas undan, allt det som präglats och färgats av Harriet och deras dotter Anne-Marie och som fortfarit att prägla honom i ensamheten. Strindberg arrangerar som så många gånger tidigare ett dramatiskt uppbrott för att kunna skriva nästa kapitel i sitt författarliv.

Inte heller denna gång förfelar greppet. En dryg månad senare, den 21 augusti, anförtror sig Strindberg åt Lundavännen Nils Andersson; han säger sig ha ”gråtit i fyra månader” och menar att

Lifvet hade uppsparat det värsta åt mig till 60 år. Jag sörjde mig sjuk, bad Gud få dö, men gick igenom!

Dit hörde att jag rök mig ur det gamla med ett kraftigt ryck – våningen hyrdes ut, möbler och böcker måste bort, och det fanns bara pantlånarn. Men, allt gick till mitt bästa! Befriad från minnena och böckerna, kom dikten opp!

Den dikt som ’kom opp’ var *Siste Riddaren*. Med detta skådespel återvände Strindberg till en av sina favoritgestalter, Gustav Vasa – denna gång den unge Gustav Vasa, vilken tecknas som trogen vapendragare åt styckets titelgestalt, Sten Sture den

yngre. Ämnet och tiden är den smärtsamma brytningen mellan danskt och svenskt under Kalmarunionens sista år. *Siste Riddaren* slutar i vecklan vid Sten Stures bår, 1520. Sture har ju fallit i striden mot danskarna, och vad som så att säga väntar i kulisserna är Kristians kröning till svensk kung och den dansksinnade ärkebiskopen Gustaf Trolles återkomst och hämnd på Sturepartiets anhängare, vilka några år tidigare stämplat Trolle som landsförrädare och fördrivit honom från rike och ämbete. (Vid kröningsfestligheterna lästes en klagoskrift upp i vilken Trolle krävde gottgörelse för de oförrätter som begåtts mot honom. Den rannsakan som därpå följde blev upptakten till ’Stockholms blodbad’, då ett åttital framstående svenskar avrättades, däribland Gustav Vasas far, riksrådet Erik Johansson.) Men i finalens vecklan vid Stures bår tänds även en strimma av hopp hos de sörjande kvinnorna på scenen: de nås av budskapet att Gustav Vasa flytt ur den danska fångenskapen och står beredd att inleda sitt befrielseverk. Om detta handlar fortsättningsdramat *Riksföreståndaren*, som för historien fram till Gustav Vasas triumfartade intåg i Stockholm 1523 med efterföljande kröning.

Persongalleriet är i de två dramerna av naturliga skäl ungefär detsamma; i *Riksföreståndaren* återkommer, vid sidan av Gustav Vasa själv, bl.a. Gustaf Trolle och hans far Erik, Mätta Dyre (Sten Stures styvmor), bröderna Siggeson Sparre och Sten Stures maka Kristina Gyllenstjerna. Även den formella uppbyggnaden av de två dramerna uppvisar stora likheter. Ursprungligen hade Strindberg tänkt sig *ett* sammanhållet drama, där Stures och Vasas öden skulle sammanflätas. Till slut stannade han för att klyva stoffet i två dramer, i en ’spegelkomposition’, där *Riksföreståndaren* repeterade *Siste Riddarens* scener men i omvänd ordning. Strindberg var dock angelägen om att betona de två dramernas samhörighet, bl.a. talade han om dem som ”en symfoni i två satser”.<sup>2</sup>

Första akten av *Riksföreståndaren* domineras eftertryckligt av ärkebiskopen Gustaf Trolle; redan en flyktig blick på sekvensschemat övertygar om hans särställning: i 26 av aktens 32 sekvenser står han på scen.<sup>3</sup> En analys av sekvenserna visar också att Gustaf Trolle inte bara *formellt* dominerar akten: de flesta sekvenserna är uppbyggda runt honom och är formade så, att han successivt får exponera sin karaktär. Gustaf Trolle framträder här som vore *han* protagonisten och hans medspelare framstår i hög grad som hans motspelare, vars primära funktion blir att tillåta Gustaf Trolle att spela ut hela sitt register. Dominansen och effekten synes extra stark, då Trolle senare i dramat blott figurerar i sekvenserna 60–62, respektive 85–86.<sup>4</sup> Här, i upptakten, införs också element och teman som blir bestämmande för uppfattningen av styckets dramatiska helhet.

Spelet öppnas med en kort, stum sekvens (161:8–10) där Gustaf Trolle ”står i fonden, orolig, och trummar på en ruta”. Av den inledande scenanvisningstexten (161:1–7; sekvensschemats markering ”A”) framgår att han är klädd i rustning med rådsherrekappa över. För åskådarens öga framträder han därmed som krigare och sekulär härskare, medan däremot hans ställning som ärkebiskop och – rimligtvis – kristen samt religiös ledare *inte* signaleras. Ju mer utdragen den påbjudna pausen (161:10) görs, desto starkare blir stämningen av oro och väntan – kanske till och med hot – som skapas under Gustaf Trolles trummande mot rutan och som ligger kvar och konkretiseras under de följande sekvenserna.

I den fjärde sekvensen, till exempel, som har en allmänt expositorisk karaktär, informerar Fogden om det militärt utsatta läget: Gustav Eriksson Vasa ligger med sin upprorshär utanför Uppsala, och Stockholms slott kan inte hålla stånd med mindre än att Norrby hinner fram med danska flottan. Här införs den tematiska motsättning mellan danskt och svenskt som *Riksföreståndaren* bär med sig från *Siste Riddaren*.<sup>5</sup> Grovt taget är naturligtvis Gustaf Trolle i detta mönster ’dansk’, men när temat verbalt introduceras sker det genom en tillrättavisande replik (riktad till Fogden), levererad av Gustaf Trolle: ”Tala svenska, du är ju svensker?” (162:10), och i sekvensens avslutning upprepar Trolle sin mening (164:15). Varför vill inte Gustaf Trolle att Fogden skall tala danska? El-

ler rättare: varför vill Strindberg låta Trolle reagera på de danska ordvändningarna? Svaret är inte omedelbart givet. Kanske signalerar replikerna bara en irritation över Fogdens tillgjorda tal, ungefär som man kan plågas av tonfall som skorrar falskt såväl i livet som från scenen. Kanske skall vi som åskådare och textläsare göras dunkelt medvetna om det abnormalt i situationen: Här på Stockholms slott, där ’svenskheten’ borde råda, finns ett danskt inslag (som fordrar varsamhet i artikulationen). Kanske – även om Gustaf Trolles öppna bekännelse till ’det danska’ litet senare synes vederlägga tolkningar av det slaget – kan man här se ett första försök att bryta upp den förenklade nationalistiska retoriken; den retorik som säger att valet står mellan ärliga svenskar och ”främmande tyranner, trappnaskare och hovslinkar, [...] drängaskändare och ockerkarlar” (226:28–30). Det vill säga en antydning om att Gustav Erikssons motståndare inte restlöst kan reduceras till danska överlöpare, att också unionens försvarare kan vara ’goda svenskar’. Det perspektivet, som fr.a. anläggs av Erik Trolle och Hans Brask, men som också är märkbart i den relativisering av historieskrivningen som Måns Nilsson och Tavernaren uttrycker i slutscenen, får vi återkomma till.

Gustaf Trolles position är alltså hotad, och han är uppenbart skakad men alls icke uppgiven. Den gisslan som tagits är trumf på hand, och till den går Trolles tanke direkt då Fogden informerat honom om det militära läget. Här får man väl också konstatera att Strindberg för ovanlighetens skull tvingas till en klumpighet i replikföringen: att publiken behöver få veta vilka som ingår i gisslan är en sak, men det känns otillfredsställande att uppräknningen skall ges som svar på en direkt fråga från Gustaf Trolle – om en så viktig sak kan han inte gärna ha varit okunnig. Alltnog, Fogden räknar upp de fyra – dvs. Cecilia af Eka (Gustav Erikssons mor) och hennes lilla dotter Märta samt Kristina Gyllenstjerna och Anna Bielke –, förhör sig vidare om vad man skall göra med Mätta Dyre samt ursäktar sig då han ”hör appell vid vindbryggan” (164:12). Innan Fogden avlägsnar sig mottar han Gustaf Trolles upprepade befallning att Erik Trolle skall införas så fort han anländer. Därefter (sekvens 5) lämnas så Gustaf Trolle ensam på scenen.

Texten anger ”Paus” efter Fogdens sorti, men

Strindberg föreskriver inte vad Trolle skall ta sig för i ensamheten, och pausens obestämda längd och karaktär för övrigt öppnar för olika scenlösningar och reflexioner. Ju längre pausen görs desto mer ökar kravet på Gustaf Trolle att tydliggöra sitt stämningssläge: behärskas han fortfarande av samma rastlöshet som i spelöppningen, har oron accentuerats efter Fogdens alarmerande rapport eller har tanken på den "gisslan som duger" (163:23) lugnat honom? Förbereder han sig inför det stundande mötet med fadern – och i så fall, vad känner han, vad uttrycker hans kropp och minspel? Som åskådare får vi också tillfälle att, åtminstone för ett ögonblick, samla tankarna och smälta all den information som sköljt över oss. Om vi också hinner att börja *vänta* på något är det väl rimligen Erik Trolles entré.

Men Strindberg överraskar, inte bara oss utan även Gustaf Trolle. In på scen (sekvens 6) kommer, oanmäld, Cecilia Eka; i hennes spår följer Märta, Barnet. Trolles repliker – "Vem är där?" respektive "Vem är ni? Varför träder ni in? Vad vill ni?" – vittnar om överrumpling och oförmåga att hantera situationen; uppenbart är han störd och bragt ur fattningen. Vad Cecilia egentligen vill med sitt besök får vi faktiskt aldrig veta; kanske vet hon inte ens själv varför hon söker sig till Gustaf Trolle.<sup>6</sup> Måhända är mötet helt slumpmässigt; vi har ju tidigare fått reda på att gisslan får röra sig fritt i slottet (164:3). Mycket osäkert och trevande presenterar hon sig; orden kommer stötvis som talade hon med yttersta ansträngning: "Jag är Cecilia Eka ... änka efter av – – – rättade riksrådet Erik Johansson Vasa ..." (165:2–3) Cecilias osäkerhet verkar lugnande på Gustaf Trolle; det är som om hennes svaghet ger honom styrka – och rappt fyller han i hennes oavslutade replik: "Och moder till riksföräldaren Gustav Eriksson ..." Trolle tar in luft och börjar spela maktmannen.

Det är en roll som han – naturligt nog – behärskar väl; vi har tidigare skymtat det i hans sätt att behandla Pagen och Fogden, även om Trolle i replikskiftet med Fogden något hämmats, dels av sin allmänna oro, dels av Fogdens försiktigt ironiska anspelning på tidigare tillkortakommanden (163:5). Men här ställs han mot en honom totalt undergiven person och vi får bevittna hur han bokstavligen krossar henne. Just bokstavligen. När Trolle väl fått Cecilia att föra ut Barnet (vilket

är mer betydelsefullt än man först anar) tvingar han sitt språk på henne, gör sina ord till hennes – även högst konkret då Cecilia ju får att underteckna ett brev som Trolle utformat. Först skrämmer och hotar han henne: om inte Gustav kan fås att avblåsa upproret skall hon och dottern föras som fångar till Danmark. Därefter skuldbelägger han henne genom att göra *henne* ansvarig för det elände som drabbat dem – hon har inte "rätt uppfostret" sin son som därigenom blivit 'vanartig' och Trolle, som här tar bibelcitatet till hjälp,<sup>7</sup> 'tvingas' därför "tukta honom med skorpioner" (165:27–28).

Efter Cecilias undergivna svar – "Om ni behagade!" (165:30) – övergår de två till pantomim (subsekvens 8:2)<sup>8</sup> som varar fram till Mätta Dyres entré (sekvens 9, 166:4 etc.). Också här ställer Strindberg stora krav på skådespelarens uppfinningsrikedom – eller om man så vill: öppnar möjligheter för en vidaretolkning och en fördjupning av det sceniska förloppet. Den här gången är det inte Trolle som nödgas "dikta figuren ånyo"<sup>9</sup> – han är fullt och naturligen sysselsatt med sitt brevskrivande, som han fortsätter med under den följande sekvensen. (Detta att skriva snärjande brev är för övrigt en syssla som tycks döva allt obehag, all den slumrande ångest han bär på. Trolle blir till och med så upplivad att han skrattar – den enda gång han gör så i hela skådespelet.) Cecilia, däremot, "blir stående; ser sig ibland omkring i rummet" (166:2). Hur fylla, hur forma denna ordlöshet?

De föregående sekvensräckorna har ju varit informationstäta, Cecilia har haft fullt upp med att lyssna och svara, men här är hon uteslutande hänvisad till kroppens språk. Det språket kan naturligtvis göras hur diffust som helst, men det tal jag tycker mig höra är ödeläggelsens och apatins. Under det föregående samtalet har Cecilia erinrats om vad hon mist, och det spel Gustaf Trolle för in henne i kommer att beröva henne än mer av det som ger livet värde. Hon gör sig till landsförrädare och till sin sons och Fosterlandets motståndare. Ord som 'Fosterland' och 'landsförrädare' klingar så bombastiskt i vår tid, och för scengestalten Cecilia är de bara tomma ord; hon lever i en känslans sfär som knappast berörs av maktens och politikens retorik. För henne har de orden inte någon mening. Det tragiska är att orden har det för hen-

nes son, Gustav, och att hon (med intellektet) inte förstår hur djupt hon här sviker honom. (Det blir hon varse först i sekvens 43–44, då sonen till sist bara har en gest kvar: "CECILIA reser sig, vill fatta GUSTAV i armen, men han skjuter henne ut till höger." (198:5–7) Det är den sista beröring som utväxlas mellan mor och son.) Men det intellektet ännu inte förmår fatta, anar känslan och kan kroppens gestik uttrycka.

Hur mycket, eller hur litet, man än vill läsa in i spelet mellan Cecilia och Gustaf Trolle har vi här bevittnat en av de grymmaste scener Strindberg skapat – detta ögonblick, då Cecilia tror sig kunna behålla sin son genom att avhända sig hans kärlek.

Övergången från sekvens 8 till sekvens 9 har Strindberg gjort mjuk och följsam: in från höger kommer Mätta Dyre "liksom i halvsömn, trevar och letar på väggarna" (166:4–5). Cecilias pantomim övergår s.a.s. i Mätta Dyres, och åskådaren kan successivt föra över uppmärksamheten, då Cecilias spel uttömts. Det sätt Mätta Dyre introduceras på stämmer väl med den karaktär Strindberg givit henne: från *Siste Riddaren* minns vi också fru Mätta som ett väsen som till någon del befinner sig på 'andra sidan'; inte längre berörd av livets smaker, skådande framåt och bakåt, över tidens konventionella gränser.

Gustaf Trolle, som sitter med ryggen mot de två kvinnorna, feltolkar situationen; han tror att det är Märta, Barnet, som olovandes smugit sig in – och han befaller ånyo att det skall föras ut. När Trolle, av Cecilia, upplyses om sitt misstag och i stället blir varse Mätta Dyre transformeras störningsmomentet till en muntration: med välbehag tecknar han i några få ord Mätta Dyres 'falskhet' och berömmar sig av att – till skillnad från andra, får man tänka – säga "som det är" (166:18). Så avslutar han i god stämning brevet och lämnar det till Cecilia för genomläsning och underskrift; om Mätta Dyre tar han ingen vidare notis.

Då gör Barnet entré. Olovandes kommer det in och "döljer sig i modrens kjortlar" (166:31) – och därmed dementerar Märta också Cecilias tidigare utsaga att "hon är så lydig" (166:8), och Cecilia ber oroligt att Trolle skall förlåta "ett oförståndigt litet barn" (167:5). Cecilias reaktion, hennes oro, liksom Märtas – Märta tittar "skrämt" på Gustaf Trolle – är med tanke på Trolles tidigare uppträdande begriplig och naturlig. Däremot förvånar

Trolle; i stället för att snäsa av barnet eller på annat sätt uttrycka irritation ser han på det "utan ondska" (167:2), och han etablerar till och med en kontakt med Märta som utvecklar sig till en slags låtsaslek. När så Cecilia gör sin sorti får Trolle nicka "vänligt åt Barnet, som vid Modrens hand niger och följer ut" (167:20–21).

Man kan fundera över varför Strindberg över huvud taget lägger in den här sekvensen med Barnet och över den utformning scenen ges. (Att sekvensen på en nutida teaterscen skulle te sig hoppöst pekoralistisk kan vi lämna därhän; låt oss också bortse från Strindbergs personliga svaghet för att ställa näpna barn på scen.) Den närmast liggande förklaringen är nog att Strindberg här vill visualisera det Offer som Gustav Vasa senare kommer att lägga på Fosterlandets altare. Åskådarens bild på näthinnan av det lilla barnet ökar förståelsen för den ångest Gustav skall uttrycka i sin klagan över att tvingas offra mor och syster (sekvens 69).

Därtill varierar sekvensen förstås, på ytplanet, det genomgående djupt liggande barnskapsteemat, men scenen bidrar också till vår förståelse av Gustaf Trolles personlighet. Det vilar något tafatt rörande över hans försök att närma sig Märta; detta "Buh!" och den följande frågan, som skorrar så där tillgjort förtroligt som det lätt blir då vuxna känner sig tvungna att tilltala barn utan att ha något att säga. Märta låter ju sig inte heller dompteras av Gustaf Trolle; när den första rädslan väl övervunnits är det hon som behärskar situationen – en behärskning som låter sig utläsas av att hon "ler överlägset" (167:9) och i hennes poserande lek. I mötet med Barnet dras Gustaf Trolle in i en erfarenhetsvärld, där han inte vet hur man skall bete sig; därför blir han också (normalt) osäker och irriterad i barns närvaro, särskilt tycks han frukta barns skrik.

Det är betecknande att Gustaf Trolle måste avskärma sig från barn då han skall göra något *viktigt*; däremot nu, då brevet väl är skrivet och Cecilias motstånd brutet kan han kosta på sig att avstå från sin avskärmning. Det är också här, i spelet mot Märta, som Gustaf Trolle framstår som mest 'mänsklig', och med de här ögonblicken i minnet är man väl benägen att ge Körkvaktterskan rätt då hon senare i skådespelet formulerar bristen i Gustaf Trolles liv: "Han skulle ha gift sig, han och fått

små barn, så hade han varit människa, och då hade han haft ro och fått sova om nätterna...” (218:26–28). Samma tanke möter också i utkasten, där Strindberg noterar det han kallar ”Trolle-motivet = Aldrig haft qvinna och barn”.<sup>10</sup>

Det dagliga umgänget med små barn – det umgänge som Strindberg själv så starkt uppskattade och ofta bittert saknade – gör individen till en ’bättre människa’ lär oss Strindbergs texter; inte minst därför att barnets blick genomborrar förställning och dess öra avskärmar det tomma talet. Gustaf Trolle både lockas av och känner fasa vid kontakten med barn, och denna, den vuxne mannens oförmåga att hantera ’det barnsliga’ tycks bero på att Gustaf själv aldrig fick vara barn – åtminstone inte på det sätt hans behov krävde. Obehaget inför barnets skrik synes bottna i att det finns ett kvävt skrik inom honom själv.

Bilden av Gustaf Trolle som ett oförlöst barn tonar fram starkare i senare sekvenser; mest gripande i scenen med fadern i sakristian (sekvens 62), där Gustafs förtvivlan till slut bryter igenom alla psykiska försvar, och han förmår öppna sig för faderns kärlek:

GUSTAF TROLLE

Ja, jag är så rädd! så rädd!

ERIK TROLLE

Jag skall följa mitt mörkrädda barn! – *Han gråter i handen.* – Mitt stora, gamla förlorade barn!

*De gå till höger.* (224:13–18)<sup>11</sup>

Efter Cecilias och Märtas sorti har Trolle ett litet pantomimnummer att utföra vid skrivbordet (sekvens 11), innan han ringer på Pagen för att befalla att Cecilias brev skall sändas med kurir till Gustav Eriksson. När man läser scenanvisningen (167:23–25) får man rimligtvis intrycket att Gustaf Trolle befinner sig ensam på scen – han betar sig i alla fall som om han vore det, och mig tycks det som om Strindberg här igen ville ge åskådaren möjlighet att ’läsa av’ Trolles egentliga själstillstånd, i en stund av ensamhet, i en stund då Trolle inte spelar ut någon av sina ’roller’ mot omgivningen. Upplysningen att ”läpparne gå på honom som om han talade” stärker det tidigare intrycket att Gustaf Trolle är en person stadd i upplösning, åtminstone starkt plågad av oro och osäkerhet och tvungen att – inför omgivningens blickar – kontrollera sin kropps rörelser.

Men frågan är om Gustaf Trolle verkligen är ensam på scen i denna sekvens. Nästa sekvens, den 12:e, begränsas av Pagens entré och sorti (med Trolles befallning att brevet skall föras till Gustav Erikssons läger), men i den 13:e sekvensen vänder sig Trolle till Mätta Dyre med en replik som oscillerar mellan hån och raljans – ”Ni går här alltjämt och spökar, Fru Svante Sture” etc. –, en replik som Mätta Dyre inte bevärdigar med något egentligt svar; däremot går hon ”fram och pickar honom på axeln” (168:13) och turnerar Trolles ordvändning att ”Så kan det gå, och mycket sker emot förmodan!” Trolle skall visserligen få förbli ”oberörd”, men om man har Mätta Dyres siargåva i minnet får scenen en suggestiv innebörd, och den anteciperar dramats upplösning. Strindberg är inte alltid att lita på, då det gäller att markera sortier – ibland tycks han ha ’glömt kvar’ en gestalt på scen och det hör till undantagen att han i efterhand uppmärksammar sin försummelse (så som han på ett nästan komiskt sätt gör i *Siste Riddaren*, där det uppgivet tillfogats i manuskriptet: ”Obs. Herman Isræl får sjelf uppfinna en hederlig reträtt!”<sup>12</sup>). Här har vi kanske ett sådant fall av glömska – men man undrar då genast när Mätta Dyre i så fall tänkes göra rentré för att varnande picka Trolle på axeln. Även senare i akten drabbas en iscensättare av osäkerhet om när Mätta Dyre faktiskt, fysiskt, befinner sig på scen. I sekvens 29 gör hon en effektiv, rent retorisk entré – ”Kristina Gyllenstjerna! Sture! – Hör mig!” (180:8) –, men *när* gjorde hon egentligen *sorti* (efter att ha pickat Trolle på axeln)? Som framgår av sekvensschemat nedan tror jag att Mätta Dyre får förbli på scenen även under sekvenserna 10–12 respektive 14–18 – det finns åtminstone inga skäl som hindrar oss att uppfatta Mätta Dyre som ett stumt vittne till Gustaf Trolles blottade oro (sekvens 11) och till den förnedring han drabbas av vid konfrontationen med Hans Brask (sekvens 16).

Nästan som i den grekiska kören får vi här en instans som följer spelet utifrån en särskild position på arenan; en position som tillåter både det ’passiva’ åskådandet och lyssnandet *och* den kommenterande, ibland till och med agerande, insatsen. För den som har vant sig vid att betrakta Strindbergs huvudsakliga strävan efter *Inferno* som ’drömspelsartad’ är det frestande att här se Mätta Dyre som en gränsvarelse även rent rums-

ligt, ett väsen som förmår inta en a-realistisk plats, ett väsen som går in och ut direkt genom fondväggen när så krävs. (Rent scentekniskt kan man ju lösa problemet med Mätta Dyres osäkra närvaro så, att skådespelerskan får inta en bakgrundsposition vid fondväggen eller till och med ute på altanen, och så får hon lösgöra sig ur bakscenens mörker, då spelet på förscenen så kräver.)

Men låt oss återvända till Gustaf Trolle och skärskåda de konfrontationer han utsätts för akten ut. Samtalet med Mätta Dyre klipps av genom att Pagen anmäler Erik Trolle, och åskådaren, liksom Gustaf Trolle, bereder sig på en uppgörelse mellan far och son. Övåntat träder då biskop Hans Brask in, och vid åsynen av honom förlorar Gustaf Trolle helt herraväldet över sig själv: "fasar, darrar, stammar" (168:31). Den omedelbara, chockliknande reaktionen förklaras av att Trolle förutsätts vara ovetande om att Brask överlevt den dödsdom som uttalades över honom i just den sal där de nu befinner sig,<sup>13</sup> men ytterst bottnar den växande skrällen i att Hans Brask här får uppträda som en verklig gengångare, som en röst ur dödsriket: "Jag kommer från dina offers gravar, från biskop Vincentius i Skara och Mattias i Strängnäs, från de åtta och nittio martyrer du låtit halshugga, och jag kommer på egna vägnar för att hålla en ed jag svor på blodbadsdagen; att komme jag med livet ur denna sak, skulle jag söka dig, död eller levande, såsom du lät söka den döde Sten Sture, och så skulle jag sätta trälens märke på ditt ansikte!" (169:25–32) Som "bödelns röda järn" märker ogärningsmän har Hans Brask tecknat att Trolle är hemfallen åt Guds vrede, och sekvensen avslutas med att Brask vid utgången vänder sig om och uttalar en fruktansvärd förkastelsedom: "– Inom år och dag kallar jag dig för Guds Den Högstes domstol, antingen du skall drabbas av död, sjukdom eller olyckor! Du sämsta bland människor! Du härjans son, du träl, du tjuv, du ljugare! var förbannad!" (170:7–10)

Det bör dock påpekas att konfrontationen mellan Trolle och Brask, i djupare mening, faktiskt är en uppgörelse mellan far och son; Brask erinrar om att Gustaf fordom kallade honom fader och just därför tog han sig "en faderlig frihet att gå före Erik Trolle". På liknande sätt har Brask för övrigt haft en fadersrelation även till Gustav Eriksson (233:28) och den relationen kommer ju

senare att åtminstone delvis restaureras, men vad vi här får bevittna är hur en andlig fader, strängt och oåterkalleligt förskjuter sin andlige son – kvar på scenen står Gustaf Trolle, trängd mot väggen "som en hetsad katt" (170:14).

När så den köttslige fadern därefter får göra entré genomgår Gustaf Trolle ånyo en snabb förvandling – det är förvisso som han likt katten hade nio liv att spela med – och han bemöter Erik Trolle med självsäker arrogans. Denna sekvens, som är den längsta i akten, samlar upp utlagda trådar och fördjupar den tematik som Strindberg tidigare låtit oss ana.

Det politiska först: det dagsaktuella läget summeras och olika positioner fixeras. Utan nämnvärda omsvep får Gustaf Trolle uttrycka sina privata maktdrömmar – han vill bli riksföreståndare (172:20); litet tillspetsat kan man säga att hans politik inskränker sig till detta enda. I opposition mot faderns fosterländska pietet – faderns omsorg om Sverige och dess "arma folk" (171:19) – kan Gustaf visserligen bekänna sig till det danska och till och med tillrättavisande påminna fadern om Trolle-ättens danska rötter, men i samma andetag understryker Gustaf att han inte är "Kristians man, för ingen del!" (171:30), och hela hans lojalitetsförklaring till det danska är väl inget annat än just en opposition mot fadern. 'Danskt' eller 'svenskt' tycks för Gustaf vara ett rent speltaktiskt val; man satsar på den häst man tror är starkast och lämnar öket åt sitt öde, då man nått till eget mål. Mer komplex än så synes oss inte Gustaf Trolle i denna stund; det tycks 'rättvist' att fästa den sorts etiketter vid honom som brukades redan i *Siste Riddaren* – "en Välsk, en italiensk Bandit, luktar Alexander den sjätte, Borgia" (74:10–11) respektive "det är Borgia, det är hedendomen, det är Johanna av Neapel och Lucrezia, Decamerone och Leo" (89:9–10).<sup>14</sup> Kort sagt: Gustaf saknar här den grandezza som man gärna vill se även hos hjältens huvudmotståndare; han har, som en av de samtida recensenterna uttryckte saken, reducerats till 'teaterbandit'.<sup>15</sup> Att Strindberg i *Riksföreståndaren* aldrig låter oss bevittna någon direkt konfrontation mellan Gustaf Trolle och styckets protagonist (såsom ju sker i *Siste Riddaren*) kan förstås på olika sätt, men en förklaring ligger nog däri att Gustav Eriksson, som dramatisk karaktär, är så mycket starkare än Gustaf Trolle (i *Riksföreståndaren*

ren) – någon scenisk balans dem emellan är knappast möjlig att skapa.

Den politiska analys Erik, fadern, gör och den hållning han intar är av större intresse. Som vi redan sett ömkar han Sveriges arma folk, och hans göranden och låtanden grundar sig på vad han bäst anser gagna landet. (Åtminstone är det så Erik Trolle själv framställer saken.) Med skärpa inför han distinktionen mellan att vara "unionsvän" och att vara "Danskvän" (171:23); underförstått man kunde hålla på unionen därför – och bara därför – att den gynnade Sveriges intressen, inte därför att man ville gynna Danmark. När Sveriges intressen så fordrade blev Erik Trolle "Sturevän"; däremot kan han inte tänka sig att bli "Vasavän". (Så långt sträcker sig tydligen inte fosterlandskärleken.) Endast av "räddhåga" för kung Kristian (173:14–15) – kanske i hopp om att kunna balansera dennes skadliga inflytande? – tog han plats vid rådsbordet, men då Kristian inte "mera är farlig" vill Erik Trolle inte längre sitta "till bords med danska svin och svenska landsförrädare". Efter att ha nedkallat sin förbannelse över sonen gör han en mycket teatermässig sorti, en sorti av det slag Strindberg i annat sammanhang kallat för en 'molländersk scen':<sup>16</sup>

Må du lönas efter förtjänst! endast med rättvisa, utan barmhärtighet! utan nåd! –

*Går åt dörren, men vänder.*

För Vasar arbetar jag aldrig! Mot Vasar går jag icke! Jag går undan för händelserna; och vilka vapen jag nödgas föra, aldrig för jag dem mot mitt eget land! (173:26–32)

Att postumt döma historiska personer är det naturligtvis inte fråga om här – men det är väl svårt att undertrycka ett litet leende, då man tycker sig märka *Strindbergs* ansträngningar att rehabilitera Erik Trolle. Det är som ville han meritera Erik Trolle för en mer positivt utformad roll; Erik förlänas här en moralisk resning som gör honom väl skickad att senare i skådespelet genomföra sin mission, då Strindberg genom Eriks mun, i domkyrkans sakristia, låter Guds tröst talas till det vilsegångna barnet.

Som jag redan nämnt kan man också uppfatta Erik Trolles hållning – här och senare i dramat – som en kil i den nationalistiska retoriken; den retorik som Gustav Eriksson är så svag för – och vars

ihållighet blottas av Bergsmännen och Tavernaren i slutscegens diskussion. Den diskussionen – åtminstone den insikt diskussionen ger – ställs dock på framtiden; den bordläggs i stundens allmänna festyra. Men känslan av villrådighet – känslan att allt flyter och åsikten att rätt och orätt skiftar med perspektivet, att til syvende og sidst vi människor ingen rak väg kan se – dröjer sig kvar vid reflekterande läsning. Och den känslan eller insikten är viktig, inte minst därför att den tangerar ett gammalt tankemönster hos Strindberg: grovt taget en relativistisk uppfattning om människors strävan och världens gång.

Erik höjer sig också över Gustaf därigenom att han – till skillnad från sonen – kan och vill spela på flera register samtidigt. Gustaf försöker till varje pris begränsa samtalet till den politiska sfären – han är en *homo politicus*, en riksföreståndare in spe – men Erik som varit och ännu är politiker är också människa och far; därtill en människa som lever med ett överpersonligt, religiöst raster och vars sinne är öppet för ockulta förnimmelser. Primärt är det väl Eriks fadersroll som tycks intressera Strindberg i den här sekvensen; Eriks huvudsakliga funktion är, som vi har sett, just att utslunga 'den faderliga förbannelsen', men – vilket är så karaktäristiskt för Strindbergs sena dramatik – samtidigt får Strindberg de andra skikten att vibrera. Ibland är vibrationerna så svaga att de riskerar att förbli omärkliga, ibland tycks vibrationerna så starka att de helt tar överhand.

Det ockulta skiktet är tydligt märkbart i sekvensens centrum (172:9–27). Efter den paus som följer på Gustafs 'försvarstal', där han gett sin version av blodbadet och förklarar sitt agerande, undrar Erik vem som "var härinne före mig?" Det är som om Erik i pausens ordtystnad – då Gustaf "städar på bordet" (172:9) – känner eller 'läser av' stämningen i rummet. I förstone, eller skenbart, låter han sig nöja med Gustafs svar: "Här? – Ingen! Pagen! Fru Dyre!" Men några repliker senare ger Erik uttryck för sin förvissning att det "hänt något", att Gustaf drabbat samman med en stark kraft, som fortfarande är förnimbar. Om man till varje pris vill söka 'naturliga förklaringar', även inom artefaktens ram, kan man naturligtvis hävda att Erik – som den bekymrat iakttagande fader han är – självklart märker Gustafs psykiska obalans efter den uppsplitande konfrontationen med

biskop Brask – även om han inte känner orsaken; det är just därför han frågar och det är inget ockult eller onaturligt i det. Så är det naturligtvis, också, men om man stannar där i sin läsning går man miste om en del av den laddning Strindberg givit texten. Vad jag avser uttrycks bäst med Strindbergs egna ord i ett brev till skådespelaren Ivar Nilsson, som först var påtänkt för titelrollen i *Siste Riddaren*, där fenomenet knyts till Sten Stures person – ”han skall verka centrum, äfven när han icke talar; man skall ’känna att han finns i rummet’ bara han träder in; men äfven när han är ute skall man ’ha honom i luften.’ I sista Akten, när han är död, skall han lefva ännu”.<sup>17</sup>

Föreställningen kan synas apart, men så är det ju inte sällan hos Strindberg och strängt taget är väl idén bara en outrerad variation av det synsätt som ofta möter i Strindbergs texter, åtminstone från *Vivisektioner* och framåt: ’hjärnornas kamp’, den själsliga vampyrismen, telepatiska vågor etc. En näraliggande parallell erbjuder den kända pas-sagen i *Fröken Julie*, då Jean förlorar all kraft efter att ha betvingats av grevens röst; en röst som förlamar även efter det att den tonat bort.<sup>18</sup>

Vid sidan av det (i vid mening) politiska skiktet, far/son-relationen och den ’ockulta’ laddningen vill jag här till sist lyfta fram ett fjärde inslag i sekvensen: motsättningen mellan det gamla och det nya förbundet, dvs. brytningen mellan ett ’gammaltestamentligt-patriarkalt’ förhållningssätt och ett försonligare, ’nytestamentligt’ sinnelag. Den här motsättningen, eller spänningen, förnimmer vi i alla de tre historiedramerna från hösten 1908;<sup>19</sup> det nya kontra det gamla förbundet är exempel på den typ av kraftpar som Strindberg sökte då han koncipierade sina dramer.<sup>20</sup> I Erik Trolles entréreplik aktualiseras för första gången i *Riksförståndaren* den dikotomi som klyver aktörerna i två läger: ”Du är röd, som en ros, åtminstone på ena sidan! men du vänder inte gärna den andra till!” (170:27–28) Som vi senare kommer att bli varse är Erik Trolle förmögen att ta till sig Bergspredikans budskap,<sup>21</sup> på samma sätt som Sten Sture var det; hans son, Gustaf, är det däremot inte – i ärkebiskopens fall är det ’öga för öga’ som gäller.

Ensam kvar på scenen, ”såsom äkslagen” efter faderns grandiosa sorti, är Gustaf än en gång utlämnad åt sin oro. Litet stereotyp – kan man tycka – griper han ånyo efter skrivdonets tröst i

sitt försök att återvinna kontrollen. Intressantare är den upplysning som scenanvisningstexten alldeles dessförinnan ger: Trolle kastar av sig ”kappan” (174:2), dvs. sin ”rådsherrekåpa” (161:7). Vad vi ser här (i sekvens 20) är början på den ’avklädnings’ som Gustaf Trolle genomlider. I sekvens 24 (då Gustaf åter är ensam en kort stund innan Pagen träder in) *lossar* han på sitt harnesk, i sekvens 60 (som utspelas i Domkyrkan) *tar* Körtvaktterskan först hjälmen och svärdet, sedan harnesket ifrån honom.

Om dessa scenanvisningsdetaljer vore det inte lönt att orda, om inte Strindberg kopplat avlägsnandet av dessa maktens och kraftens attribut till ett inre, själsligt förlopp. Jag menar att vi här får bevittna en ’ödeläggelse’, en upplevelse av det slag som Strindberg tyckte sig finna stöd för i Swedenborgs skildringar.<sup>22</sup> De personer som cirklar runt Gustaf Trolle är förvisso människor av kött och blod, men de är också ’tuktoandar’ som plågar, skrämmer och förmanar: först i raden är Fogden, vars ’ris och skorpioner’ heter Gustav Erikssons upprorshär; den sista – tillika den mest drabbande – är Körtvaktterskan, vars transformation från tröstande Moder till anklagande Strafferska är ett kraftprov i sig.

”Du skall lägga om pannbindeln åt mig, gumma, det värker i huvet!” (217:14–15), ber den i slaget sårade Gustaf och utlämnar sig åt kvinnans åldriga händer. Och som ett efter leken misslynt barn beklagar han sig över att de andra är ’dumma’: ”Det skulle stå en knekt vid lönngången, men det står ingen där! Bara skurkar! Alla skurkar – ingen lyder, alla befalla!” (218:3–5) I förstone tycks Körtvaktterskan förbarma sig över Gustaf, hon behandlar honom åtminstone som vore han ett litet barn. Hennes respektlösa sätt väcker en matt protest – ”Det är ett förbannat sätt du har att tilltala Svea Rikes Ärkebiskop” – som resolut föses undan: ”Ja det är vårt sätt; vi gamla kvinnor ha sett er i stjärten all’ ihop [...] och då går respekten bort [...]” (218:12–14)

Mot denna urkraft är det lönlöst att göra motstånd,<sup>23</sup> och Gustaf låter sig hunsas av Körtvaktterskan och hennes flödande råd – ”Är han pjåsker [...] Han skulle ha gift sig” etc. Men den moderliga handen blir till en klo och rösten till en väsning, när Körtvaktterskan ”demaskerar sig” (219:20). Då är hon inte längre en till förlåtelse

beredd Moder, som försöker väcka den vilsegångne Sonens samvete; här är hon en hämnarska som önskar att den skyldige må brinna, som straff för begångna brott:

du har tagit livet av min yngsta son, och du har skymfat min dotter; du har slaktat biskopar och herrar och lät föra liken tunntals till bålet; du lät gräva opp den ädla Sturen, du gravplundrare, likskändare, halva riket går i svart, i sorg, barn resa sig mot föräldrar och föräldrar mot barn, jag har två söner som du gjort förrädare, det finns inte en att lita på, jag sover med köksyxan under sängen för min egen mans skull – hör så det tassar därute i körkan – vet du vad det är? – Se hit får du märka't. (219:26–220:4)

Och, som den följande scenanvisningen föreskriver, öppnar Körkvaktarskan den dörr som vetter inåt, mot själva kyrkorummet, och Gustaf Trolle blir varse hur ”svartklädda fruar och barn tåga förbi” (220:5–6). Den här processionen kan naturligtvis uppfattas som ett realistiskt inslag, men den ter sig samtidigt som en skuldrevy i Swedenborgs mening<sup>24</sup> och som ett slags visualisering av Körkvaktarskans strafftal, vilket fortsätter under (eller möjligen efter) åsynen av processionen: ”Där gå de till gravarne, änkor och faderlösa – Vasar, Sturar, Brahe, Gyllenstjerner, Ryning, Kurck, Leijonhufvud – ja, sök ditt svärd, du bödel, rep ska du få ...” (220:8–10)

Det är också lockande att uppfatta processionen som en projektion av Gustaf Trolles fantasi, eldad av Körkvaktarskans tal. Inte minst det scen-tekniska arrangemanget uppmuntrar en tolkning av det slaget. Processionen skrider alltså fram längst in i scenrummet, bakom fonden men synlig då fonddörren öppnats; bakom processionen måste vidare scenrummets borte fasta vägg (alternativt en insatt kuliss) vara synlig. För åskådaren i salongen bör denna procession på baksenen närmast te sig som en defilé av skuggor mot en vägg. Åtminstone måste man föreställa sig att sekvensen uppfattats så, de få gånger den verkligen framförts på en riktig teaterscen; dåtidens belysningsutrustning satte gräns och lämnar knappast någon annan tolkningsmöjlighet öppen. (Jag har inte kunnat finna någon dokumentation av hur sekvensen realiserades vid uruppförandet på Dramaten 1911, under Allan Rydings landsortsturné 1911–12 eller vid framförandet på Landestheater Gotha på 1920-talet.) Hur som helst finner jag det högst tro-

ligt att det var just som ett slags skuggspel Strindberg själv tänkte sig denna sekvens. Hos Rodolphe Salis på Chat Noir i Paris på 90-talet hade han sett ’skuggspelsteater’ (*théâtre d'ombres*) och blivit mycket fascinerad av dess speciella teknik.<sup>25</sup> Inte minst den suggestiva och ’immateriella’ karaktären bör ha utgjort en stadigvarande lockelse för Strindberg, som ju med tiden blev allt mer angelägen att pröva ny scenteknik vilken kunde bryta upp den statiska verklighetsillusionen. Så prövade t.ex. som bekant Victor Castegren projektioner och skioptikonapparat inför uppsättningen av *Ett drömspel* på Svenska teatern 1907 för att försöka tillgodose Strindbergs krav på ’immaterialitet’.<sup>26</sup>

Men åter till *Riksföreståndaren*. Defilén äger alltså rum på baksenen, för åskådaren i salongen blott dunkelt skönjbar. Och däremellan befinner sig Gustaf Trolle, vars kropp skär av åskådarens blick. Om man i tanken skisserar scenbilden framför sig blir man varse att åskådarens blick träffar Trolle i nacken – eftersom han står med ryggen mot rampen och betraktar samma skuggdefilé som åskådaren, förevisad av Körkvaktarskan som rimligtvis förblivit stående vid fondväggen ungefär som en ridåhalare. Annorlunda uttryckt: åskådaren ser vad Gustaf Trolle ser, åskådarens blick förlänges av hans blick. Så uppfattad framstår scenen som en extremt ’subjektiv’ scen, något i stil med filmkonstens subjektiv kamera.

Även fortsättningen faller sig naturlig att tolka som ett försök att förmedla vad Gustaf Trolle ’subjektivt’ upplever. Körkvaktarskan har nickat tre gånger och försvunnit genom fonden, Gustaf är ensam kvar på scen. I sitt uppjagade tillstånd granskar han sitt eget porträtt på väggen och utbrister: ”Ser jag så ryslig ut? Det har djävulen målat!” (221:5–6) Och ur tomheten hör han en röst svara: ”Till sin avbild!” Därefter låter Strindberg oss avlyssna Gustaf Trolles egen innersta röst, som uppenbarar den förkrossande självinsikten:

Fasligt är det! – Jag tror det är Alexander den sjätte, Borgia; och detta är jag! En människa, av kvinna född, legat vid en moders bröst, och liknar icke en människa! – *Ryggar*. – Det är inte möjligt! – Jag har sett min fylgja – jag har sett mig själv, jag måste dö! Men det är icke jag, det är en annan! Icke är jag sådan! – *Han tar ner en spegel från väggen och betraktar sig*. – Jo, det är! Det här är ändå värre ... Fly? – Sig själv? – Huru? – Kasta sig på sitt eget svärd, som Saul; men ingen vill hålla i! Ingen! (221:12–20)

Här, i den stunden, är Gustaf Trolle 'ödelagd', och när fadern så träder in får vi – som jag lyft fram tidigare – bevittna hur Gustaf förmår öppna sig för faderns kärlek. Som ett litet barn låter han sig föras ut genom den förut låsta, nu öppnade dörren.<sup>27</sup>

När Strindberg i mars 1897 läste Swedenborg gjorde han en anteckning i *Ockulta Dagboken* om tuktoandarna "som plåga människan från det onda till det goda".<sup>28</sup> I *Ockulta Dagboken* och för berättaren i *Inferno* blir ju detta ett tolkningsraster, som ger vägledning och innebär något slags trösterik insikt. "Stämmer alltsammans!" lyder kommentaren till Swedenborgspassagen i *Ockulta Dagboken*, och försoningens möjlighet öppnar sig om man s.a.s. låter sig korrigeras av tuktoandarna. I *Riksföreståndaren* får Gustaf Trolle känna av deras fulla kraft att "plåga människan", men – vilket framgår av Trolles senare omtalade obotfärdighet<sup>29</sup> – han är inte mottaglig för deras uppfostrande förmåga. Han skräms, men lär sig ej. Det som skulle kunna vara ett verkligt genombrott för den nåd Erik Trolle vill få sonen att se (223:12) stannar vid stundens förkrosselse. Och för en människa som så sluter sig finns i Strindbergs universum ingen förlossning; den människan krossas av Den Osynliges hand, så som vi får bevittna i sekvens 85–86:

GUSTAF TROLLE

*från vänster, utom sig.*

MÄTTA DYRE

*lugn in från höger.*

GUSTAF TROLLE

Vart skall man fly?

MÄTTA DYRE

Vart skall jag gå för din anda, vart skall jag fly för ditt ansikte? Toge jag morgonrodnadens vingar och flöge mot solens uppgång, så är Du efter mig, bäddade jag åt mig i helvetet så har Du mig fatt!

GUSTAF TROLLE

Vart skall jag fly?

MÄTTA DYRE

Det är enahanda vart *du* flyr; från dig själv blir du aldrig lös!

GUSTAF TROLLE

*halvkryper ut till höger.*

Gustaf Trolle börjar som imponerande rådsherre men slutar som krälände djur, förvirrad och tillintetgjord.

Men åter till första aktens 20:e sekvens; en ringning med klockan kallar in Pagen, som omedelbart avlägsnar sig efter att ha mottagit den lapidariska befallningen "Fogden!" (sekvens 21), och i väntan på dennes entré har Gustaf Trolle ånyo en stum solosekvens, som han fördriver trummande vid fönsterrutan.

Det följande samtalet mellan Trolle och Fogden (sekvens 23) öppnas, av Trolle, med en väderiakttagelse: "Det mulnar! Vi få storm!" Det kan nu inte Fogdens öga se – för honom är tvärtom himlen "aldeles klar" – och Trolle släpper genast tråden, men vad han själv förnimmer är en stöt av Guds annalkande Storm, på samma sätt som Gustav Eriksson, i *Siste Riddaren*,<sup>30</sup> känner den Osynliges grepp i vinden, då han tar avsked från Sten Sture. Samtalet mellan Fogden och Trolle förs ner på det mer prosaiska plan där deras ord kan mötas. Efter några rutinfrågor om det militära läget uppdragar Trolle att ställningen är långt värre än han tidigare informerats om – noga taget förebådar Fogdens ord just den storm han nyss förnekat. Att stormen är Guds tecken – och Vasas styrkor hans redskap – är naturligtvis en tolkning som inte självklart följer av Trolles inledande, korta kommentar. En tolkning av det slaget förutsätter att man känner dramats upplösning och att man erinrar sig den kontext som *Siste Riddaren* ger, t.ex. Mätta Dyres framtidsvision av Gustav Eriksson "med segerhuva och korstecknad på bröstet" (137:4). Benägenheten att tolka textpassagen på det vis jag gör ökar naturligtvis också om man har *Ockulta Dagbokens* många notiser om himmelstecken och dessas kodkaraktär i minnet.<sup>31</sup> Men det är ofta just så här Strindberg arbetar i sin sena historiedramatik: i en förbiilande glimt, som en dov viskning förmedlas en annan berättelse om det som sker i det som synes ske.

Efter ännu en solosekvens, den 24:e sekvensen som redan kommenterats, träder Pagen fram som tuktoande. Han träder in som svar på Trolles ringning, och i förstone synes konfrontationen dem emellan utveckla sig till en parallell till den tidigare scenen mellan Trolle och Cecilia Eka. Pagen är skrämmd (175:21) och svarar ofullständigt undvikande – men så med ens kastas rollerna om:

PAGE

*djärvt, med ett steg framåt.*

Sture!

GUSTAF TROLLE

*fasar.*

Satan! – Jag kände väl det var en Sture i rummet!

PAGE

Jag är Sten Stures son! Ja det är jag! Och jag varken blyges eller fruktar!

GUSTAF TROLLE

*ryggar och synes sjuk. (176:5–15)*

Men som så ofta återvinner ärkebiskopen kontrollen, åtminstone så pass att han kan fara ut i hotelser mot Pagen Svante – Trolle erinrar om att såväl Svante som hans mor, Kristina, befinner sig i biskopens våld. Dock faller alla hot, maktlösa inför Svantes oräddhet: ”Om Gud är med mig, vad kunna då människor göra! Men vill I taga mitt liv, så tag!” (178:6–7) Under sekvensens gång har vi och Trolle fått bevittna hur Svante gradvis ’avslöjar’ sin rätta karaktär – på samma sätt som Korkvakterskan senare i sakristian –, hur han växer i mod och likt Hans Brask anklagar Trolle för begångna illdåd. Med hjälp av ett direkt lån från Starbäckes berättelse om hur de små gossarna Ribbing möter bödeln utmejslas Trolles ondska och förtappelse: ”Och då fick bödeln medlidande – och kastade sitt svärd! – – *Vred.* – Men I fick aldrig medlidande, Herr Gustaf! Bödeln fick, men icke I!” (177:27–29)<sup>32</sup> Mot ’vanliga’ människor förmår ärkebiskopen hävda sig, dem kan han styra och skrämja, men när människor hämtar kraft ur ’det gudomliga’ förmår ärkebiskopen intet.

Så för Fogden in Anna Bielke, vilket Trolle tidigare befallt. Samma mönster upprepas: Trolle ”rätar opp sig” (178:15) och söker vinna Anna genom att erinra om hennes svärfar ”den ädle Måns Bengtsson, som befriade de förenade rikena från upprorsstiftaren, vars namn ingen unionsvän nämner” (178:21–24). Men Anna Bielke uttalar frimodigt Engelbrekts namn och blottar sin solidaritet med Gustav Eriksson. Så sjuk att han måste ledas ut av Fogden lämnar Trolle scenen för att bege sig till Rotebro, där Vasa väntar.

Under en kort paus i spelet förblir Anna Bielke och Pagen på scen. Så gör Kristina Gyllenstjärna entré; hon omfamnas av sin son. Därefter går det raskt undan mot ridåfallet. Anna berättar för Kristina att de är tagna som gisslan för Gustav Eriksson, och Kristina som känner Gustavs undertryckta kärlek till Johan Månssons änka uppmanar henne att fly: ”Gustav offerar mor, systrar, oss

alla, för sitt land, men jag fruktar han fölle, om det gäller Anna Bielke!” (179:29–31) Som ett svar på Kristinas bön träder Mätta Dyre in och anvisar en löndörr som, via vattenporten, sägs leda till friheten. Den vägen ber hon Anna och Kristina ta, medan hon lovar att själv sörja för Svante (sekvens 29). Kristinas ovillighet att genast skiljas från sitt barn och hennes allmänna förundran inför Mättas oväntade handlingssätt sinkar dock flykten, och vägen spärras genom knektarnas entré (sekvens 30). På Mättas befallning bortföres Anna och Kristina. Kvar på scenen står Mätta och Pagen, och innan ridån faller uttalar Mätta – under det att hon tröstar Pagen – den paradoxala repliken: ”Det var för sent! – Men det är icke för sent!” (181:19)

Det som intresserar i slutsekvenserna är inte så mycket det yttre handlingsförloppet som just Mätta Dyres paradoxala ord och handlingssätt. Hon är ju en ’belastad’ person; dansksinnad, misstänkt både för att ha förgiftat sin make (Svante Sture) och för konspiratorisk brevväxling med det danska riksrådet – vilket för övrigt Gustaf Trolle tidigare erinrat om. Från *Siste Riddaren* minns vi henne som en skugga vandrande runt i sina skuldtyngda minnen. Men människor är inte alltid vad de synas vara,<sup>33</sup> de är inte *endast* det de synes vara. Och Mätta har också en andra natur – som tycks hämta kraft ur ”hennes kärlek till Sten [dvs. hennes styvson, Sten Sture d.y.], den enda lilla nattstjärnan i hennes mörker” (181:3–4). Vad Strindbergs text här – som i så många andra verk från och med *Inferno* – förmedlar är väl just insikten att människors kunskap om människor ofta är ofullständig – här på jorden tvingas vi skåda dunkla spegelbilder – och en förvissning att det till synes oundvikliga händelseförloppet kan brytas av övermänskliga krafter. Att även den mest hopplösa situation rymmer ett paradoxalt hopp för den som förmår se djupare än till stundens och tingens yta. Och kongenialt gestaltar dramatikern Strindberg Mättas ’dubbla natur’, och denna dubbla tolkningsmöjlighet över huvud taget, genom att bryta ord mot gest:

De svenska herrarnes fruar föras till Blockhuset! – *Hon smeker Pagens huvud, för att åskådaren skall förstå att hon spelar.* – Fort Knektar! (181:12–14)

Komna så här långt skulle jag vilja fixera de teman, de djupplansrörelser, som är bärande i första akten och som sedan blir styrande för dramats förlopp. I den fortsatta analysen av *Riksföreståndaren* går jag inte lika detaljerat till väga som hittills; min strävan blir i stället att framför allt lyfta fram de partier jag ser som variationer och vidareföringar av första aktens strukturerande teman. Grovt taget ger, som redan antytts, den 19:e sekvensen (där Gustaf Trolle agerar mot Erik Trolle) en summering av dessa teman: danskt/svenskt och förräderi kontra fosterlandskärlek; barn/föräldrar och vikten av 'rätt uppfostran'; Guds styrelse, ofta genom jordiska aktörer ('tuktarna'); det Nya kontra det Gamla Förbundet.

Den andra akten – som för mig, tillsammans med tredje aktens första scen och fjärde akten, under arbetets gång med pjästexten allt tydligare till besvärande stor del kommit att te sig som en rätt likgiltig uppradning av 'historiska tablåer' – ställer för första gången Gustav Eriksson på scen. Som en kontrast, i snart sagt varje avseende, framträder han till den första aktens plågade centralgestalt. Akten, som utspelas på "Blockhusets Terrass med brobänk" (185:1) dvs. vid vattnet, öppnas dock med att bröderna Siggeson Sparre skall röja de två danska vaktposterna ur vägen för att trygga landstigningen för Gustav Eriksson och hans följeslagare, vilka är på väg mot terrassen i båt.

Den pekoralistiska dialogen mellan Lars och Göran Siggeson om hur man bäst skall döda danskar, utan att "skrämma de fångna fruarna och barnen" (som befinner sig i blockhuset), aktualiserar 'förräderitemat' och dess variationer. Scenbilderna är ju den samma som i *Siste Riddarens* 5:e akt (den första tablån), och som Lars ord får erinra om – det var här de och övriga i 'Kungshamn's gisslan' svekfullt övermannades och "fördes som fångar till Kristians flotta" (186:20–21). För Lars skulle det kunna vara revanschens ögonblick, men för Göran tycks erinringen mer påminna om allt ont han slitit, och han är trött och less och ifrågasätter det meningsfulla i hela "det här äventyret" (187:29). Det är inte första gången Göran uttalar sig defaitistiskt, och Lars påminner om sitt hot att döda honom om han sviker. Trots hotet får åskådarna bevittna hur Göran lämnar valplatsen innan Gustav Eriksson och hans mannar ännu bryggan, och litet senare i samma akt tvingas Lars

Siggeson rapportera att brodern till och med gått över till fiendesidan.

I nästa akts första scen slutförs berättelsen om Görans förräderi. Förklädd till klerk råkar han på en ölbod i Stäkets skog Gustaf Trolles gamle kansler i danska knektkläder. Igenkänd av kanslern och alltmer omtöcknad av ölet lossar Göran sin tunga och själ och far till slut ut i rena anklagelser mot Gustav Eriksson, som sägs trakta efter unga Sturens liv. Då träder Lars Siggeson, som hållit sig dold i bakgrunden, fram och avkunnar domen:

jag svor i denna skog, att, om du svek, så skulle du upphöra kallas min moders barn, och jag skulle döda dig, låta döda dig! Tre gånger har hanen galit, och jag har förlåtit dig! Nu har du förverkat all nåd, och ditt liv är ute! Men du skall få sova ruset av dig först, och skall få beredelsen, sedan! Men utrotas från jorden måste du, som varje förrädare mot sitt land! (212:17–24)

Göran bönfaller om att få försöka fly, men Lars upplyser om att flykt är omöjlig då "skogen är full med folk, som vill slå ihjäl dig, därför att du var på fiendesidan och tände eld på Västerås". Så klappar Lars händerna för att kalla in knektarna som fångslar Göran, medan brodern vänder bort sitt ansikte.

På klassiskt manér klyver Strindberg detta brödrapar i en ond och en god halva. Både Lars och Göran är mycket renodlade, närmast schematiska karaktärer och kan som sådana te sig mindre intressanta än många andra bipersoner och andra-plansroller, där ont och gott, fasthet och vacklan blandas, vilket gör gestalterna mer 'levande', mer psykologiskt trovärdiga – så, som vi sett, hos Mätta Dyré men också hos t.ex. Kristina Gyllenstjerna. Men dikotomin Lars/Göran tycks vara skapad just för att tydliggöra den nationella sprickan – och om man begränsar sig till en ideologisk läsart får man här den svart-vita bild nationalismen kräver. Det enda som förvånar är väl den skärpa med vilken Lars tadar sin broder – "utrotas från jorden [...] som varje förrädare mot sitt land" – och att förkastelsen förlänas sakrala, kristna övertoner genom allusionen på Petri förnekelse av sin mästare. Den kristliga retoriken kan väl omskrivas ungefär så, att den som förräder sitt land (och dess rättmätige härskare? – dvs. här Gustav Eriksson) han har begått synd mot den heliga ande, den enda synd som nådens förlåtelse ej mäktar göra om intet. För

övrigt utgör naturligtvis dikotomin Lars/Göran ännu ett exempel på de Offer som fosterlandet kräver, de offer vilka summeras i skådespelets sista scen.

Tillbaka till de sekvenser i andra akten (39–46), där publiken får bekanta sig med styckets titelgestalt. Redan Gustav Erikssons första ord rymmer en lojalitetsförklaring och en inrangering i en bestämd ordning: ”Ja, Herre Evige Himmels Gud!” (189:10); det är som Guds vasall Gustav träder in på scenen. Men det är i och genom Historien detta redskap har att verka tillsammans med de människor som omger honom. Lars Siggeson – den trogne vapendragaren, som *kamratligt* omfamnas – är den förste han möter, och genom honom får Gustav en orientering om läget innan Lars går för att sköta vakttjänsten. På samma sätt som i första akten får protagonist sedan fortsätta att spela ut olika sidor av sin karaktär i de följande konfrontationerna.

In träder så Mätta Dyre och Pagen Svante. Scenen inleds med en stum subsekvens, där Mätta och Gustav ”fixera varandra” (190:20); Gustav har rest sig från bordet ”i vrede, hotfull”, om Mätta Dyres kroppsspråk ger texten inget besked. Den laddade stämningen bryts genom att Pagen går fram mot Gustav och faller på knä; Gustav sjunker ner på bänken vid bordet och betraktar Svante. Paus. Så reser sig Svante och ”går fram och lägger sitt huvud i Gustavs knä” (190:27), varpå denne tilltalar honom ”milt”. Och i gossens anletsdrag igenkänner Gustav Sten Stures son.

Vi skall återkomma till den sida hos Gustav som aktiveras vid mötet med gossen; för ögonblicket räcker det med att notera att Gustav ”för detta barnets skull” (191:9) inhiberar den ’strid’ mellan honom och Mätta Dyre, som legat i luften. I stället utspinner sig nu ett förtroligt samtal dem emellan om Kristina Gyllenstjernas böjelse för Severin Norrby (en variation på temat danskt/svenskt) och så avlägsnar sig Mätta för att på Gustavs begäran hämta hans mor, Cecilia Eka.

I samtalet med modern fortsätter Gustav att förhöra sig om relationen mellan Kristina och Norrby; som vi ser av texten är Gustav förmögen att modifiera sin uppfattning om Norrby när han får höra om dennes djärva avståndstagande från kung Kristian, men han är inte benägen att instämma i moderns uppfattning att ”kärleken är

oövervinnerlig” (196:12). Tvärtom framhåller Gustav, exemplariskt, att han övervann *sin* kärlek till Anna Bielke, vilket kan förstås så att han dödat sina erotiska känslor, ett av de många Offer han nödd eller villig lägger på Fosterlandets altare. Mötet mellan Cecilia och Gustav mynnar, som vi tidigare sett, ut i ett bittert avsked. Fram till det ögonblick, då Gustav handgripligen skjuter modern ifrån sig löper samtalet från det ena ämnet till det andra – och interfolieras dessutom av spridda repliker mellan Gustav och Svante (som står på post och spanar ut mot sjön). Ytterst tematiserar detta samtal (och dess gestik) vad man skulle kunna kalla ’det rätta barnskapet’. Cecilia träder in med sonens namn på läpparna, och i namnet och tonfallet ligger allt hon hoppas och kräver: ”Gustav!” Och Gustav svarar lydigt: ”Min kära, älskade mor!” (193:22) Omfamning. Och som sin moders barn tillfrågas Gustav var han ”varit”, om han fått hennes brev, om han ännu läser sin aftonbön. Men även om Gustav – i sonlig observans – ”dammar av bänken med rockärmen” (195:3–4) och bjuder modern att ta plats har invitationen redan fått klang av härskarens befallning: ”Sitt ner!” Det garn av moderliga omsorger och krav, som Cecilia försöker linda kring Gustav kan inte längre hålla honom bunden; förgäves vill hon (liksom i Trolles brev) få honom att avstå från sitt ”uppror” (194:29) och lydigt underordna sig, det är dit hon ytterst syftar. ”Hugg av!” (196:3), brister Gustav ut – och de bryska orden kan mycket väl förstås också som en uppmaning till honom själv.<sup>34</sup> Han är ståndaktig – inte ens moderns knäfall (197:24) förmår rubba honom – men, vilket de verbala bryskheterna och de yviga gesterna ger besked om, han är inte oberörd av denna känsloladdade uppgörelse. En uppgörelse som alltså inte bara handlar om mor/son utan även om känslomässiga bindningar mellan man/kvinna (Kristina Gyllenstjerna och Norrby, Gustav och Anna Bielke) och lojaliteterna till släkt och nation.

När Lars Siggeson sedan störtar in (sekvens 46) med upplysningen att läget är ohållbart, konstaterar Gustav sakligt att det endast återstår ”att gå samma väg vi kommit” (199:3–4). Den invändning som implicit ligger i Lars ängsliga utrop ”Men fruarna! – Din mor!” avfärdas med en formulering som visar att Gustav nu är på väg att erövra en position och ett ’språk’ som tillåter honom

att distansera sig från sin tidigare 'barnsliga' bindning: "Min fader och moder övergiva mig, men Herren är mig när!" (199:8–9)

Alldeles är dock inte Gustav parat att avstå från 'jordiska' känslor. Som vi redan sett odlar han den kamratliga relationen till sin trogne vapendragare Lars Siggeson, och i denna gemenskap mellan män (som naturligtvis också får anses omfatta Lars Björnram, Peder Fredag och alla andra i Gustavs vapenfölje) inkorporeras pagen Svante Sture under sekvensräckan 41–46: Gustav ger Svante sin dolk och placerar honom som vaktpost uppe på kastellet (191:18–21) och inkräver sedan fortlöpande rapporter om läget (192:23 etc.). Och när Gustav och hans följeslagare tvingas retirera från kastellet tar han med sig Pagen, som djävt hoppar i sjön med orden "Vid Gud och Sankt Göran!" (199:15), dvs. det lösenord som binder samman Gustavs trupp och som tidigare i scenen utropats av bland andra bröderna Siggeson. In träder Svante i den gemenskap ur vilken Göran Siggeson samtidigt exkluderar sig. Formerandet av Gustavs styrkor, i Guds och drakdödarens hägn, framstår som en successiv process där den enskildes halt prövas, där individen accepteras eller förkastas.

Spelet mellan Gustav och Svante har också en annan sida; Gustavs attityd präglas redan från början av ett omisstkänligt drag av faderlig omsorg. Vid mötet lyfter han upp gossen i famnen och kysser hans kinder för att sedan sätta ner honom med reflexionen "Du blir så våt, lilla vän" (191:18), då ju Gustavs kläder dryper efter simturen (efter det att båten kantrat). Över huvud taget närmar sig Gustav Svante som man närmar sig ett barn, och han bekräftar också den sorg och saknad som Svante måste känna efter sina döda anförvanter (191:7). Kontrasten till hur Gustaf Trolle i första akten hanterade ett liknande möte är stark och rimligen avsedd. Men Gustav uttrycker också ett krav att Svante "skall leva" även om "de äro döda" (191:7–8), och det liv han anvisar innebär att Svante skall acceptera honom som sin far; ett erbjudande som explicit formuleras sedan Gustav examinerat Svante och kunnat konstatera att han är "en brav liten karl" (193:10–11). Som Gustavs son måste Svante också bestå provet att i uppbrottets stund fästa blicken på *honom* utan att vända sig om (och då få syn på sin mor, Kristina Gyllenstjerna). Som kravet ordagrant är formulerat –

"Sture! Se på mig! men om du vänder dig om –" (199:9) – framstår det som en allusion på Gamla testamentets berättelse om Lots hustru, vilken ju som bekant förvandlades till en saltstod, då hon längtansfullt vände sig om mot Sodom.<sup>35</sup> Vad Svante tvingas skilja sig från är alltså 'det moderliga' och sin roll som Kristinas son. Vad Gustav i stället har att erbjuda har redan skisserats och får sitt symboliska uttryck – på ett nästan komiskt övertydligt sätt – i den dolk som Gustav överlämnar. Vid hans sida träder Svante, liksom åskådaren, in i en fallisk ordning.<sup>36</sup>

När Gustav Eriksson nästa gång tar plats på scen (sekvenserna 64–70) befinner vi oss i Uppsala Domkyrkas sakristia. Erik Trolle har just lett ut sin son, som – vilket tidigare kommenterats – förvandlats till ett litet barn, rädd för mörkret. Åskådaren har alltså fått bevittna hur Gustav Erikssons motståndare krossats; skådeplatsen ligger öde (sekvens 63) – åtminstone för ett ögonblick – innan Gustav träder in (sekvens 64), följd av Lars Siggeson (sekvens 65). Detta är triumfens ögonblick, utformat som en spegelvändning av deras snöpliga sorti sist. Likt två ostyriga skolgossar tar de rummet i besittning, granskar Trolles övergivna harnesk och svärd, vänder hans målade porträtt för att sedan kasta det på elden. Men den största prövningen återstår: mötet med Biskop Brask.

Efter anmälan av Pagen Svante gör Hans Brask entré. Som två bältesspannare mönstrar Brask och Gustav varandra och inleder med en spegelfaktning om ceremoniordning och titulatur. Gustavs mustiga språk bringar Brask ur fattningen, och Gustav fortsätter sin offensiv med att kräva att Brask överlämnar sitt befästade slott Munkeboda och hotar med att bränna ärkebiskopsgården så snart "detta samtal tagit den orätta vändningen" (228:18–19), dvs. om Brask framhärdar i sin ovilja att böja sig för Gustavs svärd. Det svärd som Gustav retoriskt benämner "rättvisans svärd, och maktens, den världsliga maktens ... överhetens!" (228:3–4), vilande i handen på den som är "folkvald med Guds nåde" (228:8).

Men i samma stund som Gustav synes ha gjort sig till herre över situationen spelar Brask ut sitt trumfkort med en turnering av Gustavs tidigare ord: "Då skall samtalet genast få den rätta vändningen! – Här är ett brev!" (228:22–23) Brevet är från kung Kristian, och däri hotas Gustavs mor

och syster med stegel och hjul om Gustav angriper ärkebiskopsgården. Förkrossad går Gustav lös med svärdet på bord och stolar, och under de följande replikerna får vi bevittna hur han kastas mellan ångest och vrede, men den känslomässiga upprördheten till trots visar sig Gustav ändå förmögen att fatta ett genomreflekterat beslut, ett beslut som har karaktär av livsavgörande val.

När den första våldsamma reaktionen lagt sig dröjer Gustav vid bönpallens krucifix. (Strindberg noterar särskilt att han skall förbli stående.) Ett enda ord går över hans läppar: "Coriolanus!" (230:11) Brask förstår genast Gustavs tanke och tar upp tråden: "Ja, Coriolanus, det var en mänsklig människa, med hjärta för sin mor –" Men Gustav avbryter, han vill inte höra talas om den landsflyktige romare som enligt traditionen förde en fientlig, straffande här mot Rom men som, påverkad av moderns böner, förmåddes lägga ner vapnen. I stället räknar han upp offer för kung Kristians bestialiska dåd – korsfästade och levande uppskurna män – och slutar med att erinra om Lars Siggesson offer; Lars som ju låtit döda sin egen bror som landsförrädare. Lars, som på Gustavs befallning stannat utanför sakristian, missuppfattar situationen och går in till Brask och Gustav, då han hör sitt namn nämnas. "Jag nämnde ditt namn, men kallade icke!" (230:27), hälsar Gustav, men tillägger tacksamt: "Dock – efter du kom, ärlige vän, kom att råda mig! –"

Men i detta trångmål gives ingen jordisk hjälp. Rådvilla låter Lars och Gustav orden om "mor och syster" fara mellan sig, och när Brask bevittnar Gustavs stegrade ångest brister också hans egen behärskade mask. Förundrad ser Gustav biskopens tårar, och ett ögonblick snuddar de vid förståelsens överbryggande kraft:

GUSTAV ERIKSSON

Tala mera! människa!

BRASK

Gustav! så hette det förr! Jag är, och har varit lika god fosterlandsvän som du, fastän jag sökte vår styrka i unionen, jag har hatat tyrannen så som du, men i denna sak finns ingen annan utväg än att upprorsmakaren lägger ner vapnen!

GUSTAV ERIKSSON

Nej! nej! nej!

BRASK

Din lagvalde Konung är Kristian, som Gud givit landet till ett straff för vårt småsinne, vår avund, vår

trolöshet mot varandra, och Blodbadet var en domedag över hundraårigt inbördes förräderi ... (232:4–18)

Alldeles raserar inte Brask tal förståelsens möjlighet, men i det som är kärnfrågan för stunden blottar hans ord klyftan dem emellan. Bägge är benägna att avläsa Guds hands ingrepp i det som sker, men de drar diametralt skilda slutsatser. Brask utpekar ju de facto Gustav som upprorsman mot Guds frälsningsplan, själv ser Gustav sig som dess redskap. Och därmed har han bara att ge Lars orden att skjuta eld på biskopsgården – även om han, likt Luther i liknande svår stund, formar läpparna till en bön: "Gud hjälpe mig! Amen!" (232:21) Då inträffar det för dramat unika att Lars Siggesson böjer sig undan Gustavs vilja och vänder sig till Hans Brask med en vädjan om hjälp. Brask försöker ånyo slå an strängen "Mor och syster!", men nu har Gustav 'förhärdat' sig i sin position och svarar som Jesus vid bröllopet i Kana: "Kvinnna, vad haver jag med dig? sade den Korsfäste." (233:9)<sup>37</sup> Gustav identifierar sig alltså med Guds son, och likt denne är han beredd att avvisa modern då hon kommer mellan honom och hans gärning.

Av Hans Brask ställs Gustav vid livets korsväg och innan de skiljs åt har Gustav oåterkalleligt valt färdriktning. Litet tillspetsat kan man säga att Gustav 'väljer sig' en ny familj, där Gud är Fader och där han själv blir till en patriark för fosterlandets söner. För det 'moderliga', för det kvinnliga över huvud taget, tycks den familjen inte ha något rum. Härifrån går vägen spikrakt fram till slutscenens apoteos, där Gustav Eriksson förs in som Gustav Vasa "i gyllene rustning och krans på hjälmen" (265:10), hyllad av fanfarer och leverop anförda av Lars Siggesson. Och i denna Grand finale, som upplöses i ett pantomimiskt vimmel till musik, smälts de världsligt-nationella och religiösa skikten samman: Som Sveriges konung, den genom Historien av Gud utkorade, träder Gustav fram i spetsen för sitt folk för att sjunga Te Deum i Storkyrkan (sekvens 106). Också här, vid vägs ände (266:26–267:3), kan Gustav uttrycka känslor, då han i smärta bär fram de offer som krävts av honom och andra: "Mor och syster! Anna Bielke, sin man! Lars Siggesson, sin broder; Kristina, sin make – och sitt stackars hjärta!" Men det sker som ett bokslut, som en uppräknings av allt som realise-

rats. Vad blir då kvar när känslotrådarna klippts av? En roll att sätta i scen; en gosse som klättrar upp på piedestalen och intar landsfaderns position, stenhjärtat i bröstet.

\*

Kvar är ytterligare några sekvenser att kommentera. Först själva upplösningen av den laddade konfrontationen mellan Brask och Gustav i sakristian. Efter Gustavs explicita identifikation med "den Korsfäste" (och allt vad den identifikationen implicerar) konstaterar Brask uppgivet att detta dilemma kan endast Gud lösa. Gustavs följande replik får också formen av en regelrätt bön: "Hjälp oss, Gud i himmelen!" (233:13) Och då, efter en effekthöjande paus, dykerpagen upp som en *deus ex machina*. Pagen Svante har stått på vakt i den lönngång som för till ärkebiskopsgården, men brandröken därifrån tvingar in honom i sakristian; genom ett fönster kan Lars Siggeson också konstatera att biskopsgården verkligen står i lågor – utan att Gustavs order behövt utföras. Och för Gustav själv är tolkningen given: "Herre Gud, det var din hjälp! – Nu fader Brask, som det hette förr, nu besvär jag er som trovärdig, hederlig vän, eller fiende, besvara Kungens brev, och säg att jag är oskyldig till gärningen!" (233:27–234:2) Det lovar också Brask att göra, och därmed öppnas en ny väg till försoning dem emellan; en försoning som i dramats slutscen manifesteras genom meddelandet att Brask till Vasa överlämnar "Munkeboda Slott och fäste, samt avlägger tro- och huldhetsed till Sveriges konung" (267:15–16). Innan Brask kommer så långt på den väg *han* har att vandra, gör han dock – vilket vi blir varse i fjärde akten – ett försök att blåsa liv i Sturepartiet och lansera Svante som krontagare. Den idén väcks uppenbarligen här i tredje aktens slut, även om varken Gustav Eriksson eller någon annan synes förstå den rätta innebörden i den gest varmed akten tonar ut: Biskopens hand på pagens huvud.

Den korta fjärde akten (sekvenserna 72–81) framstår som jag tidigare antytt, mest som en transportsträcka, under vilken vi får bevittna hur Brask och Erik Trolles försök att driva Sturesaken platt faller, och där Strindberg genom aktörerna på lybeckarnas "Comptor" förser publiken med en resumé av det utomsceniska handlingsförlopp-

pet. Av intresse är möjligen att Brask och Trolle än en gång får variera på temat 'vad den sanna fosterlandskärleken kräver' (sekvens 73) – här uttrycks ett slags 'tredje ståndpunkt', som exkluderar såväl Kristian som Vasa. Men vi får också bevittna hur denna ståndpunkt överges, och hur Brask och Trolle till slut böjer sig för "Herrans vägar" (248:2) som stavas Vasa. En speciell sceniskt-visuell effekt skapar också Strindberg just före ridåfallet, då han låter de gamle avtåga innan comptoristen anmäler Olaus Petris ankomst.<sup>38</sup> Den gamla tidens upprätthållare gör sorti, den nya tidens redskap stampar i kulisserna.

\*

Ett par ord också om det religiöst-existentiella skiktets dödslängtan och motsättningen mellan det gamla och det nya förbundet.

Dödsbesattheten, ledan vid livet, längtan bort mot en hinsidestillvaro vilar latent i dramat och bryter med drabbande kraft fram i femte aktens första scen, där replikerna mellan Anna Bielke och Mätta Dyre (sekvens 88) formas till en bekännelse till Döden, befriaren – även om de först har att möta sin jordiske förlossare, Gustav Vasa. Till skillnad från Sten Sture lever Gustav inom det 'gamla förbundets' sfär. Som vi sett (t.ex. i uppgörelsen med Biskop Brask) kan Gustav visserligen låna repliker av den Korsfäste men till skillnad från Sture är Gustav ej benägen att fullt ut träda in i Kristus-rollen, i stället identifieras han med den 'David-Messias' som Sture inte ville bli<sup>39</sup> – alltså en sekulär härskare som, om än med Jahves hjälp, rensar landet från främmande förtryckare; de må kallas filistéer, romare eller danskar. Och här finns också en likhet mellan Gustav Eriksson Vasa och Gustaf Trolle. Med hjälp av explicita allusioner förankras de bägge i det gamla förbundets kontext, närmare bestämt Första Samuelsboken med dess skildring av relationen mellan Saul och David: i nederlagets stund fantiserar Gustaf Trolle om att kasta sig mot "sitt eget svärd, som Saul" (221:19–20) när det tycks uppenbart att "Herrans hand är med" Gustav Eriksson (223:24), dvs. det är Gustav Eriksson som, likt David, är Herrens smorde. Den stora skillnaden mellan Gustaf Trolle och Gustav Eriksson ligger naturligtvis däri att Gustav Eriksson verkligen vill träda Herrens vä-

gar, medan Gustaf Trolle bara går sin egen väg. Om man vill applicera det swedenborgska perspektiv som tidigare antytts, kan man säga att Gustav Eriksson – till skillnad från Trolle – är villig att låta sig korrigeras av tuktoandarna, han lär sig av och genom sina erfarenheter. Men till den nådens ordning och längtan efter hjärtats försoning som möter i det 'nya förbundet', och som i dramat tydligast uttolkas av Erik Trolle, sträcker sig knappast Gustav Erikssons uppfostringsresa – lika litet som Gustaf Trolles. Liket Gamla testamentets patriarker och andra härskargestalter – särskilt så som de kommit att framstå i kristendomens förvrängande belysning – synes Vasa fast rotad i föreställningar om lagisk utvaldhet och om nödvändigheten att krossa de fiender som står Herrens egendomsfolk emot.

\*

I analysen av *Riksföreståndaren* har vi fått följa Gustav Vasas väg till jordisk makt och härlighet. Men eftersmaken är bitter. I min läsning framstår dramat som en text om brist, förlust och stympning; en stympning framför allt av 'det kvinnliga', en deformation av det mänskligt hela. En med svärta utförd studie över framgångens pris.

Över huvud taget tvingar dramat, åtminstone nu för tiden, till en övertvägande symptomal läsning. Inte oväntat finner man att Strindberg själv, i den inledande sceneribeskrivningen, som den förste antytt en sådan läsart, då han betonar kontrasten till *Siste Riddarens* ljusa ungdomsdröm:

därigenom verkar dramat såsom passerande långt fram i livet med mycket bakom sig; ackumulerade förnimmelser slå upp, ekon från bättre tider genljuda, mannaålderns hårda allvar står fram, de slagne räknas, krossade förhoppningar erinras, och dramat "Siste Riddaren" står som ungdomssagan till "Riksföreståndarens" tunga kämpadat.

## NOTER

- 1 *August Strindbergs brev*, bd 17, s. 41.
- 2 Strindberg i brev daterat 26.9.1908 till förläggaren Karl Börjesson. (*August Strindbergs brev*, bd 17, s. 98.)
- 3 Sekvensschemat för *Riksföreståndaren* ges som appendix nedan; i schemat markeras närvaro på scen med rollsignatur (t.ex. GT för Gustaf Trolle), kursiverad signatur anger att rollgestalten saknar egen replik i

sekvansen. Formaliseringen bygger på de kriterier som Egil Törnqvist anför i *Strindbergian Drama. Themes and Structure* (Stockholm 1982), s. 12–18, särskilt s. 15. Använd text (även vid citat från *Siste Riddaren*) är den som ges i nationalupplagan av Strindbergs *Samlade Verk*, bd 61; sid- och radhänvisningar ges i löpande text – 161:8–10 skall urläsas s. 161 rad 8–10 i SV 61.

- 4 I sekvens 60–62, som är en dramatisk höjdpunkt, dominerar Gustaf Trolle scenen på ett liknande sätt som i första akten; i sekvens 85–86 är han reducerad till en skugga av sin forna glans; krossad gör han *halvkrypan* de sin sorti ur dramat (252:18).
- 5 *Siste Riddaren* skildrar, som påpekats ovan, Sten Sture d.y:s kamp mot unionskungen Kristian II, och Gustav Vasa framträder där som Sten Stures främste vapendragare.
- 6 Här kan en metodisk kommentar vara på sin plats (som jag ber läsaren ha i minnet även i fortsättningen). I strikt mening har naturligtvis rollgestalten Cecilia inga intentioner, tankar etc. utöver dem författaren explicit tillskriver henne. Hon lika litet som någon annan gestalt i en litterär artefakt. Men, vill jag bestämt hävda – och här hämtar jag stöd i ett inom teatervetenskapen etablerat semiotiskt synsätt (se t.ex. Jacqueline Martin & Willmar Sauter, *Understanding Theatre. Performance Analysis in Theory and Practise* (Stockholm 1995), särskilt s. 70–77) – teaterhändelsen är en väv av kodade tecken som kräver en *avläsning*. Många av dessa tecken bestäms redan av dramaten, även om de flesta tillförs genom uppsättningen, med dess konkretion i rum, kropp, ljud, ljus etc. Avläsningen är inte en godtycklig akt, men den är subjektiv i den meningen att den måste inkorporera interpretens egen förståelsehorisont (i Gadamers mening), som i sin tur förskjuts genom upplevelsens och tolkningens. Teaterhändelsen är i grunden en kommunikativ process som äger rum inom, men som också transcenderar, givna regelsystem och överenskommelser. Den teatrala gestaltningen, liksom upplevelsens karaktär, beror ytterst på att en 'pakt' upprättas mellan författare, framställare och åskådare. På scenen 'finns' givetvis ingen Hamlet, men han skapas där i åskådarens föreställning med hjälp av författarens ord, skådespelarens kropp, scenrummet etc. men också utifrån åskådarens egna erfarenheter och fantasier om vad det innebär att vara son, kär, galen osv. Även vid läsning av scendramatik måste samma synsätt (i tillämpliga delar) appliceras. Jfr även not 9 nedan, där Strindbergs egna ord om behovet att vidaredikta författarens gestalter anföras.
- 7 Se I Konungaboken 12:11.
- 8 Begreppet *subsekvens* är en vidareföring av Törnqvists terminologi, och det införs för att kunna formalisera signifikanta variationer *inom* en sekvens. Det första (och vanligaste) av Törnqvists tre kriterier för att avgränsa en sekvens, dvs. en avgränsning efter rollgestaltarnas entréer/sortier, får nämligen till följd att man ibland går miste om nyanser/distinktioner vid forma-

- lisingen om analysmetoden ej utvecklas: med exempelvis tre personer på scen kan vi få såväl pantomim, monolog, duolog och triolog som övergångar mellan dessa former; sådana variationer kan mycket väl framstå som mer betydelsefulla än – för att hårdra – triviala tjänarentreer, och med hjälp av begreppet subsevens skapas möjlighet att fånga upp variationer av t.ex. detta slag. (Här har vi alltså en övergång från dialog till pantomim.)
- 9 I brev den 21 oktober 1908 till skådespelaren Ivar Nilsson (som vid denna tidpunkt var påtänkt för titelrollen, han ersattes senare av August Palme) skriver Strindberg bl.a. följande om sin utformning av Sten Sture i *Siste Riddaren*: "Att få stadga, hållning och auktoritet i denna figur fordrar att Du diktar in hela personen i din person; den födde herrskaren skall synas, men icke så mycket i åtbörd och stram hållning, utan kännas i hela hans väsen. Du får hjälpa dikteren att dikta figuren ånyo, och Du får göra starkare än jag gjort. (Se vidare härom kommentarerna i SV 61, s. 431.)
  - 10 Utkast på Kungliga Biblioteket, signum SgNM 1:7,46.
  - 11 Scenavvisningstexterna, som här och i de följande blockcitaten kursiveras för tydlighetens skull, är i SV satta i petit; scenavvisningstext som står på egen rad är centrerad i SV, likaså är repliknamnen centrerade.
  - 12 Manuskript till *Siste Riddaren*, pag. 61 på Kungliga Biblioteket, signum V.f. 196 d:1 Nylins samling.
  - 13 Den bristande kunskap om Brasks öde, som Strindberg här tillskriver Trolle är naturligtvis ett grovt brott mot kravet på sannolikhet.
  - 14 Det första citatet är Herman Israels karaktäristik av Gustaf Trolle; det andra är faderns förkastelse över sonen, då denne avslöjat sitt sinne inför mötet med Sten Sture d.y. i sakristian.
  - 15 August Brunius i *Svenska Dagbladet* 31.1.1911.
  - 16 Brev från Strindberg till Emil Grandinson, dat. 28 december 1908 apropå *Siste Riddaren*. (*August Strindbergs brev*, bd 17, s. 233.)
  - 17 Brev från Strindberg till Ivar Nilsson, dat. 21 oktober 1908. (*August Strindbergs brev*, bd 17, s. 146.)
  - 18 SV 27, s. 187 f.
  - 19 Dvs., i tur och ordning, *Siste Riddaren*, *Riksföreståndaren* och *Bjälbo-Jarlen*.
  - 20 Jfr Strindbergs ord i brev, dat. 4 mars 1909, till Dramatens direktör Knut Michaelson, vari upprinnelsen till *Siste Riddaren* tecknas: "Historien sjelf gaf mig, utan att jag behöfde leta, de tre momenten. (I Starbäck Del II sid. 655 står, efter Stäkets intagande: 'Den uppretade allmogen var färdig att slita för[r]ädaren i stycken (Trollen) och det var med möda som herr Sten kunde rädda honom'.) Detta fynd bestämde mig för att göra Sturen till hufvudperson, då han med Trollen bildade ett kraftpar som gaf stycket sin strömstyrka." (*August Strindbergs brev*, bd 17, s. 336.)
  - 21 Se t.ex. Matteus 5:39.
  - 22 Swedenborginflytandet i Strindbergs texter finns utförligt utrett av Göran Stockenström i avhandlingen *Ismael i öknen. Strindberg som mystiker* (Uppsala 1972). Om 'ödeläggelse' och 'tuktoandar' se t.ex. s. 83 resp. s. 98.
  - 23 Medvetet eller omedvetet avtäckar Strindberg här den kraft som framför andra kan rasera en patriarkal ordning – det burleska skrattet som lockas fram av den blottade baken.
  - 24 Stockenström (1972), s. 83 et passim.
  - 25 Stellan Ahlström, *Strindbergs erövring av Paris* (Stockholm 1956), s. 195 f.
  - 26 Se vidare härom Richard Barks avhandling *Strindbergs drömspelsteknik – i drama och teater* (Lund 1981), s. 83.
  - 27 Om man så vill: den räddande dörr som Körkvakter-skans hat förslutit öppnas av faderns kärlek.
  - 28 *Ockulta Dagboken*, anteckning daterad 21 mars 1897.
  - 29 I fjärde akten, på "Lübeckarnes Comptor", får de två comptoristerna resumera läget inför slutuppgörelsen, och om Gustaf Trolle får vi veta: "Den sitter på Stockholms slott och har morskat opp sig, fastän han var klen ett tag ..." (240:15–17)
  - 30 SV 61, s. 132.
  - 31 Här bara några exempel; redan passagen mot pag. 1 i *Ockulta Dagboken* ger anslaget: "Stormen som bröt ut så oförklarligt." I maj 1907 läser Strindberg L.F. Kumlins kommenterade översättning av Horatius oden och citerar, den 3 maj, ur Kumlins text: "En plötslig blix och ett häftigt tordön vid klar himmel lär honom dock omsider, att det ej är en blind ofrivillig naturkraft utan en guds hand som slungar blixtarne." (Se även kontexten med många notiser om naturkatastrofer och tidningsklipp därom; likaså anteckningen den 5 maj om regnbågen som försoningstecken.) I en anteckning för den 22 juni 1905 ger Strindberg närmast en 'formel' för hur teckentydningen går till – "på mig gjorde det sitt särskilda intryck, och det är hufvudsaken".
  - 32 Hela relationen, inklusive citatet, på s. 177 i SV 61 återfinns i Starbäcks och Bäckströms *Berättelser ur svenska historien*, bd 2 (Stockholm 1885), s. 699.
  - 33 Såsom omkvädet lyder i *Spöksontaten*.
  - 34 Jfr symboliken/metaforiken i *Fadren*, där Ryttmästaren med sin sabel (och andra falliska attribut) förgäves kämpar mot de garn som spinnes runt honom.
  - 35 Se Första Mosebok 19:26.
  - 36 I förstone får Svante alltså nöja sig med en dart, dvs. ett 'miniatursvärd', men Gustav ställer i utsikt att han skall få ett (riktigt) svärd (191:8). Självförfogar Gustav över än mäktigare falliska attribut, som han stolt förevisar för Svante: "Här är mitt skytte, du, mina vänner som leva! Ser du min Scharfmesser, Sångerskan, och Stora Moses på berget, den kan profetera!" (192:28–30)
  - 37 Enligt Johannes 2:4; Strindberg följer här den kärvare översättning av passagen som möter i Karl XII:s bibel.
  - 38 Som Strindberg själv noterat är detta en 'falsk entré' – Olaus Petri anmäles men träder aldrig in på scenen. (*August Strindbergs brev*, bd 19, s. 162.)
  - 39 Se *Siste Riddaren*, SV 61, särskilt s. 108.

## APPENDIX

Riksföreläsaren

Anm:

Sid- och radnummer anger var respektive sekvens börjar; se not 3 och 8 ovan

"A", "B", "C" etc. betecknar didaskalier

"8:2", "33:2" etc. betecknar subsekvenser; se not 8 ovan

X = närvarande på scen, med replik

X = närvarande på scen, utan replik

X = *eventuellt* närvarande på scen (sorti/entré ej angiven)(X) = replik/er *off stage*

Signaturnyckel:

GT = Gustaf Trolle

F = Fogden

Mä = Märta, Barnet

HB = Hans Brask

AB = Anna Bielke

k = knekt/knektar

LS = Lars Siggesson

LB = Lars Björnam

AV = Arvid Västgöte

T = Tåvernaren

Kö = Körkvarterskan

C2 = Comptorist 2

HI = Herman Israel

Ek = En kvinna

AP = Anders Persson

Fl = Flickor

r = råd

PS = Page Svante

CE = Cecilia Eka

Md = Märta Dyre

ET = Erik Trolle

KG = Kristina Gyllensjerna

Vä = Väktare

GS = Göran Siggesson

PF = Peder Fredag

GV = Gustav Vasa

Ka = Kanslern

er = en röst/röster

C1 = Comptorist 1

En = En man

Mn = Måns Nilsson

OP = Olaus Petri

B = Borgmästarn

Akt Scen Sekv sid/r i SV Gestalter på scen

I [Sal på Stockholms Slott]

A	161:1		
1	161:8	<i>GT</i>	
2	161:11	<i>GT PS</i>	
3	161:24	<i>GT</i>	
4	162:1	<i>GT F</i>	
5	164:19	<i>GT</i>	
6	164:20	<i>GT CE Mä</i>	
7	165:9	<i>GT</i>	
8	165:9	<i>GT CE</i>	
8:2	165:31	<i>GT CE</i>	
9	166:4	<i>GT CE</i>	<i>Md</i>
10	166:30	<i>GT CE Mä</i>	<i>Md</i>
11	167:22	<i>GT</i>	<i>Md</i>
12	167:26	<i>GT PS</i>	<i>Md</i>
13	168:3	<i>GT</i>	<i>Md</i>
14	168:19	<i>GT PS</i>	<i>Md</i>
15	168:27	<i>GT</i>	<i>Md</i>
16	168:28	<i>GT</i>	<i>Md HB</i>
17	170:12	<i>GT</i>	<i>Md</i>
18	170:16	<i>GT PS</i>	
19	170:19	<i>GT</i>	ET
20	173:34	<i>GT</i>	
21	174:4	<i>GT PS</i>	
22	174:10	<i>GT</i>	
23	174:12	<i>GT F</i>	
24	175:14	<i>GT</i>	
25	175:16	<i>GT PS</i>	
26	178:12	<i>GT PS F</i>	AB
27	179:19	<i>PS</i>	AB
28	179:20	<i>PS</i>	AB KG
29	180:5	<i>PS</i>	AB KG
30	181:10	<i>PS</i>	AB KG k
31	181:17	<i>PS</i>	
32	181:20	RIDÅ	





