

Samlaren

Tidskrift för forskning om
svensk och annan nordisk litteratur
Årgång 136 2015

I distribution:
Swedish Science Press

Svenska Litteratursällskapet

REDAKTIONSKOMMITTÉ:

Berkeley: Linda Rugg

Göteborg: Lisbeth Larsson

Köpenhamn: Johnny Kondrup

Lund: Erik Hedling, Eva Hættner Aurelius

München: Annegret Heitmann

Oslo: Elisabeth Oxfeldt

Stockholm: Anders Cullhed, Anders Olsson, Boel Westin

Tartu: Daniel Sävborg

Uppsala: Torsten Petterson, Johan Svedjedal

Zürich: Klaus Müller-Wille

Åbo: Claes Ahlund

Redaktörer: Jon Viklund (uppsatser) och Andreas Hedberg (recensioner)

Biträdande redaktör: Ljubica Miočević

Inlagans typografi: Anders Svedin

Utgiven med stöd av

Svenska Akademien och Vetenskapsrådet

Bidrag till *Samlaren* insändes digitalt i ordbehandlingsprogrammet Word till info@svelitt.se. Konsultera skribentinstruktionerna på sällskapets hemsida innan du skickar in. Sista inlämningsdatum för uppsatser till nästa årgång av *Samlaren* är 15 juni 2016 och för recensioner 1 september 2016. *Samlaren* publiceras även digitalt, varför den som sänder in material till *Samlaren* därmed anses medge digital publicering. Den digitala utgåvan nås på: <http://www.svelitt.se/samlaren/index.html>. Sällskapet avser att kontinuerligt tillgängliggöra även äldre årgångar av tidskriften.

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

Svenska Litteratursällskapet PG: 5367–8.

Svenska Litteratursällskapets hemsida kan nås via adressen www.svelitt.se.

ISBN 978–91–87666–35–3

ISSN 0348–6133

Printed in Lithuania by
Balto print, Vilnius 2016

August Strindberg och Laokoongruppen

AV HANS LUND

Den senhellenistiska skulpturgruppen *Laokoon* som grävdes fram i Rom 1507 betraktades länge som ett av konsthistoriens mest betydande verk. Den diskuterades med respekt av estetikerna och hyllades av poeterna. Även i den svenska litteraturen satte *Laokoon* eller Laokoongruppen, som den gärna kallas, sina spår, framför allt på 1800-talet. Ingen svensk författare nämner *Laokoon* i så många av sina texter som August Strindberg. Trots detta tycks inte Strindberg ha haft speciellt höga tankar om skulpturverket. Man kan då undra varför han så ofta återkommer till Laokoongruppen i sin diktning. Frågan ska lyftas och diskuteras i denna artikel. Något klargörande svar kan knappast hämtas i den konstintresserade Strindbergs många utläggningar om bildkonst och konsthistoria. *Laokoon* diskuteras inte i dessa texter. Att antikens konst inte stod högt i kurs hos Strindberg är kanske en av orsakerna till att Laokoongruppen inte tidigare berörts i forskningen kring Strindberg och bildkonsten.¹ Referenserna till *Laokoon* i Strindbergs litterära verk kan emellertid knappast förstås utan att man aktualiserar den debatt kring Laokoongruppen som ägde rum i Tyskland i slutet av 1700-talet och under hela 1800-talet. Ett centralt problem i denna debatt var frågan varför den skulpterade Laokoongestalten inte skriker av smärta och rädsla när han attackeras av ormarna. När konsthistorikerna under senare delen av 1800-talet omvärderar Laokoongruppen är det också något som sätter spår i Strindbergs diktning. Som en nödvändig bakgrund till Strindbergs Laokoontexter kommer artikeln därför efter en inledande presentation av Laokoongruppen redovisa relevanta delar av Laokoondebatten samt i korthet diskutera några danska och svenska dikter som berör *Laokoon*, dikter som låg inom det litterära landskap där Strindberg rörde sig. Strindberg refererar till *Laokoon* i ett tiotal litterära verk. I texterna skrivna på 1880-talet använder han Laokoongruppen främst i polemiskt syfte, medan en litterär fördjupning nås under det första decenniet av 1900-talet i en femtiotre rader lång dikt samt i ett sällan uppfört drama. Laokoon spinner en tunn tråd genom Strindbergs senare författarskap.

Laokoongruppen

I *Aeneiden* (ca 29–19 f.Kr.) berättar Vergilius om den trojanske prästen Laokoon som röjer hemligheten med den ihåliga trähästen för invånarna i Troja. Han berättar om

Apollon som straffar Laokoon genom att skicka sina reptiler på prästens två söner samt låter reptilerna angripa Laokoon själv när denne förgäves försöker rädda sina pojkar:

I spirallika slingor fjättrar de honom och virar
två varv runt midjan ryggarnas fjäll, och två kring hans strupe,
sträckande hals och huvud högt över hjässan på offret.
Knutarna söker han slita isär med händerna fåfångt
medan hans bindlar begjuts av det svarta, giftiga ettret;
fasansfulla är ropen han högt mot stjärnorna sänder.²

Cirka ett sekel efter *Aeneidens* tillkomst nämner Plinius d.ä. i sin *Naturalis historia* (77–79) en skulpturgrupp placerad i kejsaren Titus palats som gestaltar Laokoon och hans söners kamp mot de slingrande reptilerna. Gruppen är enligt Plinius framställd av bildhuggarna Agesandros, Athenodoros och Polydoros från Rhodos. Som det mästerverk det är, skriver Plinius, måste gruppen värderas högre än alla andra konstverk inom såväl måleriet som bildhuggarkonsten.³ Skulpturgruppen var länge känd enbart genom Plinius text. 1506 gjorde emellertid en vinodlare i Rom ett sensationellt fynd. På sina ägor i närheten av *Domus Aurea*, Neros palats, hittade han en marmorgrupp som visade sig gestalta Laokoon och hans två söner omslingrade av Apollons reptiler. Fyndet tillskrevs de tre bildhuggarna från Rhodos. Den unge Michelangelo var entusiastisk, och påven Julius II såg omedelbart till att skulpturverket hamnade i Vatikanens konstsamling. Gruppen var relativt välbehållen, men Laokoons högra arm fattades. Man frågade sig vilket utseende och rörelsemönster armen hade haft. Efter en tävling där Rafael fungerade som domare kom man fram till att Laokoon sannolikt hade sträckt ut sin högra arm i höjden. 1532 tillverkades en utsträckt högerarm som tillfogades Laokoons gestalt i Vatikanmuseet. I linje med Laokoons vänstra lår bildade den en kraftfull diagonal genom den frontalt sedda skulpturgruppen. 1906 gjordes ett nytt överraskande fynd. Arkeologen Ludwig Pollak hittade ett skulpturfragment som faktiskt visade sig vara Laokoons försvunna högerarm. Armen var inte utsträckt, utan krökte sig in bakom Laokoons huvud. 1957 beslöt Vatikanmuseet att byta ut den utsträckta armen mot den krökta. Bytet ägde rum 1960.⁴ Genom bytet fick Laokoongestalten ett annat kroppsligt uttryck. Den blev mindre heroisk och mera förtvivlad och desperat. Det är viktigt att påpeka detta, då alla estetiska och litterära tolkningar på 1800-talet, bland dem August Strindbergs tolkningar, bygger på versionen med den utsträckta armen.

Laokoongruppen i Winckelmanns och Lessings estetik

Johann Joachim Winckelmann påpekar i sin bok *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (1756) att den skulpterade Laokoongestalten är mycket återhållsam i sitt minspel. Varken smärtan eller rädslan framtvingar något skrik. Winckelmann framhåller skulpturen som ett strålande exempel på grekernas förmåga till *sofrosyne*, det vill säga måttfullhet och självdisciplin, den hållning inom grekisk estetik som Winckelmann betecknar med orden ”ädel enkelhet och stilla storhet” (”edle Einfalt und stille Größe”).⁵ Lessing ställer sig avvisande till denna syn i sin bok *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766). När Laokoon inte skriker har det inget med stoisk självdisciplin att göra, menar han. Det som bestämmer uttrycket i skulpturgruppen är inte återhållsamhetens och självbehärsknings konst, utan de estetiska krav som utgår från konststartens material och verkningens medel. Ett skrik föds, når sin klimax för att sedan klinga ut. Skriket har i aristoteliska termer en början, en mitt och ett slut. Litteraturen förmår gestalta denna process därför att den har sin styrka i tidsdimensionen, säger Lessing. Skulptören, däremot, är tvungen att välja ett bestämt moment i skeendet, en *punctum temporis*, och fixera eller frysa detta. Men indirekt kan skulptören förmedla känslan av förlopp genom valet av moment. För att ge betraktaren en känsla av förlopp bör skulptören välja en punkt i skeendet som på något sätt inkorporerar hela processen, såväl det förflutna som det kommande, den punkt Lessing kallar det pregnanta ögonblicket, ”das pregnante Augenblick”.⁶ Det är så vi enligt Lessing upplever Laokoongruppen i Vatikanmuseet. I Laokoons ansiktsdrag med dess halvöppna mun läser vi in det som i nästa ögonblick kommer att växa till ett skrik. Detta förutsätter givetvis att bilden är föreställande, vilket var en självklarhet på Lessings tid, samt att den refererar till en berättelse eller ett narrativt skeende med vilket betraktaren är bekant. Gestaltningen av det pregnanta ögonblicket tjänar också det Lessing kallar konstens lagar, ”Gesetze der Kunst”, som i sin tur bör underställas skönhets lagar, ”Gesetze der Schönheit”.⁷ Under antiken skulle enligt Winckelmann ett skulpterat ansikte som förvrids i ett vrål ha brutit mot *decorum*. Lessing håller med om detta. Rhodosskulptörernas uppgift och målsättning i arbetet med Laokoongruppen var att så vackert som möjligt gestalta smärtan: ”Mästaren arbetade på att uppnå den högsta skönheten, givet den kroppsliga smärta som var förutsättningen.” Därför har skulptören mildrat skriket till en flämtning, inte på grund av att ett skrik skulle vittna om en vulgär själ, utan därför att en öppen mun skulle vanställa ansiktet på ett vidrigt sätt: ”han måste mildra skrin till suckar, inte för att skriet förråder en ädel själ, utan för att det vanställer ansiktet på ett motbjudande sätt”.⁸ Man noterar flämtningen och föreställer sig skriket. Denna återhållsamhet gäller emellertid inte alla konstarter, så som Winckelmann gör gällande, skriver Lessing. Återhållsam-

heten gäller enbart bildkonsten. Litteraturen följer eller bör följa andra riktlinjer. Lessing jämför skulpturgruppen med Vergilius verbala version av hur Laokoon och hans söner drabbas av gudarnas straff. Medan den skulpterade Laokoon är behärskad, skriker *Aeneidens* Laokoon för full hals. När Vergilius litteräre Laokoon skriker föreställer läsaren sig inte nödvändigtvis en stor, öppen och ful mun: ”När Vergilius Laokoon ger upp ett skri, vem skulle då komma att tänka på att det krävs en vidöppen mun, och att denna ger ett fränstötande intryck?”⁹ Skriket i *Aeneiden* visar bara ett ögonblick i Laokoons liv. Det överskuggar inte hans roll som tillgiven far och orädd patriot. Däremot skulle ett skrik gestaltat i det skulpterade ansiktet ha överskuggat dessa roller. Bildens skrik och textens skrik måste därför förmedlas på olika sätt, påpekar Lessing. Han lyfter upp denna artistiska dikotomi till en norm. Senare ansluter sig Herder, Goethe och Schiller till debatten. De ansluter sig alla till Winckelmanns tolkning.¹⁰ 1818 griper Arthur Schopenhauer in i diskussionen. Han avvisar både Winckelmanns och Lessings förklaringar till varför Laokoon tiger. I sin bok *Die Welt als Wille und Vorstellung* framhåller han att när en människa drabbas av häftig fysisk smärta är det helt naturligt att hon skriker. Litteraturen kan förmedla detta skri genom läsarens fantasi. Skulpturen mäktar inte det. Därför tiger skulpturgruppens Laokoongestalt: ”Man kunde ej framställa en skrikande Laokoon, utan endast en som spärrar upp munnen och förgäves anstränger sig att skrika, en Laokoon hos vilken rösten fastnat i halsen, *vox faucibus haesit*. Skrikandets väsen och följaktligen dess verkan på åskådaren ligger helt och hållet i ljudet, icke i uppspärrandet av munnen.”¹¹

Från marmor till gips

1700-talets och 1800-talets lärda estetiska debatt kring Laokoon var givetvis inte något som intresserade alla konstbetraktare, men debatten bidrog till att skulpturgruppen uppmärksammades i allt bredare kretsar. Att beskåda Laokoon i Vatikanmuseet blev ett självklart inslag i *Le Grand Tour*. Många köpte med sig hem små Laokoontkopior i form av bronsstatyetter eller bronsmedaljonger. Avgjutningar av Laokoongruppen i full storlek tillverkades. Tillsammans med repliker av bland annat den nästan lika berömda och populära Niobeskulpturen kom gruppen gjuten i både brons och gips att smycka slott och herresäten från London till Moskva, från Madrid till Stockholm. Men även konstskolor och konstakademier som använde kopior av klassiska skulpturer i sin undervisning införskaffade Laokoongruppen. I det senare fallet valde man gärna gipskopior som var betydligt billigare att tillverka och snabbare att leverera än bronskopior.

1698 anlände en båt till Stockholm med 23 gipskopior av klassiska skulpturer. Bland dessa fanns även den berömda Laokoongruppen. Tessin som hade köpt gipserna i Paris

planerade en permanent exponering i huvudstaden. Solfrid Söderlind skriver om dessa planer: ”I fonden skulle man placera Laokoon-gruppen, en plats som svarade mot dess dignitet. Gruppen [...] betraktades som den viktigaste av alla antika skulpturer. Den ansågs bättre än något annat förkroppsliga den antika andan.”¹² Etableringen av en fast utställningshall i Stockholm dröjde emellertid. Först 1780 fick gipserna en permanent placering i konstakademiens nya hus. Några decennier senare, 1806, kunde man i akademiens katalog läsa att Laokoongruppen är ”den mest patetiska grupp och ett ibland de mest förvånande alster bildhuggarekonsten kan framvisa. Komposition, teckning och känsla äro här förenade till en fullkomlighet öfver all beskrifning”.¹³ Tobias Sergel var en av de svenska bildkonstnärer som tog starka intryck av Laokoongruppen. Ragnar Josephson framhåller i sin artikel ”Det svenska Rom” Laokoongipsens betydelse för Sergel under konstnärens tidiga studieår i Stockholm.¹⁴ Egron Lundgren berättar i sina reseskildringar att han som ung konststudent ”började teckna efter gips i antikskolan [...]. Vi tecknade Hercules och Laokoon, Venus och fauner”.¹⁵ Även på konstakademien på Charlottenborg i Köpenhamn, där många svenskar var elever, hade gipsavgjutningen av *Laokoon* en självskriven hedersplats. I sin dikt ”Kjøbenhavnske Minde” berättar den konstintresserade diktaren Emil Aarestrup hur gruppen fångade hans uppmärksamhet: ”O, Charlottenborg med Salen / Gipsopfylt og pittoresk! / Din Laokoon mig hvisket / Første Gang et Par Ord Græsk.”¹⁶

Mot mitten av 1800-talet intog Laokoongruppen i gips en självklar plats inte bara på konstakademien i Stockholm, utan även på de svenska herrgårdarna, där den hade som primär uppgift att vittna om de herrskapliga familjernas framskjutna sociala status. I Emilie Flygare-Carléns roman *En natt vid Bullar-sjön* (1847) befinner sig Evelyn på besök på ett gammalt herresäte hos väninnan Constance och dennas familj. Ett av sovrummen är försett

med djupa nischer, där fordom gips- eller marmorgrupper varit uppställda, men där nu endast lämningar av sådana kvarstodo. I en av dessa nischer, som var alldeles tom, plägade Evelyn hela timmar sitta försänkt i åskådandet av tvenne grupper, vilka särskilt fångslade henne: den ena var Laokoon med sina söner, den andra Niobe, skyddande sitt sista barn.

För Evelyn speglar skulpturgrupperna de stora livsfrågorna. Constance, däremot, känner enbart obehag: ”Jag bedyrar, att de där grupperna i sina ödsliga nischer kunde skrämja livet av mig!”¹⁷

Genom författare som Carl August Ehrensvärd, Gudmund Jöran Adlerbeth och Lorenzo Hammarsköld fick Laokoondebatten fotfäste även i Sverige. I Tyskland kallades Ehrensvärd ”Schwedens Winckelmann”.¹⁸ Lessings fanbärare i Sverige var professorn i estetik, Carl Rupert Nyblom. 1860 publicerade han ett epigram på hexameter, ”Lessings Laokoon”, där han hyllar Lessing och Lessings syn på antiken och Laokoongruppen:

Se, ur Laokoons bild trollar antiken du fram.
 Stor som Minos du ger åt mejsel och pensel och plektron
 Rymder, som fordom åt dem mättes af skönheten själf.
 Marmorbilden är stum, men din Laokoon talar
 Väldig i sekler ännu kraftens och sanningens språk.¹⁹

1870 studerade Strindberg estetik under Carl Rupert Nyblom i Uppsala. Då hade den historiska och estetiska omvärderingen av Laokoongruppen redan många år tidigare tagit sin början.

Omvärderingen av Laokoongruppen

I sina *Minnen från Tyskland och Italien*, utgivna postumt 1859, kallar P.D.A. Atterbom Laokoongruppen famös.²⁰ Vad Atterbom syftar på med sitt epitet är inte lätt att veta, han nämner *Laokoon* bara i förbigående, men man kan konstatera att redan innan han gjorde sin resa till Italien började konstkännare omvärdera Laokoongruppen. 1830 hade K.O. Müller i sin *Handbuch der Archäologie der Kunst* skrivit att han fann Laokoongruppen teatralisk och inte i nivå med det bästa i klassisk skulptur.²¹ Röster höjdes mot den vedertagna dateringen av gruppen. Detta ifrågasättande stegrades under 1800-talets gång och slutade med att konsthistorikerna tonade ned sin uppskattning av konstverket. Experterna gjorde nu gällande att gruppen inte alls hörde hemma i den klassiska perioden i grekisk konst så som man med Winckelman tidigare tagit för givet, utan i hellenismen (323–31 f.Kr.), den senare epoken som många betecknade som dekadent. I hellenismen var det inte frågan om ädel enkelhet och stilla storhet. Man visade på och kritiserade den hellenistiska skulpturkonstens stilblandning och ”barocka” expressivitet. Synpunkterna gällde i hög grad Laokoongruppen. Kritikernas ideal var den svala klassicismen. Tillsammans med bland annat *Niobe* stöts *Laokoon* temporärt ut ur konstens finrum, medan verk av till exempel Polykleitos, Myron och Fidias får stå kvar på sina piedestaler som de främsta representanterna för grekisk skulptur. Reinhard Kekulé framhåller 1883 att det inte är möjligt ”att hålla fast vid tanken på Laokoongruppen som ett verkligt föredöme och som en högsta prestation inom den grekiska konsten”. August Schmarsow säger att gruppen ger uttryck för en ”utstuderad smakvidrikt”. Gisbert Kranz sammanfattar: ”Från alla håll blev gruppen nu hånad: den sades vara anatomiskt oprecis, andligt tom och moraliskt tvivelaktig”.²²

Omvärderingen av Laokoongruppen sammanföll i tid med ett minskat intresse för gipskopior, i Sverige såväl som i övriga Europa. 1865–1866 gjorde visserligen Johan Peter Molin stora inköp av gipser till det nybildade Nationalmuseum, men snart vände konstnärerna, konstetablissemangen och publiken gipserna ryggen. Som Solfrid Söder-

lund framhåller hade gipserna länge varit viktiga i det konsthistoriska kravet på översikt, men nu kändes det mer angeläget att fokusera på samlingen av originalskulptur. ”Det pedagogiska systemet kollapsade när föraktet för kopiorna bredde ut sig”, skriver hon. Vid sekelskiftet hade intresset för gipsavgjutningar minskat drastiskt i hela Europa. 1914 tog Nationalmuseum beslutet att placera sina gipser i magasin.²³

Laokoongruppen i litteraturen

Samma år som Laokoongruppen grävdes fram vid kejsarpalatset i Rom gav den ett omedelbart avtryck i poesin genom Jacobo Sadoletos långa och prisade dikt ”De Laocoontis statua”. Året efter skrev Ercole Strozzi sin dikt ”De Laocoonte”. Den triangel som Rhodosskulptörernas marmorgrupp bildade med Vergilius *Aeneiden* och Plinius *Naturalis historia* fortsatte att intressera författare i Europa under resten av 1500-talet och under hela 1600-talet och 1700-talet.²⁴ Från slutet av 1700-talet får Laokoon som litterärt tema gärna en koppling till Winckelmanns, Lessings och Schopenhauers divergerande tolkningar av skulpturgruppen. Den kanske mest berömda litterära referensen till Winckelmanns syn på Laokoongestalten möter man i Lord Byrons *Childe Harold's Pilgrimage* från 1812. Laokoon lider med värdighet:

Now turning to the Vatican go see
Laocoön's torture dignifying pain;
A father's love and mortal's agony
With as immortal's patience blending; vain
The struggle! Vain against the coiling strain.²⁵

Tre decennier senare är referenserna till Laokoon många i den europeiska litteraturen. Att skulpturgruppen nu har etablerat sig som en kulturell ikon kan man utläsa av *Christmas Carol in Prose* som Charles Dickens publicerar 1843²⁶. Mot slutet av romanen har Scrooge plötsligt ändrat sinnelag från girighet till generositet: ”I don't know what to do!’ cried Scrooge, laughing and crying in the same breath; and making a perfect Laocoön of himself with his stockings. [...] ’A merry Christmas to everybody!’²⁷ Romanen skrevs för en bred läsekrets. Referensen till *Laokoon* visar hur allmänt känd skulpturgruppen var vid mitten av 1800-talet. Någon närmare förklaring till vad Laokoon stod för behövdes inte. Medan Byron uppmärksammar Laokoongruppen i dess egenskap av skulpturalt konstverk, använder Dickens Laokoongestalten som metafor i sin beskrivning av Scrooges glädjerus: Scrooge gör en laokoon, det vill säga strumporna i Scrooges händer liknar ormarna som ringlar sig kring Laokoons kropp. Med sin metafor raljerar Dickens med Laokoongruppen, men när Laokoongruppen gör sitt inträde i det litterära bildspråket på 1800-talet är det snarare som en stående bild på männi-

skans kamp mot det oundvikliga, mot ”ödet”, mot den obevekliga makten. Detta kommer inte minst till uttryck i den danska litteraturen.

Laokoongruppen i dansk och svensk litteratur

I Adam Oehlenschlägers dikt ”Ewald” (1805) fungerar Laokoongestalten som bild på den förtvivlan Johannes Ewald kände efter att hans älskade har förskjutit honom: ”Stærke Laocoon du med det omsnørede Bryst! / Stor var Slangen og grum, som omspændte de kæmpende Muskler.”²⁸ I såväl Bernhard Severin Ingemanns åttastrofiga dikt ”Laokoon” (1818) som Henrik Hertz sonett ”Laokoon” (1822) tjänar Laokoons hopplösa kamp som en bild på människans brottnings med existentiella problem.²⁹ I Henrik Hertz dikt identifierar sig diktjaget med Laokoon. Laokoons två pojkar förkroppsligar diktjagets två existentiella slitningar, nämligen känslan av synd och känslan av tvivel: ”Jeg kæmper som Laokoon med Slangen, / Med Synd og Tvivl, min Tanke Børn, ved Siden, / Mens Guden ubevæget seer paa Striden / Og har mig alt i Afmagts Lænker fangen.” Ingemanns åttastrofiga dikt öppnar med frågan: ”Maa du evig med Uhyrer kæmpe?” Orden riktas till Laokoongestalten som inte vill inse det hopplösa i att kämpa mot makten som ställer sig likgiltig till hans böner. Vill han inte inse detta tvingas han ta konsekvensen att förvandlas till sten:

Staa forstenet da, mens Sekler svinde!
 Kæmp med Slangerne, til Jorden falder!
 Kæmp, til Himlen knuser dem med dig!
 Staa forstenet, som et Rædselsminde
 Over Haabløshedens dunkle Alder,
 Mørkets Kæmpevold paa Jorderig.

I sjunde strofens sista rad ändras apostroferingen från Laokoon till Kristus: ”Som Laocoon du for mig staaer”. Dikten handlar inte om Laokoons brottnings med ormarna. I en variant av homerisk liknelse framstår Laokoons kamp mot Apollons ormar i stället som en spegling av Kristi kamp mot ondskan.

När *Laokoon* blev så aktuell hos danska diktare i början av 1800-talet kan detta möjligtvis förklaras av det starka antik- och skulpturintresse som Bertel Thorvaldsen genererade i Danmark genom sin vitala konstnärskrets i Rom.³⁰ Bortsett från Atterbom och Nicander var det inte många svenska författare som anslöt sig till kretsen och heller inte många som refererade till *Laokoon* i sin diktning före seklets mitt. I Gudmund Leonhard Silverstolpes dikt ”Minnets sång” (1852) används Laokoongruppen i en liknelse för att illustrera ångesten: ”Slingre, qväfvande, tung, plågornas jetteorm / kring mitt hjerta och bröst, som kring Laokoon”.³¹ Över tre decennier senare använder Ver-

ner von Heidenstam *Laokoon* som en bild på den övergivna mänsklighetens ångest och förtvivlan. I *Hans Alienus* (1888–1892) läser vi: ”Högt ovan murkanten av en ramlad sal, i vilken Tiberius fordom gav gästabud, reste sig ännu Laokoongruppen, den av Minervas ormar kvävda mänskligheten, mörk av sin egen skugga, och med sina förvridna ansikten hopplöst vända mot den döva rymden.”³² Medan Silverstolpe och Heidenstam liksom de ovan nämnda danska diktarna använder *Laokoon* i bildliga uttryck, tycks *Laokoon* i övrig svensk dikt vara mera relaterad till den tyska *Laokoondebatten*. En tydlig referens till Winckelmanns *Laokoontolkning* kan man läsa i ”Utgifvarens Företal” i Carl Jonas Love Almqvists *Amorina* (1839). Utgivaren gör gällande att det inte finns något förskräckligt i den grekiska konsten: ”Man talar om *Laokoon*. Hvad fasansfullt ser man då i denna ormgrupp? Blott ett *smärtsamt*. Det hänförande i *Laokoon* ligger i konstnärens förmåga att så natursant hafva bildat de vridna kropparne, det sköna uttrycket i fadrens anlete och i sönernes sjunkande hållning.”³³ I ett epigram på hexameter, samma versmått som Vergilius använder i *Aeneiden* och Sadoletto i sin *Laokoondikt*, ansluter sig Carl Rupert Nyblom 1860 till Lessings tolkning av *Laokoongruppen*:

Snärjd i de ringlande drakarnes band, *Laokoon* synes
 Kämpa förtviflad, men dock lugn, som det höfves en man.
 Bröstat är fritt, och hufvudet än mot himmelen höjes,
 Munnen är sluten, och knappt krusad af smärtan den tycks.
 Icke ett ord, ej ett ljud han fram öfver läpparne pressar,
 Slutet dock dödens kval re'n i sin manliga barm.
 Lider ej fadren likväl att se, huru sönerna qväfvas?
 Är väl hans hjerta dervid kallt som den mejslade sten?
 Nej, han drager en suck, så djup, så förtviflad och dyster,
 Som om hans innersta lif flydde ur kroppen med den.
 Hvarför, qvider han ej? – Ty anden, fjettrad i marmorn,
 Eger ej tunga och språk, talar i tecken ännu.
 Därför rör dig också den förstummade smärtan dessmera,
 Därför den dödlige tycks hög och sublim som en Gud.³⁴

Nyblom talar om marmor, inte om gips. Han var en av de svenska författare som reste till *urbs aeterna* och där direkt konfronterades med antikens marmorvärld. Men de litterära beskrivningarna av *Laokoongruppen* är annars få i den svenska 1800-talslitteraturen. Mot slutet av seklet har *Laokoon* temporärt förlorat mycket av sin strålgans. Nu går det till och med bra att skämta om gruppen, vilket Dickens gjorde redan 1843. Det är precis vad Gustaf Fröding gör i sin berättande dikt ”Förbjuden mark”, publicerad i diktsamlingen *Nytt och gammalt* (1897). Under förberedelserna inför en bröllopsmiddag råkar en manlig gäst öppna dörren till de kvinnliga gästernas omklädningsrum.

Han träder in och de halvnakna kvinnorna reagerar med förskräckelse och i panik, inte minst hans tre kusiner Milli, Lilli och Ingeborg. De klänger sig till varandra, ”sammanormade”, fyllda av fasa liksom de tre figurerna i Laokoongruppen. Gruppen används här närmast raljant i en homerisk liknelse:

Som när ormar sno sig fast likt remmar
Kring Laokoon och två hans söner
Och man ser det kval, som fadern röner,
På hans plågsamt sträckta marmorlämmar,
Och det rop, hans öppna mun står still i,
Stod min ståtligt växta kusin Milli
Med två syskon: Ingeborg och Lilli,
Spensliga som mör hos Kalidasa
I en ställning av förfärlig fasa,
Pinsam tillgjordhet och snedvänd hals,
Sammanormade i samma lakan,
Skyddade om näsan och om hakan
Med för övrigt utan kläder alls.³⁵

Fröding är inte ensam bland svenska författare på 1800-talet att använda Laokoongruppen på ett spefullt sätt. Han är inte heller den första. Strindberg var tidigare ute. Det är inte otänkbart att Frödings ”Förbjuden mark” hittade sin inspiration just hos Strindberg.

August Strindberg

August Strindberg reste aldrig till Rom. För honom var Rom inte konstens Mecka och Laokoongruppen inget konstverk att beundra. Den mycket konstorienterade Strindberg diskuterar inte *Laokoon* varken i sina brev eller i sina texter om bildkonst. Han deltar inte i tidens samtal kring omdateringen och omvärderingen av Laokoongruppen. Trots detta gör gruppen flera korta besök i Strindbergs litterära verk under perioden 1884–1907.

1884 dyker Laokoongruppen upp i en av Strindbergs kortare texter, nämligen i ”Rom på en dag”.³⁶ Här ironiseras det över den moderna turismen som konsumerar sevärdheter i snabbt tempo, en turism som Strindberg sammanfattar med orden: ”Jag har inte kommit för att se. Jag har kommit för att ha sett.” I ett avsnitt i texten anländer Strindbergs resenär till Petersplatsen och hastar snabbt vidare till Vatikanmuseet för att se – eller snarare för att ha sett – Herkulestorson. På vägen genom salarna passerar han Laokoongruppen som han kastar ett snabbt öga på. Han känner besvikelse. Originalet överensstämmer ju inte med kopian, nämligen den avgjutning i gips som han är

van vid hemifrån. Han föredrar gipskopian: ”God dag Laokoon! Jag tycker mera om dig i gips. Det är snyggare. Man har påstått att du skriker. Möjligt, men jag har ingenting hört.” Laokoongruppen dyker inte upp fler gånger i texten.

I *Sömngångarnätter på vakna dagar*, även den texten publicerad 1884, möter vi åter *Laokoon*. I ”Andra natten” befinner sig berättaren på konstmuseet i sin hemstad. Det är närliggande att här läsa in namnen Strindberg, Stockholm och Nationalmuseum. Berättaren besöker museets samling gipskopior av klassiska skulpturer. Här finns bland annat *Apollon*, *Venus från Milo*, *Diana*, *Diskuskastaren*, *Hermafroditen*, *Skraparen*, *Silenus*, *Niobe* och *Laokoon*. Medan turisten som står framför originalen i Rom föredrar gipskopiorna som han är van vid hemifrån, tar besökaren på hemstadens konstmuseum avstånd från alla dessa livlösa avgjutningar i gips. De har gulnat och förfulats. Han stannar framför bysten *Zeus Otricoli*:

Nu ses vi igen! Och du är mig så främmande!
 Varken så skön, ej heller skrämmande;
 Och de dina, den lustiga sköna hop,
 Jag just ville se i en välgrävd grop!
 Jag tycker ni blivit alla så gamla
 Och färdiga nästan att genast ramla,
 Men vad värre är, ni blivit så fula
 Och edra kroppar ha blivit gula.
 Man står för en gudaskara, och vips!
 Så har man ett hästlass med gammal gips!

Bland gipsskulpturerna återser museibesökaren även *Laokoon* och *Niobe*. Den skönhet han tidigare beundrat har nu krackelerat:

Tomma bilder och inga tankar
 Kall och orörd bland er jag vankar;
 Och Laokoon rätt ohygglig
 Niobe något mera uppbygglig
 Men där har ock skönheten flytt.³⁷

I sina funderingar konstaterar besökaren att de klassiska skulpturerna ofta är baserade på litterära och mytologiska berättelser och att så även är fallet med Laokoongruppen. Beträktaren är beroende av dessa berättelser. Det visuella språket har inte fritt spelrum. Bilden kan inte som texten peka på sig själv och namnge sig själv. För att förstå skulpturens innebörd måste betraktaren besitta en vetskap som ligger utanför bilden: ”Ämnet större än själva scenen; / Ty utan myten som man känner förut / Så vore med bilderna ohjälpligt slut.” Utan denna vetskap är Niobestatyn ”en jättekvinna, men utan

namn, / som har ett barn i sin öppna famn”, medan Laokoon är ”en skäggig gubbe, med tvenne söner, / som bits av ormar och skriker böner”. Därefter tillägger Strindberg: ”Se där vad stenen ensam har sagt; / Och här du konst är det slut med din makt!”. Den visuella gestaltningen av Niobe och Laokoon bygger på ett narrativt sammanhang, men detta sammanhang mäktar inte bilden i sig förmedla av egen kraft. I sin tolkning av Laokoongruppen för Goethe ett liknande resonemang. Gruppen som skulptural konst tigger om sitt mytologiska och filologiska sammanhang. Den berättar till exempel inget om att den äldre mannen i Laokoongruppen bär namnet Laokoon. Det är betraktarens kunskap, tolkning och projicering som sätter in skulpturen i dess mytologiska kontext. Skulpturgruppen visar enbart en far och två söner som angrips av ormar, framhåller Goethe (”Es ist ein Vater mit zwei Söhnen, in Gefahr zwei gefährlichen Tieren unterzuliegen”).³⁸ Varken Goethe eller Strindberg är helt konsekventa här. De betonar att skulpturen har ett eget specifikt visuellt språk. Samtidigt säger de inte att skulpturgruppen gestaltar en äldre och två yngre män, utan en far och två söner, en kunskap skulpturen i sig inte kan förmedla. Komparationen mellan ord och bild var annars något som Strindberg bör ha varit förtrogen med genom Lessings bok *Laokoon*.

Lessings *Laokoon* finns inte i Strindbergs efterlämnade bibliotek i Blå Tornet. Det betyder inte att Strindberg inte kände till boken. Av *Tjänstekvinnans son* (1886) framgår det tvärtom att Strindberg stiftade bekantskap med Lessings verk redan i gymnasieåldern. Det står där att han läste Zolas romaner ”vilkas oförmåga att göra totalintryck Lessings Laokoon förut övertygat honom om”.³⁹ I förbigående nämner han Lessings bok även i ett brev till Ellen Key.⁴⁰ *Laokoon* tycks emellertid inte ha varit en skrift som i sin helhet upptog Strindbergs intresse i djupare mening. Bortsett från brevet till Ellen Key nämner han den inte med ett ord i sin övriga korrespondens och heller inte i sina skrifter om bildkonst. Men i hans litterära skrifter framgår det indirekt att han distanserar sig från dikotomin Winckelmann/Lessing när det gäller tolkningen av den skulpterade Laokoongestalten. Det som framför allt upptar honom i denna tolkningsfråga är begreppet sanning.

Lessing skriver i början av sin *Laokoon* att medan vetenskapens främsta syfte är sanning, är konstens viktigaste syfte att förnöja och förmedla skönhet.⁴¹ Här delar han uppfattning med Winckelmann. I motsättning till Lessing framhåller Strindberg att inte bara vetenskapens, utan också konstens primära uppgift borde vara att förmedla sanning. Denna syn emanerar ur hans läsning våren 1872 av Georg Brandes *Hovedströmningar*. Brandes argumenterar för att litteraturen bör ta som sin huvudsakliga uppgift att söka sanning genom att ställa aktuella problem under debatt. Utan sanning kan ingen samhällsförändring äga rum. I *Tjänstekvinnans son* skriver Strindberg att Brandes bok ”slog ner som en blixn i tvivlets mörker, och kastade ett nytt ljus över hela det Skönas värld”.⁴² Strindberg återkommer till detta synsätt i *Kvarstadsresan* (1885):

”Ty författeriet måste bli sannfärdigt, skildringarne ur livet måste likna livet. Men det sköna! Ja, är det sköna icke sant, så farväl med det sköna! Nu är det det nyttiga som skall fram. [...] Är det sköna sant? Nej icke alltid.”⁴³ Brandes och Strindbergs sanningskrav är här på kollisionkurs med Winckelmanns, Lessings och Herders skönhetsbegrepp.

I Louvren står en romersk kopia av en hellenistisk staty som på svenska kallas *Gammal fiskare* eller *Den döende Seneca*. Den gamle gubben har en oheroisk hållning och ett skrynkligt ansikte. Han återges realistiskt utan minsta idealiserande drag. Winckelmann framhåller statyn som exempel på estetiska felsteg. Det samma gör Johann Gottfried Herder: allt på gestalten som inte har en vacker form är ovidkommande, skriver han. Vad vore det för konstverk som tillät sig framställa rynkor, blodådror och broskiga utväxter? (”Welche schöne Kunst wäre es auch, die Runzeln, und Stricke von Adern, und knorpliehte Auswüchse bilden wollte?”⁴⁴). Strindberg är av en helt annan åsikt. I *Sömngångarnätter* får diktjaget syn på en gipskopia av *Sliparen*, eller *Slaven* som skulpturen också kallas, vars original står i Uffizierna i Florens. I sin essäserie ”Världshistoriens mystik” beskriver Strindberg skulpturen på följande sätt: ”Sliparen med sin hemska skosuleoval, där näsa och haka likna varandra i spetsighet och där munnen är ett hak.”⁴⁵ Medan Herder kände avsky inför Senecagestalten känner jaget i *Sömngångarnätter* sympati med *Sliparen*: ”För mig du är nu en kär bekant / I egenskap av det fulas representant. /.../ fuling, vad gör du här, / Då det skönas märke du icke bär /.../ Hur har man släppt en karl ifrån gatan, / En slusk, som ligger vid rännstens kant, / Och tjäna på ärligt hantverk en slant.”⁴⁶ Enligt tidens smakdomare är Sliparen malplacerad, han är en katt bland hermelinerna som fått tillträde till festsalen enbart på grund av sin ålder. Men för Strindberg är han den ende som representerar sanningen i festsalens förljugna idealism:

Du har befunnits idealistisk,
 Och ändå är du så naturalistisk!
 Så kommer syndarn i himmelrik
 Blott han förstår att vara antik.
 Du, skön! Nej, det går ej an,
 Men ändå för mig du, fuling, får duga
 Ty du är mera, ty du är sann,
 När alla de andra stå sköna och ljuga!
 Det sanna är fult, det är en gammal historia
 Och därför du räknas till konstens förfall;
 [— — —]
 Farväl, det sköna, behagligt för några,
 Nu kommer nyttan, nyttig för alla;

Och vill det sköna i stoftet falla
 Och sig med gagnet ödmjukt besvågra,
 Då får det leva ännu en frist –
 Så talar en blivande utilist!⁴⁷

I den lilla essän ”Artisten” (1884) skriver Strindberg: ”Alla stora konstverk av betydelse är ganska osköna såsom Michel Angelos tavlor och sena bildhuggarverk. Laokoongruppen är ful, särskilt äro sönerna gräsliga helst de tillika äro osanna.”⁴⁸ Det kan tyckas som om Strindberg här skiljer mellan det osköna och det fula. Expressiviteten i konstverken efter antiken lever inte upp till de klassiska, idealiserande skönhetsidealerna, de är osköna, men de är inte fula. Det är däremot Laokoongruppen och framför allt de två pojkarna. De är fula därför att de är dåligt gjorda. De är inte sanna. Några år senare, i essän ”Falska målningar” (i *En blå bok*, 1907–1912), betecknar Strindberg Laokoongruppen i Vatikanmuseet som vacker i sin formbildning (han använder inte ordet skön), medan Laokoons söner åter igen karakteriseras som fula: ”Laokoon är en vacker komposition, men gossarna äro rysliga, emedan de äro osanna. Gossar se icke ut så.”⁴⁹

I August Strindbergs novell ”Mot betalning” i *Giftras II* (1886) sitter Helène och docenten i etik på tumanhand och samtalar om kärlek. En person som passerar frågar Helène vad de pratar om. ”Vi talade om Laokoon”, svarar Helène undflyende. Mera sägs inte om *Laokoon* i novellen. Varför sätter Strindberg in *Laokoon* här, och varför talar Helène osanning? Helène lever i en förlorad värld på släktens herrgård. Boktitlarna i biblioteket tillhör liksom hennes idévärld det förgångna. I biblioteket har hon hittat Madame de Staëls roman *Corinne ou l'Italie* från 1807.⁵⁰ Huvudpersonen Corinne blir Helènes stora ideal och ledstjärna. I Corinnes bostad finns gipskopior av Laokoon, Niobe och andra antika skulpturer, skulpturer som räknades till de yppersta i världskonsten när romanen skrevs. På sin resa till Italien besöker Corinne Vatikanmuseet och får se *Laokoon* och de andra mästerverken i original. Hon talar om marmorgestalternas värdighet och heroiska lugn på ett sätt som speglar Winckelmann. Corinnes värld blir Helènes värld: ”Att upplysa släktet om vad Madame Staëls Corinne hade tänkt för femtio år sen, det var hennes kallelse, men hon inbillade sig nu att det var hennes egna tankar som trängdes och ville ut.”⁵¹ När Helène får frågan vad hon och docenten talar om är det därför naturligt för henne att svara Laokoon. Hon riskerar knappast några följdfrågor. Den på 1880-talet degraderade Laokoongruppen står inte längre i fokus. Paret döljer sin platoniska kärlek bakom den i deras värld självdisciplinerade och därför tilltalande Laokoon. I Strindbergs egen värld med dess brandesiska naturalism skriker Laokoon.

Den 27 oktober 1891 skickar Strindberg en 52 rader lång dikt via Ellen Key till kalendern *Nutid*. Dikten bär titeln ”Laokoon” med underrubriken ”skriker” satt inom pa-

rentes. I *Nationalupplagan av Strindbergs samlade verk* har dikten fått titeln ”Laokoon [II]” för att skilja den från en kort dikt med samma titel som Strindberg skrev många år tidigare och som i *Nationalupplagan* därför fått titeln ”Laokoon [I]”.⁵²

Laokoon

(skriker)

Apollo, förbannade gud!
 Du jungfrupilt, den karlhatande Dianas broder!
 Du skägglöse, vanföre misogyn,
 Son av mörker och ljus!
 Vi hetsade du på Siarn,
 Den fosterlandsälskande Siarn,
 Dina båda reptiler?
 Därför manne
 Att jag hävdade en kvinna,
 Hävdade överhuvud,
 Eller därför tilläventyrs
 Att jag lägrade i ditt tempel,
 Ofrivilligt kyske gallgud?
 Törhända hedrade du mig med ditt hat
 Och din lilla avund,
 Därför att ditt ramlande Troja
 Skulle få räddas av mig
 Och icke av dig,
 Självkränkare!
 Solgud, kantänka!
 Spågud, ringud, cittergud!
 Du skjuter barn med pilbåge,
 Niobes alla, – du minns –
 Annars minns jag.
 Du rev mitt hus
 Du tog min kvinna,
 Mina vänner och ägodelar
 Det förlåter jag!
 Men du tog mina barn också,
 Och det förlåter jag dig aldrig,
 Svinhund!
 Bits reptil! Blod på tand!
 Drag till på knutarna
 och snör min strupe

När jag ropar Nåd!
Nåd, Apollo! Icke för mig
Kvinnohävdaren, Tempelskändaren,
Icke för mig, Trojanvännen Grekhataren,
Men nåd, Apollo, för mina barn,
Mina älskade barn!
Glöm mitt övermod, mitt överord,
Glöm att jag förhävde mig
Att jag gladdes i glädjen,
Levde det ljuva livet,
Bytte ditt kalla tempel mot mitt varma hem;
Att jag – som ugglan –
Fann mina ungar
Vara de vackraste!
Glöm att det icke blev mig tillfylles
Vara Apolloprästen, Orakelsvararen,
Utan även Gudadjuret människa.
Glöm! – – –⁵³

”Laokoon [II]” har en tredelad form. Första delen (rad 1–31) upptas av Laokoons raseri mot Apollon. I andra delen (rad 32–40) vädjar Laokoon till Apollon om nåd för sina barn, medan Laokoon i den tredje delen (rad 41–52) ber om förståelse för att han svikit sin roll som präst i Apollons tempel. Första delen av ”Laokoon [II]” är ett av de kraftigaste vredesutbrott som den svenska litteraturen kan uppvisa. När Strindberg skickar dikten till Ellen Key skickar han med ett följebrev där han skriver: ”Härmed enligt löfte min Laokoon. Lessing säger visserligen att han [Laokoon] inte skriker, men det bryr jag mig inte om, ty jag tror man skriker när det gör ont, ja jag vet det!”⁵⁴ Men i dikten är det mindre den fysiska smärtan och mera raseriet mot Apollon och hans lömska angrepp på Laokoons söner som utlöser skriket. Underrubriken ”(skriker)” betonar det högljudda i Laokoons raseri. Vreden, smädelserna och invektiven vräks över ljusets och solens gud. I dikten tillskrivs Apollon alla de negativa egenskaper som det sena 1800-talet kunde tänka sig. Han är både kvinnohatare (”misogyn”) och manshatare, han är missbildad, homosexuell (”skägglös”) och onanist (”självränkare”). Han är ofruktsam (”gallgud”), efebofil (”jungfrupilt”), avundsjuk och en simpel tjuv. Kort och gott: han är en ”svinhund”. Laokoon själv anser sig vara motsatsen: han älskar sitt land, han är redbar på det praktiska planet, handlingskraftig på det erotiska, och han är till den yttersta gränsen en förlåtande människa. Nu har emellertid Apollon över-skridit denna gräns: han är i färd med att ta Laokoons älskade barn ifrån honom. Det kan aldrig förlätas, skriker Laokoon ursinnig. I diktens andra del är Laokoon fortfarande trotsig, men samtidigt neddämpad och vädjande. Han tar gärna konsekvensen

av sina handlingar, säger han, men han vädjar om att faderns försyndelser mot gudarna inte må drabba barnen: ”nåd, Apollo, för mina barn / Mina älskade barn!”. Tre gånger används ordet nåd. I den tredje delen stiger Laokoon ned från sin hybrisposition. Han vädjar om förståelse. Han har tjänat Apollon, men han påpekar att han inte själv är någon gud. Han är människa med människans alla fel och brister. Han har liksom kärnsnäppan i Asbjørnsens och Moes norska folksaga ”Myrsnipen” subjektivt sett sina ungar som de vackraste av alla barn.⁵⁵ Han har fört ett epikureiskt liv i Apollons tempel och samtidigt prioriterat det egna hemmet och den egna familjen framför tempeltjänsten. Laokoon vädjar till Apollon om att överse med allt detta för de oskyldiga barnens skull. Fyra av den sista delens tolv rader inleds med den vädjande imperativen ”glöm”.

Strindbergs fadersgestalt i ”Laokoon [II]” är utformad varken i enlighet med Winckelmanns eller Lessings tolkning av Laokoongestalten. Medan Winckelmann läser in behärskning i Laokoons reaktion och medan Lessing i Laokoons halvöppna mun läser in ett skrik i sin linda, ser Strindberg i Laokoons ansikte ett skrik som har bedarrat och ersatts av vädjan. Han försöker liksom Goethe avläsa vad skulpturen i sig uttrycker innan han kopplar på sin kunskap om den litterära berättelsen. Enligt Goethe orsakas Laokoons rörelsemönster av ett ormbett mot Laokoons vänstra höft. Bettet äger rum i detta nu, eller som Goethe formulerar det: ormen har inte bitit, den biter (”Die Schlange hat nicht gebissen, sondern sie beißt”⁵⁶). Han gör gällande att Laokoons omedelbara och oreflekterade reaktion är att han kastar sin underkropp åt höger för att undfly bettet. Den plötsliga kroppsanssträngningen föregår smärtereaktionen. Magen är indragen, lungorna har ännu inte fyllts med den luft som skall föra ut det kommande skriket. Goethes läsning av skulpturgruppen är fysiologisk. Strindbergs läsning är psykologisk. Laokoons raseri har bedarrat och avlösts av fruktan. Ansiktet, den halvt öppna munnen och den uppåtriktade blicken åskådliggör Laokoons vädjan till Apollon att skona hans barn. Strindberg frigör således inte gruppen från bindningen till mytologin, så som Goethe gör. I sin dikt sätter han tvärtom in gruppen i dess mytologiska sammanhang. Apollon är genom hela dikten närvarande som målta-
vavla för Laokoons raseri och vädjan.⁵⁷

Strindberg kunde inte släppa Laokoongestalten. Efter sekelskiftet dyker skulpturgruppen åter igen upp i hans författarskap, denna gång som ett strukturerande element i skådespelet *Näktergalen i Wittenberg* (1903). Pjäsen med sina fjorton tablåer fördelade på fem akter handlar om Martin Luther och hans strid mot påvemakten. Laokoontemat introduceras i andra tablån (akt II). Några lärda personer är församlade i kurfursten av Sachsens bibliotek i Wittenberg. Doktor Johannes, som är en slags Faustgestalt och en drivande motor i skådespelet, berättar för vännerna:

Har herrarne hört det sista från Rom? Man har i Titus' bad – Titus som utrotade Jerusalem – funnit en staty som föreställer Laokoon, trojanska prästen ni vet som ville rädda Troja från den bekanta trähästen och de fientliga krigarne. Till straff sände Apollo två ormar som dödade prästen och hans två söner. Denna staty behagade emellertid de galna romarne, så att de buro den i procession kring gatorna under kyrkoklockornas klang.⁵⁸

Skalden Ulrich von Hutten anmärker att händelsen kanske är ett järkecken. ”Ni menar att romarne fått sin trojanska häst inom murarne?”, frågar doktor Johannes. ”Jag hoppas det”, svarar von Hutten.⁵⁹ Den unge juridikstudenten Martin Luther befinner sig i samma rum. Han hör berättelsen om Laokoongruppen, men säger inget. Doktor Johannes ser Luthers läggning och förutsättningar och försöker föra honom mot den stora uppgiften att frigöra Tyskland från Vatikanens makt. Han lånar honom Bibeln som Luther läser med förundran. Denna läsupplevelse samt mordet på en ung vän som han nyligen svikit får honom att lämna juridiken för ett liv som augustinermunk. Han antar namnet Augustinus.⁶⁰ Luthers vänner är upprörda över hans inträde i klostret, men inträdet är just vad doktor Johannes har planerat. Han säger: ”I herrar doktorer, vår vän Martin har mera begrepp än vi om belägringskonsten; han går in i fästningen och öppnar portarna inifrån.”⁶¹ Repliken som får tyngd genom att den avslutar akt II refererar till Johannes berättelse om fyndet i Rom. Johannes ser Luther som en möjlig trojansk häst.

I de tre resterande akterna i skådespelet nämns Laokoon bara en gång.⁶² Däremot placeras Strindberg in Laokoongruppen tre gånger i sina scenanvisningar. I tredje akten har Luther fått starkt negativa erfarenheter av klosterlivet, samtidigt som doktor Johannes har satt Jan Hus skrifter i hans händer. Priorn i augustinerklostret skickar honom på studiebesök till Rom. Väl hemma igen kallas han till kurfurstens palats. I sjunde tablån (akt III) befinner sig Luther i samtal med kurfurstens som meddelar Luther att han vill kalla honom till professor i Wittenberg, men först vill han att munken ska visitera klostren, vilket ingår i furstens strategi i kampen mot påven. Luther accepterar med entusiasm. I scenanvisningen till denna tablå kan man läsa: ”På väggen syns en kartong av Laokoon.”⁶³ Det är inte den kraftfulla fristående skulpturgruppen som exponeras här, utan en tvådimensionell avbildning. Genom denna scenanvisning ges en antydning om vad som ska komma. Vid slutet av samtalet mellan kurfurstens och Luther noteras i en regianvisning att Luther ”kastar en blick på Laokoonkartongen”, varvid fursten anmärker: ”Du ser på prästen där! Akta dig för ormgruppen!”⁶⁴ Luthers visitering av klostren kommer nu att forma sig till en trojansk häst, helt i linje med doktor Johannes plan. Strindbergs Luther framstår som en kompromisslös upprorsman och reformator, en grovkornig och högröstad sanningssägare. Han är lika muskulös i sitt tal som Laokoon är muskulös i sin kropp.

I nionde tablån (akt III) befinner sig Constantia Peutinger och Ulrich von Hutten

i Peutingers trädgård. Paret samtalar om de gamla romerska gudarna. Tablåns scenanvisningar noterar: "Viridarium i Peutingers Trädgård med Laokoons Staty".⁶⁵ I en regianvisning anges att Constantia "antyder Laokoon", det vill säga hon riktar von Huttens uppmärksamhet på skulpturgruppen. Hon säger: "Och denna bild som numera finns över allt. Vem är det?" Orden alluderar på kurfurstens replik i sjunde tablån: "Doktor Luther [...] som alla människor talar om". Luther befinner sig nu mitt i sin reformatoriska kamp. Von Hutten svarar Constantia att skulpturen "fått många tydningar; den sista är den, att Laokoon, Apollos präst, skulle ha gift sig, och därför dödats av guden".⁶⁶ Han refererar här till myten om Laokoon, där det berättas att Laokoon drabbas av Apollons ilska på grund av att han ingått äktenskap. Referensen gör en indirekt koppling mellan Laokoon och den historiske Luther. Luther gifte sig med Katharina von Bora, vilket bidrog till att påven bannlyste honom. Giftermålet skulle senare öppna för protestantiska präster att ingå äktenskap.

Tolfte tablån (akt V) utspelar sig i väntrummet utanför rådhusalen i Worms. I scenanvisningen skriver Strindberg: "Knektar och Betjante vid fonddörren. Luther står vid fönstret till höger och vänder ryggen inåt rummet. Framom en spis med Laokoon på kappan."⁶⁷ Laokoon kopplas här till eldmotivet som är centralt i den föregående tablån (akt IV). I elfte tablån anordnar Luthers unga anhängare ett bokbål på katolsk litteratur. Luther anländer, kastar sin bannbulla på elden, och lämnar scenen med aktens sista replik: "Se efter elden!" I tolfte tablån har Luther getts fri lejd för att möta kurfursten och kejsaren. Kejsaren förväntar sig att Luther ska återkalla sina lärosatser. Luther vägrar. Vakterna hånar honom. Det samma gör folkhopen som trängs i dörren. Domaren Schurff som företräder Luther frågar: "Nå Martin, var är du nu?" Luther svarar: "I ormgropen!" Han har hamnat just på den plats kurfursten varnade för i sjunde tablån. Nu väntar reptilernas angrepp. På eldstadens framskjutande huv kämpar Laokoon redan med ormarna. Luther, som vännerna kallar "Näktergalen i Wittenberg", döms till bålet.

I den avslutande fjortonde tablån har Luther länge varit i husarrest på Wartburg. Dödsdomen har upphävts. Nu informeras han om de stora ändringar som har ägt rum i Tyskland, och att hans lära har slagit rot. Han får veta att klostren har öppnats och att prästerna tillåts gifta sig, men också att friheten fortfarande är kringskuren. Han är fri att gå. Stora uppgifter väntar honom.

I *Näktergalen i Wittenberg* tjänar Laokoongestalten som en karakteristik av och som ett scenografiskt ledmotiv för Martin Luther. Dramats utveckling och parallellen mellan Luther och Laokoon belyses av scenanvisningarnas tre olika Laokoonbilder. I sjunde tablån är skulpturen avbildad på en kartong som hänger på en vägg inomhus. Den tvådimensionella avbildningen antyder, men kan inte förmedla den fristående skulpturens laddning. Bilden på väggen tjänar som ett förebud om vad som ska komma

att hända. I nionde tablån visas skulpturen under öppen himmel och i full tredimensionell kraft. Luther befinner sig mitt i sin revolutionära gärning. I tolfte tablån visas en målning av Laokoon på en spiskappa. Här kopplas Laokoon samman med elden, vilket dels pekar på det kättarbål som hotar Luther, dels på den eld med vilken Luther genomför sin reformation.

1905, två år efter *Näktergalen i Wittenberg*, publicerade Strindberg novellsamlingen *Historiska miniatyrer*. I en av novellerna som bär titeln "Laokoon" återkommer Luther temat.⁶⁸ I *Näktergalen i Wittenberg* skickas Martin Luther av priorn i augustinerkloster till Rom för att höra, se och lära. När han återkommer till Tyskland och befinner sig i audiens hos kurfursten, där en kartong med en målning av Laokoongruppen syns på väggen, berättar han med avsky om Rom: "Där hålls ett hednahov [...] prästerna göra narr av det heligaste, och kristendomen finns inte mer inom Roms murar." I novellen "Laokoon" är det just Luthers upplevelser i Rom som står i fokus. Man har nyss grävt fram Laokoongruppen. Luther bevittnar hur denna skulpturgrupp som härrör från en icke-kristen tid förs genom gatorna och hyllas av kyrkklockorna på dess väg till Vatikanen. Åter igen är det sanningskravet som står i fokus. Luther förfäras över det utsvävande livet på gatorna och prästernas dekadenta tillvaro kring påvestolen. Laokoongruppen blir en bild som fångar upp olika aspekter av Luthers erfarenheter i Rom: det antikristna intrånget i Vatikanen, invånarnas och prästernas hållningslöshet samt romarnas syn på honom som en trojansk häst i deras stad.⁶⁹

Sammanfattning

Ända fram till den senare delen av 1800-talet betraktades Laokoongruppen som ett av konsthistoriens mest betydande skulpturverk. Att se och beundra gruppen var ett måste för de resenärer som besökte Rom. Kopior utförda i brons och gips smyckade slott och herresäten i alla delar av Europa. Gipskopior blev självklara kopieringsobjekt i konstakademiernas undervisning. Även diktarna fick tidigt upp ögonen för Laokoongruppen, inte minst därför att den förde dialog med både Vergilius *Aeneiden* och Plinius *Naturalis Historia*. I litteraturen etablerade *Laokoon* sig som en återkommande bild på människans kamp mot det oundvikliga. Gruppen hyllades av diktare och tänkare som Winckelmann, Herder, Lessing, Goethe och Schopenhauer. Men om det rådde en allmän konsensus vad gäller synen på gruppen som konstverk, gick synen isär när det gällde tolkningen. Varför skriker inte Laokoon när smärtan och rädslan plötsligt drabbar honom? Winckelmann erbjöd en förklaring, Lessing en annan, Schopenhauer en tredje. Diskussionen flödade kring 1860 och 1870, medan den bleknade under 1800-talets två sista decennier som en konsekvens av att arkeologer och konstexperter hade satt frågetecknen vid skulpturens ålder. Laokoongruppen blev omvärderad

och förlorade för en tid sin centrala position i konsthistorien. Även i svensk litteratur kan man följa denna utveckling från uppskattningen i Almquists *Amorina* till ironin hos Fröding.

August Strindberg berör Laokoongruppen i ett tiotal av sina texter. Hans referenser till skulpturen tar sin början 1884 i samband med den radikala omvärderingen av gruppen i kombination med tidens sjunkande intresse för gipsavgjutningar. Gruppen dyker upp i tre av Strindbergs litterära verk under året 1884. Detta leder fram till en estetisk hållning som i *Sömngångarnätter* nästan får karaktären av konstmanifest. I ett brev i april 1884 skriver han: ”Hörde du anskriet, när jag skrev mina italienska brev? [...] En underklass vågade säga: jag finner det oskönt att de som bearbeta denna bördiga jord ligga sjuka av svält: jag finner det oskönt att jordägarna skola ligga i marmorpalats och jordslavarne i mörka kulor (så pittoreska för resestipendiaten målaren och turisten), och skönt måste det italienska folket också finna det sköna landet, när de i hundratusental lämna det för att resa till Amerika!”⁷⁰ Strindberg vänder sig mot idealiseringen av såväl Italien som av den klassiska antiken. Alla antiker är inte sköna, slår han fast. Vissa skulpturer är fula som gestaltningen av Laokoons söner. De är fula därför att de är dåligt gjorda, de är inte sanna. ”Gossar se inte ut så.” Lessing skriver i sin bok *Laokoon* att medan vetenskapens uppgift är att förmedla sanning, är konstens uppgift att förmedla skönhet. När Strindberg läser Georg Brandes 1870 övertygas han om att även litteraturens primära uppgift är att förmedla sanning. Strindberg ifrågasätter det gamla skönhetsbegreppet, inte minst i samband med det han kallar avguderiet med antiken. ”Ja, är det sköna inte sant, så farväl med det sköna!” Här ställer sig Strindberg bredvid Georg Brandes. I *Sömngångarnätter* skiljer han mellan det fula och det osköna. Laokoons söner är fula därför att de är osanna. *Sliparen* är oskön, men sann. Han hör inte hemma bland Winckelmanns ”sköna”, men förljugna antika skulpturer. Herder skulle med en avvisande gest ha betecknat *Sliparen* ”häßlich” (ful). Strindberg, däremot, kallar *Sliparen* en kär bekant. Så ser en man ut som befinner sig på samhällets botten, härjad av livet. *Sliparen* ”är sann, / När alla de andra stå sköna och ljuga! / Det sanna är fult”.

Varför Laokoongestalten inte skriker står som en viktig frågeställning i 1800-talets estetiska debatt. I ett antal korta texter anknyter Strindberg till denna diskussion, om än fragmentariskt. I dessa texter försöker han inte ge någon helhetstolkning av skulpturgruppen. Det gör han däremot 1891 i sin dikt ”Laokoon [II]”. Här ger han sitt svar på frågan varför vi inte kan läsa in något skrik i Laokoons mimik. I Laokoons ansikte som lyfts mot himlen med öppna ögon och halvöppen mun tycker sig Strindberg läsa in ett skrik som har avklingat. Skulpturgruppens centralgestalt har rasat färdigt. Nu riktar Laokoon en ödmjuk faders brinnande vädjan till solguden om nåd för sina älskade barn.

I novellen ”Laokoon” och skådespelet *Näktergalen i Wittenberg* lyfter Strindberg

Laokoongruppen in i Martin Luthers reformationssammanhang. I novellen står den nyupptäckta *Laokoons* triumffärd genom det katolska Roms gator, bevittnad av Luther, som ett tecken på falskhet och förljugenhet. I skådespelet ges Laokoongruppen en annan och litterärt viktigare roll. Den strukturerar dramat och framstår samtidigt som ett scenografiskt ledmotiv för Luther. I första delen av skådespelet ges antydningar och anspelningar som får läsaren, alternativt publiken i salen, att förnimma paralleller mellan *Laokoons* brottnings med ormarna och Luthers strid med påvemakten. Detta förstärks sedan genom scenanvisningarna. Laokoongruppen visas i tur och ordning som avbildning på kartong, som en avgjutning i en trädgård och som en avbildning på en spiskappa. Dessa tre återgivningarna av ett fjärran original kommenterar i den sceniska kontexten Luthers tre faser i dramat: föräningen om det som ska komma, kampen för sanningen och slutligen reformatorns eld.

Laokoon tillhörde inte August Strindbergs favoriter inom bildkonsten. Gruppen representerade tvärt om en konstvärld och en kultur som var honom främmande. Trots detta återvände han ofta till *Laokoon* i sina texter. Det senhellenistiska skulpturverket tycks ha haft en provokativ och samtidigt inspirerande inverkan på honom. Det spelade en viktig roll för hans Brandespåverkade syn på livet och konsten.

NOTER

- 1 Om Strindbergs konstintresse, se Göran Söderström, *Strindberg och bildkonsten*, Stockholm 1972.
- 2 Vergilius, *Aeneiden*, tolkad och kommenterad av Ingvar Björkeson, Stockholm 1996, s. 41.
- 3 Horst Althaus, *Laokoon. Stoff und Form*, München 1968, s. 99.
- 4 H. Sichtermann, "Der wiederhergestellte Laokoon", *Gymnasium*, 70:3, 1963, s. 193–211.
- 5 Johann Joachim Winckelmann, *Kunsttheoretische Schriften I. Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, Baden-Baden, Strasbourg 1962, s. 24.
- 6 Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon eller om gränserna mellan måleri och poesi*, övers. Sven-Olov Wallenstein, Göteborg 2011, s. 90. Se även G.E. Lessing, *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, 5/2, utg. Wilfred Barner, Frankfurt a.M. 1990, s. 117.
- 7 Lessing 2011, s. 20. Lessing 1990, s. 29.
- 8 Lessing 2011, s. 20. Lessing 1990, s. 29: "Der Meister arbeitete auf die höchste Schönheit, unter den angenommenen Umständen des körperlichen Schmerzes. [---] er musste Schreien in Seufzen mildern; nicht weil des Schreien eine unedle Seele verrät, sondern weil es das Gesicht auf eine ekelhafte Weise verstellte."
- 9 Lessing 2011, s. 27. Lessing 1990, s. 35: "Wenn Virgils Laokoon schreiet, wem fällt es dabei ein, dass ein grosses Maul zum Schreien nötig ist, und dass dieses große Maul häßlich läßt."
- 10 Althaus 1968, s. 11–100.

- 11 Arthur Schopenhauer, *Världen som vilja och föreställning*, övers. och inl. Efr. Sköld, Nora 1992, s. 330. Jfr originalet: ”Man konnte nicht aus Marmor einen schreienden Laokoon hervorbringen, sondern nur einen den Mund aufreißenden und zu schreien sich fruchtlos bemühen, einen Laokoon, dem die Stimme im Halse stecken geblieben, *vox faucibus haesit*. Das Wesen, und folglich auch die Wirkung des Schreiens auf den Zuschauer, liegt ganz allein im Laut, nicht im Mundaufsperrern.” Arthur Schopenhauer, *Sämtliche Werke in zwölf Bänden*, 3. *Die Welt als Wille und Vorstellung III*, inl. Rudolf Steiner, Stuttgart ca. 1890, s. 73.
- 12 Solfrid Söderlind, *Gips. Tradition i konstens form*, Stockholm 1999, s. 100.
- 13 Söderlind 1999, s. 107.
- 14 Ragnar Josephson, *Nationalism och humanism*, Stockholm 1935, s. 48 f.
- 15 Egron Lundgren, *Reseskildringar, anteckningar och bref*, Stockholm 1905, s. 28.
- 16 Emil Aarestrup, *Aarestrups Samlede Digte*, Köpenhamn 1913, s. 117.
- 17 Emilie Flygare-Carlén, *En natt vid Bullar-sjön*, Stockholm 1928, s. 74 f.
- 18 Gunilla Bergh, ”Ehrensärds idealuppfattning i förhållande till Winckelmanns”, *Sammlaren*, 30, 1918, s. 156–190, citat s. 156.
- 19 Carl Rupert Nyblom, *Dikter*, Stockholm 1860, s. 248.
- 20 P.D.A. Atterbom, *Minnen från Tyskland och Italien*, senare bandet, Örebro 1869, s. 511.
- 21 Bengt Lewan, *Drömmen om Italien. Italien i svenska resenärers skildringar från Atterbom till Snoilsky*, Stockholm 1966, s. 156.
- 22 Alla tre citaten är hämtade ur Gisbert Kranz, *Meisterwerke in Bildgedichten. Rezeption von Kunst in der Poesie*, Frankfurt a. M. 1986, s. 121. Kekulé: ”Der Glaube an den Laokoon als eine recht eigentlich vorbildlich höchste Leistung der griechischen Kunst läßt sich nicht festhalten”. Schmarsow: ”eine abgefeimte Grausamkeit des Geschmacks”. Kranz: ”Von allen Seiten wurde die Gruppe nun geschmäht: Sie sei anatomisch ungenau, geistig leer und moralisch fragwürdig”.
- 23 Solfrid Söderlind, ”Gipsfrågan. Skulptur- och avgjutningssamlingar i 1800-talets Sverige”, i *Inspirationens skattekammer. Rom og skandinaviske kunstnere i 1800-tallet*, Hannemarie Ragn Jensen m.fl., red, Köpenhamn 2001, s. 299–321, här: s. 317.
- 24 Kranz 1986, s. 101–129.
- 25 George Gordon Byron, *The Poetical Works of Lord Byron*, London 1961, s. 248.
- 26 Om kulturella ikoner, se Hans Lund, *Kulturella ikoner i text, musik och bild*, Stockholm 2012.
- 27 Charles Dickens, *A Christmas Carol and Other Christmas Carols*, London 2010, s. 111.
- 28 Adam Oehlenschläger, *Oehlenschlägers Skrifter*, 19, Köpenhamn 1860, s. 107.
- 29 Henrik Hertz, citeras efter Kranz 1986, s. 125 f.; Bernhard S. Ingemann, *Samlede Romanzer, Sange og Eventyrdigte af Bernhard Sev. Ingemann*, 5, Köpenhamn 1845, s. 27 f.
- 30 Francis Bull, *Nordisk kunstnerliv i Rom*, Oslo 1960, s. 55–110.
- 31 Gudmund Leonhard Silverstolpe, *Dikter*, Stockholm 1851, s. 157.
- 32 Verner von Heidenstam, *Hans Alienus* (Svenska klassiker utgivna av Svenska Akademin), Stockholm 2003, s. 338.
- 33 Carl Jonas Love Almqvist, *Amorina eller Historien om de Fyra*, i *Samlade Verk* 18. Med inledning och kommentarer av Bertil Romberg, Stockholm 2000, s. xxvii.
- 34 Nyblom 1860, s. 247.

- 35 Gustaf Fröding, *Samlade skrifter*, 5, Stockholm 1922, s. 59.
- 36 August Strindberg, *Kvarstadsresan, Fabler och Societeten i Stockholm*, i *Samlade Verk*, 18, red. Conny Svensson, Stockholm 2009, s. 176.
- 37 August Strindberg, *Dikter på vers och prosa, Sömngångarnätter på vakna dagar och strödda tidiga dikter*, i *Samlade Verk*, 15, red. James Spens, Stockholm 1995, s. 183 f.
- 38 Johann Wolfgang von Goethe, "Über Laokoon", i *Goethe Sämmtliche Werke*, 29, Stuttgart & Tübingen 1840, s. 309. Se även Althaus 1968, s. 86 och 91.
- 39 August Strindberg, *Tjänstekvinnans son I–II*, i *Samlade Verk*, 20, red. Hans Lindström, Stockholm 1989, s. 133.
- 40 Brev nr 2280 i *Strindbergs brev*, VIII, utg. Torsten Eklund, Stockholm 1964, s. 362.
- 41 Lessing 1990, s. 19. Lessing 2011, s. 18.
- 42 Strindberg 1989, s. 287 – se även kommentarer s. 427.
- 43 Strindberg 2009, s. 130.
- 44 Peter Sprengel, "In der Museen Heiligtum. Herder, Italien und der Klassizismus", i *Kunstliteratur als Italienerfahrung*, Helmut Pfotenhauer, red., Tübingen 1991, s. 47 f.
- 45 August Strindberg, *Essäer, tidningsartiklar och andra prosatexter 1900–1912*, i *Samlade Verk*, 71, red. Conny Svensson, Stockholm 2005, s. 47. *Sliparen* är avbildad i samma band, s. xxxiii.
- 46 Strindberg 1995, s. 186.
- 47 *Ibid.*, s. 187–189.
- 48 August Strindberg, *Likt och olikt I–II samt uppsatser och tidningsartiklar 1884–1890*, i *Samlade Verk*, 17, red. Hans Lindström, Stockholm 2003, s. 48.
- 49 August Strindberg, *En blå bok II*, i *Samlade Verk*, 66, red. Gunnar Ollén, Stockholm 1999, s. 851.
- 50 Germaine de Staël-Holstein, *Corinna eller Italien*, Stockholm 1808–1809.
- 51 August Strindberg, *Giftas I–II*, i *Samlade Verk* 16, red. Ulf Boëthius, Stockholm 1982, s. 236.
- 52 Dikten är ett epigram på nio rader som i Nationalupplagan har fått titeln "Laokoon [I]". Dikten, som inte diskuteras i denna artikel, berör varken skulpturgruppen eller Laokoondebatten, utan bara myten om Laokoon. Det var meningen att dikten skulle ingå i avdelningen "Antiker" i diktsamlingen *Nya dikter* som Strindberg planerade 1883. Projektet blev inte förverkligat. Dikten var bland de texter som Strindberg senare stod i begrepp att bränna, men som räddades av Birger Mörner. (Strindberg, *Samlade Verk*, 15, s. 262.)
- 53 Strindberg 1995, s. 265 f.
- 54 Se not 40.
- 55 Asbjørnsens och Moes norska folksagor publicerades i Christiania 1841–1843.
- 56 Althaus 1968, s. 92.
- 57 Det har diskuterats huruvida "Laokoon [II]" har en eventuell förankring i Strindbergs biografi. Värmdö skeppslags tingsrätt dömde 1891 August Strindberg och Siri von Essen till ett års hemskillnad. Barnen skulle enligt domen bo hos Siri. Strindberg kände sig brutalt frånrövad det han älskade högst av allt, sina barn. Sambandet kommenteras och diskussionen summeras i Nationalupplagens kommentarer till dikten: *Samlade Verk*, 15, s. 424 f.

- 58 August Strindberg, *Näktergalen i Wittenberg*, i *Samlade Verk*, 49, red. Gunnar Ollén, Stockholm 1988, s. 53.
- 59 Ibid.
- 60 Man kan undra om det är en tillfällighet att Augustinus bär Strindbergs namn.
- 61 Strindberg 1988, s. 71.
- 62 Ibid., s. 110.
- 63 Ibid., s. 91.
- 64 Ibid., s. 93.
- 65 Ibid., s. 101.
- 66 Ibid., s. 109 f.
- 67 Ibid., s. 137.
- 68 August Strindberg, *Historiska miniatyrer*, i *Samlade Verk*, 54, red. Conny Svensson, Stockholm 1997, s. 166–181; kommentaren s. 287 f.
- 69 Laokoon nämns inte i Karl-Åke Kärnells bok *Strindbergs bildspråk. En studie i prosastil*, Uppsala 1962.
- 70 Strindberg 2009, s. 119.

ABSTRACT

Hans Lund, Department of Arts and Cultural Sciences, Lund University

August Strindberg and The Laocoon Group (August Strindberg och Laokoongruppen)

For centuries the Hellenistic Laocoon Group, discovered in 1506, was regarded as one of the most prominent sculptures in art history. Copies in bronze and plaster were spread widely. The group inspired artists and authors in many countries, also in Sweden, and it came sharply into focus in Winckelmann's and Lessing's famous discussion on aesthetics. However, late in the 19th century the Laocoon Group was re-evaluated, and its reputation declined rapidly. Between 1884 and 1905 the Laocoon Group appeared in several of August Strindberg's texts. Strindberg shared the new critical view on the group. For that very reason he found the sculpture and its plaster copies very useful when in the 1880s in some poetic and narrative texts he polemically focused on the concepts beauty and truth. In his poem "Laokoon" (1891) which presents an existential interpretation of the Laocoon Group, Strindberg proposes a new answer to the famous question why Laocoon does not scream. In Laocoon's face he discerns a scream that has disappeared and turned into a humble appeal for mercy for the two sons. In Strindberg's drama *Näktergalen i Wittenberg* (The Nightingale of Wittenberg, 1903) the Laocoon Group structures the whole play. The leading character, Martin Luther, is directly and indirectly connected to the Laocoon figure. The Laocoon Group is shown on stage and functions as a scenographic Leitmotif for Luther.

Keywords: Laocoon, Strindberg, Lessing, plaster, beauty, truth