

# 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

finns mycket av intresse också för forskaren. Därför är det synd att användbarheten begränsas av en ibland överdriven strävan till förenkling av referens- och notsystem. Ollén hänvisar i Heidenstamkapitlet helt enkelt till sin avhandling när det gäller alla referenser till brev och annat otryckt material. Om man vill gå vidare på någon punkt, måste man alltså först skaffa fram avhandlingen, i den leta fram motsvarande textparti och där försöka hitta aktuellt referat eller citat. Netterstad anger i sin uppsats datum för tidningsartiklar men ger inte sidhänvisningar till Dalins bok, ej heller datum vad gäller brev utan läsaren får nöja sig med den gemensamma avdelningen "referenser" i slutet på boken, där det krävs en del gissningar för att hitta rätt bland de talrika brevsamlingarna. Löfgrens avsnitt är läsarvänligare och ger t.ex. tydliga sidhänvisningar och brevdateringar i den löpande texten. Också Olléns Hedinkapitel fungerar bättre i detta avseende. Det heter i inledningen att man inte skrivit "efter mall" utan tagit "egna grepp". Variationen är värdefull när det gäller perspektiveringar och framställningssätt men en gemensam uppstramning av not- och referenssystem hade varit önskvärd. Då skulle denna läsvärda bok bli användbarare även utanför den intresserade allmänhetens krets.

Lars Brink

Hans-Göran Ekman, *Villornas värld. Studier i Strindbergs kammarspel*. Gidlunds, Hedemora 1997.

"Villornas värld", titeln på en kort uppsats i *En Blå Bok (I)*, visar att Strindberg särskilt under senare delen av sitt liv trodde att vi lever i en värld av "villor" eller "hägringar", som han kallade dem. Detta tema, som formuleras tydligt första gången i *Svarta fanor* (manus 1904, tryck 1907), förekommer i flera aforismer i *Blå böckerna* som rör människans sensibilitet och fantasi och sinnesförnimmelsernas opålitlighet. Det spelar också en framträdande roll i kammarspelen. Medan Främlingen sällar igenom de förkolnade resterna av vad som varit hans barndomshem apostroferar han jordgloben som hade tjänstgjort som toppsnäcka på salsuret: "Du lilla jord! ... Korset är din symbol, men kunde ha varit en narrössa eller en spänntroja – villornas och dårarnes värld!" (SV 58:126). Hans-Göran Ekman, som anser att "kammarspelen innehåller kvintessensen av Strindbergs Infernoupplevelser på 1890-talet och de därpå följande åren" (s. 12), hävdar att det tankekomplexet ger oss det fruktbaraste perspektivet på dessa pjäser, särskilt *Spöksnatonen*, Strindbergs "märkligaste och mest svårtolkade drama". Detta tankekomplex framhävdes av Strindbergs "omvändelse", det vill säga av hans önskan att skapa en "anknytning till andra sidan", men det har sina rötter i hans naturalistiska period. Ekman (och andra forskare)

pekar på en sedan länge etablerad spänning hos Strindberg mellan den skapande fantasin och den skarpt iakttagna verkligheten, med andra ord mellan subjektivitet och objektivitet. För att spåra uppkomsten och utvecklingen av detta motiv går Ekman tillbaka till sommaren 1888, då Strindberg skrev *Den romantiske klockaren på Rånö*.

Två religiösa konstverk i Paris, Delacroix' målning *Jacob luttant avec l'ange* och en leende ängel ovanför ett vigvattenkar i Saint-Germain l'Auxerrois, spelar en viktig roll i Strindbergs skildring av hans Infernoupplevelser eftersom de tycktes honom dramatisera hans plågade sinnen. Ekman påpekar att "en längtan att övervinna [den materiella och bedrägliga värld som upplevs endast via sinnen] blir ett centralt inslag i hans produktion under det nya seklet" (s. 9–10). Därför framkastar han hypotesen att några andra franska konstverk som visar hur opålitliga de fem sinnen är, nämligen de sex medeltida tytpapeter som kallas *La Dame à la licorne* och Fragonards *La Coupe des sens*, "faktiskt kan sägas föregripa krisens upplösning", oavsett om Strindberg hade sett dem eller ej. En av denna boks många förtjänster är dess rikedom på illustrationer. Innan vi ens har öppnat den för omslagsbilden, en litografi av Roj Fribergs "Hyacintrummet", in oss i *Spöksnatonens* hermetiskt slutna värld. De övriga trettio illustrationerna omfattar reproduktioner av utkast och teckningar av Strindberg, foton av scener ur några av hans pjäser, reklambladet som gav honom uppslaget till Buddhatatyn i *Spöksnatonens* tredje akt och välbekanta foton av Karlaplan 40 och Strindbergs matsal i våningen vid Karlavägen. Särskilt relevant för denna studie är emellertid de detaljerade foton av framställningen av sinnen i *La Dame à la licorne* och av Fragonards snillrika visuella återgivning av hörsel, syn, lukt/dofter och sinnessvillor i *La Coupe des sens*.

Efter ett inledande kapitel, där Ekman definierar de tolkningsproblem han ämnar ta upp, delar han upp studien i tre delar: I. Sinnenas värld, II. Återkomsten och III. Kammarspelen. I det första avsnittet analyserar han bruket av sinnliga iakttagelser i Strindbergs författarskap, som börjar med en artikel i Dagens Nyheter 1874 och slutar med ett utkast efter Infernokrisen som inrymmer anteckningar om syner och ljud i Paris. Med ledning av denna överblick konstaterar Ekman att den unge Strindberg frossade i "sinnlig glädje" men att den mogna författaren markerade ett allt större avstånd från ytterst förfinade sinnen. Strindberg var mycket fallen för att tänka analogiskt, men K.-Å. Kärnell framhåller att synestetiskt bildspråk är ganska sällsynt hos Strindberg. Ekman drar slutsatsen av sin analys att Strindberg fruktade synestesi "eftersom den tenderar just mot ett slags upplösning av disciplinen bland de fem sinnen" (s. 26). Men en författare som är rädd för den skapande fantasin befinner sig ju i ungefär samma predikament som

Brands "fisk med vannskrekkl!" Apropå Strindbergs negativa inställning till fantasin i *I havsbandet* (1890) kommer Ekman fram till att den enda lösningen för Strindberg som författare varit att finna "en åskådning som tillåter på en gång exakt verklighetsakttagelse och fantasi" (s. 28). Under Infernokrisen några år senare, då Strindbergs analyser av sina upplevelser blev alltmer fantastiska, började han frukta för sitt förstånd. Vid det laget låg enligt Ekman hans enda räddning i att anamma "en världsbild där uppfattningen om sinnenas otillräcklighet snarast är en förutsättning" (s. 47–8).

I en jämförelse mellan författaren av *I havsbandet* och en naturalist som Zola, som beskriver ett hörn av verkligheten sett genom ett temperament, hävdar Ekman att "Strindbergs främsta intresse tycks ... gälla vare sig verkligheten eller temperament utan sinnenas funktion i själva upplevelseögonblicket (s. 27). Han finner ytterligare stöd för denna uppfattning i Strindbergs besynnerliga *Sensations détraquées* och i "vetenskapliga" verk som *Antibarbarus*. I det sistnämnda arbetet observerar Ekman att Strindberg tenderar att förskjuta intresset från "undersökningsobjektet till själva sinnesförmimelsen" (s. 37). Strindbergs beroende av Swedenborg, särskilt av hans korrespondenslära, har studerats av flera forskare, till exempel Brandell, Stockenström och Cullberg. Även Ekman kommer fram till att Swedenborgs "lära om de parallella världarna passar Strindbergs typ av intelligens" (s. 54) men understryker att "Swedenborgs metod att låta lukter ha en moralisk innebörd" anammades av Strindberg, som snart började ge samma funktion åt det nattliga oväsen som plågade honom då han bodde på Hôtel Orfila i Paris. Ekman pekar på att Swedenborg utövade inflytande på Strindbergs dramaturgi efter Infernokrisen även i ett annat avseende. Strindbergs symboler "vittnar mer eller mindre gåtfullt om en högre ordning, medan de i allmänhet inte är mångtydiga på det viset att de 'flyter ut' i horisontalplanet" (s. 54). Dessutom ger Swedenborgs idéer om livet efter detta "en möjlighet att låta en person i t. ex. ett drama samtidigt förfoga över sina sinnen och vara blindbock för en högre makt – en dramaturgiskt mycket tacksam situation" (s. 57–8).

Strindbergs verklighetsuppfattning vidgades till följd av Infernokrisen. I det ganska korta andra avsnittet av sin bok beskriver Ekman uppkomsten av en visuellt och akustiskt rikare dramatik efter krisen där Strindberg "intresserar ... sig alltmer för det osynligas närvaro, för en abstrakt verklighet lika mycket som för den konkreta" (s. 60). I denna rikare men otruggare värld bedriver Strindbergs huvudpersoner en kamp med vad han kallar "makterna", det vill säga en öververklighet representerad av ljus- och ljudeffekter. Ekman framhåller de "alltmer utsuddade entréerna och sortierna" (s. 73) som tillåter en del personer i dessa pjäser att uppleva andra med den

yttersta intensitet, antingen innan de träder in på scenen eller när de har lämnat den. I diskussionen om den blinde Lagmannens monolog i helvetet (i *Advent*) fäster Ekman uppmärksamheten vid ännu ett av Strindbergs dramaturgiska trick efter Infernokrisen, där någon berövas ett sinne och därmed tvingas "försöka rekonstruera ett förlopp utifrån övriga sinnesförmimelser". "Skådande" monologer av denna typ med stark sinnlig konkretion ... "blir en del av den nya dramatikers egenart" (s. 79).

I de båda första avsnitten av boken vässar Ekman sina analytiska verktyg, i det tredje och avslutande begagnar han dem på de fyra första pjäser (skrivna i snabb följd 1907) som Strindberg betecknade som "kammerspel". Ekman förbigår i stort sett det femte kammerspelet, *Svarta handsken*, som Strindberg lade till gruppen 1909, antagligen därför att det så radikalt skiljer sig till både tema och ton från de övriga fyra. Mycket – allt för mycket – har skrivits om dessa fyra pjäsers "musikaliska" struktur (sonatform), och Ekman undviker klokt nog denna sterila mark.

De pjäser tillkomna efter Infernokrisen som Ekman analyserar i avsnitt II vittnar om en ohygglig döds-skräck, och i många använder Strindberg ofta skrämseleffekter: underliga ljud, kusliga ljuseffekter, hotande figurer (som dären Caesar och Tiggaren i *Till Damaskus I*). Dessa effekter syftar till att skrämja huvudpersonerna att erkänna och komma till rätta med sin egen dolda skuld. Men "i kammerspelets värld finns inte längre plats för gudomliga ingripanden" (s. 235). Invånarna i dessa skådespels värld fruktar inte längre döden utan ser den som en befriare.

I sin diskussion av dessa pjäser inriktar sig Ekman på några viktiga teman som binder dem samman, framför allt på idén att vi lever i villers värld – inte bara sinnesvillor utan vanföreställningar, falska minnen, självbedrägeri. Andra återkommande motiv är "minne", "färg", "eld" och "vatten". Samtliga dessa teman införs och behandlas i opus 1, *Oväder*. Ekmans studie av besläktade föreställningar och teman i de övriga kammerspelet ger sammanhang åt eljest till synes meningslösa handlingar, som till exempel när han visar att Herrns sätt att gå på gång på gång tända tändstickor i *Oväder* hör hemma i ett sammanhängande mönster av bilder vars fullständiga innebörd inte framträder förrän i pjäsens slut. Efter hand som dessa teman återkommer i de följande pjäserna genomgår de vad Ekman kallar en "demonisering", det vill säga "de får en alltmer destruktiv karaktär" (s. 13). I *Oväder*, *Brända tomten* och *Pelikanen* symboliserar elden renhet (i *Spöksonaten* är vattnet reningemedlet). I *Oväder* har Konditorns syltgrytor sjudit hela dagen, huvudpersonen tänder den ena tändsticken efter den andra för att få tiden att gå och Lykttändarn tillkännager höstens ankomst genom att tända gatlyktan för första gången på säsongen. I alla dessa exempel

är elden under kontroll och pjäsens huvudperson förbinder den i sista hand med upplysning: "Det börjar skymma, men då kommer förståndet och lyser blindlyktan, så man inte går villovägar" (SV 58:82). I *Brända tomten* däremot har elden ödelagt Valströms hem och blottlagt ett antal pinsamma sanningar om familjens bedrägliga och brottsliga verksamhet. I *Pelikanen* har Modern berövat sina barn både mat och värme. I pjäsens våldsamma slut ser Ekman eldtemat så "demoniserat" att det skapar "en spänning som alstras av att elden i det längsta hålls tillbaka men till slut tillåts bryta ut. Den utgör därvidlag en symbol för sanningen" (s. 226–7).

Minnets är ett annat motiv som binder samman de fyra kammerspelen. Så till exempel har huvudpersonen i *Oväder* tagit sin tillflykt till en värld av minnen som hans fantasi har förskönat kraftigt. Pjäsens handling slår sönder denna värld så att Herrn i sin slutreplik säger till sin hushållerska att dra ner gardinerna i övervåningen "så få minnena gå och lägga sig att sova, i ro! Älderdomens ro!" (SV 58–82) och bestämmer sig för att flytta från det tysta huset samma höst. Huvudpersonen i *Brända tomten* gör dock aldrig något försök att se det förflutna genom rosenröda glasögon, och i *Spöksonten* ter sig Hummels "minnen" i stort sett som självförhärligande lögnar. Alla dessa pjäser slutar med uppbrott, och Ekman har också intrycket att uppbrottsbegreppet är demoniserat: flytta (i *Oväder*), resa (i *Brända tomten*), dö (i *Spöksonten* och *Pelikanen*).

Ekman anser att alltför många litteraturvetare har blivit alltför starkt påverkade av *Spöksontens* och *Pelikanens* slut i sina studier av *Oväder* och *Brända tomten*. I enlighet med hans tanke att kammerspelens dominerande teman "demoniseras" när vi går från opus 1 till opus 4 tar han avstånd från de tolkningar av *Oväder* som betraktar det som ett drama om Herrns förberedelse för döden. Han menar att slutet ger honom "förutsättningarna för ett bättre liv" (s. 130). På motsvarande sätt lämnar huvudpersonen i *Brända tomten* scenen som en sorgsnare men klokare människa: "Såväl Herrn i *Oväder* som Främlingen i *Brända tomten* har ett inslag av vitalitet och en sanningslidelse som motsäger att de längtar efter döden. ... Båda är beredda att börja på nytt" (s. 156–7). Ekmans sätt att nalkas de båda första pjäserna i denna grupp, *Oväder* och *Brända tomten*, är mycket givande och ger nya friska tolkningar av dessa tämligen förbisedda pjäser, men lejonparten av hans analys av kammerspelen ägnas som väntat *Spöksonten*: 54 sidor mot 90 för de övriga tre tillsammans. Hur väl fungerar denna metod när det gäller Strindbergs gåtfullaste drama?

Vilka tillförlitliga kunskaper, vilken innebörd kan vi egentligen avvinna våra sinnens vittnesbörd? Det är den fråga Strindberg ställer i alla kammerspelen. *Spöksonta-*

*tens* svar på den kompliceras av att pjäsen, som ter sig fylld av ofullgångna infall och lösa trådar, vållar många fler tolkningsproblem än de tre andra kammerspelen. I enlighet med sin analytiska uppläggning byggd på återgivning av de fem sinnena betaktar Ekman *Spöksontens* olika akter som "demonstrationer av hur förvillade sinnen gör vandringen på jorden osäker och full av besvikelser" (s. 181): akt I handlar om synen, akt II om hörseln och akt III om lukten/smaken, som av praktiska skäl är mycket svåra att återge på teatern. (Bland sina övriga illustrationer har Ekman ett foto av Intima teaterns uppsättning av *Fröken Julie* där Sascha Sjöström steker kött på scenen så att det "osade ... bifstek i hela salongen" [s. XXXI], men det beryktade luktangrepp som Paul Forts experiment med "syntetisk teater" [det vill säga "med fyrfaldig orkestrering, av tonen, ordet, färgen och doften"] år 1891 riktade mot teaterbesökarna i Paris visade enligt G. M. Bergmans uppfattning att "poesien, dikten ... ej tålde ett både akustiskt, visuellt och odorativt ackompanjemang" [se *Den moderna teaterns genombrott*, s. 76–9].) Att doft och smak endast kan förmedlas verbalt och med gester till en teaterpublik är kanske en del av förklaringen till att *Spöksontens* tredje akt är så svår att gestalta fullt ut på scenen.

Ekman anser att inledningsscenen i *Spöksonten* frågar i hur hög grad man kan lita på sin syn. "Se", "syn" och andra ord som har med ögon och seende att göra förekommer ymnigt i denna scen. Mjölkflickan, en svettig swedenborgiansk "arbetande" vålnad, speglar sig i vattnet, tvättar händerna och gör sig fin, trots att hon tror sig vara osynlig för de dödliga, och den döde Konsuln går ut på gatan för att "se" om flaggan har halats på halv stång och räkna de fattiga vid kökstrappan. Endast Studenten kan "se" Mjölkflickan, och han ber henne att fukta hans rena näsduk och badna hans inflammerade ögon därför att hans händer har rört vid sårade och lik. Också det som är synligt för de övriga personerna i pjäsen är falskt: alldeles som Överstens praktvåning förefaller luxuös men längre fram avslöjas som full av skvanker ter sig Fröken Adèle som en robust typ när hon kommer in i första akten iförd amasondräkt, men efter en stund får vi veta att hon är offer för en förödande sjukdom. "Synerna" (den synske Studentens iakttagelser av Mjölkflickan och av Den Döde liksom uppenbarelser av den drunknande Mjölkflickan, "sedd endast av Studenten och Gubben"), som lades till i ett sent skede av arbetet på pjäsen, är Strindbergs främsta sätt att ifrågasätta synens tillförlitlighet.

Ekmans analytiska uppläggning ger vid handen att det rika bildspråk som ägnas sendet knyter pjäsens första akt till *Oväder*, medan den andra tar upp de moraliska teman som framhävs i *Brända tomten* och understryker öronen och hörseln. Wagners *Valkyrian* nämns visserligen sex gånger i pjäsen, men Ekman förkastar de

sinnrika försök en del av hans föregångare har gjort att finna någon betydelsefull koppling mellan denna opera och *Spöksönanen*. Han hävdar att Arkenholz mellan första och andra akten har underkastats ”maximalt ljud – musik av en kompositör Strindberg avskydde” (s. 177). I stället för en tematisk koppling ser han därför här en viktig spänning mellan det öronbedövande dånet i en Wagneropera och andra akten, ”som paradoxalt nog i högsta grad präglas av tigande”. Det är en intressant idé, men jag har svårt att tänka mig att denna spänning aktiveras hos pjäsens läsare/åskådare ens om *Valkyrian* nämns flera gånger. Jag skulle hellre vilja se något slags underförstådd ironisk kontrast mellan den slumrande Brünnhilde och Fröken Adèle, som båda väntar på att väckas eller räddas av en hjälte.

En staty av Fröken Adèles mor som vacker ung kvinna samexisterar med den till synes sinnesrubbede Mumiën, som bor i garderoben och tror att hon är en papegoja. Tack vare denna stilisering kan hon höja sig över livets trivialiteter, men den har också helt och hållet avlägsnat henne från verkligheten. Det är kanske därför som hon kan stanna tiden: ”icke med mutor, icke med hot – utan genom lidande och ånger” (SV 58:207). I andra aktens kulmen lyckas hon byta roller med Hummel, få honom att tro att det är han som är en papegoja, en varelse som bara härmar mänskligt tal men inte har förmåga att uttrycka sitt jag. Därefter befäller hon honom att gå in i garderoben och strypa sig. ”Längre i meningslöshet kan man knappast komma”, säger Ekman (s. 180).

Det som slår många läsare/åskådare som ännu mer meningslöst är emellertid den vändning som dialog och handling tar i tredje akten. Ur stånd att finna någon logisk utveckling av dialogen mellan Studenten och Fröken i denna akt förkastar en del litteraturvetare – med Peter Szondi i täten – slutakten som ett misslyckande eller också gör de som Martin Esslin och kopplar ihop den med det så kallade absurdistiska dramat. Ekman hävdar för sin del att dialogen utvecklas, inte logiskt men väl analogiskt, det vill säga efter associationer, och påminner ”om en kärleksduett ur någon romantisk opera där känslor och välljud är viktigare än logik och information”. I denna scen inspireras Studenten ”till nära nog *visionär* besatthet” (s. 195–6). Det är möjligt, men då blir det å andra sidan svårare att förklara pjäsens upplösning.

I inledningsscenen har Hummel av allt att döma ”skänkt” Fröken Adèle till Student Arkenholz i hopp om att denne synske unge idealist skall kunna rädda henne undan fördärvet som hotar hennes liv. Det finns antydningar i de båda första akterna om att Fröken Adèle inte är frisk, men inte om att hon är sedefördärvad eller på något sätt knuten till de onda i pjäsen. I sista aktens inledning börjar därför läsaren/åskådaren tro att

Studenten verkligen kommer att lyckas med sitt uppdrag att rädda henne medan de båda samtalar i hänförd ordalag om skönheten hos hennes doftande hyacinter och i askalonlöken ser en bild av himlen. Att de har tänkt likadant samtidigt föranleder Studenten att säga till Fröken Adèle: ”Vi ha fött något tillsammans, vi äro vigda ...” (SV 58:213), men hon avvisar tanken och säger att de måste genomgå ”väntan, prövningar, tålmodet” innan de kan gifta sig på allvar (s. 214). Det mest avgörande provet är avslöjandet att Fröken Adèle inte kan frigöra sig från Kokerskan med koloritflaskan, en medlem av Hummels vampyrfamilj. I pjäsens slutsekvens förefaller Arkenholz synskhet, som gör det omöjligt för honom att blunda för att Fröken Adèle på något sätt är besudlad av ondska, vara orsaken till hennes död.

Med tanke på Fröken Adèles anknytning till hyacinter ligger det nära till hands att koppla samman henne med blomstersymboliken till exempel i *Ett drömspel*: ”därför att [blommorna] trivas icke i smutsen, skynda de så fort de kunna upp i ljuset, för att blomma och dö” (SV 46:10). Men i denna pjäs förvandlar något hotande dessa till synes oskuldsfulla blommor till *fleurs du mal*. Hyacinternas berusande doft frapperar först Studenten som ”stark och ren av vårens första vindar som dragit fram över smältande snö” (SV 58:212), men sedan blir den en giftig odör för honom, och han inser snart att ”det finns gifter som förta synen, och gifter som öppna ögonen – jag är visst född med det senare, ty jag kan icke se det fula vackert, eller kalla det onda gott, jag kan icke!” (SV 58:224). Och i denna värld av falskhet och illusion är det destruktivt att säga sanningen, upptäcker Arkenholz: ”Det kommer över mig ibland ett rasande begär att säga allt vad jag tänker; men jag vet att världen skulle störta samman om man vore riktigt uppriktig” (SV 58:221). Studenten, som tidigare framstått som frälsare, får klart för sig att Fröken Adèle dör därför att han har sagt henne den bittra sanningen om hennes fördärvade natur. Hur skall vi nysta upp denna till synes löst hängande tråd i pjäsen?

I sin retrospektiva läsning finner Ekman att hyacinterna själva ingår i Fröken Adèles sårbarhet. Hyacinterna ”representerar ett slags estetisk ytlighet och förföriskhet” (s. 192). Att han tolkar dem så beror på Strindbergs sätt att ställa Mjölkflickan och Fröken Adèle mot varandra. I inledningsscenen ber Studenten Mjölkflickan om en skopa vatten att dricka och sedan vill han att hon skall badda hans svidande ögon i ”det friska vattnet” (SV 58:165). Nästa gång vatten nämns, längre fram i akten, är när Hummel och Studenten ser Fröken Adèle vattna hyacinterna. Hummel säger: ”Hon ger dem dricka, bara rent vatten, och de förvandla vattnet i färger och vällukt! (s. 179). ”Färg”, ”kolorering”, använd för att förfälska eller förkläda, är ett av de motiv som förekommer i samtliga fyra kammerspel, mest i

*Brända tomten*, där familjen Valström länge har färgat ull för att dölja att den var stulen och där elden visar att familjens högt skattade bord inte var något annat än enkel lön som betsats för att likna kostbar ebenholts. Eftersom Ekman kopplar temat färg (förfalskning) till temat renande vatten som i sin tur demoniseras i denna pjäs, finner han en skrämmande undermening i Fröken Adèles omsorger om sina doftande blommor: "Liksom i öppningsscenen Mjölkflickan ger Studenten att dricka, ger ... Fröken blommorna att dricka men innehållet i scenen tycks ha förändrats från livgivande gest till estetisk kontemplation. På kammarspelens språk betyder scenen att Fröken sysslar med förfalskningsverksamhet och förberedelser till attentat när hon frammanar färger och lukter" (s. 192). Med andra ord anser Ekman att Fröken Adèles hyacinter tillhör samma förfalskningskategori som Kokerskan med koloritflaskan därför att de omvandlar rent vatten till färg och doft. När vi alltså får veta att Kokerskan "förvandlar vatten till buljong 'med koloriten' utgör detta en parallell till Frökens hanterande av vatten och hyacinter... Går man baklänges genom dramaten förstär man att också hyacinterna är något förfalskat" (s. 192).

Eftersom Fröken Adèle inte har någon uppenbar *av-sikt* att bedra eller förfalska kommer emellertid en del av Ekmans läsare att ha svårt att godta denna lite tunna koppling mellan hyacinterna och koloritflaskan. Det står dock klart att Strindberg vill knyta dessa till synes oskuldsfulla blommor till döden, vilket framgår av händelsekedjan i följande sekvens i pjäsen: i det ögonblick då Studenten frågar Hummel varför denne har valt honom till sitt "medium" stiger den döde Konsulns piga ut på balkong och halar flaggan på halv stång och Fröken (nu omklädd, förmodligen i enkla inomhuskläder) ställer sig i sitt fönster och vattnar blommorna. Hummel frågar Arkenholz om han inte tycker att Adèle själv liknar de blå hyacinterna och märker sedan att Översten har gett henne tidningen med fotot av Studenten och en skildring av hans tappra insatser föregående kväll. I samma stund som hon visar intresse för denne unge hjälte mörknar himlen och regn hotar. Hummels fäst-mö lämnar sin skvallerpegel och stänger fönstret, och därpå kommer Den Döde (den andra vålnaden i pjäsen, också osynlig för Hummel och de andra personerna på scenen) genom ytterdörren i svepning för att förvissa sig om att hans hädanfärd omges med vederbörlig respekt. Denna händelseföljd förebådar upplösningen. Liksom alla personer i denna pjäs är Fröken Adèle med eller mot sin vilja intrasslad i ett nät av synd och ondska. I stället för att räddas undan en fientlig miljö befrias hon från villornas värld. Genom att längre fram bli en gestalt i ett konstverk, Böcklins *De dödas ö*, förmår hon inte bara stanna tiden utan även höja sig över den.

Att få grepp om *Spöksonaten* är lite som att försöka

sig på cirkelns kvadratur, som blev det ändligas största problem för den klassiska tidens intellekt, men i denna pjäs strävar Strindberg efter det oändliga. Jag har visserligen svårt att, som Ekman, förbinda Fröken Adèle med vampyrerna, Hummel och Kokerskan, men tack vare hans känsliga och välunderbyggda läsning av Strindbergs kammarspel kommer vi verkligen dessa gåtfulla pjäser närmare in på livet. Ekman berättar mycket om hur Strindbergs *Spöksonaten* svingar trollspöet över oss. *Varför* den gör det får vi nog aldrig veta.

Barry Jacobs  
(Översättning: Margareta Eklöf)

*Metrisk Fäder och Förnyare. Studier framlagda vid Hallvard Lie-symposiet. Femte nordiska metrikkonferensen, Oslo 26–28 oktober 1995*, utgivna av Ulla-Britt Frankby och Jörgen Larsson (Skrifter utgivna av Centrum för Metrisk Studier 7). Göteborg 1997.

Den sjunde volymen av CMS:s skriftserie, utgiven av Ulla-Britt Frankby och Jörgen Larsson, har titeln *Metrisk fäder och förnyare* och innehåller nio bidrag från det symposium som arrangerades i Oslo i oktober 1995 till minne av den då nyligen avlidne norske metrikern Hallvard Lie. Av de nio bidragen ägnas två, skrivna av Åse Hiorth Lervik resp. Augustin Mannerheim, åt renodlat metrisk fäder (Hallvard Lie själv och Fredrik Böök), medan ett enda, av Jörgen Larsson, ägnas åt en aktuell förnyare av metriken (amerikanen Richard D. Cureton). Två av de övriga författarna, Merete Onsberg och Kjerstin Norén, presenterar en föregångare resp. förnyare vad beträffar poetisk resp. dramatisk uppförandepraxis (engelsmannen Gilbert Austin resp. Kj. Norén själv), medan de fyra övriga, Lars Huldén, Hanne Lauvstad, Marianne Nordman och Jan Magnusson, ägnar sig antingen åt diskussioner av sonettformen i modern tid eller åt metrisk analys av enskilda dikter.

Som sig bör inleds symposievolumen med en presentation av Hallvard Lie som metriker. Den är skriven av Åse Hiorth Lervik, en av Lies elever och efterföljare, som på 1950-talet som "hovedfagsstudent" följde hans föreläsningar i Oslo. Hon lyckas på knappa 20 sidor ge en god bild av Lies 900-sidiga något egensinniga *Norsk verslaere* från 1967, med bl.a. dess systematiska noteringssystem – som gör den till "ett slags dikternas flora", för att tala med Alf Henriksson – dess konsekventa användning av taktbegreppet i stället för det traditionella versfotsbegreppet, och dess originella syn på radslutet som det avgörande för rytmupplevelsen (i stället för som brukligt är radbörjan). Hon ger inte som man kanske kunde väntat av en f.d. elev en alltigenom devot presentation av Lies verslära, utan drar också fram den ibland besvärande spänningen mellan hans objektiv-