

Strindberg across Borders
edited by Massimo Ciaravolo

© 2016 Copyright Istituto Italiano Studi Germanici
Via Calandrelli, 25 – 00153 Roma

The volume has been published with the contribution of The King Gustaf VI Adolf Foundation for Swedish Culture (Stiftelsen Konung Gustaf VI Adolfs fond för svensk kultur) and the patronage of:



Associazione Culturale
di Scandinavistica
Milano Firenze



ISBN: 978-88-95868-20-2

Strindberg across Borders

edited by Massimo Ciaravolo

Table of Contents

- 5 Acknowledgements
- 7 Massimo Ciaravolo, *Introduction*

WORLD LITERATURE

- 15 Vera Gancheva, *August Strindberg – The Phoenix*
- 31 Ann-Charlotte Gavel Adams, *Constructing Strindberg's Life across Borders and Times*

TRANSLATION

- 41 Elisabeth Tegelberg, *En Strindbergessä i kontrastiv belysning*
- 63 Alexander Künzli and Gunnel Engwall, *Strindberg and Transnationality: The Case of Le Plaidoyer d'un fou*

GENDER, POLITICS AND SCIENCE

- 83 Tobias Dahlkvist, *Strindberg som vansinnigt geni. Strindberg, Lombroso och frågan om geniets patologi*
- 93 Massimo Ciaravolo, *Between Literature and Politics. Strindberg and Scandinavian Radicalism as Seen through his Relationship with Edvard Brandes, Branting and Bjørnson*
- 125 Cecilia Carlander, *Strindberg och det androgyna*

OUTWARD AND INWARD, LOWER AND UPPER REALITY

- 139 Annie Bourguignon, *Var går gränsen mellan jaget och makterna?*
- 151 Deimantė Dementavičiūtė-Stankuvienė, *Across Dream: Archetypical Images in Strindberg's Dream Plays*
- 163 Polina Lisovskaya, *Christmas Eve in Strindberg's Oeuvre*

- 179 Astrid Regnell, *Konstens verklighet i En blå bok*

FORMS OF INTERTEXTUALITY

- 191 Maria Cristina Lombardi, *Grotti and Loki: Two Mythological Beings in Strindberg's Literary Production*
- 207 Andreas Wahlberg, *Början i moll och finalen i dur: Om överträdan-
det av den osynliga gränsen i Strindbergs Ensam och Goethes Faust*
- 219 Roland Lysell, *Stora landsvägen som summering och metadrama*
- 231 Martin Hellström, *Strindberg for Children. A Study of the Plays
"A Little Dream Play" by Staffan Westerberg and "Alone" by
Börje Lindström*

STAGE

- 247 Franco Perrelli, *Strindberg on the Italian Stages of the Twentieth
Century*
- 259 Gytis Padegimas, *Vakhtangov's and Chekhov's Work in Staging
Strindberg's Erik XIV as a Further Development of the Stanislavsky
System and Representation of their own Discoveries*
- 273 Elvyra Markevičiūtė, *A Unique Experience of Interpreting Strind-
berg's Drama in a Production of his Creditors*
- 283 Richard Bark, *Strindberg backstage. Vad sker "utanför" scenrum-
met och på en inre scen i några Strindbergsdramer?*

VISUAL INTERPRETATIONS

- 305 Astrid von Rosen, *The Billposter as Alchemist: A Dream Play in
Düsseldorf 1915-1918*
- 327 David Gedin, *En strippad Strindberg. August Strindberg gestaltad
i serier från Pirinen till Kverneland*
- 347 Contributors and Abstracts
- 371 Index

Acknowledgements

I first wish to thank the institutions that have financed and supported the Nineteenth International Strindberg Conference *Strindberg across Borders* as well as the publication of this volume. That fruitful scholarly exchange in Rome from June 5th to 7th 2014 became the starting point of the present collection of essays, which contains our research on various facets of August Strindberg's oeuvre. Therefore thanks to the Italian Institute of Germanic Studies in Rome (Istituto Italiano di Studi Germanici), which also hosted the conference; the Swedish Institute in Rome (Svenska Institutet i Rom); The Swedish Embassy in Italy (Sveriges Ambassad); the Swedish Academy (Svenska Akademien); The Royal Swedish Academy of Letters, History and Antiquities (Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademien); The King Gustaf VI Adolf Foundation for Swedish Culture (Stiftelsen Konung Gustaf VI Adolfs fond för svensk kultur); the Swedish Institute in Stockholm (Svenska Institutet); SWEA in Milan (Swedish Women's Educational Association); the Strindberg Society in Stockholm (Strindbergssällskapet), A.C.S. MI FI Associazione Culturale di Scandinavistica Milano Firenze, and ASTRI Associazione Italiana di Studi Strindberghiani. I am indebted to several colleagues for their constant friendly support in planning and organizing the conference: Katarina Ek-Nilsson (University of Uppsala), Björn Meidal (University of Uppsala), Roland Lysell (University of Stockholm), Per Stam (University of Stockholm), Andrea Meregalli (University of Milan), Camilla Storskog (University of Milan) and Sara Culeddu (University of Florence). I am very grateful to the staff at the Italian Institute of Germanic Studies and at the Swedish Institute in Rome, who helped organize the conference days in the best possible way; thanks in particular to Giorgio Manacorda, Renata Crea, Bruno Berni, Monica Di Benedetto, Kristian Göransson, Martin Olin and Stefania Renzetti. Thanks to the actors Margherita Romeo and Antonio Parascandolo and to the director Alexander Nordström for their two-actor adaptation of Strindberg's *Kristina* at the Swedish

Institute in Rome. *La prova di Cristina* (Queen Christina in Rehearsal) was indeed a wonderful conclusion of our three-day meeting.

As for this anthology, thanks to all contributors for their patience, to Edward Tosques and Camilla Storskog for revising, respectively, the English and Swedish texts. Thanks to the president of the Italian Institute of Germanic Studies Roberta Ascarelli and to Marco Deodati at the same institution, for his competent editorial work.

Introduction

Massimo Ciaravolo

This volume gathers twenty-one contributions by twenty-two scholars from Sweden, Italy, Lithuania, France, Switzerland, Bulgaria, Russia and the United States. Twelve essays are written in English and nine are written in Swedish. Each essay is provided with an English abstract at the end of the volume; when the essays are written in Swedish, their corresponding abstracts are intentionally longer, in order to make their contents more accessible to an international reading public.

The call for papers at the Nineteenth International Strindberg Conference, held in Rome from 5 to 7 June 2014 and entitled, like the present volume, *Strindberg across Borders*, encouraged scholars to explore different dimensions of border crossing with respect to Strindberg's work. The papers and discussions at the conference, involving thirty-five scholars, and the essays collected in the present volume really witness the manifold aspects of border crossing in Strindberg's work, and the variety of possible methodological and theoretical approaches to this aspect of his work. This kind of scholarly reception can be considered as but another result of the generosity of Strindberg's writing. As Vera Gancheva observes in her opening essay – a perfect introduction to the themes discussed in the whole volume – Strindberg's innovative work is more alive and challenging than ever.

Because of such a variety of perspectives and approaches, the essays have been grouped in sections. It is a form of orientation for the readers, as well as an indication of the areas where scholarly research on Strindberg is active at present. It is however also obvious that the proposed sections do not have a compelling value. The essays, on the contrary, cannot help addressing and connecting different facets of Strindberg's work; as a result, they could have been placed in other sections as well. For instance, essays dealing with forms of intertextuality often focus on religious and metaphysical dimensions in Strindberg's work, and they could have found a place in the preceding section, or vice versa. Even in this respect we are encouraged to think across borders and without hierarchies.

A starting point for this volume was the idea that border crossing is a transgression against norms and a questioning of authorities. Strindberg had a deep interest in and a wide knowledge of history, politics, science and religion, but could not be considered either a historian or a politician or a scientist or a theologian. His position as a “layman” was perhaps uncomfortable but guaranteed him the freedom and mobility he needed for artistic creativity and experimentation. If he, when all is said and done, was “just an artist”, what kind of artist was he? A playwright, a writer, a painter and a photographer, and a man with many parallel interests, Strindberg sometimes reminds us of the ambition of the universal Renaissance genius, but endowed with the unruly, anxious and torn spirit of an artist in the age of modernity and advanced capitalism.

Authorship is a real fact as much as a cultural construction and a discourse developing across space and time, and, in the case of Strindberg, across a worldwide space during the twentieth century and up to the present time. Ann-Charlotte Gavel Adams discusses this aspect in her essay, a comparative analysis of two recent biographies of Strindberg, an American and a Swedish one, in which Strindberg’s life is clearly mediated by different horizons of expectation.

The intriguing and problematic transmission/construction of Strindberg’s authorship in world literature involves of course translation. Furthermore, Strindberg was a bilingual author who wrote, at least in some important phases of his career, across the border between Swedish and French. Translation studies offer therefore a fertile ground of investigation, as is shown in Elisabeth Tegelberg’s and in Alexander Künzli and Gunnel Engwall’s essays, which analyze and assess the domesticating strategies when revising or translating some of Strindberg’s works originally written in French.

Besides this, Strindberg was personally committed in the process of designing the image of his own authorship. Tobias Dahlkvist’s essay discusses how this happened through a deliberate interplay with contemporary scientific discourses focusing on geniality, neurosis, degeneration and madness.

Border crossing deals also with the historical condition of moving back and forth over the threshold between «good old times» and modernity. Strindberg was conscious of his contradictions in this respect, and torn between a constant avant-garde attitude, eager to be in touch with the most advanced artistic trends in Europe and conquer new grounds, and a nostalgic look backward, which explains, for example, his perception of a loss of natural space as well as his nostalgia for a lost patriarchal order. Being modern and anti-modern at the same

time was a significant part of Strindberg's experience. Such topics are addressed in my own essay about Strindberg's choice between political commitment and need for artistic autonomy, as well as in Cecilia Carlander's essay about Strindberg and the androgyne. If the androgyne could appear ambiguous and decadent to Strindberg, who often argued for a sharp gender distinction between male and female, this figure was also read by him as the embodiment of a superior unity, hinting therefore at that vertical, metaphysical dimension which is also discussed in the following section.

The later, post-naturalistic and «post-Inferno» phase of Strindberg's oeuvre is clearly the one that attracts the interest and attention of most scholars today. If Strindberg soon saw the shortcomings of positivism and of the idea of linear, material progress, it is in the later phase of his oeuvre that he accomplished an artistic method that enabled him to go beyond the limits of the visible and the tangible. Strindberg's Platonic legacy matched with trends in fin-de-siècle literature towards symbolism, spirituality and religious faith, and a series of binary oppositions become fundamental in his worldview: lower versus upper, visible versus hidden, outward versus inward reality. Still, his language never became vague on account of that, but remained vivid, nervous, precise and concrete, strangely keeping the represented world – whether exterior or interior, material or psychic – very visible and tangible. Four essays are grouped in a section that explores this fascinating and not clear-cut border. Annie Bourguignon argues that a clear distinction between the subjective, inner dimension of the protagonist and the metaphysical dimension of the Powers he refers to, is difficult to establish in the play *To Damascus*. Deimantė Dementavičiūtė-Stankuvienė underscores Strindberg's pessimistic idea of human life as illusion and deception in her archetypal reading of *To Damascus, A Dream Play* and *The Ghost Sonata*. The same idea is considered by Polina Lisovskaya in its intertwining with Strindberg's more atavistic and, as it were, pious Christmas expectations of regeneration, according to his inherited religious tradition; in this respect, Strindberg's novel *Black Banners* becomes central in her analysis. Astrid Regnell considers how outward and inward reality, the objective and the subjective world, interact in Strindberg's idea of the artistic, creative process as expressed in the prose texts of *Zones of the Spirit*.

Strindberg's curiosity is strongly expressed by the image of him as a great reader. The generous admission of his sources of inspiration and influence is also rather typical and recurring, as much as is his «anxiety of influence», when he feels that he is obliged to defend the original and independent character of his artistic output. Strindberg appears in

this sense as an overtly intertextual writer; therefore his work encourages an approach that sees literature primarily as a web of interrelated discourses, inspirations, influences and rewritings, across the borders of the single, self-contained work and beyond its obvious reference to lived experience. One section gathers essays which give primary consideration to this dimension. Maria Cristina Lombardi compares two texts, written in two different phases, in which Strindberg adapts and rewrites the old Norse literary legacy he is so well-acquainted with. Andreas Wahlberg proposes a close comparative reading of a specific event and turning point in Goethe's *Faust* and in Strindberg's autobiographical novella *Alone*, in which the perception of sound plays an important part. Roland Lysell considers Strindberg's last play, *The Great Highway*, in terms of existential and artistic summary and, therefore, as a text charged with echoes from works by other writers as well as from his own works – with metadrama as a result. Martin Hellström focuses instead on Strindberg as a classic and a source for later writers, analyzing the interaction between *A Dream Play* and *Alone* respectively and two Swedish adaptations as plays for children, Staffan Westerberg's *A Little Dream Play* and Börje Lindström's *Alone*.

Lysell argues for the scenic qualities of *The Great Highway*, and Hellström considers adaptations as forms of actualization and interpretation on stage of the respective sources as well as plays in their own right. Their essays represent therefore also a bridge to the next section about Strindberg on stage. How Strindberg's dramatic works have been staged and interpreted outside of Sweden, often meeting culturally distant horizons of expectation, is shown by Franco Perrelli in his survey of Strindberg on the Italian stages throughout the twentieth century. Gitys Padegimas analyzes the famous Russian production of August Strindberg's *Erik XIV* in the 1920s, directed by Yevgeny Vakhtangov and starring Michael Chekhov. Elvyra Markevičiūtė returns to a breakthrough Lithuanian production of Strindberg's *Creditors* in a particular double version directed by the same Padegimas in the early 1980s. Semiotics of theatre are fundamental also in Richard Bark's analysis and interpretation of spaces and movements on stage in a series of Strindberg's major plays from *Master Olof* to *The Ghost Sonata*.

Vera Gancheva mentions a pertinent comment by Ingmar Bergman, according to whom Strindberg thinks with his eyes. The analysis of later visual actualizations and interpretations of Strindberg's work is completed by the last section of this volume. It presents two essays which distinguish themselves for the particular beauty of the images they contain. Astrid von Rosen reads the sketches made by the Swedish scenographer and director Knut Ström for a 1918 production of *A*

Dream Play in Düsseldorf, and she assesses them in terms of Ström's alchemical imagery. David Gedin offers a survey of Strindberg's role in Scandinavian comics. This includes two graphic novels which are adaptations of Strindberg's *The Red Room* and *Inferno* plus a series of minor but always illuminating appearances, which account for the actualization of Strindberg's life and work in today's cultural field.

What Vera Gancheva initially defines as Strindberg's peculiar mobility and dissemination of the self proves therefore to affect the very process of actualization and interpretation of his manifold work across several borders in both time and space.

World Literature

August Strindberg – The Phoenix

Vera Gancheva

The English writer Samuel Butler (1835-1902) points out that Shakespeare's true life began a hundred years after his death.¹ In the seventeenth century he was half-forgotten, only to be rediscovered in the eighteenth. In other words, the physical existence of the famous Elizabethan playwright constituted, as it were, an embryonic stage in his subsequent life as a creator, which brought him ever-lasting worldwide fame.

The Swedish writer August Strindberg has not been forgotten thus far. But a parallel with Shakespeare could be grounded in the fact that today he seems to be more alive than ever, both in his country and beyond its confines; that the vitality of his personality and his achievement transcends the boundaries of different centuries and holds an ever more irresistible appeal for us. In his particular case, we are probably also taken aback by the messages of his work, although we might not be as shocked as were his contemporaries, many of whom attached to his persona a scandalous reputation, maybe in an effort to protect themselves from his burning radiance. «My fire is the greatest in Sweden», Strindberg warns in one of his letters,² and those who were not capable of igniting their own fire from its sparks preferred

¹ «On others, again, death confers a more living kind of life than they can ever possibly have enjoyed while to those about them they seemed to be alive. Look at Shakespeare; can he be properly said to have lived in anything like his real life till a hundred years or so after his death? His physical life was but as a dawn preceding the sunrise of that life of the world to come which he was to enjoy hereafter». Samuel Butler, *Our Trivial Bodies*, in *The Note-Books of Samuel Butler*, edited by Henry Festing Jones, *The Project Gutenberg eBook*, 2014, eBook #6173 [London: A.C. Fifield, 1912], <<http://www.gutenberg.org/files/6173/6173-h/6173-h.htm>> (28-07-2015). *Our Trivial Bodies* is the last section of chapter 1, *Lord, What is Man?*, *ibid.*, pp. 9-23.

² 12 March 1876 to Siri von Essen, his future wife. August Strindberg, *Letters*, edited and trans. by Michael Robinson, The University of Chicago Press, Chicago 1992, vol. 1, p. 56. August Strindberg, *Brev*, edited by Torsten Eklund, Bonnier, Stockholm 1948, vol. 1, p. 293: «min eld är den största i Sverige».

to maintain the myth of the madman, the anarchist, and the misogynist, led by the misconceived belief that they could thus enclose him within the walls of a dungeon. By the way, in 1999, 150 years after his birth, Strindberg's audacious confession was engraved, along with other quotes from the writer's legacy, into the firm asphalt texture of *Drottninggatan*, which stands for "Queen's Street" in Swedish. This street, a vibrant artery of downtown Stockholm, is rooted in the very heart of the city, immortalized by Strindberg with love in the memorable pages he wrote about it. With its respectable patrician and bustling businesslike atmosphere, this street has become a pedestrian zone, at its steeper end transformed into an excerpt from the large peculiar book about Strindberg's dramatically luminous life and personality, a genius then and now, destiny's martyr, called upon to stigmatize literature with the gaping wounds of his *via dolorosa*, his ascent to a *Golgotha*, which is not the place of his death, but an incontestable peak... Strindberg would probably be observing with satisfaction the passers-by, flocking around his revelations that will never get rusty, and whose letters, cast of stainless Swedish steel, as resistant to corrosion as his own work, flash in the cold northern light with a transcendent effect that would be to his taste. It is worth noting that the writer's words have radically changed the street, representative not only of the capital, but also, to a great extent, of Swedish society, and of the Establishment, whose bastions rise all along it with their haughtily elegant facades. It was these symbols that he assaulted with sarcasm and passion, and with the inexhaustible energy of a *rebellious plebeian*, an *eccentric reformer* who was even brought to trial by the hypocritically loyal guardians of the then existing social order. «Not the victory I wanted, but the fight!» – Strindberg declares in a straightforward manner as early as in the play *Master Olof* (*Mäster Olof*, 1872)³ or: «I don't write in order to be called a poet – I write in order to fight!».⁴ For him, undaunted by anything, the assaults of his ever increasing enemies had a kind of stimulant effect on his temperament and the imagery in his works, whether it be novels, plays, essays, poems, or pamphlets.

³ «Det var icke segern jag ville, det var striden!». Quoted from *August Strindberg. Citat valda och kommenterade av Per-Anders Hellqvist*, En bok för alla, Stockholm 1994, p. 204. Translations are mine if not stated otherwise.

⁴ Letter to his friend Ossian Ekbohrn (26 July 1879) angående *Röda rummet*. August Strindberg, *Letters*, cit., vol. 1, p. 69. August Strindberg, *Brev*, edited by Torsten Eklund, Bonnier, Stockholm 1950, vol. 2, p. 72: «då slår jag första slaget sjelf så att hundarna ska skrika – ty jag skrifver inte för att få heta poet – utan jag skrifver för att slås!». Cf. Gunnar Brandell, *Strindberg – ett författarliv*, Alba, Stockholm 1987, vol. 1, p. 272.

Strindberg's imagery, impressively rich and peculiar, literally vibrates with unexpected conceits and associations, the high-voltage power of collisions and conflicts, which awaken in the reader the feeling that he/she has ended up in the middle of a storm, on the verge of an erupting volcano or amidst a battlefield, shaken by a fight as fatally significant as Armageddon.

In the same street was his last home, which Strindberg called the Blue Tower. Today, it is a museum that houses both his relics and his atmosphere – charged, turbulent – the atmosphere of a life recreated as the presumably most voluminous autobiographical sequence in the history of literature – probably no less than fifty volumes out of seventy-one altogether⁵ containing works of all types and genres, including scientific studies and treatises.⁶ It was in this place that Strindberg, incurably ill at that time, probably for the first time felt he was one of the elect, a favorite of fortune, when, filled with understandable exhilaration, he greeted from his balcony the torchlight procession, organized by the social democrats and young intellectuals at the end of January 1912 to commemorate his sixty-third birthday. It was also organized as a form of protest against the Swedish Academy's decision to deprive him of his last chance to receive the Nobel prize. With chants like «Long live Strindberg! Long live freedom's skald! Long live the poet of the people!»,⁷ with which the enraptured crowd hushed the fusillade of the long, bitter cultural and political debate (1910-1912) which in Sweden's recent history has gone by the name of «the Strindberg Feud». The debate was suppressed not only in the context of the moment and the age. Actually, we can see the consequences of this outcome decades later, in which Strindberg's indefeasible defense of the individual and the

⁵ Here I refer to the recently completed National Edition of August Strindberg's *Collected Works*, containing everything produced by him, with the exception of his 10,000 letters. See *Litteraturbanken. August Strindbergs Samlade Verk*, <<http://litteraturbanken.se/#!/presentationer/specialomraden-SSV.html>> (28-07-2015). Even the twenty-two volumes of his letters, *Brev*, are digitized: *Litteraturbanken. August Strindbergs brev 1858-1912*, <<http://litteraturbanken.se/#!/presentationer/specialomraden/SSV.html>> (28-07-2015).

⁶ Under *autobiographical* I understand not only personal facts and characteristics transformed into fiction but also «how a particular writer projects himself in language, the problems this entails, the subterfuges it engenders, about how he finds and loses himself there». Michael Robinson, *Strindberg and Autobiography*, Norvik Press, Norwich 1986, p. ix (Preface).

⁷ «Leve Strindberg! Leve frihetens skald! Leve folkets diktare!». See Björn Meidal, *Från profet till folktribun: Strindberg och Strindbergsfejden 1910-12*, Tiden, Stockholm 1982, p. 257.

creator, his “eccentric” frankness have been identified as a valiant position, a creed that he unwaveringly followed.

The Blue Tower was also the starting point of the mourning procession which accompanied the writer to the place of his eternal rest in Stockholm’s *Père-Lachaise*, Norra Kyrkogården, the site he himself chose with his playwright’s flair for the theatrical. A multitude of thousands followed a route that Strindberg had drawn up, through streets and boulevards, over bridges, past buildings and monuments, all of which were biographically and literarily significant to him. Besides, they were the equivalent of the inevitable reckoning, allegorically recreated in his drama *The Great Highway* (*Stora landsvägen*, 1909) – a philosophical projection of existence as a pathway, a direction, which despite its mundane character, in some moments defined by mighty factors, acquires a metaphysical dimension, an unexpected depth and perspective. This is yet another of Strindberg’s great works. It is his swan song orchestrated in a major tonality; in terms of genre, it is akin to what the Germans refer to as *Wanderdrama*, the exemplary model of which is Goethe’s *Faust*.

The confessionally lyrical tone and the peculiarly sophisticated metaphorical texture of *The Great Highway* are combined with mysticism and polyphonic myth-making, for which Strindberg showed a marked preference in creating the totality of his aesthetic system. This system is temporally and spatially “attached” to everything beyond it, and is constructed in accordance with the law of Metamorphosis, which admits of a harmonious coordination of the autobiographical and the concrete *per se* with the allegorical and the oneiric. While in Henrik Ibsen’s (1828-1906) work, for instance, the key function is assigned to what remains on the level of the text, all meaning stems from the text and is verbalized on stage, with Strindberg the magical impact is due mostly to whatever is not visualized and cannot be visualized, *i.e.* anything that lies beyond illustration and is therefore conveyed not so much through words as through the radiance of the intention which takes shape in the process of actualization and interpretation. One could also interpret his meaning on the basis of a peculiar inner logic which it allows for. This logic is filled with the hallucinatory chaos of dreams – a productive chaos, stimulating the imagination and rendered suddenly intelligible and plausible in the order of reality as we know it.

«In this dream-like play, the author, picking up on his earlier dream-like work, *To Damascus*, makes an attempt to imitate the incoherent yet seemingly logical form of the vision. Anything could happen; anything is possible and makes sense. Time and space no longer exist; on the flimsy framework of reality, the imagination weaves

its thread and paints new hues: a mixture of memories, experiences, fantasies, riddles and improvisations»,⁸ Strindberg suggests in the short introduction to his *A Dream Play* (*Ett drömspel*, 1902). This work is one of the masterpieces of world drama, steeped in mystery and multiple meanings, as well as in the soft twilight of pessimism, which appears rather in the form of sympathy with people's plight than in the form of frustration and scepticism about the promise of their collective destiny, about their future. It is a work of art that has been revived by such emblematic directors of modernist theatre as Max Reinhardt, Antonin Artaud, Ingmar Bergman and many others. The bearer and interpreter of this poetic is almost invariably a character who is the author's alter ego, *i.e.* a character that impersonated his self in a hypostasis released from the vacuum of the quotidian, from the gutter of our basic instincts and drives; an ego elevated enough to reach, as close as possible, towards that ultimate moral authority which we often refer to as God. Ishmael, Cain, Ahasverus, August... Many are the names of the pilgrim, wandering the winding roads that should lead to Truth in the Kierkegaardian sense rather than in the objective sense of the Absolute. Without this pilgrim's vicissitudes and findings we could hardly conceive of the quests and the achievements of, say, Franz Kafka and Thomas Mann, Luigi Pirandello and Eugene O'Neill, Stanisław Witkiewicz and Pär Lagerkvist, Paul Claudel, Maurice Blanchot, Jean Anouilh, Jorge Luis Borges, Jean-Paul Sartre, Albert Camus, Jean Genet, Sean O'Casey, Boris Vian, Arthur Adamov, Samuel Beckett, Friedrich Dürrenmatt, Tennessee Williams, John Osborne, Harold Pinter, Edward Albee, Sam Shepard. Other names could be added to this list, all of them defining the culture of the twentieth century – the names of creators and thinkers, whose growth was motivated by Strindberg's innovative ideas and artistic might, by his rare ability to «think with his eyes» (to borrow Ingmar Bergman's famous phrase).⁹ Bergman has singled out the playwright as one of the forerunners of great cinema, and

⁸ «Författaren har i detta drömspel med anslutning till sitt förra Drömspel "Till Damaskus" sökt härma drömmens osammanhängande men skenbart logiska form. Allt kan ske, allt är möjligt och sannolikt. Tid och rum existera icke; på en obetydlig verklighetsgrund spinner inbillningen ut och väver nya mönster: En blandning av minnen, upplevelser, fria påhitt, orimligheter och improvisationer». In August Strindberg, *Ett drömspel*, edited by Gunnar Ollén, Norstedt, Stockholm 1988, *Samlade Verk*, vol. 46, p. 7. My translation.

⁹ Cfr. Birgitta Steene, *Strindberg, Ingmar Bergman and the Visual Symbol*, in *Strindberg. The Moscow Papers*, edited by Michael Robinson, Norvik Press – Strindbergssällskapet, Norwich-Stockholm 1998, p. 87.

was definitely influenced by those plays of Strindberg's in which the linear form of the dramatic construction is replaced by a more flexible one – an often unusual and open form, designed to give scope to the eruptions of symbolism, born in the depths of the unconscious or in the womb of the night.

The leading characters in many of Strindberg's plays and novels epitomize a number of traits that are typical of him as a personality. These characters always have their minds set on finding an alternative to the reality that surrounds them; a reality contaminated by materialism, by confined and confining empiricism, by the absence of spirituality, by the ubiquitous tacit complicity with evil. In *The Great Highway*, as well as in *Inferno* (1897), *To Damascus (Till Damaskus)*, 1898-1904), *Advent* (1898), *A Dream Play*, *The Ghost Sonata (Spöksonaten)*, 1907), among others, the complexity of the aesthetic attitudes depends upon the multifaceted intellect that has designed and constructed them. In most of August Strindberg's works, whether dramatic, narrative or journalistic, a number of issues and phenomena are interwoven. All of them pass through the X-ray vision of his thought, and then get aligned in discrete monolithic structures, in large-scale compositions which invariably have a mesmerizing, painful focus, throwing into relief certain characters, situations, states of mind, correlations, cause-and-effect relationships. Eventually, we get the verisimilitude of a portrayal of reality in all its diversity rather than on the basis of single instances or incidents arranged according to one scheme or another. We are all aware of his belief that, in terms of their mental and psychological merit, humans fall into two categories: the «great» (active and privileged) and the «little» (subordinate and doomed). Thus his characters get involved in violent «battles of brains»; they premeditate and commit «spiritual murders», no less tragic than the physical, or they fall victim to intrusions of their own destructive nature, as in the case of the Captain in *The Father (Fadren)*, 1887) – one of Strindberg's most disconcerting dramas. It is a *psychomachia* whose embitterment troubled even Emile Zola, who suddenly realized how shallow were the layers that he and his fellow naturalists were digging through, in comparison with what Strindberg was doing, managing to probe into the innermost corners of the unconscious, down to its very bottom, where a deadly war of the sexes rages; where parents and children undermine one another; where a sinister dance of death is being performed, and where survival is synonymous with dominion.

Strindberg's conviction that a writer should have the audacity to infuse his work-in-progress with his blood, to exhibit his heart as if

in a shop-window, is well-known:¹⁰ the comparison of his work to a cruel self-sacrifice which he practiced with a consistency and a courage that have no equivalent in Swedish and probably in world literature; he bared his essence through a merciless vivisection whose purpose is not to confine his work to the more or less limited scope of a single subjectivity, but rather to put forward and stand up for a particular outlook on life, to advocate his perception of being, distilled like *materia prima* in the flasks of an alchemist. Endowed with a sensibility and intuition whose intensity was comparable to the magnitude of his talent, August Strindberg possessed the rare ability to “process” the phenomena, the trends, the aesthetic movements, the *Zeitgeist* of his age in such a way as to deploy them in the perspective of the times to come, to project them onto the platform of the future. Beyond any doubt, this has contributed to the relevance of his work to the second half of the twentieth and the first decades of the twenty-first centuries. The scruples and the impatience, the misunderstanding verging on superstitious dread, which characterized the response to his oeuvre because of its intense intellectual and psychological crescendo, its peculiar amalgam of social critique, introspection, and occultism – these scruples are long since a thing of the past. Strindberg’s staggeringly voluminous oeuvre impresses the researcher with the broad scope of its ideas and its aesthetic platform, and on this count he may be unrivalled worldwide. Strindberg is also unchallenged in terms of his “omnivorous” mind, in terms of the dazzling (without being bewildering) diversity of his interests and pursuits in all conceivable spheres of life, knowledge, and the spirit. This versatility has prevented his exceptionally prolific work from getting fossilized around some solid core. The absence (as a matter of principle rather than in actuality) of such inner integrity, of *coherence*, lends to this imposing multi-genre mass of works a certain quality of inconsistency, which seems deliberate, *i.e.* intended to provide Strindberg’s work with mobility and plasticity, which is actually synonymous with resistance (a resistance that proves a blessing amidst the tribulations of our age). The inconsistency results from his eternal dissatisfaction and from his active, innovative mindset, which was the prerequisite for the remarkable development with which we, with full justification, associate Strindberg’s works. Many of his opponents used

¹⁰ See the short poem introducing the poetic sequence *Sleepwalking nights*. August Strindberg, *Sleepwalking Nights on Wide-Awake Days and Biographical*, trans. by Arvid Paulson, Law-arts publ., New York 1978, p. 15; August Strindberg, *Dikter på vers och prosa; Sömngångarnätter på vakna dagar; och strödda tidiga dikter*, edited by James Spens, Norstedt, Stockholm 1995, *Samlade verk*, vol. 15, p. 165.

this inconsistency as a weapon against him, representing it as evidence of his weakness and vulnerability, of his divided and unstable mind. Obviously, they were not familiar with Walt Whitman's (1819-1892) well known statement which is equally valid for Strindberg: «Do I contradict myself? Very well then I contradict myself (I am large, I contain multitudes)...».¹¹

According to the vast majority of scholars, however, it is exactly this de-centered quality, the excessive mobility and the seeming disharmony between the different segments of the totality of his oeuvre that testify to the scope and the potential of Strindberg's talent and guarantee the longevity of his creations, ensuring him a permanent presence in European and world culture – a presence that no one today considers transient, arbitrary or inexplicable. He incorporated his own life into many of his works in a way that seemed peculiar not only at the time when he lived in the physical sense of the word; this writer was literally inebriated by the chance to impersonate the leading role in a drama, both real and fictional, while his characters, albeit portraying his own self both physically and mentally, possess their own personalities, composed of «atoms» and «molecules», borrowed from many others. In fact, the different names attached to the same character (Johan, Axel, Falk) evoke well-grounded associations with, for instance, Søren Kierkegaard's ironic play with pseudonyms. This multiplication and dissemination of essence had a particular appeal to Strindberg; he was also drawn to the prospect of losing and finding his self in the labyrinth of his own individuality, using as a compass his intuition rather than his experience, his views or his emotions. He skillfully concealed the labyrinth's entrance/exit with the load of relationships, conceits and biases that had become quite burdensome and redundant in his endless peregrinations: from one country to another, from one town to another, from one home to another, from one marriage to another, from one philosophical and aesthetic affiliation to another... Such mobility allowed him to make his way easily through events and people, concepts and ideas, genres and themes, as he accommodated himself in the chronological layer and the dimension of an enigma. «Ancient as the stone of Rök», wrote the Swedish writer and literary critic Sven Delblanc (1931-1992) who immediately added: «as well as a remarkable contemporary of ours, always unpredictable, ever closer to us».¹²

¹¹ Walt Whitman, *Song of Myself* (1892 version), <<http://poetryfoundation.org/poem/174745>> (28-07-2015).

¹² Sven Delblanc, *Korngudinna madame Flod och den falske samhällsbyggaren Carlsson*, in «Dagens Nyheter», 24-06-1978.

The stone of Rök is the most imposing rock in Sweden, among the approximately 3,500 similar stones on its territory featuring runic inscriptions, *i.e.* messages engraved in their surface mostly during the Viking era. So it is no accident that Delblanc chose it for the vehicle of his simile, since it is considered an extremely valuable monument of Sweden's literary tradition at its very dawn. Beyond his greatness as a writer, August Strindberg was also a guardian and a builder of the nation's culture, which created him and to which he belonged. He added to it the substance of an age-long and spontaneously re-invented and aestheticized practical tradition; the substance of a once naturally attained transcendence of perception and of its mindset as a whole; the substance of the structural and aesthetic peculiarity of the so-called mythological worldview, which he did not strip of the functionality of the illusion associated with it, applying this illusion to an environment different from the one that generated it in the remote past. A key position in his work is assigned to those characters that keep battling along the frontlines of civilization, shaken by the seismic waves of various transitions – from one social and economic system to another, from the past century to the upcoming one, from one moral code to its opposite... These characters are often solitary and proud, vulnerable and continually threatened by uncontrollably violent primeval powers. The blood of the paroxysmal wars of revenge from the famed *Völsunga saga* seems to be running in their veins. As some literary critics have pointed out, the atmosphere in Strindberg's plays is generally reminiscent of the excruciatingly severe, overridingly resolute and fatally tragic world of Scandinavian epic. The battles of the sexes, which have evolved into an overt and cruel war, the frustration of humans, unable to solve the most basic issues of their own existence as well as those of others, of the world at large – constitute the thematic focus of his work. The transfer of image-based interpretations and reinterpretations of events, of the immediate surroundings, of the transient and the eternal, of the atavistic and the modern, are actually echoes of myths and legends; they are a mythopoeic landscape that has the scope and parameters of a cosmogony.

For the cover of his book entitled *Strindberg and the Poetry of Myth*, the American scholar Harry G. Carlson (1926-2012) chose a photograph of Strindberg with, in the background, a largish statue of Jason holding the Golden Fleece.¹³ In the same vein, in the intro-

¹³ Harry G. Carlson, *Strindberg and the Poetry of Myth*, University of California Press, Berkeley 1982. The Swedish edition, with the same picture on the cover, is Harry G. Carlson, *Strindberg och myterna*, Författarförlag, Stockholm 1979.

duction to his study, Carlson suggests that behind the characters in August Strindberg's novels, dramas, and stories we seem to recognize the silhouettes of quite a few mythological figures, such as Hercules, Prometheus, Persephone, Odin, Indra, Varuna, Agni, the Wandering Jew, and others.¹⁴ We can also see the contours of the figure that fills with its presence a whole mythological compound; a figure that dominates most of his work and that we could refer to as the saviour with a mission.¹⁵ This is the figure of the hero who pursues two principal goals: to liberate himself and humanity; his success or insuccess in accomplishing the former is inextricably bound up with his victory or defeat in accomplishing the latter. We cannot but recognize in this character the writer himself. Harry G. Carlson identifies in his work a polyphonic mythology, typical as much of *To Damascus, A Dream Play, Easter (Påsk, 1900)* or *The Ghost Sonata*, as it is peculiar to *The Father, Miss Julie (Fröken Julie, 1888)*, *Creditors (Fördringsägare, 1888)* or *The Dance of Death (Dödsdansen, 1901)*.

According to the intriguing simile suggested by Strindberg and by the literary theorist Lars Gustafsson (1936-2016), there are those thinkers and men of letters who act as power plants, generating and supplying power with the required voltage, while the way others function reminds us of telegraph stations whose multi-channeled cables convey messages, evoke associations, disseminate ideas. Every advanced culture, Gustafsson argues, boasts representatives of both types. He assigns figures such as Petrarch and Edmund Husserl to the former type, while the outstanding figures of the latter type are Dante, Sartre, and, of course, Strindberg, who radically transformed fiction and dramatic writing in the closing third of the nineteenth century, infusing them with a then astonishing explosive charge, making them so sharp as «to cut to the bone».¹⁶ What is more, he managed to translate through them the mental attitudes, the sophisticated emotive structure, the experimental

¹⁴ Harry G. Carlson, *Strindberg och myterna*, cit. p. 13: «Bakom Strindberg på bokens omslagsbild skymtar Jason med Gyllene Skinnen. På samma sätt skymtar bakom personerna i Strindbergs pjäser även andra mytiska figurer: Herkules, Prometheus, Oden, Den vandrande juden och andra. Dessa klassiska bilder har alltför länge uppfattats antingen som enbart dekorativa utanverk eller som tecken på författarens bisarra natur. Det är på tiden att vi ser dem på annat sätt: som ursprung till den styrka jag nämnt, energikällor som Strindberg öst ur för att skapa spännande dramatisk poesi».

¹⁵ An archetyped figure, known from the Bible and close to Joseph Campbell's pattern in *The Hero with a Thousand Faces*, Pantheon Books, New York 1949, or «den polyfoniska mytiska hjälten» in Harry G. Carlson, *Strindberg och myterna*, cit., pp. 123-180.

¹⁶ See Lars Gustafsson, *Allô, Strindberg?*, in «Le Nouvel Observateur», 03-05-1985, 2228, pp. 62-64.

spirit, the scepticism and the exultation, so typical of the nineteenth century, into the codes of the twentieth, as well as into those of that future, which, according to sci-fi guru Arthur Clark's (1917-2008) witty remark «is not what it used to be». Strindberg's work is also relevant to the mysteries of the Universe and to the age that has recently begun. His plays are, almost without exception, vibrant with new life every time they are revived on stage, regardless of the date, the place, and the name of the director. It would suffice to juxtapose these theatrical productions with the attempts, increasingly rare by the way, to revive the famed symbolist dramas of Maurice Maeterlinck (1862-1949), a contemporary and, in a sense, a rival of Strindberg, whom he admired and regarded as a source of inspiration. We could juxtapose them as well with Ibsen's proverbial setting, which bears its indelible mark and which is invariably reproduced in all productions based on his works in order to add *material* substance to the bourgeois style and idea of domestic comfort, denounced by the writer, and yet the green lamp peculiar to this interior was never removed or at least demonstratively switched off... Having laid the foundations of the modern theatrical system, Strindberg stands out both as a theorist and a practitioner of the dramatic art. At the beginning of his career he was a naturalist, and in his mature work he evolved into a symbolist who exercised a defining influence on the European expressionists, and essentially inspired the birth of surrealism, as he was the instigator and the organizer of the *great theatrical revolution*, as well as a participant in it. Strindberg was a man who felt an organic aversion to the rarefied atmosphere of compromise and cosmetic changes. «I am a socialist, a nihilist, a republican, anything that is anti-reactionary! [...] I want to turn everything upside down to see what lies beneath; I believe we are so webbed, so horribly regimented, that no spring-cleaning is possible, everything needs to be burned, blown to bits, and then we can start afresh»,¹⁷ he proclaims in a letter to Edvard Brandes (29 July 1880), not so much in an attempt to sow the seeds of discontent as in an effort to blaze a trail for the *genuinely new*, for whatever those with the right mindset, taste and attitude might need. In his plays, as well as in his fiction, in his essays, in his political pamphlets, and even in

¹⁷ August Strindberg, *Brev*, cit., vol. 2, p. 166: «Jag är socialist, nihilist, republikan allt som kan vara konträrt mot de reaktionära! [...] Jag skulle vilja vara med och vända upp och ner på allt, för att få se hvad som ligger i botten; jag tror att vi äro så intrasslade, så förfärligt mycket regerade att det inte kan utredas utan måste brännas upp, sprängas, och så börja ett nytt!». Cfr. Gunnar Brandell. *Strindberg – ett författarliv*, cit., vol. 1, p. 295. The translation into English is quoted from Michael Meyer, *Strindberg. A Biography*, Secker & Warburg, London 1985, p. 85.

his poetry, August Strindberg was the first to expose, forcefully and ruthlessly, the crisis of the individualistic mindset. He reached excruciatingly painful extremes in his conclusions, which were preceded by unexpected, staggeringly brave observations of the psychology, the types of behaviour, and the antagonisms in a society that magnified to absurdity the principle of rivalry, the law of competition, which in turn inevitably spread its tentacles into the delicate tissue of the soul and the sphere of the intimate.

He treated the issues surrounding the relationship between the sexes, which are universally relevant, within the context of the then dominant social norms, imposing upon people an all-pervasive confrontation, even penetrating the inner sanctum of the family and permeating the hearth and home and the spouses' daily communication. The desire for self-assertion, which for many is a natural ambition, can be fulfilled only at the expense of somebody else's misery, and the triumph in a particular situation inevitably involves somebody else's humiliation or crushing defeat.

Strindberg's character is by definition a marginal figure in whom the new and the old form a weird and saddening compound; he is unstable and divided, preoccupied with the quest for truth and for the *deus absconditus* – the hidden deity that has, as it were, abandoned this world, robbing humans of its meaning. It is quite significant that in the famous introduction to his drama *Miss Julie*, regarded as an emanation and an apex of his artistic method, Strindberg advocated the idea of a completely new type of theatre: one based on a psychology that will draw upon the findings of the science of psychiatry, on a radically different code that will regulate the relationship between the stage and the audience, between the text, the *mise-en-scène* and the actors' performance, between art and its time.¹⁸ This theatre has little to do with the perception of man's essence and spirituality or with the understanding of the neuropsychological sphere of, for instance, a thinker like Émile Zola (1840-1902). Such *fluidity* of the human psyche, the syndrome of the modern soul, is directly related to the lightning-like trajectory that the Swedish writer keeps drawing in the aesthetic space of a few epochs. Thomas Mann (1875-1955), attracted, unlike many others, not so much by Strindberg's complex individuality and "chameleon-like" mutability, as by his exquisite flair for the fluctuations of his age, says of him:

¹⁸ August Strindberg, *Fadren; Fröken Julie; Fordringsägare*, edited by Gunnar Ollén, Almqvist & Wiksell, Stockholm 1984, *Samlade Verk*, vol. 15, pp. 101-113.

As poet, thinker, prophet, and originator of a new world of feeling, Strindberg is so far advanced that even today his work does not seem in the least exhausted. Standing outside and above the schools and movements, he unites them all. A Naturalist as well as a neo-Romantic, he anticipates Expressionism, making the entire generation working under that name indebted to him. At the same time, he is the first Surrealist – the first in every sense.¹⁹

In his lifetime, Strindberg had to fight his way to recognition through struggle and suffering, and today he still appeals to new generations of theatregoers, readers and critics with his amazing modernity – a quality that he seems to have been born with. It would not be an overstatement to say that this modern quality makes of him the emblematic artist of three centuries – both «a cultural icon» and a prototype, a pioneer, a figure that brought to fulfillment all those strategies projected in the literature and the theatre of the twentieth century which have resulted in the totality of an all-encompassing poetic, often defined as «the condition of post-modernity» – a condition established and maintained by the intellectual and artistic elite that has exploded the majestic «Hegelian structures» of the classic literature of the nineteenth century. The outstanding figures of this elite are writers such as Stéphane Mallarmé, Lautréamont, James Joyce, Marcel Proust, Franz Kafka. The list also includes, of course, Strindberg, or rather, *the ensemble called Strindberg*, featuring a seemingly countless number of autonomously attached component parts and particles, which in their almost imperceptible quantitative combinations participate in a continual exchange – both among themselves and *en bloc*, resonating in virtually any ontological register. Realism, naturalism, neo-romanticism, symbolism, expressionism, psychologism: in the enormous corpus of Strindberg's texts one could discern almost all the fundamental tendencies of modern culture, albeit rarely in their authentic, pure form. Strindberg adapted these movements and brings them together into the unifying ground of his idiosyncratic aesthetic platform; he adapted them to his own preferences for the ramifications of already established conventions. Thus the defining characteristic of this ensemble proved to be its *poly-poetics* – the original and essential orientation not towards

¹⁹ Originally in *Altes und Neues*, 1953; quoted from Linda Haverty Rugg, *August Strindberg: the Art and Science of Self-dramatization*, in *The Cambridge Companion to August Strindberg*, edited by Michael Robinson, Cambridge University Press, Cambridge 2009, p. 6 (pp. 3-19). Cfr. also Maxime Abolgassemi, *Reconsidering the Place of Strindberg in Surrealism: André Breton and the Light of the Objective Chance Encounter*, in *The International Strindberg: New Critical Essays*, edited by Anna Westerståhl Stenport, Northwestern University Press, Evanston 2012, p. 72.

the monolithic structure of old rules, but towards the aforementioned mobility, towards a free and flexible artistic choice. It was all about the choice of his own worldview as well: Strindberg's perception of the world and of humanity was just as independent, original, shaped in the process of a restless quest for approaches to a meaningful and elevated existence; approaches to the values of other cultures. In the dauntingly large body of Strindberg's work we find sufficient evidence of his uniquely encyclopedic knowledge which was not accumulated in the form of academic erudition; it was not the arid knowledge of the well-read, but the residue in the mind deposited as a result of an insatiable thirst for information from living sources, enhancing not only the intellect, but also the soul and the senses. By the way, this knowledge has also contributed to his relevance to different epochs and different realities, which he explored with astonishing precision and perspicacity. He took an interest in medicine, painting, linguistics, religion, and the occult. He expanded the mind and the sensibility of the individual, of the personality bent under the burden of a collective karma, to the dimensions of the universe, while at the same time being pervaded by mankind's natural curiosity.

And Strindberg himself helps us a lot in this respect: the violent crises he went through in his life invariably enhanced his creativity, pushed ahead his personal growth as an artist. Actually, he perceived reality with the spontaneity and the aesthetic instinct of a painter, with the psyche of a Romantic, convinced that language is dependent on metaphor. The same dependence he discerned in mythology, which, according to Goethe's statement in a passage from his autobiography (aptly marked by Strindberg in his own copy of the book), is «an inexhaustible mine of divine human symbols».²⁰

As always, Strindberg has given rise to violent and conflicting emotions. The tremors generated by him, however, should be measured on a different scale; they startle us with their depth; they trigger questions, painful self-analyses and re-evaluations; they lead to radical private transformations and spiritual upheavals, which in his lifetime earned him the reputation of an embarrassing writer. In his pursuit of absolute freedom for his fellowmen, for his ideas and for his art, Strindberg inevitably fell out with a materialistic and corrupted society, which repelled and alienated him. He paid dearly for having challenged the social norms, but managed to defend, preserve, and further develop the classical principle of the sovereign individual as the source of

²⁰ Cfr. Harry G. Carlson, *Out of Inferno. Strindberg's Reawakening as an Artist*, University of Washington Press, Seattle-London 1996, p. 11.

all-encompassing experience, the creator of a peculiar reality, within the scope of which man attains unity with his own self on three planes of identification: the real, the imaginary, and the symbolic. There is no single work by August Strindberg in which this principle is not preserved and brought to the fore. It is reminiscent of the eye of the storm, which is the epicentre of disaster, and yet remains immobile and serene, somehow supernaturally unaffected by the raging hurricane with its turbulent currents and roaring thunder. This is what ensures the immortality of his work, and as some Strindberg scholars have pointed out, it will survive until it continues to suggest a full-blooded sense of the creator himself, who lived a difficult yet genuinely human life.

We cannot but agree with such a conclusion. Myth has it that the phoenix, the bird of fable, which is a symbol of reincarnation and rejuvenation, lived from 500 to 10,000 years. Today, more than one hundred years after Strindberg's death, we can safely assume that he is as alive as ever, and there is strong indication that both spiritually and creatively this will last for many more years to come.

Constructing Strindberg's Life across Borders and Times

Ann-Charlotte Gavel Adams

Cats are said to have nine lives. Strindberg has had many more if you count how many times his life has been constructed and reconstructed in biographies since his death in 1912. His life seems to be an inexhaustible subject that continues to fascinate and to demand re-interpretation, both inside and outside of Sweden. Since Björn Meidal's monumental photo documentary, *Strindbergs världar*¹ and the English version, *The Worlds of August Strindberg*,² published in conjunction with the Centennial Commemoration of Strindberg's death in 1912, two additional major biographies on Strindberg's life have been published, curiously with the same title: Sue Prideaux's 370-page *Strindberg: A Life* in a generously illustrated edition,³ and Göran Söderström's massive, almost 800-page long *Strindberg – ett liv*.⁴ It begs the question: Do we really need major new biographies today, more than a hundred years after his death? What new knowledge do they contribute to the understanding of his works? What do they teach us about Strindberg's life that we don't already know, and who will read them?

In this essay, I suggest that biographies, like translations, are constructions and thus have a limited life span. Different cultures and different times pose different questions to the existing material on Strindberg and his life and work. As we have learned from feminist criticism: No account can ever be objective nor – for that matter – full or complete. We interpret information based on who we are and where we are in time and culture. How we pose questions to the material in front of us and how we construct our understanding of it depends

¹ Björn Meidal [text] - Bengt Wanselius, *Strindbergs världar*, Max Ström, Stockholm 2012.

² Björn Meidal [text] - Bengt Wanselius, *The Worlds of August Strindberg*, trans. by Sarah Death, Max Ström, Stockholm 2012.

³ Sue Prideaux, *Strindberg: A Life*, Yale University Press, New Haven-London 2012.

⁴ Göran Söderström, *Strindberg: ett liv*, Lind & CO, Stockholm 2013.

on our gender, our nationality, intended readership, our political convictions, and our sexual orientation, to mention just a few categories. Each biographer has his or her own point of departure or agenda, often explicitly stated in the introduction, at other times implicitly noticeable in the work itself. It is thus no surprise that we have seen Strindberg appear as a «bedeviled Viking»,⁵ as a misogynist, as a feminist,⁶ as an anti-semite,⁷ as a madman, or as a man with psychotic episodes.⁸

Both these new biographies are well-written and a pleasure to read, and they both contribute value to their readers. Both authors are art historians and both present a “modern” Strindberg, somebody we can recognize today: the loving father, the inadequate husband, the overly sensitive, egocentric, vulnerable and somewhat pathetic human being. But there the similarities end. The biographies are clearly targeting two very different readerships, and their authors have different research experience and a different sense of source criticism.

Starting with the most recent of the two biographies, let’s examine Göran Söderström’s *Strindberg: ett liv*. It was written and published in Sweden, presumably for a public that was already very well-informed on the subject of Strindberg. It was published in 2013, a year after the commemoration of Strindberg’s death, perhaps deliberately delayed so it would not drown among all the other publications and theater productions honoring Strindberg that year.

Söderström is a well-known scholar and expert of Strindberg’s life and oeuvre, his art in particular.⁹ He needs no further introduction to an audience of Strindberg scholars. His new biography is a massive piece of work, 700 plus pages of text, with 1288 footnotes, and over 900 names in the index.¹⁰ It builds on more than 50 years of research, and presents some older unpublished material and some newer revised material. The biography itself was composed, or put together, in just 11 short months. The publisher, Kristofer Lind, had first envisioned a much shorter book, in the Swedish *lagom*¹¹ tradition, but agreed to

⁵ V[ivian] J[erauld] McGill, *August Strindberg: The Bedeviled Viking*, Noel Douglas, London; Brentano, New York 1930.

⁶ Eivor Martinus, *Strindberg and Love*, Amber Lane Press Ltd., Charlbury 2001.

⁷ Michael Meyer, *Strindberg: A Biography*, Oxford University Press-Random House, Oxford-New York 1985.

⁸ Johan Cullberg, *Skaparkriser: Strindbergs inferno och Dagermans*, Natur & Kultur, Stockholm 1992.

⁹ See in particular Göran Söderström, *Strindberg och bildkonsten*, Forum, Stockholm 1972; revised edition 1990.

¹⁰ Nils Gustafsson counted the footnotes and names for his review of Söderström’s book in «Sydsvenskan», 09-11-2013.

¹¹ Meaning: just the right size, not too large and not too small.

publish the entire manuscript after he read it. I understand why. The book has a wealth of new and detailed information about Strindberg's contemporaries and how he was perceived by them.

Söderström's approach is straightforward – one might say even conventional. He starts with Strindberg's birth and continues on until his death. It focuses on the human being, vulnerable but ego-centric, a man who loved his family and his children but failed at three marriages. It is significant that Söderström selected a picture of Strindberg, the family man, with his three children in Gersau in 1886 on the front cover. The family man August Strindberg is front and center in Söderström's book. He does not buy Evert Sprinchorn's and later Olof Lagercranz's theories that Strindberg deliberately destroyed his marriages in order to write about marital strife. Instead, Söderström insists that Strindberg's ideal was a happy marriage and family life, but all three marriages failed tragically, which in turn gave material to his dramas and novels. He was not a womanizer. He did not choose or seduce his women, instead he was chosen and seduced by women who had ambitions to be modern professionals – which clashed with Strindberg's ideal of a woman. Of his three wives, Söderström singles out Harriet Bosse as his most equal with regard to intelligence and artistic temperament. Although their formal marriage did not last the longest, Söderström suggests that their relationship might have.

The reader of Söderström's biography also learns plenty about everybody's sexual orientation, be it hetero-, bi- or homosexual. Other studies have hinted at or written about the bi- and homosexuality among Strindberg's friends and admirers, but in Söderström's book we get the whole lot of these stories, together with all the details, down to the very last one. It is also noted that Strindberg was one of the first Swedish authors to describe same-sex attractions. Later in life, Strindberg also allowed himself to be courted by younger bisexual men, who often served as his errand boys. On the back cover of the book, we read that Strindberg today might have been called «queer» as he was a mixture of «manligt och kvinnligt» (male and female traits), a statement that sounds too essentialist and does not match his presentation in the biography. Söderström has later confirmed to me that it was the publisher who composed the text on the back cover, and who may have added the adjective «queer» to stir up a little extra interest in the book. Indeed, Söderström does not himself use the word «queer» in connection with Strindberg in the text of the book. He does portray him with a certain gender complexity, but still very much hetero – that is with a sexuality entirely focused on

reproduction. The gay news site *DQ* picked up on the text on the back cover of Strindberg as «queer», and posed the question directly to Söderström: Did Strindberg ever try sex with another man? Söderström answered with conviction: «Never. If he had, he would have written about it somewhere».¹²

Söderström characterizes Strindberg as a histrionic personality, a man of great sensitivity but also of egocentric suspiciousness. He was shy but lost his inhibitions when he got a pen in his hand. The most surprising aspect of Strindberg's persona is how he succeeded in translating his own fragile and insecure characteristics into a literary oeuvre of such originality, artistry and worldwide acclaim. Söderström is not blind to Strindberg's weaknesses and character flaws, but he also defends him by portraying him as an intent and thoughtful listener and a good friend, insisting that it was a myth that Strindberg turned on his friends and benefactors without reason and portrayed them maliciously in his books. Strindberg remained a loyal friend to those who were loyal to him. True, he was a vulnerable man, given to periodic depressions, but not as evil and hateful as he was portrayed by some of his contemporaries. As an example, Söderström quotes his long-time friend Richard Bergh in a letter to Carl Larsson.¹³ Bergh describes Strindberg as a cyclone sucking up or using people and homes and displaying them as recognizable models in his books, without concern for the feelings or reputations of the people involved. However, Bergh did not believe that these were conscious acts of revenge on Strindberg's part, but rather that they should be read as fiction and understood against the backdrop of Strindberg's own dark temper.

The most valuable part of Söderström's biography is his in-depth, amazing knowledge of the Stockholm society of Strindberg's day. It sets Strindberg's life in a new context, one that I have not seen as richly portrayed before. In addition, I found the chapters on Strindberg in Germany and on the German art world particularly informative and well-written. On the other hand, Söderström's book is not without its flaws. The selection of pictures is sadly conventional and meager, particularly in comparison with Prideaux's book. I am guessing it might have been a cost consideration on the part of the publisher. A number of misprints/spellings have also sneaked into the text, perhaps

¹² The word «queer» and «queer readings» have today taken on a new popularity but also rather complex meanings in literary studies. Ann-Sofie Lönnberg has done some interesting queer readings in *Att röra en värld: en queerteoretisk analys av erotiska trianglar i verk av August Strindberg*, Ellerström, Lund 2007.

¹³ Göran Söderström, *Strindberg: ett liv*, cit., p. 704.

from older excerpts: Fahlstedt is called «Fahlsten»; Césarine is spelled «Cécarine»; Wedekind is spelled «Vedekind».¹⁴ An attentive copy editor should have caught these misses, but perhaps copy editors do not exist any longer, or they are no longer attentive.

Sue Prideaux' *Strindberg: A Life* was published in 2012, the year of the centennial commemoration of Strindberg's death, likely a commercial decision to take advantage of the potential extra focus and attention on Strindberg in the English-speaking world during this year. It is a strikingly beautiful book. Yale University Press has spared no expense in producing this volume. It has only half the text of Söderström's book, 308 pages, but it has three times as many glossy pages (no less than 76 glossy pages) as Söderström's, with photos, maps, and high resolution reproductions of his paintings. This is not a scholarly biography, however, with claims for accuracy in details. It is written to appeal to and inform an audience that associates Strindberg with two things: «*Miss Julie* and alarming misogyny» as Prideaux states in the Preface.¹⁵ Prideaux is a gifted story-teller with a flair for the visual, and she does succeed in making Strindberg come alive as a human being, a loving family man, a tender and playful father, even a man with some humor, in addition to being a rather pathetic and vulnerable human being.

Prideaux's is an unknown name in Strindberg scholarship. She is an Anglo-Norwegian art historian and creative writer – but not an academic. Her biography on Edvard Munch from 2005 won the James Tait Black Memorial Prize for Biography.¹⁶ Her interest in Strindberg was sparked only during her work on Munch. This was really her first encounter with Strindberg. Thus she had but five short years (compared to Söderström's fifty plus years) to assimilate a massive amount of research on Strindberg, his life and oeuvre. But she seems to have covered most of it – with the help of research assistants no doubt, however not with the necessary critical assessment or minds as to the reliability of the sources. It is thus not surprising that there are a lot of factual errors in her text. She has however shaped Strindberg's life into a highly readable narrative. Her Strindberg biography was awarded with the Duff Cooper Prize for non-fiction 2012 – rather ironic if you consider all the fictional elements she has added.

¹⁴ *Ibid.*, p. 51, pp. 443, 450 and 449 respectively.

¹⁵ Sue Prideaux, *Strindberg: A Life*, cit., p. vii.

¹⁶ Sue Prideaux, *Edvard Munch: behind the Scream*, Yale University Press, New Haven 2005. Cfr. <<http://www.ed.ac.uk/news/events/tait-black/winners/biography>> (23-04-2015).

Prideaux's main interest is how artists such as Munch and Strindberg express and portray what it meant to be a human being – a self – in a post-Darwinian world, where man was reduced to a mere result of evolution. Prideaux exemplifies the disorientation of man in this post-Darwinian world by a quote from Strindberg's *The Dance of Death*: what if you end up «as no more than a barrel-load of shit to spread over the garden»,¹⁷ a dark vision indeed. Strindberg was not quite that explicit: «en skottkärra att skjuta ut på trädgårdslandet»¹⁸ (a wheel-barrow to unload in the garden plot). Prideaux added «shit» for good measure or clarity, I guess. It is primarily Strindberg's desperate search for meaning in life that interests Prideaux. She states that her hope was that her biography would make Strindberg, the man, the human being, come more alive, be more approachable, as his life – more than most other writers – illuminates his work. Prideaux does let Strindberg's works illuminate his life to an extent that we have not seen in Strindberg scholarship since early biographical scholars. Regarding Strindberg's early life, Prideaux relies heavily on his autobiographical novels, which she describes as «a mix of sticking closely to the action of his life and veering into the wildest imagined scenarios, thus nicely raising the question of the nature of truth».¹⁹ This also very aptly describes Prideaux's own method of writing, freely mixing information and excerpts from all sources with her own very visual imagination and weaving it all into a brisk narrative. To underline the fragile divide between fact and fiction, Prideaux quotes the same letter as Söderström, from November 5, 1911, about Strindberg as a cyclone with seemingly no regard for the people and homes it whisks away, suggesting that his writing should be read as poetry or fiction with his own dark soul as backdrop.²⁰ Prideaux, however, got the letter writer and the addressee mixed up. She lists Carl Larsson as the writer, and Richard Bergh as the addressee. It was Bergh who wrote that letter. As we know, Larsson and Strindberg never reconciled, while Bergh remained Strindberg's life-long friend.

Prideaux's strength is the liveliness of her writing and her vivid portrayal of people. Her writing style captures and keeps the reader's attention. She does not begin her biography with Strindberg's birth and childhood. Instead, her first chapter focuses on *Miss Julie*, Strindberg's

¹⁷ Sue Prideaux, *Strindberg: A Life*, cit., p. vii.

¹⁸ August Strindberg, *Dödsdansen*, edited by Hans Lindström, Norstedt, Stockholm 1988, *Samlade Verk*, vol. 44, p. 42.

¹⁹ Sue Prideaux, *Strindberg: A Life*, cit., p. 29.

²⁰ *Ibid.*, p. 271.

best-known work in the English-speaking world, and she presents a dramatic, sexy, and gory story of the background and genesis of the play, enough to entice any reader to continue reading and explore this fascinating life. Her book is an excellent read, but from a scholarly point of view it is not a trustworthy account of Strindberg's life. She has an almost cinematic imagination, which she uses freely. It adds to the liveliness of the biography, but detracts from its reliability. One example of this is her description of the interaction between Strindberg and his second wife Frida Uhl's maternal grandfather Cornelius Reichl regarding Strindberg's refusal to attend the trial for the obscenity charges in connection with the German edition of *Die Beichte eines Toren*. She very graphically portrays the two men arguing over the bloody carcass of a slaughtered deer, which the old man is butchering in the courtyard of the estate. She writes: «There was a confrontation in the courtyard conducted across the bloody body of a roebuck the old man had shot and was cutting up».²¹ Amazed at this new and very visual image of the two men arguing over a bloody carcass, I wondered: where did she find this information? My first suspicion was that it might have been told in Frida's – in itself rather unreliable – book on her marriage to Strindberg.²² It is, however, not to be found there either. In a different context, we read that Grandfather Reichl did like to go hunting, but there is no bloody deer carcasses in Frida's book. The carcass is thus Prideaux's invention and it certainly makes for a vivid, memorable image. Similar imaginative little scenes liven up the narrative in many places. In another scene at Hospital Saint Louis, she imagines a nice, cozy friendship between Strindberg and the pharmacist: «He [Strindberg] enjoyed long scientific talks with the pharmacist in the hospital laboratory and soon they were great friends boiling up experiments together in the hospital crucibles».²³ There is no external support for any friendship between the two.

At yet another place, Prideaux comes up with a new scenario of how Strindberg started his *Occult Diary*:

At the start of February, he moved into the Orfila to begin the experiment. He bought a huge, blank-paged book so hefty that it weighs nearly four kilos. Bound in rose-red cloth, the colour symbolizing enlightenment for alchemists, damnation for some, for others erotic love and for himself the colour of disappointed love. Also, as he notes, the colour of Sweden's torture chamber in the old days which was known

²¹ *Ibid.*, p. 194.

²² Frida Uhl Strindberg, *Marriage with Genius*, Jonathan Cape, London 1937.

²³ Sue Prideaux, *Strindberg: A Life*, cit., p. 209.

as the Rose Room. [...] On the cover, in black ink, he wrote its title, *Occult Diary* [...].²⁴

As most informed Strindberg scholars know, the *Occult Diary* was written on loose-leaf manuscript paper. At some point in time, the leaves were gathered in a red folder. When the *Occult Diary* was published in a facsimile edition in 1977, it was indeed given a rose-red cloth cover, and it is a heavy book that may weigh close to four kilos. Again, Prideaux seems to have drawn the wrong conclusions from the material at hand. Her story is great, but the details are incorrect. She fills in with lively details which unfortunately lack the support of verifiable sources.

Prideaux's story of Strindberg's life is by far the most lively, energetic and entertaining that I have read in English, and as such, it does Strindberg's reputation a big favor in the English-speaking world, where he is generally regarded as a depressing misogynist. Prideaux has synthesized an enormous amount of material in her five short years of research, so factual mistakes are to be expected. However, I do think that her editors at Yale University Press and her reviewers could have done a better job of checking this otherwise very readable biography for accuracy. Perhaps it does not matter. Strindberg was a myth-maker himself. Perhaps he would not have minded some poetic license with the facts of his life if it served the purpose of producing an engaging story.

In conclusion, both Prideaux's and Söderström's biographies on Strindberg reflect the perceptions and ideas of the time in which they were written and they construct representations of Strindberg in the context of the culture in which they were written. Prideaux's biography would not be very favorably received in a Swedish translation, as Swedish readers would soon notice the many inaccuracies and added details, although they might enjoy the lively narrative. On the other hand, Söderström's biography might not fare well in an English translation. His very in-depth account of the Stockholm society around Strindberg with its 900 names, which a Swedish reader would find informative, would need extensive notes to be understandable in the English-speaking world, and would therefore find a limited audience.

²⁴ *Ibid.*, p. 220.

Translation

En Strindbergessä i kontrastiv belysning

Elisabeth Tegelberg

1. Inledning

August Strindberg författade flera av sina verk direkt på franska, han översatte sig själv till franska och han var också i hög grad engagerad i översättningarna av sina skrifter till franska (och till andra språk). Det är allom känt att författaren var angelägen om att göra en europeisk karriär, vilket naturligtvis bidrog till detta intresse för det franska språket. Frankrike var i slutet av 1800-talet ett mycket inflytelserikt land på det litterära området och att bli accepterad och uppmärksammas i denna kultursfär var av stor betydelse för en författare med anspråk på ett internationellt genombrott.¹

De verk som Strindberg skrev direkt på franska har varit föremål för genomgripande språkliga analyser och skilda åsikter har framförts om hans förmåga att använda detta språk som litterärt uttrycksmedel.² I denna artikel har jag för avsikt att diskutera olika språkliga aspekter av en av Strindbergs s.k. «vivisektioner», nämligen essän *Des Arts Nouveaux! ou Le hasard dans la production artistique*.³ Den författades på franska 1894 och publicerades samma år i den

¹ Stellan Ahlström, *Strindbergs erövring av Paris*, Almqvist & Wiksell, Stockholm 1956; Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres*, Seuil, Paris 1999; Sylvain Briens, *Paris laboratoire de la littérature scandinave moderne 1880-1905*, L'Harmattan, Paris 2010.

² Maurice Gravier, *Strindberg écrivain français*, i «Revue d'Histoire du Théâtre», CXIX (1978), 3, s. 241-253; Carl Gustaf Bjurström, *Strindberg på franska*, i «Strindbergiana», III (1988), s. 45-64; Carl Gustaf Bjurström, *Strindberg écrivain français*, i *August Strindberg, Œuvre autobiographique*, Mercure de France, Paris 1990, band 2, s. 1198-1221; Olof Eriksson, *Strindbergs franska: en språklig paradox*, i *Strindberg och det franska språket*, red. Olof Eriksson, Växjö University Press, Växjö 2004, s. 112-125.

³ August Strindberg, *Vivisektioner II*, red. Gunnel Engwall och Per Stam (Stockholm: Norstedt, 2010, *Samlade Verk*, band 34, s. 165-170).

franska tidskriften *Revue des Revues*, i bearbetad fransk version av Georges Loiseau.⁴

Georges Loiseau, född 1864 och uppvuxen i Paris, var Strindbergs främste introduktör i Frankrike. De hade ett intensivt samarbete mellan 1892 och 1895, då Loiseau hade hand om Strindbergs Pariskontakter, och han både översatte och bearbetade ett antal av Strindbergs verk. Loiseau var mycket intresserad av teater och hade själv en gång velat bli skådespelare; han skrev teaterpjäser och arbetade också som kritiker i franska tidningar. Loiseau kunde dock inte svenska utan fick när det gällde översättningar från svenska förlita sig på tyska förlagor och på Strindbergs bistånd. Strindberg och Loiseau hade täta kontakter under de aktuella åren och av deras korrespondens finns 114 brev bevarade (det sista från 1901). Loiseau bearbetade de flesta av Strindbergs vivisektioner och hävdade att en språkgranskning var nödvändig då han ansåg texterna omöjliga att trycka utan revision. Hans primära ambition var att göra texterna funktionella på franska, att inte stöta bort de potentiella franska läsarna.⁵

På svenska utkom essän inte förrän 1958, *Nya konstformer! eller Slumpen i det konstnärliga skapandet*, då Tage Aurell på Bonniers utgav femton av Strindbergs «franska» vivisektioner i svensk översättning, med inledning och kommentar av Torsten Eklund.⁶ Inför utgivningen 2011 av dessa essäer i Nationalupplagan (*August Strindbergs Samlade Verk* 34) bearbetades Aurells översättning av en granskningsgrupp ledd av professor Gunnel Engwall.⁷ Både i denna och i Samlade Verks utgåva publiceras den svenska översättningen tillsammans med Strindbergs franska originaltext.⁸ Essän publicerades också 1961 i tidskriften *Quadrup*, med ett förord av Göran Söderström.

Om det intresse som den aktuella essän i modern tid väckt i Frankrike vittnar det faktum att förlaget L'Échoppe 1990 utgav den i en separat volym (ny upplaga 2001), med Strindbergs och Loiseaus texter publicerade parallellt och med Göran Söderströms förord från 1961 i fransk översättning.⁹ I detta förord diskuteras Strindbergs

⁴ *Ibid.*, s. 283-313 (kommentarer till *Vivisektioner II*), s. 321-326 (kommentarer till *Des Arts Nouveaux!*).

⁵ Gunnel Engwall, *Le Plaidoyer d'un fou: Un plaidoyer de Strindberg ou de Loiseau?*, i «Studier i modern språkvetenskap», VI (1980), s. 29-54; Gunnel Engwall, *Strindberg et son introducteur français*, i «Europe», (2000), 858, s. 120-141.

⁶ August Strindberg, *Des Arts Nouveaux! – Nya konstformer!*, i förf:s *Vivisektioner*, red. Tage Aurell, Bonnier, Stockholm 1958, s. 56-73.

⁷ August Strindberg, *Vivisektioner II*, cit., s. 285.

⁸ Jfr. August Strindberg, *Vivisektioner II*, cit., s. 22-27 (svensk översättning) respektive 165-170 (fransk originaltext).

⁹ August Strindberg, *Du hasard dans la production artistique*, L'Échoppe, Paris

syn på konstens roll och dess utveckling. Bland annat understryks Strindbergs uppfattning att konsten bör låta sig inspireras av det som växer fram under arbetets gång utan hänsyn tagen till något som konstnären planerat i förväg. Den betydelse Strindberg tillmäter slumpen i det konstnärliga skapandet, det intuitiva och spontana i arbetssättet, framhävs, liksom Strindbergs avståndstagande från vetenskapliga teorier när det gäller konstnärligt skapande och hans förordande av en konst i harmoni med naturen.

Des Arts Nouveaux! ou Le hasard dans la production artistique är en mycket kort text, inalles nio sidor i den franska utgåvan på L'Échoppe och endast sex i Nationalupplagans, vilken är den som jag, med ett undantag (ex. 16a, där jag bedömer den franska utgåvan som mer tillförlitlig) använt i denna artikel. Detta reducerade format gör det lätt att skaffa sig ett helhetsperspektiv på Strindbergs språkbehandling i texten och föreliggande studie bygger på essän i dess helhet. Jag kommer att fokusera på de båda franska textversionerna: I vilken utsträckning och i vilka avseenden skiljer sig Loiseaus bearbetade text från Strindbergs originaltext och i hur hög grad påverkar dessa skillnader texternas profil? Jag kommer att ta upp Loiseaus korrigeringar av de språkfel som vidlåder Strindbergs text. Jag kommer också att ta upp frågan om i vilken mån Loiseaus bearbetning kan förklaras av en strävan efter anpassning till målspråkskulturella normer och konventioner. Kopplad till denna fråga är den om Loiseaus motiv för sin bearbetning: Kan den helt och hållet tillskrivas brister i Strindbergs franska språkbehandling eller kan den också vara en effekt av stilistiska och estetiska ideal och preferenser hos Loiseau i fråga om litterär översättning? Skulle med andra ord Loiseau kunna ha en egen stilistisk «agenda» och hans ingrepp i den strindbergska texten inte alltid vara oundgängliga? Skulle det rentav finnas skäl att tala om «bearbetarstil» med lika stor rätt som man talar om «översättarstil»,¹⁰ i analogi med «författarstil»? Milan Kundera har exempelvis påtalat den «synonymiseringsreflex» man inte sällan finner hos skönlitterära översättare, ett förfaringsätt som kan gå stick i stäv med författarens intentioner men som kan upplevas som en stilistisk «fjäder i hatten» för översättaren.¹¹ Skulle även bearbetare kunna tänkas vara omedvetet utsatta för en sådan «reflex»? Det förefaller mig vara av intresse att försöka utröna om det i Loiseaus bearbetning av Strindbergs

2001 [1990].

¹⁰ Jiří Levý, *Litterär stil och «översättarstil»*, i *Med andra ord. Texter om litterär översättning*, red. Lars Kleberg, övers. Mats Larsson, Natur och Kultur, Stockholm 1998, s. 156-171.

¹¹ Milan Kundera, *En mening*, i *Med andra ord. Texter om litterär översättning*, cit., s. 285-300.

text finns inslag som skulle kunna tillskrivas en strävan hos bearbetaren att ge texten en egen stilistisk profil.

2. Analys

Man kan konstatera att Georges Loiseau har gjort ett stort antal ingrepp – av varierande slag – i Strindbergs text. Detta gäller såväl grammatik och vokabulär som idiomatik och tillägg av olika slag i förhållande till originalet. I min analys har jag valt att göra en huvudindelning i tre kategorier där jag försöker systematisera de ändringar och de tillägg som Loiseau har gjort i sin bearbetning av Strindbergs text. Genom detta förfarande hoppas jag kunna frilägga mönster i Loiseaus bearbetning av det franska originalet. De tre aktuella kategorierna är: (A) bearbetning av Strindbergs franska föranledd av språksystematiska skillnader mellan franskan och svenskan: «Korrigerings»; (B) bearbetning av Strindbergs franska i enlighet med franska stilmått föranledd av skillnader mellan franskan och svenskan vad beträffar stilistiska normsystem: «Modifierings»; (C) bearbetning av Strindbergs text i form av tillägg, som inte kan kopplas till strukturella egenskaper i franskan och som kan ha varierande orsaker: «Tillägg».

2.1. Korrigerings

2.1.1. Grammatik

Korrigerings föranledd av strindbergska språkfel av grammatisk natur gäller företrädesvis områden där franskt språkbruk skiljer sig radikalt från svenskt. Exempel på fenomen inom sådana områden är kongruens, verbkonstruktion och tempus, men också fel orsakade av strukturella skillnader mellan språken vad beträffar artikel- och prepositionsbruk är vanligt förekommande, liksom fel som har sin grund i ordföljdsskillnader mellan franskan och svenskan.

Kongruensfelen i Strindbergs text avser t.ex. de ibland ganska komplicerade regler som gäller för det franska perfektparticipets böjning, som i (1) där participet *rêvée* ("drömt") skall böjas i femininum efter ett föregående feminint direkt objekt (*que*, som syftar tillbaka på *métamorphose*):

- (1a) Une métamorphose qu'Ovide n'eût pas **rêvé**
- (1b) Une métamorphose qu'Ovide n'eût pas **rêvée**

(1c) En metamorfos som Ovidius inte **kunnat drömma om**¹²

Även reglerna för det franska verbets konstruktion är svårbemästrade för svenskar. Exempelvis har Strindberg i (2a), på grund av interferens från svenskan, använt prepositionen *pour* ("för"), i enlighet med hur verbet *présentera* konstrueras i svenskan (*présentera ngt för ngn*), men i strid med franskt språkbruk som kräver dativprepositionen *à* (*présenter qch à qn*), i den bearbetade versionen manifesterad i dativpronomenet *lui*:

- (2a) Je fis chercher un recueil de chansons Arabes, les présentai **pour** le directeur
- (2b) Je lui apportai donc un recueil de chansons arabes et les **lui** présentai
- (2c) Jag lät hämta en samling arabiska sånger, visade dem **för** direktören¹³

Ett område som är notoriskt svårt, ur svensk synpunkt, är det franska tempusbruket som är betydligt mer rigitt än det svenska. Tempus är också det enskilda grammatiska område där Loiseau har gjort flest ändringar och det är ovedersägligt att Strindberg här har haft vissa problem. Som exempel kan nämnas att Strindberg i några fall väljer verbets *passé simple*-form i stället för dess *imparfait*-form, motsvarande svenskt imperfekt. Fel av detta slag är lättförklarliga med tanke på att svenskan inte gör någon tempusdistinktion för att uttrycka den aspektskillnad som finns mellan en inträdande respektive en pågående handling eller ett tillstånd i förfluten tid:

- (3a) Il y **eut** une harmonie dans les couleurs
- (3b) Il y **régnait** une harmonie de ton
- (3c) Där **fanns** en harmoni i färgerna¹⁴

¹² I det följande förser jag varje exempel, bestående av tre delar, med en notisiffra, inom varje exempel betecknar jag August Strindberg, *Vivisektioner II*, cit., dvs. Strindbergs originaltext från *Samlade Verk*, med (a), August Strindberg, *Du hasard dans la production artistique*, cit., dvs. Loiseaus bearbetade text, med (b), och den översatta svenska texten, igen från *Vivisektioner II*, cit., med (c). Här August Strindberg, *Vivisektioner II*, cit., s. 168 (1a); August Strindberg, *Du hasard dans la production artistique*, cit., s. 23 (1b); August Strindberg, *Vivisektioner II*, cit., s. 25 (1c). I fortsättningen hänvisar *ibid.* till de angivna källorna i denna ordning.

¹³ *Ibid.*, s. 166 (2a); *ibid.*, s. 19 (2b); *ibid.*, s. 23 (2c).

¹⁴ *Ibid.*, s. 165 (3a); *ibid.*, s. 18 (3b); *ibid.*, s. 22 (3c).

Däremot har Loiseau knappast haft anledning att korrigera Strindbergs modusbruk, som oftast är korrekt. De få felen inom modusbruket hänför sig till några mer «subtila» konjunktivfall. Man kan också konstatera att Strindberg inte alls undviker konjunktiv och att han tycks ha en ganska god behärskning av detta i svenskan föga använda modus, åtminstone att döma av den text som här är föremål för analys.

Även vad beträffar artikelbruket, skiljer sig franskan på många sätt från svenskan. Detta gäller inte minst avsaknaden i svenskan av den för franskan karakteristiska partitiva artikeln (som uttrycker en obestämd mängd eller myckenhet av något). De fel som Strindberg gjort sig skyldig till i detta avseende, och som föranlett korrigering från Loiseau, kan alltså ses som en effekt av interferens från modersmålet: antingen utelämnar Strindberg den partitiva artikeln helt (4a) eller väljer i stället bestämd artikel (5a). Också den partitiva artikeln i pluralis (*des*) drabbas av fel från Strindbergs sida. I (6a) har han felaktigt valt *de* istället för det korrekta *des*. I detta senare exempel är det dock knappast tal om interferens; det kan i sammanhanget understrykas att den franska prepositionen *de*, med sitt stora och varierade användningsområde, inte sällan orsakar svenskar problem:

- (4a) Une lune assez claire; six arbres; **eau** stagnante, réfléchissante
- (4b) lune assez claire : six arbres, **de l'eau** stagnante, qui réfléchit les arbres
- (4c) En ganska klar måne; sex träd; **ett** stilla, speglande **vatten**¹⁵
- (5a) C'est **l'art** naturel
- (5b) C'est là **de l'art** naturel
- (5c) Här är det fråga om naturlig **konst**¹⁶
- (6a) et là à droite le couteau a trop lissé les couleurs qu'elles ressemblent à **de reflets** dans une surface d'eau
- (6b) et là, vers la droite – le couteau a tellement lissé les couleurs qu'elles semblent **des reflets** dans une surface d'eau
- (6c) och där till höger har kniven glättat färgerna för mycket, så att de liknar **reflexerna** på en vattenyta¹⁷

Det franska prepositionsbruket är, i likhet med det svenska, nyckfullt och i hög grad språkspecifikt. Det är därför inte att förvåna sig över att

¹⁵ *Ibid.*, s. 165 (4a); *ibid.*, s. 18 (4b); *ibid.*, s. 22 (4c).

¹⁶ *Ibid.*, s. 165 (5a); *ibid.*, s. 19 (5b); *ibid.*, s. 22 (5c).

¹⁷ *Ibid.*, s. 169 (6a); *ibid.*, s. 27 (6b); *ibid.*, s. 26 (6c).

Strindbergs misstag på detta område är relativt talrika. Som exempel kan ges (7a), som belyser den vidsträckta användningen i franskan av den «grammatiska» genitivprepositionen *de*, men där Strindberg valt den från svensk synpunkt ganska naturliga prepositionen *pour* (“för”). Många av de fel som återfinns inom prepositionsbruket innebär emellertid inte några tolkningsproblem, men vid en språklig bearbetning av texten är det självklart att de åtgärdas:

- (7a) j’improvisai **une théorie pour** l’art automatique
- (7b) j’improvisai **une théorie de** «l’art automatique»
- (7c) improviserade jag i mina vänners ateljéer **en teori om** den automatiska konsten¹⁸

Ett annat grammatiskt område där de båda språken uppvisar stora strukturellt betingade skillnader, och där de fel Strindberg begått således kan förklaras med interferensverkan, är ordföljden. Svenskan har i väsentligt högre grad än franskan omvänd ordföljd, dvs. placering av predikatet före subjektet. Detta inträffar t.ex. så snart någon form av adverbial är initialt placerat i meningen, vilket är fallet i (8c), där den adverbiala bisatsen *om lusten då faller på* utlöser omvänd ordföljd i svenskan, medan detsamma inte gäller för motsvarande franska mening (8b), i vilken huvudsatsens ordföljd förblir rak (subjekt följt av predikat: *il fait*). Strindberg har här således kalkerat den franska ordföljden på den svenska (8a):

- (8a) et si le cœur le lui dit, **fait-il** une ébauche quelconque
- (8b) et, si le cœur lui en dit, **il fait** avec cette pâte une ébauche quelconque
- (8c) och om lusten då faller på, **gör han** ett eller annat utkast¹⁹

2.1.2. Lexikon

På lexikal nivå är det dels ord, dels lexikaliserade fraser som framtvingat korrigeringar av Strindbergs text. I det första fallet handlar det antingen om mer eller mindre lättförklarliga lexikala “nyskapelser”, som i (9a), med det i franskan icke existerande verbet *controuver* i stället för *découvrir* (“upptäcka”), eller om i franskan potentiellt möjliga men i realiteten icke existerande ord. Exempel på det senare är ett ord som *componiste* (10a), kalkerat på det svenska *komponist* som vid tiden

¹⁸ *Ibid.*, s. 169 (7a); *ibid.*, s. 24 (7b); *ibid.*, s. 25 (7c).

¹⁹ *Ibid.*, s. 165 (8a); *ibid.*, s. 18 (8b); *ibid.*, s. 22 (8c).

för tillkomsten av Strindbergs text sannolikt var det vanligaste ordet för att beteckna en kompositör men som aldrig existerat i franskan. Det franska lånordet *kompositör* är i svenskan av senare datum än ordet *komponist* (förstabelägg 1786 respektive 1582) men har numera ersatt det senare i svenskt språkbruk. I detta sammanhang bör påpekas att det förvisso inte alltid är oproblematiskt att avgöra om Strindberg själv har gjort en avsiktlig språklig nyskapelse eller om det är fråga om bristande insikter om den adekvata franska termen:

- (9a) les tisserands se servent du kaléidoscope pour **controuver** de nouveaux dessins
- (9b) les tisserands se servent du kaléidoscope pour **découvrir** des dessins nouveaux
- (9c) vävarna begagnar sig av kaleidoskopet för att **uppdaga** nya mönster²⁰

- (10a) Ils me croient être **componiste**
- (10b) Ils me croient **compositeur**
- (10c) De tror jag är **kompositör**²¹

De lexikaliserade fraserna kräver i än högre grad än orden djupgående och exakta kunskaper om språkets lexikala uttrycksmedel och felrisken är här större. Frasen kan lätt bli ofullständig, som i (11a), där Strindberg skrivit *de suite* i tron att han uttryckt betydelsen "genast", som i själva verket i franskan motsvaras av *tout de suite* (eller *aussitôt*). Risken för kontamination av olika uttryck är också påtaglig. I (12a) har t.ex. Strindberg använt uttrycket **sans suite ni raison* i stället för det vedertagna *sans rime ni raison*, som motsvarar svenskans *utan rim och reson*. Här torde det franska uttrycket *sans suite* ("utan sammanhang") ha föresvävat Strindberg och vara en förklaringsgrund till sammanblandningen. Exempel (12a) visar också att det kan vara fråga om existerande men kontextuellt felanvända uttryck: *sens dessus sens dessous* betyder "uppochnedvänt", även i metaforisk användning, medan det svenska *hur som helst* på franska snarast motsvaras av det av Loiseau använda uttrycket *au petit bonheur*. Loiseaus ändringar är i dessa fall neutrala och ger inte anledning att tro att han har haft andra ambitioner än att bringa texten i samklang med franskt språkbruk:

²⁰ *Ibid.*, s. 165 (9a); *ibid.*, s. 17 (9b); *ibid.*, s. 22 (9c).

²¹ *Ibid.*, s. 166 (10a); *ibid.*, s. 20 (10b); *ibid.*, s. 23 (10c).

- (11a) On découvre **de suite** de quoi il s'agit
 (11b) On découvre **aussitôt** de quoi il s'agit
 (11c) Man urskiljer **strax** vad det föreställer²²
- (12a) J'ai connu un musicien qui s'amusait à accorder son piano **sens dessus sens dessous sans suite ni raison**
 (12b) J'ai connu un musicien qui se plaisait à accorder son piano **au petit bonheur, sans rime ni raison**
 (12c) Jag har känt en musiker som roade sig med att stämma sitt piano **hur som helst, utan vare sig rim eller reson**²³

Till det lexikala området hänför sig också stavning (13-14) och diakritiska tecken (15-16). De flesta fel som Strindberg gör sig skyldig till i dessa avseenden kan förmodligen ses som utslag av rent slary, som t.ex. sammanblandningen mellan verbformen *a* (av *avoir* "ha") och prepositionen *à* i (15a-16a). Felen är här inte särskilt många och inte heller särskilt allvarliga då de knappast försvårar förståelsen av texten. Vissa av felen är "inkonsekventa" i så måtto att ett och samma ord kan vara felstavat på ett ställe i texten men rättstavat på ett annat:

- (13a) ma **chansonnette** arabe
 (13b) ma **chansonnette** plus arabe
 (13c) min "arabiska" **melodi**²⁴
- (14a) – Vous vous **rapellez**, Messieurs
 (14b) – Vous vous **rappelez**, Messieurs
 (14c) – Herrarna **minns**²⁵
- (15a) **a** queue écarlate
 (15b) **à** queue écarlate
 (15c) **med** röd stjärt²⁶
- (16a) qui **à l'air** d'un estoc
 (16b) **ayant l'air** subitement d'un estoc
 (16c) som **liknar** en stubbe²⁷

²² *Ibid.*, s. 165 (11a); *ibid.*, s. 17 (11b); *ibid.*, s. 22 (11c).

²³ *Ibid.*, s. 166 (12a); *ibid.*, s. 20 (12b); *ibid.*, s. 23 (12c).

²⁴ *Ibid.*, s. 166 (13a); *ibid.*, s. 20 (13b); *ibid.*, s. 23 (13c).

²⁵ *Ibid.*, s. 168 (14a); *ibid.*, s. 24 (14b); *ibid.*, s. 25 (14c).

²⁶ *Ibid.*, s. 167 (15a); *ibid.*, s. 22 (15b); *ibid.*, s. 24 (15c).

²⁷ August Strindberg, *Du hasard dans la production artistique*, cit., s. 36 (16a); *ibid.*, s. 24 (16b); August Strindberg, *Vivisektioner II*, cit., s. 25 (16c).

2.2. Modifiering

2.2.1. Grammatik

2.2.1.1. Tempusbruk

Som ovan nämnts, är tempus det enskilda grammatiska område där Loiseau har gjort flest ändringar. Man kan konstatera att Loiseau har ändrat vissa av Strindbergs verb i presens till tempus för förfluten tid (17b), ändringar som i vissa fall kan vara något svårare att förklara eftersom det här inte rör sig om direkta fel i Strindbergs text. Noterbart är hur Loiseau ändrar tempus, både för nutid och dåtid (18b), till pluskvamperfekt i franskan utan att det de facto är fråga om regelrätta fel i originalet, utan snarare om ett tempusbruk som strider mot franska stilmormer:

- (17a) la tête **s'enfonce** avec le cou entre les épaules; les bras **s'abaissent** en sorte que les mains **restent** à la hauteur des yeux cachés sous le bonnet
- (17b) La tête **s'était enfoncée** ainsi que le cou entre les épaules, les bras **s'étaient abaissés**, de telle sorte que les mains **se trouvaient** à hauteur des yeux, sous le béret
- (17c) huvudet och halsen **sjunker ner** mellan skuldrorna; armarna **glider neråt** så att händerna **är** i jämnhöjd med ögonen under baretten²⁸
- (18a) J'**eus** l'idée de modeler en argile un jeune Adorant, réminiscence de l'art antique
- (18b) L'idée m'**avait pris** un jour de modeler en argile, un «Suppliant» d'après l'antique
- (18c) En dag **fick jag för mig** att jag efter antikt mönster skulle modellera en bedjande yngling²⁹

2.2.1.2. Satsförkortning

Ett fenomen inom verbens syntax, relativt främmande för svenskan men vanligt i franskan och använt i stor omfattning av Strindberg i texten

²⁸ August Strindberg, *Vivisektioner II*, cit., s. 168 (17a); August Strindberg, *Du hasard dans la production artistique*, cit., s. 23 (17b); August Strindberg, *Vivisektioner II*, cit., s. 25 (17c).

²⁹ *Ibid.*, s. 167 (18a); *ibid.*, s. 23 (18b); *ibid.*, s. 24 (18c).

(även om författaren anses använda det i stor omfattning också i vissa av sina svenska texter), är presens particip.³⁰ Loiseau har dock funnit sig föranledd att omvandla ett tiotal av Strindbergs satsförkortningar med presens particip, ibland i form av *gérondif* (19a), till franska satser, framför allt bisatser (19b, 21b), även om han inte har gjort det i majoriteten av fallen. Strindberg måste sägas ha en mycket god behärskning av det franska bruket av satsförkortning med presens particip (och också det med perfekt particip, även om exemplen på detta är mindre vanliga i denna text). De flesta av Loiseaus ändringar förefaller här inte vara av nöden, åtminstone inte av grammatiska skäl (19b-20b). Vid ett par tillfällen framstår Strindbergs användning av presens particip som mindre lyckad och försvårar tolkningen av texten, t.ex. i (21a), där dock även Strindbergs användning av verbet *jouer* ("spela") i betydelsen «utspela sig» bidrar till oklarheten (även om det kanske inte är så svårt att gissa sig till vad författaren vill ha sagt). I de svenska översättningarna finner man naturligt nog vanliga motsvarigheter till fransk satsförkortning med *gérondif* och presens particip, nämligen tidsbisats (19c), samordnad sats med *och* (20c) och relativbisats (21c):

- (19a) **En arrivant à Marlotte**, [...], j'entre dans la salle à manger
 (19b) **Quand j'arrivai à Marlotte**, [...], j'allai visiter la salle à manger de l'hôtel
 (19c) **När jag anländer till Marlotte**, [...], går jag till matsalen³¹
- (20a) Et les guitaristes me jalourent, **me demandant** où j'ai pris cette musique
 (20b) Et les guitaristes me jalourent. **Ils me demandent** où j'ai pris cette musique
 (20c) Och gitarristerna är avundsjuka på mig **och de frågar mig** var jag hittat musiken³²
- (21a) Je cherchais une mélodie pour un acte nommé *Simoun*, **jouant** en Arabie

³⁰ Om Strindbergs användning av presens particip, se Gunnar Brandell, *Strindberg – ett författarliv*, Alba, Stockholm 1983, band 3, s. 35; Gunnel Engwall, *Strindberg, auteur français, traduit en suédois*, i «Studier i modern språkvetenskap», IX (1990), s. 117; Olof Eriksson, *Explicit och implicit översättning: exemplet Légendes*, i «Strindbergiana», XXVIII (2013), s. 93-101.

³¹ August Strindberg, *Vivisektioner II*, cit., s. 165 (19a); August Strindberg, *Du hasard dans la production artistique*, cit., s. 17 (19b); August Strindberg, *Vivisektioner II*, cit., s. 22 (19c).

³² *Ibid.*, s. 166 (20a); *ibid.*, s. 20 (20b); *ibid.*, s. 23 (20c).

- (21b) Je cherchais une mélodie pour un acte intitulé *Simoun* **qui se déroule** en Algérie
 (21c) Jag sökte en melodi till en enaktare, Samum, **som utspelas** i Arabien³³

2.2.1.3. Ordföljd

I texten återfinns ett stort antal fall där Loiseau har infört en annan ordföljd trots att det inte är syntaktiskt påkallat. Dessa ändringar är således stilistiskt motiverade. Det rör sig inte sällan om fall där Strindbergs val av ordföljd inte alltid känns som den allra mest naturliga i franskan – återigen ofta interferens från svenskan – och Loiseau har i dessa fall “förfranskat” ordföljden, gjort den mer “smidig” och mer i samklang med fransk satsrytm. Loiseau spetsställer ofta adverb och adverbliella uttryck (22b-25b), vilket är en generell tendens i franskan men inte en regel.³⁴

Det är ibland fråga om subtila stilistiska nyanser som kan vara svårgripbara om man inte har franska som modersmål. Möjligen kan man säga att de ändringar Loiseau har gjort vad beträffar ordföljden ibland bidrar till att göra texten mer “emfatisk” än originalet. Detta är fallet i (22), där Strindbergs prepositionsfras *au milieu de la toile* är attribut, dvs. underordnad bestämning till föregående substantiv, precis som i svenskan *mitt i duken*, men där Loiseau har lösgjort uttrycket och placerat det som adverbial först i meningen. Samma konstaterande gäller (23), vars prepositionsfras (*à Marlotte*) hos Strindberg och i svensk översättning är attribut, men i bearbetningen initialt placerat adverbial. Man får emellertid här också ta hänsyn till franska konventioner, där t.ex. spetsställning av ord och uttryck snarare är en allmän tendens än uttryck för emfas (24-25). Min uppfattning är att man, trots några åtminstone ytligt sett omotiverade ändringar, inte kan hävda att Loiseau här på ett avgörande sätt har förgripit sig på originaltextens karaktär eller dess ton. Vi ser här också exempel på hur man i den svenska översättningen har samma ordföljd som Loiseau (24c-25c):

- (22a) Le trou **au milieu de la toile** représente l’horizon de la mer
 (22b) **Au milieu de ma toile**, un trou représente la fuite de la mer vers l’horizon
 (22c) Öppningen **mitt i duken** föreställer havshorisonten³⁵

³³ *Ibid.*, s. 166 (21a); *ibid.*, s. 19 (21b); *ibid.*, s. 23 (21c).

³⁴ Olof Eriksson, *Språk i kontrast. En jämförande studie av svensk och fransk meningsstruktur*, Akademiförlaget, Göteborg 1997.

³⁵ August Strindberg, *Vivisektioner II*, cit., s. 169 (22a); August Strindberg, *Du*

- (23a) Devant ce panneau à **Marlotte** je restai ravi
 (23b) **A Marlotte**, je demeurai ravi devant ce panneau
 (23c) Jag stod betagen inför pannån **i Marlotte**³⁶
- (24a) Je fais la peinture à **mes loisirs**
 (24b) **A mes moments perdus**, je peins
 (24c) **På mina lediga stunder** målar jag³⁷
- (25a) Elle admire **une semaine durant** le "chef-d'œuvre"
 (25b) **Pendant huit jours**, elle admire ce qu'elle nomme "mon chef-d'œuvre"
 (25c) **I en hel vecka** beundrar hon mitt "mästerverk"³⁸

2.2.2. Semantisk explicitering

Ibland har Strindberg trasslat in sig i en meningstruktur som han inte behärskar till fullo, vilket kan göra meningarna innehållsligt svårtolkade, som i (26a). Andra gånger kan det vara fråga om tvetydigheter i Strindbergs text, t.ex. i (27a), där den franska meningen kan tolkas både som «ingenting är angenämare» och «ingenting är längre angenämt». I dessa exempel har Loiseau vidtagit ganska radikala åtgärder för att förtydliga meningarnas innehåll och anpassa dem till målspråket. Det bör dock påpekas att strindbergska «avvikelser» av detta slag inte är särskilt talrika i texten och heller inte påverkar texten i dess helhet på ett avgörande sätt. Loiseau har emellertid funnit anledning att i förekommande fall göra ingrepp i texten som bidrar till att öka dess funktionalitet:

- (26a) lorsque le compositiste à la mode venait me demander la permission de **faire la musique entière à ma piécette**
 (26b) pour qu'un compositeur à la mode me vint (sic) demander la permission de **transformer ma piécette en livret**
 (26c) när kompositören på modet kom och bad om tillåtelse att **till min lilla stump få utarbeta musik**³⁹
- (27a) et, la fantaisie en mouvement, **rien n'est plus agréable**

hasard dans la production artistique, cit., s. 27 (22b); August Strindberg, *Vivisektioner II*, cit., s. 26 (22c).

³⁶ *Ibid.*, s. 165 (23a); *ibid.*, s. 18 (23b); *ibid.*, s. 22 (23c).

³⁷ *Ibid.*, s. 169 (24a); *ibid.*, s. 26 (24b); *ibid.*, s. 26 (24c).

³⁸ *Ibid.*, s. 170 (25a); *ibid.*, s. 28 (25b); *ibid.*, s. 27 (25c).

³⁹ *Ibid.*, s. 166 (26a); *ibid.*, s. 20 (26b); *ibid.*, s. 23 (26c).

- (27b) et la fantaisie en mouvement, **n'est-ce pas ce qu'il y a de plus agréable?**
 (27c) **det finns ingenting angenämare** än när fantasin sätts i rörelse⁴⁰

Det är ovedersägligt att det också finns ett antal ändringar i Loiseaus text som går tillbaka på oidiomatiska uttryckssätt i originaltexten, vilka ibland kan göra texten något svårtolkad för en fransk läsare och där man ofta kan skönja interferens från svenskan (28a-29a). Det är här alltså fråga om att Strindberg använder lexikala uttrycksmedel som inte är ideala i den aktuella kontexten. I vissa fall kan man dock se spår av en egen stilistisk agenda hos Loiseau. Sålunda kan man konstatera att han i ett antal fall använder sig av «starkare» ord/uttryck än Strindberg ([30b]: *sont convaincus*, “är övertygade”):

- (28a) avec le couteau appliqué **pour le but**
 (28b) Du bout de mon couteau appliqué **d'une certaine façon**
 (28c) med kniven som jag använder **för detta ändamål**⁴¹
- (29a) le trou illuminé **montre** une perspective **à l'infini**
 (29b) Par le trou illuminé, **m'apparaît** une perspective **infinie**
 (29c) den belysta öppningen **visar ett oändligt** perspektiv⁴²
- (30a) Et les propriétaires **croient** avoir enseigné au perroquet de parler
 (30b) les propriétaires de ces animaux **sont convaincus** qu'ils ont enseigné à parler à leur perroquet
 (30c) Och ägarna till djuren **tror** att de har lärt sin papegoja att tala⁴³

2.3. Tillägg

Många av Loiseaus ingrepp i texten är, som vi har sett, inte regelrätta korrigeringar av grammatik eller vokabulär utan rör språkets förutsättningar att fungera optimalt i en fransk kontext. Detta gäller också de relativt talrika tillägg som Loiseau gör i förhållande till originaltexten. Tilläggen kan se ut på olika sätt: Ofta rör det sig om ord och uttryck som antingen förtydligar textens innehåll eller gör texten mer koherent och mer i samklang med franska språkliga konventioner. Det är emellertid inte fråga om språkfel eller bristande idiomatik i Strindbergs

⁴⁰ *Ibid.*, s. 165 (27a); *ibid.*, s. 18 (27b); *ibid.*, s. 22 (27c).

⁴¹ *Ibid.*, s. 169 (28a); *ibid.*, s. 26 (28b); *ibid.*, s. 26 (28c).

⁴² *Ibid.*, s. 169 (29a); *ibid.*, s. 27 (29b); *ibid.*, s. 26 (29c).

⁴³ *Ibid.*, s. 167 (30a); *ibid.*, s. 22 (30b); *ibid.*, s. 24 (30c).

text som har föranlett dessa tillägg utan de får betraktas som uttryck för bearbetarens uppfattning om hur man på bästa sätt gör texten mer funktionell. Sammantaget och generellt sett gör tilläggen texten mer lättbegriplig och för den närmare den franske läsaren (detta gäller i första hand avsnitten *Explicitering* och *Koherensmarkering*). Men man kan även se exempel på mer eller mindre omotiverade tillägg, som kan förmodas vara en effekt av Loiseaus individuella stilistiska preferenser och som uppvisar en tendens att göra texten mer «målande», mer personligt engagerad (detta gäller framför allt avsnittet *Expressifiering*).

2.3.1. *Explicitering*

Strindbergs franska meningsstruktur kan, som ovan nämnts, vara ganska komprimerad och är inte alltid helt lättillgänglig för en fransk läsare utan kunskaper i svenska. Det rör sig inte sällan om meningar med underförstådda led som skulle ha fungerat i svenskan, men vars innehåll kan bli svårtolkat eller tvetydigt i en fransk kontext. Loiseau har i sådana fall gjort tillägg för att tydliggöra meningens betydelse. I vissa fall kan man dock ställa sig frågan om det snarare rör sig om bearbetarens personliga smak än om tydliggörande, det är inte alltid lätt att avgöra. I (31-32) ser vi exempel på ett i franskan vanligt slag av förtydligande där ett element från det tidigare sagda återupptas och därigenom bidrar till meningens klarhet. I (31b) har Loiseau genom att lägga till *avec cette pâte* ("med denna massa") återupptagit det som nämnts i föregående mening, *raclures de palette*, det som så att säga utgör utsagens bas, dvs. det material som används för att göra "ett utkast" (*une ébauche*). På liknande sätt har han i (32b) preciserat "rollen" (*le rôle*) genom tillägget *de la pièce* ("pjäsens"), ett tillägg som åtminstone ur svensk synvinkel känns överflödigt då kontexten ger mycket tydlig information. I (33b) har Loiseau valt det ur fransk synpunkt möjligen mer logiska *la formule de l'art* ("konstkonceptet") i stället för endast *l'art* ("konsten"):

- (31a) et si le cœur le lui dit, fait-il une ébauche quelconque
- (31b) et, si le cœur lui en dit, il fait **avec cette pâte** une ébauche quelconque
- (31c) och om lusten då faller på, gör han ett eller annat utkast⁴⁴
- (32a) l'acteur qui jouait le rôle
- (32b) l'acteur qui jouait le rôle **de la pièce**

⁴⁴ *Ibid.*, s. 165 (31a); *ibid.*, s. 18 (31b); *ibid.*, s. 22 (31c).

(32c) skådespelaren som spelade huvudrollen⁴⁵

(33a) L'art à venir [...]. Imiter la nature à peu près

(33b) **La formule** de l'art à venir [...]: c'est d'imiter la nature à peu près

(33c) Konsten som skall komma [...]. Efterbilda naturen på ett ungefär⁴⁶

Några enstaka gånger har Loiseau lagt till hela meningar (34b-35b), vars närvaro är svårförklarlig. Avsikten kan naturligtvis ha varit att underlätta för läsaren genom att «fylla ut» texten med information, men det är svårt att veta vilka motiv Loiseau har haft:

(34a) Ø

(34b) **C'est la forêt qui chante**

(34c) Ø⁴⁷

(35a) Ø

(35b) **Le charme s'envole**

(35c) Ø⁴⁸

2.3.2. Koherensmarkering

2.3.2.1. Modal

Koherens anger graden av en texts «sammanhållning», dvs. det som gör att en samling isolerade meningar bildar en semantiskt sammanhängande text. Många koherensmarkörer har stor betydelse för att åstadkomma just detta, men koherensmarkörernas karaktär och betydelse kan variera mellan olika språk. En modal koherensmarkering uttrycker en logisk relation mellan meningar, t.ex. motsättning (“men”), följd (“alltså”) eller orsak (“därför”), och manifesteras framför allt genom adverb och adverbliella uttryck. Generellt sett är koherensmarkering mer frekvent i franskan än i svenskan. Franskan har en tendens att vilja «binda ihop» meningar, att explicitera sammanhangen på ett sätt som inte är lika utbrett i svenskan. Frånvaron av sådana markörer i en fransk text kan göra att den upplevs som «avig» och «stympad» av en fransk läsare

⁴⁵ *Ibid.*, s. 166 (32a); *ibid.*, s. 19 (32b); *ibid.*, s. 23 (32c).

⁴⁶ *Ibid.*, s. 170 (33a); *ibid.*, s. 29 (33b); *ibid.*, s. 27 (33c).

⁴⁷ *Ibid.*, s. 165 (34a); *ibid.*, s. 17 (34b); *ibid.*, s. 22 (34c).

⁴⁸ *Ibid.*, s. 168 (35a); *ibid.*, s. 25 (35b); *ibid.*, s. 25 (35c).

och markörerna kan därför vara motiverade ur funktionalitetssynpunkt. I Loiseaus text återfinns inte sällan tillägg av koherensmarkörer. Det kan även när det gäller koherensmarkörer ibland vara svårt att dra gränsen mellan «idiomatisering», dvs. en anpassning till målspråkskulturens konventioner, tillägg som således gjorts i akt och mening att öka textens funktionalitet på målspråket, och Loiseaus egna stilistiska preferenser.

I (36b-37b) anger *pourtant* och *cependant* ("dock") en motsättning, och i (38b) etablerar *aussi* ("följaktligen") orsakssambandet med den föregående meningen. I den svenska översättningen har man i (36c) och (38c), i likhet med Loiseau, koherensmarkörer, *dock* respektive *egentligen* (även om det i det senare fallet inte rör sig om en koherensmarkör som betydelsemässigt direkt motsvarar den franska):

- (36a) sans passer les bornes du beau
- (36b) sans **pourtant** dépasser les limites du beau
- (36c) men som **dock** inte överskred gränserna för det sköna⁴⁹

- (37a) Claire de lune, alors!
- (37b) Certainement oui c'est un clair de lune. **Cependant...**
- (37c) Månskan, javisst!⁵⁰

- (38a) Ce Maeterlinck, que fait-il?
- (38b) **Aussi** que fait Maeterlinck?
- (38c) Vad gör **egentligen** Maeterlinck?⁵¹

2.3.2.2. Temporal

Hos Loiseau finns också en tendens att införa tidsangivelser i texten utan att det (åtminstone i ett svenskt perspektiv) tycks föreligga något behov av detta. Dessa tidsangivelser kan dels vara koherensmarkörer ([39b]: *A cette minute* "I denna minut"), dvs. uttrycka en tidsmässig relation till den föregående meningen; dels kan det vara tidsangivelser som mer tycks ha till uppgift att förstärka tidsaspekten eller ha en stilistisk funktion (40b). I (40) kan man återigen notera att man i den svenska översättningen har samma tillägg av tidsangivelse (*en dag*) som Loiseau (*un jour*):

- (39a) Dégagé de la peine de controuver les couleurs, l'âme du peintre dispose de la plénitude des forces à chercher des contourés

⁴⁹ *Ibid.*, s. 166 (36a); *ibid.*, s. 19 (36b); *ibid.*, s. 23 (36c).

⁵⁰ *Ibid.*, s. 165 (37a); *ibid.*, s. 18 (37b); *ibid.*, s. 22 (37c).

⁵¹ *Ibid.*, s. 170 (38a); *ibid.*, s. 29 (38b); *ibid.*, s. 27 (38c).

- (39b) **A cette minute**, dégage du souci de trouver les couleurs, l'âme du peintre se dispose, dans la plénitude de ses forces créatrices, à chercher des contours
- (39c) **När** målarens själ är fri bekymret att hitta de rätta kulörerna, förfogar han helt över sin skaparkraft att söka fram konturerna⁵²
- (40a) J'eus l'idée de modeler en argile un jeune Adorant
- (40b) L'idée m'avait pris **un jour** de modeler en argile un «Suppliant»
- (40c) **En dag** fick jag för mig att jag [...] skulle modellera en bedjande yngling⁵³

2.3.3. Expressifiering

Som nämnts ovan, har Loiseau ibland också en personlig stilistisk agenda, dvs. han inför tillägg som förefaller motiverade av egna stilistiska preferenser snarare än av en berättigad önskan att förtydliga och förfranska texten. Termen «expressifiering» avser här tillägg av värdeladdade ord för att göra texten mer uttrycksfull, ge den en expressiv valör. Ofta kan man se att Loiseaus expressiva tillägg på ett eller annat sätt «personaliserar» texten, gör den mer personligt engagerad än Strindbergs franska original, t.ex. genom användningen av expressiva adjektiv (41b-45b), expressiva adverb (46b-47b) och andra expressiva tillägg (48b). I (48b) återfinns ett ovanligt «laddat» tillägg, *qu'il implorait* ("som han tillbad"), och man kan också notera att Loiseaus ändring av det föregående uttrycket *les bras en haut* till *les bras tendus vers le ciel* sticker ut betydligt mer än det strindbergiska. Även inom denna grupp kan man i flera fall konstatera att man i den svenska översättningen återfinner samma tillägg som hos Loiseau: *slående* (43c), *fin* (44c), *skapar(kraft)* (45c):

- (41a) L'air fut accepté par l'acteur
- (41b) L'air fut accepté **comme parfait** par l'acteur
- (41c) Melodin accepterades av skådespelaren⁵⁴
- (42a) la peinture est toujours nouvelle; change d'après la lumière, ne lasse jamais, se rajeunit douée du don de la vie
- (42b) Et la peinture est ainsi toujours nouvelle, changeant d'après la lumière, ne lassant jamais, sans cesse rajeunie avec le don **charmant** de la vie

⁵² *Ibid.*, s. 165 (39a); *ibid.*, s. 18 (39b); *ibid.*, s. 22 (39c).

⁵³ *Ibid.*, s. 167 (40a); *ibid.*, s. 23 (40b); *ibid.*, s. 24 (40c).

⁵⁴ *Ibid.*, s. 166 (41a); *ibid.*, s. 19 (41b); *ibid.*, s. 23 (41c).

- (42c) Och vad bättre är: målningen är ständigt ny; den växlar med belysningen, tröttar aldrig, blir ung igen, eftersom den fått livets gåva⁵⁵
- (43a) N'est-ce pas que cela offre une analogie avec les peintures modernistes
- (43b) N'est-ce pas que cela offre une analogie **frappante** avec les peintures modernistes
- (43c) Erbjuder inte detta en **slående** likhet med de modernistiska målningarna⁵⁶
- (44a) l'évalue à des milliers de Francs, l'assure une place dans un musée
- (44b) l'évalue à des milliers de francs, lui assigne une place **importante** dans un musée
- (44c) värderar det till tusentals francs, ger det en **fin** plats på ett museum⁵⁷
- (45a) l'âme du peintre dispose de la plénitude des forces
- (45b) l'âme du peintre se dispose, dans la plénitude de ses forces **créatrices**
- (45c) förfogar han helt över sin **skaparkraft**⁵⁸
- (46a) et en sorte que chaque auditeur puisse entendre ce qu'il veut
- (46b) en sorte que chaque auditeur peut **parfaitement** entendre ce qu'il veut
- (46c) så att varje lyssnare kan höra vad han vill⁵⁹
- (47a) mais les yeux observèrent un objet inconnu, bizarre
- (47b) mais mes regards observaient **fixement** un objet inconnu, bizarre
- (47c) men mina blickar iakttog ett okänt, underligt föremål⁶⁰
- (48a) Il était là, les bras en haut

⁵⁵ *Ibid.*, s. 169 (42a); *ibid.*, s. 26 (42b); *ibid.*, s. 26 (42c).

⁵⁶ *Ibid.*, s. 168 (43a); *ibid.*, s. 25 (43b); *ibid.*, s. 25 (43c).

⁵⁷ *Ibid.*, s. 170 (44a); *ibid.*, s. 28 (44b); *ibid.*, s. 27 (44c).

⁵⁸ *Ibid.*, s. 165 (45a); *ibid.*, s. 18 (45b); *ibid.*, s. 22 (45c).

⁵⁹ *Ibid.*, s. 167 (46a); *ibid.*, s. 22 (46b); *ibid.*, s. 24 (46c).

⁶⁰ *Ibid.*, s. 168 (47a); *ibid.*, s. 25 (47b); *ibid.*, s. 25 (47c).

- (48b) Je le voyais là, devant moi, les bras tendus vers le ciel **qu'il implorait**
 (48c) Han stod där, med uppsträckta armar⁶¹

Ibland tillför Loiseau den strindbergska texten ord och uttryck med tidsbetydelse (*tout à coup/subitement*, "plötsligt" [49b-50b]; *sans cesse*, "oupphörligen" [51b]). Dessa tillägg är dock inte, som i (39b), motiverade av en strävan att öka textens koherens genom att i den införa preciserande tidsangivelser. De syftar snarare till att dramatisera händelseförloppet och därigenom öka textens stilistiska expressivitet. Detta slags «temporal expressifiering» får väl tillskrivas Loiseaus personliga preferenser:

- (49a) le garçon se promène aux bois, et découvre «la dame du bois»
 (49b) Un jeune prince se promène aux bois. **Tout à coup** il aperçoit la «Dame du bois»
 (49c) gossen som är ute i skogen och upptäcker «skogsrået»⁶²
- (50a) la dame lui tourne le dos, qui à l'air d'un estoc
 (50b) la Dame lui tourne le dos ayant l'air **subitement** d'un estoc
 (50c) och rået vänder ryggen till, som liknar en stubbe⁶³
- (51a) la peinture est toujours nouvelle; change d'après la lumière, ne lasse jamais, se rajeunit douée du don de la vie
 (51b) Et la peinture est ainsi toujours nouvelle, changeant d'après la lumière, ne lassant jamais, **sans cesse** rajeunie avec le don charmant de la vie
 (51c) Och vad bättre är: målningen är ständigt ny; den växlar med belysningen, tröttar aldrig, blir ung igen, eftersom den fått livets gåva⁶⁴

3. Slutsats

Vi har kunnat se att Georges Loiseau i sin bearbetning av Strindbergs franska originaltext *Des Arts Nouveaux! ou Le hasard dans la production artistique* har gjort ett betydande antal ändringar och tillägg. Att

⁶¹ *Ibid.*, s. 167 (48a); *ibid.*, s. 23 (48b); *ibid.*, s. 24 (48c).

⁶² *Ibid.*, s. 168 (49a); *ibid.*, s. 24 (49b); *ibid.*, s. 25 (49c).

⁶³ *Ibid.*, s. 168 (50a); *ibid.*, s. 24 (50b); *ibid.*, s. 25 (50c).

⁶⁴ *Ibid.*, s. 169 (51a); *ibid.*, s. 26 (51b); *ibid.*, s. 26 (51c).

Loiseau korrigerat rena felaktigheter inom grammatik och vokabulär är självklart. Dessa ändringar bidrar till att anpassa texten till franskt språkbruk och är nödvändiga att göra i en språklig bearbetning av det slag som här är aktuellt. Loiseau har också genom smärre ändringar i Strindbergs text förtydligat vissa formuleringar vars betydelse är oklar eller tvetydig, liksom han relativt ofta har strävat efter att öka idiomatiken, framför allt på vokabulärens område. Men Loiseau har också i viss utsträckning en egen personlig, stilistisk agenda, vilket visar sig i ett antal, som det förefaller, opåkallade tillägg i Strindbergs text. Här måste också sägas att det i vissa fall är svårt att avgöra om det rör sig om idiomatisering av originalet eller om Loiseaus egna stilideal har fått honom att göra ingrepp i texten. Intressant nog har vi även kunnat se att man i bearbetningen av den svenska översättningen i vissa fall återfinner samma tillägg i texten som hos Loiseau.

Sammantaget kan man konstatera att Loiseaus bearbetning av den franska originaltexten har gjorts med omsorg och att den präglas av stor respekt för Strindbergs text. Ändringarna och tilläggen är förvisso talrika, men det är viktigt att ha i åtanke att den stora majoriteten ändringar är korrigeringar av felaktig språkanvändning hos Strindberg eller uttryck för en strävan att bringa texten mer i överensstämmelse med franskt idiomatiskt språkbruk och därmed ge den ökad funktionalitet i målspråkskulturen. Uttrycken för Loiseaus egna stilistiska preferenser är totalt sett relativt få och har en oftast «modest» karaktär. Man kan således inte hävda att Loiseaus egna estetiska ideal har fått honom att behandla Strindbergs text på ett lättsinnigt sätt eller att han skulle ha givit texten en helt annorlunda profil. Vid en jämförelse mellan de två texterna är det uppenbart att Loiseaus bearbetning har befriat originalet från ett antal språkliga och stilistiska störningsmoment, vilket gör den mer tillgänglig och anpassad för en fransk läsekrets, men att den strindbergska «rösten» finns kvar och påtagligt präglar också den bearbetade versionen.

Strindberg and Transnationality: The Case of *Le Plaidoyer d'un fou*

Alexander Künzli and Gunnel Engwall

1. Introduction

The idea of crossing or even transgressing boundaries often arises in August Strindberg's life and works: the boundary between the private and public spheres; the boundary between fiction and autobiography; the boundary between sanity and insanity; and, last but not least, the boundaries between languages and cultures. The purpose of our article is to look at Strindberg from the point of view of translation. We will focus on his autobiographically inspired novel *Le Plaidoyer d'un fou*.¹ In this novel, Strindberg's aim was to tell a fictional story inspired by his marriage with Siri von Essen. His objective was to analyse the development of his soul and to conduct a "scientific" study by taking into account his background, the environment, and the historical situation. *Le Plaidoyer d'un fou* was supposed to be one step towards the achievement of this goal.

In *Le Plaidoyer d'un fou*, the first-person narrator Axel expounds upon a number of psychological theories to establish the guilt and unfaithfulness of his wife Maria, the female protagonist, first married to Gustaf, a baron and officer. Strindberg's French manuscript from 1887-1888 consists of one foreword and an introduction ("Ouverture") forming the frame story which is resumed at the end in a "Conclusion". In between are the four parts that make up the autobiography of Axel, telling the story of his marriage with Maria.

Strindberg wrote *Le Plaidoyer d'un fou* directly in French, also as part of his plan to conquer Paris and to be accepted as a European author. However, he hesitated about the publication of this, in many aspects,

¹ August Strindberg, *En dåres försvarstal*, edited by Göran Rossholm and Gunnel Engwall, Swedish translation by Hans Levander, Norstedt, Stockholm 1999, *Samlade Verk*, vol. 25. The French text is established from the original manuscript by Gunnel Engwall, pp. 263-517.

very personal novel. After five years, it first appeared in German in 1893² and was immediately translated into Swedish from this German edition,³ thus being an indirect translation from French via German. Only two years later did it appear in its original language, in a heavily revised French version by Georges Loiseau.⁴ To this edition was added a second preface, dated by Strindberg «Paris-Passy Octobre 1894».⁵

The first Italian translation of *Le Plaidoyer d'un fou* appeared as late as 1965 under the title *Autodifesa di un folle*.⁶ Its source text was not Strindberg's original from 1887-1888, but Loiseau's version. Four other Italian translations followed in the twentieth century, based either on the revised French version from 1895, or on Strindberg's original manuscript, which had been lost for seventy-five years but was recovered in Oslo in 1973.⁷

The complex filiation between manuscripts, direct and indirect translations and revisions turns *Le Plaidoyer* into an interesting object of study for translation scholars, literary critics and linguists alike. By comparing selected passages from the different Italian translations of *Le Plaidoyer d'un fou*, we will analyse to what extent Italian readers were afforded the opportunity to grasp Strindberg's French style and his intention with the novel. In what follows, we will first give an overview of Strindberg's relationship to Italy and the translations of his works into Italian, followed by the presentation of our corpus and principles of analysis. We will then move on to the results, summarize our findings, and conclude with some comments about future directions.

² August Strindberg, *Die Beichte eines Thoren*, anonymous trans. [Wilhelm Kämpf], Verlag des Bibliographischen Bureaus, Berlin 1893. See August Strindberg, *En dåres försvarstal*, 1999, cit., p. 556ff.

³ August Strindberg, *En dåres bikt*, anonymous trans. [Birger Schöldström?], «Budkaflen», Stockholm 1893-1894.

⁴ August Strindberg, *Le Plaidoyer d'un fou*, French revision by Georges Loiseau, Albert Langen, Paris 1895.

⁵ This preface is examined, together with other prefaces to *Le Plaidoyer d'un fou*, in Gunnel Engwall, *Bland franska förord. Några nya aspekter på Strindbergs "En dåres försvarstal"*, in «Studier i modern språkvetenskap» (1993), 10, pp. 45-75.

⁶ August Strindberg, *Autodifesa di un folle*, trans. by Nino Jafanti [pseud. for Stefano Jacini], Giordano, Milano 1965. The same translation was used ten years later in August Strindberg, *Autodifesa di un folle*, trans. by Nino Jafanti, Il formichiere, Milano 1975.

⁷ For the fascinating story of the rediscovery of the original manuscript, see Sverre Flugrud, *En dåres försvarstal. Et Strindberg-manuskript på vandring*, in «Nordisk Tidskrift för vetenskap, konst och industri», L (1974), 3, pp. 125-137.

2. Strindberg in Italian and in Italy

Ciaravolo⁸ has recently shown that Strindberg has been present on the Italian book market for almost 120 years, with no less than 160 editions and texts, which makes him a classic. However, only five works of his were published during his lifetime: *Padre* (1893), *Creditori* (1894), *Non scherzare col fuoco* (1894), *Il padre* (1897, a retranslation), *Simon* (1898), and *Maestro Olof* (1912).

Already at the age of 21, Strindberg wrote his first text with reference to Italy, the play *I Rom* (*In Rome*, 1870), where we meet the Danish sculptor Bertel Thorvaldsen.⁹ Fourteen years later, in March 1884, he visited Italy for the first time. As he could not imagine going alone, he travelled with his wife Siri, 8 months pregnant, their two daughters and their maid. Originally they had planned to go through the northern part of Italy down to Rome, but it turned out to be too far, not least because of Siri's approaching delivery. Thus, they decided to return to Ouchy in Switzerland, where they lived at that time. From the annotations made during their trip, Strindberg related his impressions under the title *Från det vaknande Italien. Sommarbrev i mars* ("From the awakening Italy. Summer letters in March") in seven short reports published as ten articles in the Swedish newspaper «Dagens Nyheter» between April 1-30, 1884.¹⁰

The second and last time Strindberg went to Italy was for a two-week stay in February 1885. Together with the Swedish author Verner von Heidenstam and his first wife, he travelled to Venice and Rome, sojourns that inspired the two essays *Mitt Venedig* ("My Venice") and *Rom på en dag* ("Rome in one day").¹¹ The essay about Rome, originally written in French but translated into Swedish, was printed in «Blänkaren» on April 22, 1885, whereas the one from Venice, written in Swedish, was published some years later in «Svea. Folk-Kalender för 1889», printed in 1888.

Already before going to Italy Strindberg had declared his intention to describe the social reality and the problems of everyday life in Italy. Thus, Strindberg's Italian articles do not present the commonplace positive picture of Italy, with its art treasures and picturesque land-

⁸ Massimo Ciaravolo, *Utgivningen av Strindbergs verk i Italien*, in «Strindbergiana», XXVIII (2013), pp. 16-29.

⁹ August Strindberg, *Ungdomsdramer II*, edited by Birger Liljestränd, Norstedt, Stockholm 1991, *Samlade Verk*, vol. 3, pp. 7-42; commentaries are given on pp. 236-244.

¹⁰ August Strindberg, *Kvarstadsresan, Fabler och Societeten i Stockholm samt andra prosatexter 1880-1889*, edited by Conny Svensson, Norstedt, Stockholm 2007, *Samlade Verk*, vol. 18, pp. 71-107.

¹¹ *Ibid.*, pp. 172-178 and 296-301.

scape. In *Rom på en dag*, for example, he states that even if Rome was not built in one day, you could “do Rome” in one day.¹² However, as Ciaravolo has recently shown, Strindberg’s viewpoints on Italy are shifting and not only negative, as has been claimed, his aim having been to illustrate Italy’s several and contrasting facets.¹³

3. Corpus and principles of analysis

There are five Italian translations of *Le Plaidoyer d’un fou*, all translated from French, the first three from the first French edition, i.e. Georges Loiseau’s revised version, and the two last ones from Strindberg’s original manuscript.¹⁴

- *Autodifesa di un folle*, trans. by Nino Jafanti, 1965/1975¹⁵
- *Memoriale di un folle*, trans. by Gabriella Ferruggia, 1978¹⁶
- *Autodifesa di un folle*, trans. by Giuseppe de Col, 1989/2000¹⁷
- *L’autodifesa di un folle*, trans. by Vico Faggi, 1990/1993¹⁸
- *L’arringa di un pazzo*, trans. by Giuseppe Mongelli, 1999/2004¹⁹

Figure 1 below shows in greater detail the complex translation history of the novel, with special attention to the Italian versions. Each edition will be named after its translator or, in one case, name of publication:

¹² About the possibility of visiting Rome in one day, see *ibid.*, p. 173.

¹³ Massimo Ciaravolo, *Between Vision and Doubt. Re-assessing the Radicalism of Strindberg’s Italian Travel Writing and “Likt och olikt” (1884)*, in «Scandinavian Studies», LXXXIV (2012), 3, pp. 273-298.

¹⁴ It is probable that some of the translators also have used earlier translations, either Swedish or Italian or both. However, as this paper focuses on some specific tendencies in the Italian translations, a deeper examination of the source texts is left for further studies. Here the indications given in the different Italian editions are accepted. See Section 5. Conclusions below.

¹⁵ As mentioned above (see note 6), the translation by Nino Jafanti is the first, as it appeared in 1965. In the present study we use the 1975 edition. The same principle is used when we refer to the other Italian translations.

¹⁶ August Strindberg, *Memoriale di un folle*, trans. by Gabriella Ferruggia, Curcio, Roma 1978.

¹⁷ August Strindberg, *Autodifesa di un folle*, trans. by Giuseppe de Col, SE, Milano 2000 [1989].

¹⁸ August Strindberg, *L’autodifesa di un folle*, edited by Franco Perrelli, trans. by Vico Faggi [pseud. for Alessandro Orenco], Mursia, Milano 1993 [1990].

¹⁹ August Strindberg, *L’arringa di un pazzo*, trans. by Giuseppe Mongelli, in August Strindberg, *Il “ciclo autobiografico”*, edited by Ludovica Koch, Arnoldo Mondadori, Milano 2004 [1991], pp. 413-688 and 1198-1205.

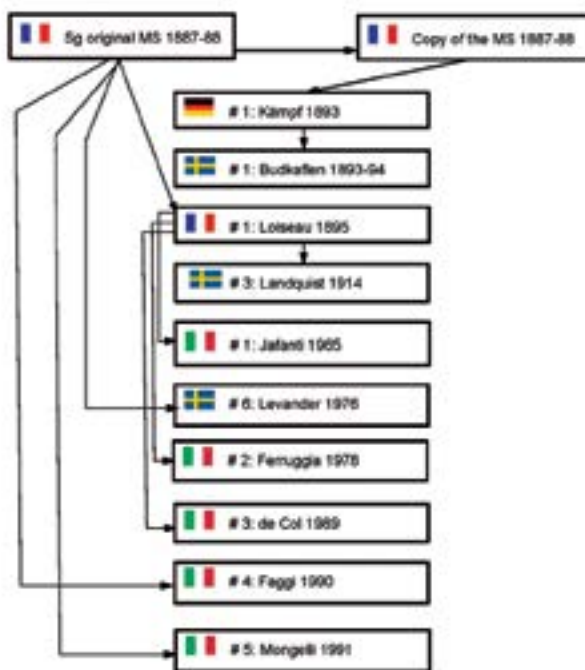


Figure 1: The Italian translation history of *Le Plaidoyer d'un fou*.²⁰

The purpose of our project is to analyse whether Italian readers got a faithful rendering of Strindberg's style and intention with the novel. Within the limitations of this paper, we will only be able to look at some aspects of selected excerpts and translations. We are, however, aware of the importance of working quantitatively and exhaustively, which we have previously done with different translation phenomena of the novel.²¹ Therefore, we regard the present analysis as a first step

²⁰ Only three of the six existing Swedish translations are mentioned in Figure 1: the first one, published in the newspaper «Budkaflen» 1893-1894 (for references, see above); the third, but the first authorized, August Strindberg, *En dâres försvarstal*, trans. by John Landquist, Bonnier, Stockholm 1914; and the sixth, August Strindberg, *En dâres försvarstal*, trans. by Hans Levander, Forum, Stockholm 1976, which is the latest translation and to date the only Swedish version that has Strindberg's original French manuscript as its source text. The three Swedish translations not mentioned in the figure are the one published by P.E. Nilsson from 1903 and based on the first German translation; and the ones by John Landquist - Erik Staaff from 1920 and by Tage Aurell from 1962, which were both translated from the revised version by Georges Loiseau from 1895.

²¹ Alexander Künzli - Gunnel Engwall, "*Le Plaidoyer d'un fou*" de Strindberg en allemand, in *Actes du XVII^e Congrès des romanistes scandinaves*, edited by Jukka

towards a more comprehensive description of a variety of translation phenomena regarding the Italian versions of *Le Plaidoyer d'un fou*.

In order to analyse the material, we first asked a French native-speaker to evaluate Strindberg's French and its deviations from standard French in a number of excerpts of *Le Plaidoyer d'un fou*. We then selected for further analysis some excerpts that revealed a high number of linguistic deviations. Next, we asked an Italian native speaker to analyse the Italian translations of these excerpts and to evaluate in particular whether a more literal Italian translation would have been possible, and what the effect of this would be on Italian readers. Finally, we took into account the paratext, i.e. other material supplied by the translators, the editors, or Strindberg himself. These additional elements frame the main text, and can change the reception of a text or its interpretation by readers. Examples are the cover, the translator's foreword or epilogue, footnotes, or the correspondence between an author and his or her translators.²² Translators' comments are quite rare in the case of *Le Plaidoyer d'un fou* – Emil Schering, the author of the second German translation, wrote one to justify his strategy when translating *Le Plaidoyer d'un fou*, and so did Giuseppe Mongelli, who produced the fifth and, to date, last Italian translation.

4. Discussion of examples

In what follows, we will analyse two excerpts of *Le Plaidoyer d'un fou*. We will first give the relevant passage from Strindberg's manuscript, followed by Georges Loiseau's revised version and, for each excerpt, two different Italian translations.²³

4.1. Example 1

Context: The excerpt is from *Plaidoyer d'un fou*'s Overture. The first-person narrator Axel announces a “scientific” analysis to investigate who is to blame for his failed marriage with Maria, the female protagonist. Several reasons for this analysis are mentioned in the frame story: frustrated love, offended vanity and shattered masculinity.

Havu *et al.*, Tampere University Press, Tampere 2010, pp. 569-583.

²² Gérard Genette, *Seuils*, Seuil, Paris 1987.

²³ Strindberg's manuscript is quoted from the diplomatic edition August Strindberg, *En dåres försvarstal*, 1999, cit.

4.1.1. *Original French manuscript (1887-1888)*

En tout cas, il faut en finir, mettre un terme à ces idées creuses! Il faut que je sache ou que je meurs! Ou il se récèle un crime, ou je suis fou! Reste à découvrir la vérité! Un mari trompé! Qu'est-ce que cela me fait, pourvu que je le susse! afin de pouvoir me sauver par un rire de pendard. Y-a-t-il d'homme qui soit sûr d'être le seul préféré! En faisant la revue de tous mes amis de jeunesse, à ce moment mariés, il n'y a qu'un seul que je ne trouve pas un peu trompé! Et eux, les bienheureux, ils ne s'en doutent pas, les bienheureux. Il ne faut pas être vétilleux, d'accord; seul ou à deux, c'est égal; mais ne pas savoir, c'est la risée! Voilà le point principal! De savoir! Un mari vivrait cent ans, qu'il ne serait jamais au courant de l'existence de sa femme. Il connaîtrait le monde, l'univers, sans avoir une idée sur celle dont la vie est rivée à la sienne.²⁴

The tone in the *Ouverture* is very emotional. The sentences are short. They often lack a finite verb and finish with an exclamation mark. Several formulations can be considered quite unusual. To give but three examples:

1. *Y-a-t-il d'homme qui soit sûr d'être le seul préféré!* instead of e.g. *Un homme peut-il être certain d'être le seul être aimé?*
2. *Et eux, les bienheureux, ils ne s'en doutent pas, les bienheureux;* the second *bienheureux* is unexpected and could be omitted.
3. *Un mari vivrait cent ans, qu'il ne serait jamais au courant de l'existence de sa femme* instead of e.g. *Un mari pourrait bien vivre cent ans qu'il ne serait jamais au courant de l'existence que mène sa femme.* Strindberg's wording is here moreover (unintentionally?) comical as it means that a husband could not even be aware of the existence of his wife.

There are also a number of formal errors (e.g. *vérité* → *vérité*; *meurs* → *meure*; *faisant la revue* → *passant en revue*), which are, however, difficult or even impossible to reproduce in another language, unlike the three examples above.

4.1.2. *First French edition (1895)*

Let us now look at how Georges Loiseau dealt with this text passage. Remember that many translations are based on his version and not on Strindberg's original manuscript.

²⁴ *Ibid.*, pp. 278-279.

En tout cas, il est temps d'en finir, il faut arrêter ce flux d'idées creuses!
 Il faut avoir des certitudes ou mourir! Un crime s'est perpétré dans
 l'ombre ou je suis fou! Reste donc à découvrir la vérité!
 Etre un mari cocu! Qu'est-ce que cela peut me faire, si je le sais! L'im-
 portant c'est que je puisse être le premier à en rire. Est-il un homme au
 monde qui puisse dire avec certitude qu'il est le préféré d'une femme?...
 Quand je passe en revue mes amis de jeunesse, aujourd'hui mariés,
 je n'en trouve qu'un seul qui ne soit pas un peu trompé! Et les bien-
 heureux, ils ne s'en doutent pas! Il ne faut pas être vétilleux, bien sûr.
 Etre deux, être seul, qu'importe! mais ne pas savoir, c'est être risible!
 Et voilà le point principal, il faut savoir!
 Un mari vivrait-il cent années, il ne saurait jamais rien de l'existen-
 ce vraie de sa femme! Il connaîtra le monde, l'univers immense, il
 n'aura jamais une idée formelle sur cette femme dont la vie est rivée
 à la sienne.²⁵

As can be seen, all the idiosyncrasies and errors mentioned in Strindberg's French have been eliminated. However, Georges Loiseau did much more than correct grammatical errors. Strindberg packed Axel's inner monologue into a single paragraph, making the text seem spontaneous and thus not unlike spoken language. In Loiseau's version, the passage is broken up into four smaller paragraphs, following his own interpretation of Strindberg's train of thought. We can also see that some exclamation marks are substituted with interrogation marks. All these changes contribute to flattening the emotional, agitated style of Strindberg's French manuscript and to adapting it to what French readers might expect of a written text. What remains of Strindberg's text in the Italian translations, will be analysed below.

4.1.3. *First Italian translation (1965-1975)*

A ogni modo è tempo di finirla. Bisogna arrestare il flusso di queste idee vuote. Bisogna sapere con certezza o morire! Un delitto si è perpetrato nell'ombra o io sono pazzo!
 Rimane dunque da scoprire la verità.
 Essere un marito cornuto! Cosa m'importa se lo so! L'importante è che possa essere il primo a riderne. C'è uomo al mondo che possa dire con certezza di essere il favorito di una donna? Quando io passo in rassegna i miei amici di gioventù, oggi sposati, ce n'è uno che non sia un po' cornuto? E loro, beati, non lo sospettano nemmeno! Non bisogna andare troppo per il sottile. Essere in due o essere solo, cosa importa! Ma non saperlo, ecco il ridicolo! Ecco il punto principale, bisogna sapere! Un marito, vivesse cent'anni, non riuscirebbe mai a sapere nulla della

²⁵ August Strindberg, *Le Plaidoyer d'un fou*, 1895, cit., pp. 29-30.

vera vita di sua moglie! Conoscerà il mondo, l'universo, ma non avrà mai un'idea precisa su questa donna, la cui vita è legata alla sua.²⁶

The first Italian version, translated by Nino Jafanti, pseudonym for Stefano Jacini, follows Georges Loiseau's version faithfully in content.²⁷ There are neither major omissions nor semantic shifts. There is, however, a tendency towards linguistic normalization that renders Strindberg's creative and lively style even more conventional than in Loiseau's version. Some examples:

1. Shifts in punctuation: exclamation marks are substituted with full stops (e.g. *En tout cas, il est temps d'en finir, il faut arrêter ce flux d'idées creuses!* → *A ogni modo è tempo di finirla. Bisogna arrestare il flusso di queste idee vuote.*) or question marks (e.g. [...] *je n'en trouve qu'un seul qui ne soit pas un peu trompé!* → [...] *ce n'è uno che non sia un po' cornuto?*).
2. Syntactic shifts: complex sentences are broken up. Thus, the first sentence in Loiseau's text is divided into two sentences in Italian.
3. Shifts in textual organisation: Jafanti starts a new paragraph after *o io sono pazzo!* On the other hand, he merges two paragraphs into one (*essere un marito cornuto [...] bisogna sapere!*), thereby moving unconsciously closer to Strindberg's original manuscript.

These and other shifts reveal a striving towards greater textual conventionality – a tendency that is even more pronounced in the Italian translation of this passage than in Loiseau's revised French version.

There are a great number of shifts in the other two Italian translations based on Loiseau as well, i.e. Ferruggia and de Col, published in 1978 and 1989, respectively. In de Col's translation, we find again the above-mentioned changes in punctuation and cohesion.²⁸ What is particularly striking in Ferruggia's translation are: (1) the cohesion changes, with several *ma* ("but") added to the text; (2) shifts at the level of verb phrases (use of past tense in *Ma adesso era l'ora di finirla* instead of *è tempo di finirla*); and (3) changes in the relationship between the fictional author and the reader (*Che volete che me n'importi* instead of e.g. *Cosa m'importa*).²⁹

²⁶ August Strindberg, *Autodifesa di un folle*, 1975, cit., p. 22.

²⁷ Stefano Jacini founded the Edizioni Il Formichiere, of which he also was in charge for a decade. He has written several novels and has collaborated regularly in a journal for music.

²⁸ August Strindberg, *Autodifesa di un folle*, 2000, cit.

²⁹ August Strindberg, *Memoriale di un folle*, 1978, cit., here p. 25.

4.1.4. *Fifth Italian translation (1991-2004)*

In Mongelli's translation, based not on Loiseau, but on Strindberg's original manuscript, the same text passage reads as follows:

In un modo o nell'altro occorre venirne a capo, porre un termine a questi pensieri che girano a vuoto. Bisogna che sappia o che muoia! O c'è sotto un delitto o sono pazzo. Non rimane che scoprire la verità. Un marito tradito? Che importa, purché lo sappia, per potermi salvare con una risata nera! Esiste un solo uomo che sia certo di essere l'unico per la moglie? Se passo in rassegna tutti gli amici di gioventù, oggi sposati, non ve n'è uno che io non trovi un po' ingannato. E loro, beati, non lo sospettano neppure. Non bisogna cercare il pelo nell'uovo, d'accordo; solo o in due, è la stessa cosa; ma non saperlo è una beffa! È questo il punto. Sapere. Un marito potrebbe vivere cento anni senza mai essere al corrente dell'esistenza* della moglie. Potrebbe conoscere il mondo, l'universo, e nulla di colei la cui vita è incatenata alla sua.³⁰

Giuseppe Mongelli has produced the fifth and last Italian translation of *Le Plaidoyer d'un fou*. He carefully explains his translation strategy in a translator's commentary and seems aware of the idiosyncrasies of Strindberg's French and of the challenge of rendering them in Italian. Still, what we find here is a tendency towards better readability, too. This is also one of the declared objectives of his translation («rendere la lettura più scorrevole»³¹). It is most striking at the level of punctuation. Thus, Strindberg's massive use of exclamation marks is not reproduced in Italian; instead, they are often rendered by full stops or question marks. Moreover, we find lexical simplifications (*idées creuses* → *pensieri che girano a vuoto*; the omission of the repetition of *les bienheureux*) as well as explicitations (*qui soit sûr d'être le seul préféré!* → *che sia certo di essere l'unico per la moglie?*). Finally, there are syntactic normalizations, such as the integration of sentences without a finite verb into complex sentences ([...] *per potermi salvare con una risata nera!*), or the rendering of *un mari vivrait cent ans* [better: *pourrait vivre cent ans*] by *un marito potrebbe vivere cento anni* instead of e.g. *vivesse cento anni, un marito non sarebbe mai al corrente dell'esistenza della moglie*. On the other hand, it has to be said that Mongelli tries to save some of the peculiarities of Strindberg's French. Thus, he puts an asterisk to *esistenza* instead of writing, for instance, *della vera vita di sua moglie*. It is not the only passage where he makes use of this strategy, which he also explains in his translator's

³⁰ August Strindberg, *L'arringa di un pazzo*, 2004, cit., p. 436.

³¹ *Ibid.*, p. 1199.

commentary («Accanto agli “errori” tradotti e al vocabolario strettamente giuridico ho pensato bene di porre un asterisco, per evidenziarli ed evitare al lettore inutili dubbi e interrogative»³²).

Shifts in punctuation and syntactic normalizations can be found in the fourth Italian translation by Faggi too, published in 1990 and equally based on Strindberg's original manuscript. Moreover, the segment *qu'il ne serait jamais au courant de l'existence de sa femme* is re-edited to conform to what the translator and his supposed readers expected that Strindberg actually meant (*non saprebbe mai che cosa sia la vita di sua moglie*).³³

4.2. Example 2

Context: The excerpt is from the fourth and last chapter. Maria has divorced Gustaf and married Axel. However, their married life is difficult. Axel blames Maria for wanting him dead or locked up in a madhouse, for being unable to manage the household's finances and for neglecting the family. He also accuses her of unfaithfulness and immorality, when two of her girlfriends establish themselves in their home.

4.2.1. Original French manuscript (1887-1888)

— Tu es jaloux!

— Oui, pour sûr; je suis jaloux de mon honneur, de la dignité de la famille, de la renommée de ma femme, de l'avenir de mes enfants! Et tu viens de nous releguer de la société des femmes honnêtes par suite de ta mauvaise conduite! Se laisser embrasser en public par un homme étranger! Sais-tu, que tu es une aliénée; puisque tu ne vois rien, n'entend rien, ne comprends rien, renonce à tous les sentiments du devoir. Je te ferais enfermer dans une maison d'aliénées, si tu ne te corriges pas, et je te défends la société des amies.

— C'est toi qui m'aies encouragée à la séduire!

— Pour te tendre un piège, et te surprendre!

— D'ailleurs y-a-t-il des preuves sur le genre de relations que tu soupçonne entre les filles nos amies.

— Des preuves, non, mais des aveux. Nous en avons parlé à haute voix, et je vous aie donné les mobiles psychologiques d'une perversité d'ailleurs insaisissable pour moi, mais une explication d'un fait n'équivaut point à une défense contre les suites, et puisque le fait nous ait gagné l'expulsion de la société et un affront ouvert, je te prémunis contre les conséquences.

³² *Ibid.*

³³ August Strindberg, *L'autodifesa di un folle*, 1993, cit., p. 15.

- Et les preuves, s'il te plaît, que cela existe.
- Les aveux! D'abord tu t'es déclarée éprise de mademoiselle Z; puis tu m'as raconté que les deux filles se sont plaintes cyniquement d'une certaine incompatibilité de corps, qui leur laissaient les amours inassouvies ; ensuite mademoiselle Z. a déclaré devant moi, et toi, ivre comme d'habitude, qu'elle serait condamnée à la déportation si elle demeurerait dans son pays.³⁴

As can be seen, Strindberg is outspoken. His text contains both implicit and explicit references to the alleged lesbian tendencies of Maria and her girlfriends, hardly shocking to twenty-first century readers.

4.2.2. *First French edition (1895)*

The question is, however, how Georges Loiseau dealt with such passages when revising Strindberg's text more than 100 years ago:

- Tu es jaloux?
- Oui, certes; je suis jaloux: jaloux de mon honneur, de la dignité de ma famille, de la renommée de ma femme, de l'avenir de mes enfants! Et ta mauvaise conduite vient de nous mettre au ban de la société des honnêtes femmes. Se laisser embrasser ainsi en public par un étranger! Sais-tu bien que tu n'es pas autre chose qu'une folle, puisque tu ne vois rien, n'entends rien, ne comprends rien, renonces à tous sentiments du devoir? Mais je te ferai enfermer si tu ne te corriges pas, et pour commencer, je te défends dorénavant de voir tes amies.
- C'est toi qui m'as encouragée à séduire la dernière venue.
- Pour te tendre un piège et te surprendre, oui!
- D'ailleurs as-tu des preuves sur le genre des relations que tu soupçonnes s'être établies entre mes amies et moi?
- Des preuves, non. Mais j'ai tes aveux, ce que tu m'as cyniquement raconté. Et puis ton amie Z... n'a-t-elle pas déclaré devant moi qu'elle serait condamnée à la déportation pour ses mœurs si elle habitait son pays?³⁵

We can immediately see that Loiseau's version is much shorter than Strindberg's original text. The excerpt illustrates a recurrent phenomenon in the revised French version, namely bowdlerisations, i.e. the omission of passages containing references to sexuality, diseases, the body or which could be interpreted as blasphemous. Axel is alone with Maria and accuses her of immorality because she had let a lieutenant kiss her, and of cheating on him with her girlfriends. He does so despite

³⁴ August Strindberg, *En dåres försvarstal*, 1999, cit., p. 493.

³⁵ August Strindberg, *Le Plaidoyer d'un fou*, 1895, cit., pp. 392-393.

the fact that he had actually encouraged her to do so in order to test the effect of this erotic experience on himself. The portrayal of this psychological experiment and of the erotic experience between Maria and her girlfriends is not rendered. As a result of these bowdlerisations, several passages in Loiseau's version remain unclear to the reader, which is not irrelevant, given that one of Strindberg's objectives with *Le Plaidoyer d'un fou* was to write an erotic-psychological novel of the French type.

4.2.3. *Second Italian translation (1978)*

The text passage cited in example 2 runs as follows in the second Italian translation emanating from Loiseau's version.

«Sei geloso?».

«Certo, sì; sono geloso; geloso del mio onore, della dignità della mia famiglia, del buon nome di mia moglie, dell'avvenire dei miei figli! E la tua cattiva condotta ci ha messi al bando dal consorzio delle donne oneste. Farsi baciare così in pubblico da un estraneo! Ma lo sai che non sei altro che una pazza, perché non vedi niente, non capisci niente, non senti niente, e rinunci ad ogni senso del dovere? Ma io ti farò rinchiudere se non ti correggi, e per cominciare t'impedisco d'ora in poi di veder le tue amiche».

«Sei tu che m'hai incoraggiato a sedurre la prima venuta».

«Per tenderti una trappola e sorprenderti, sì!».

«E poi che prove hai sul tipo di relazioni che sospetti fra le mie amiche e me?».

«Prove, no. Ma ho le tue confessioni, le cose che m'hai cinicamente raccontato. E poi la tua amica Z... non ha dichiarato davanti a me che sarebbe stata condannata alla deportazione a causa delle sue abitudini se fosse rimasta al suo paese?».³⁶

The comparison of the original French manuscript, the first French edition and the second Italian translation by Ferruggia reveals that the combined effect of Loiseau's bowdlerisations and of the translator's intervention leads to a text that is very unlike Strindberg's original manuscript in several ways. Some examples:

1. Shifts in punctuation: *Tu es jaloux!* (Strindberg) → *Sei geloso?*; *Et tu viens de nous releguer de la société des femmes honnêtes par suite de ta mauvaise conduite!* (Strindberg) → *E la tua cattiva condotta ci ha messi al bando dal consorzio delle donne oneste.*

³⁶ August Strindberg, *Memoriale di un folle*, 1978, cit., pp. 211-212.

2. Shifts in lexical choice: Strindberg's text is vivid and intense. His vocabulary is impressive, but sometimes not quite adequate: [...] *je te defends la société de tes amies* (Strindberg) → [...] *t'impedisco d'ora in poi di veder le tue amiche*.
3. Syntactic shifts: the addition of connectors changes intra- and inter-sentence cohesion (*Sais-tu bien que tu n'es pas autre chose qu'une folle* [...] (Loiseau) → *Ma lo sai che non sei altro che una pazza...*; *...renonces à tous les sentiments du devoir?* (Loiseau) → [...] *rinunci ad ogni senso del dovere?*).

Last but not least, we find the same omission of details regarding Maria's physical relation with her girlfriends, as a result of Loiseau's earlier bowdlerisations. Italian readers thus were not afforded the opportunity of appreciating the real content of Strindberg's novel before 1990. Of course, we find the same omissions in the two translations by Jafanti, published in 1965, and de Col, published in 1989, along with similar linguistic shifts, notably in punctuation, cohesion and lexical choice.

4.2.4. Fourth Italian translation (1990-1993)

Let us now examine the fourth Italian translation by Faggi, who has used Strindberg's original manuscript as the source text.

«Tu sei geloso!»

«Certo che lo sono. Sono geloso del mio onore, della dignità della famiglia, del nome di mia moglie, dell'avvenire dei miei figli! Tu ci stai allontanando dalla società delle donne per bene con la tua pessima condotta! Lasciarsi baciare in pubblico da un estraneo! Tu sei pazza, dal momento che non vedi nulla, non ascolti nulla, non comprendi nulla, rinunci ad ogni senso del dovere. Ti farò chiudere in una casa di cura per alienati, se non ti correggi. E intanto ti proibisco di frequentare la compagnia delle amiche.»

«Sei stato tu che m'hai incoraggiato a sedurla!»

«Era una trappola per scoprirti!»

«Hai delle prove sul tipo di relazione che sospetti con quelle ragazze?»

«Non ho delle prove, ho delle confessioni. Ne abbiamo parlato apertamente, noi, ed io ti ho spiegato le spinte psicologiche ad una perversità che per me è inconcepibile. Ma la spiegazione di un fatto non è una garanzia contro i suoi effetti. In realtà la cosa ci è costata l'espulsione dalla società ed un'offesa bruciante, quindi ti metto in guardia contro le conseguenze.»

«E le prove, se ti degni, della cosa?»

«Le confessioni! Anzitutto tu ti sei dichiarata invaghita della signori-

na Z.; poi mi hai raccontato che le due ragazze si sono cinicamente lamentate d'una certa incompatibilità dei loro corpi, che le lasciava inappagate; infine la signorina Z. ha dichiarato, dinanzi a te e me, ubriaca come sempre, che se fosse nella sua patria, la condannerebbero alla deportazione.»³⁷

Vico Faggi is the pseudonym of Alessandro Orenco (1922-2010), a judge, playwright, poet and translator, known especially for his translations from Ancient Greek and Latin. His Italian translation of *Le Plaidoyer d'un fou* does not contain any major omissions, which is not very surprising, since it is based on Strindberg's manuscript on the one hand, and published at a time when the portrayal of the above-mentioned erotic experiences was hardly considered shocking anymore.

However, we still find a large number of linguistic and semantic shifts. Some examples:

- Shifts in punctuation: full stops are replaced with question marks to adjust Strindberg's text towards the norm for written prose (*D'ailleurs y-a-t-il des preuves sur le genre de relations que tu soupçonne entre les filles nos amies.* → *Hai delle prove sul tipo di relazione che sospetti con quelle ragazze?*).
- Shifts in lexical choice: omission of *nos amies* (*entre les filles nos amies* → *con quelle ragazze*); rendering of *renommée de ma femme* by *nome di mia moglie*; rendering of *qui leur laissaient les amours inassouvies* by *che le lasciava inappagate*.
- Syntactic shifts: complex sentences are broken up (*Certo che lo sono. Sono geloso [...]; E intanto ti proibisco di frequentare la compagnia delle amiche; [...] per me inconcepibile. Ma la spiegazione [...]; [...] contro i suoi effetti. In realtà [...]*).
- Stylistic shifts: the conjunction *e* at the beginning of the sentence *Et tu viens de nous releguer [...]* is omitted (*Tu ci stai allontanando [...]*), probably because it has traditionally been considered inappropriate to start a written sentence with *e*; connectors and conjunctions are added to create more cohesion (*e intanto ti proibisco [...]*).

Hence, what we find in this fourth Italian translation is another (conscious or unconscious) tendency to make Strindberg's style more conventional and more in line with the norms of written prose. Similar tendencies can be detected in the fifth Italian translation by Mongelli,

³⁷ August Strindberg, *L'autodifesa di un folle*, 1993, cit., pp. 208-209.

published in 1991: notably shifts in punctuation, lexical choice and sentence structure. These changes may sometimes seem quite small and local. However, due to their number, they do have an effect on the overall structure and tone of the novel.

5. Conclusions

The purpose of this article was to investigate if the Italian readers of *Le Plaidoyer d'un fou* are getting a faithful rendition of Strindberg's style and intention with the novel. The observations of our preliminary analyses reveal that all the translations appear to aim for good readability and textual conventionality. A higher degree of formal-aesthetic equivalence with Strindberg's French manuscript would be possible if translators at least tried to reproduce more faithfully Strindberg's creative use of punctuation and sentence structure, and at times also his lexical choices. A more faithful rendering of the reproduction of spoken language is also possible. The resulting translation would not necessarily be more difficult to read.

Translations are often hybrids and based on multiple sources. This is also true of the translations of *Le Plaidoyer d'un fou*. It would be interesting to investigate to what extent a given Italian translation of the novel is based not only on Strindberg's manuscript or Loiseau's revised version, but also on earlier Italian (or Swedish) translations. What is more, in our previous research we have studied translations of *Le Plaidoyer d'un fou* into languages other than Italian and come to the conclusion that certain translation solutions could only be explained by the fact that the translator in question had consulted earlier translations in other languages. Some translations of *Le Plaidoyer d'un fou* are therefore at least in part translations of translations.³⁸

Finally, it seems promising to pursue new methodological pathways. We are thinking in particular of interviews with editors and publishing houses in order to find out why and by whom a (re)translation is commissioned in the first place. In the case of the history of the Italian translation of *Le Plaidoyer d'un fou*, there are no less than five versions, three of which were published within a twelve month period – a phenomenon that is quite surprising. A possible explanation is the fact

³⁸ See for example Gunnel Engwall, "En dåres försvarstal" i "Samlade Skrifter". *En studie kring John Landquists översättning av August Strindbergs "Le Plaidoyer d'un fou"*, in *Från språk till språk*, edited by Gunnel Engwall and Regina af Geijerstam, Studentlitteratur, Lund 1983, pp. 168-196.

that the Italian book market is characterized by many small publishing houses that operate independently of each other.³⁹ In some cases, it will also be possible to contact the translators themselves. Translations are only traces of the translator's decision-making. By giving her or him a voice, hypotheses about the reasons why a translation looks the way it does will stand on more solid ground.

³⁹ See Massimo Ciaravolo, *op. cit.*

Gender, Politics and Science

Strindberg som vansinnigt geni. Strindberg, Lombroso och frågan om geniets patologi

Tobias Dahlkvist

I den mest ambitiösa undersökningen av Strindbergs förhållande till medicinen, *Jag blir galen* från 2002, skriver Ulf Olsson: «Den författare eller konstnär som förklaras sinnessjuk står i förbindelse med andra dårar: fattighushjonen, de sinnesslöa kronikerna, de lobotomerade mentalpatienterna. Den enes galenskap definieras med hjälp av den andres». ¹ Jag vill här argumentera för att man med samma rätt kan hävda att den författare eller konstnär som förklaras sinnessjuk står i förbindelse med en rad av mänsklighetens största genier: från Sokrates (vars *daimonion* i en psykiatrisk studie från 1836 förklarades vara en hallucination) ² till Dostojevskij (vars epilepsi gjorde honom till ett nyckel exempel i sekelskiftesmedicinens genidiskussion). Jag vill visa att Strindberg använde sig av konnotationerna hos vissa sjukdomstillstånd för att utmåla sig själv som ett geni.

I en anteckning från 1885/86 skriver Nietzsche att uttrycket «*le génie est une névrose*» («geniet är en neuros») blivit till ett talesätt i Paris, vilket han menar säger åtskilligt om den mentala hälsan i Frankrike. ³ Uttrycket hade myntats av den franske psykiatrikern Jacques-Joseph Moreau (de Tours). Han ställer i sin *Psychologie morbide* från 1859 frågan: «Är *geniet*, det vill säga den intellektuella aktivitetens högsta uttryck, dess *nec plus ultra*, inget annat än en *neuros*? Varför inte?» – svarar han själv – «Man kan mycket gärna, tycks det oss, acceptera

¹ Ulf Olsson, *Jag blir galen. Strindberg, vansinnet och vetenskapen*, Symposion, Stockholm-Stehag 2002, s. 111.

² Louis-Francois Lélut, *Du Démon de Socrate. Specimen d'une application de la science psychologique à celle de l'histoire*, Trinquart, Paris 1836.

³ Friedrich Nietzsche, *Nachlaß 1885-1887*, red. Giorgio Colli och Mazzino Montinari, Walter de Gruyter, Berlin-New York 1999, *Werke. Kritische Studienausgabe*, Bd. 12, fragment 2 [23], hösten 1885-hösten 1886, s. 76: «Lange nachgedacht über jenen Ursprungsheerd der religiösen Genialität und folglich auch des "metaphysischen Bedürfnisses", die "religiöse Neurose"; – unwillig eingedenk jenes in Frankreich berühmten und selbst sprichwörtlichen Ausdrucks, der so viel über die Gesundheit des französischen Geistes zu verstehen giebt: "*le génie est une neurose*" [sic] –».

denna definition».⁴ Att geni och vansinne är besläktade är ju en antik tanke. Med Moreaus påstående att geniet är en neuros blev denna romantiska kliché till en angelägenhet för 1800-talets mest positivistiska vetenskapsidkare.⁵

Fem år efter Moreau publicerade den italienske kriminalantropologen Cesare Lombroso den första av fyra böcker om geniet, *Genio e follia*. Han talar i den om stora likheter mellan geni och vansinne: de påverkas exempelvis på samma sätt av temperatur och lufttryck, varför Florens med sitt milda klimat och sina kullar frambringat en mängd genier och vansinniga. I *Genio e follia* är Lombroso helt explicit med att geni *inte* är ett patologiskt fenomen.⁶ När han i mitten av 80-talet arbetade in en omstridd ny teori om epilepsin i sitt system förändrades det: geniet blir till en sjuklig avvikelse.⁷ I *L'uomo di genio* från 1888 betecknar Lombroso geniet som en form av epileptoid degenerativ psykos.⁸

Geni är i Lombrosos sena skrifter en «dold epilepsi». Geniet drabbas normalt inte av epileptiska anfall, men uppvisar däremot epilepsins övriga symptom. Geniet är retligt och ombytligt, äger ofta en from religiositet men saknar samvete. Istället för anfällen får genierna en så kallad «psykisk ekvivalens» i form av ögonblick av kreativ inspiration.⁹ Dessa ögonblick låter geniet skåda och skapa sådant som är oåtkomligt för en aldrig så begåvad frisk person. Inte minst viktigt för

⁴ Joseph Moreau (de Tours), *Psychologie morbide dans ses rapports avec la philosophie de l'histoire ou de l'influence des névropathies sur le dynamisme intellectuel*, Masson, Paris 1859, s. 464: «Le génie, c'est-à-dire la plus haute expression, le *nec plus ultra*, de l'activité intellectuelle, qu'une névrose? Pourquoi non? On peut très-bien, ce nous semble, accepter cette définition [...]». Om ingen översättare anges har jag själv översatt citaten.

⁵ Det finns ingen större historisk undersökning om de olika geniteorierna i sekel-skiftets vetenskap. Två viktiga studier som diskuterar Lombrosos roll i genidebatterna är Andrea Rondini, *Cose da pazzi. Cesare Lombroso e la letteratura*, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, Pisa-Roma 2001 och i synnerhet Delia Frigessi, *Cesare Lombroso*, Einaudi, Torino 2003, s. 291-326.

⁶ Cesare Lombroso, *Genio e follia in rapporto alla medicina legale, alla critica ed alla storia*, Fratelli Bocca, Torino 1882 [1864], s. 244: «V'hanno tra la fisiologia dell'uomo di genio e la patologia dell'alienato non pochi punti di coincidenza. – V'hanno pazzi di genio e geni alienati. – Ma v'hanno e v'ebbero moltissimi geni, che, meno qualche anomalia della sensibilità, giammai patirono d'alienazione».

⁷ Se Mary Gibson, *Born to Crime. Cesare Lombroso and the Origins of Biological Criminology*, Praeger, Westport-London 2002, s. 22-26 och Delia Frigessi, *op. cit.*, s. 186.

⁸ Cesare Lombroso, *L'uomo di genio in rapporto alla psichiatria, alla storia ed all'estetica*, Fratelli Bocca, Torino 1888, s. 372. Geniet definieras där som «una forma di psicosi degenerativa della famiglia speciale o del genere epilettoides».

⁹ Om begreppen dold epilepsi och psykisk ekvivalens, se Owsei Temkin, *The Falling Sickness. A History of Epilepsy from the Greeks to the Beginnings of Modern Neurology*, Johns Hopkins Press, Baltimore-London 1994 [1945], s. 316-327 och 362f.

Lombroso är att vetenskapen kan göra bruk av denna intuition. Geni är en sjuklig avvikelse, besläktat med vansinne och med den födde brottslingen. Men genom sin intuition kan geniet lösa problem som vetenskapen förgäves kan slita med i årtal. Det främsta exemplet är Dostojevskij, vars brottslingsskildringar föregrep kriminalantropologin med årtionden. För en teori som sökte visa att epilepsin var geniets grundval gjorde Dostojevskijs epilepsi honom också särskilt värdefull.¹⁰

Även om epilepsin var grunden för geniteorin menade Lombroso att även andra sjukdomar och skador kan påverka hjärnan på samma sätt. Ett yttre trauma kan i sällsynta fall utlösa genialiteten. Faktum är att Lombroso anför Strindberg som ett exempel på just detta. I *Nuovi studii sul genio*, den sista geniboken från 1902, diskuterar han Strindberg. Lombroso menar att han led av monomani sedan han slagit huvudet i en sten. Lombroso skriver:

Strindberg var det som på tyska kallas en *Selbstquäler*, en plågåre av den egna kroppen och den egna själen; och allt detta genom en särskild ärftlig disposition och genom villkoren under den tidigaste ungdomen; och männe också genom alltför stor bildning. Han ville vara konstnär och vetenskapsman, skådespelare, journalist, målare, musiker och teolog, för att till slut bli bibliotekarie, han gick från socialismen till anarkismen, och från anarkismen till katolicismen, liksom från klostret till sinnessjukhuset. Det påstås att den monomani som han led av härrörde från en sten som träffade honom i pannan som ung och som genast följdes av afasi som varade olika länge.¹¹

Strindberg berättar i *Tjänstekvinnans son* att Johan i tentamen drabbades av afasi. I en not förklarar han: «Fysiologien tillskriver denna sjukdomsform skador tillfogade vänstra pannvindeln. Och Johan bar verkligen två ärr ovanför vänstra ögat: det ena efter ett

¹⁰ Se Tobias Dahlkvist, *The Epileptic Genius. The Use of Dostoevsky as Example in the Medical Debate over the Pathology of Genius*, i «Journal of the History of Ideas», LXXVI, 4 (2015), s. 587-608.

¹¹ Cesare Lombroso, *Nuovi studii sul genio*, Sandron, Milano-Palermo-Napoli 1902, band 1, s. 240: «Strindberg fu quello che in tedesco si chiama un *selbstquäler*, [sic] un torturatore del proprio corpo e della propria anima; e tutto ciò per speciale disposizione ereditaria e per le condizioni della prima giovinezza; forsanco per la troppa coltura. Volle essere artista e scienziato, comico, giornalista, pittore, musico e teologo, e infine terminò per essere bibliotecario, passò dal socialismo all'anarchia, e dall'anarchia al cattolicesimo, come dal monastero al manicomio. Vuolsi che la monomania di cui era afflitto derivasse da un colpo di pietra alla fronte ch'ebbe da giovane e che fu seguito subito da afasia duratagli vario tempo». Ingen källa anges, men Lombroso använder antagligen den tyska utgåvan av *Tjänstekvinnans son* från 1893-1894: *Die Vergangenheit eines Thoren*.

yxhugg, det andra efter en sten mot vilken han mycket illa slagit sig under en språngmarsch utför Observatoriibacken. Han ville även tillskriva denna afasi en oövervinnerlig svårighet att hålla tal och tala främmande språk».¹² Den upplysning som Lombroso behövde för att kunna inlemma Strindberg i sitt system finns alltså begravd i en fotnot djupt nere i andra delen av ett fyrabandsverk skrivet på ett språk som han inte förstod. Och han hittar den. Tolkningen är enkelspårig, men spårsinnet är makalöst.

Möjligen har aldrig någon vetenskapsman haft ett sådant direkt inflytande på samhället och kulturlivet som Lombroso hade vid sekelskiftet. Mest känd var han för boken *L'uomo delinquente* från 1876. Han menade att brottslighet normalt inte beror på sociala faktorer, utan på att vissa människor bär på en medfödd oförmåga att förstå moralens och samhällets påbud. Dessa födda brottslingar kan inte reformeras: Lombroso menar att man endast har att identifiera dem (utifrån deras fysionomiska särdrag), och isolera dem, helst innan de hunnit begå några brott.¹³ Hans teori gav tidigt upphov till en reaktion: en alternativ kriminalantropologisk skola tog form, som betonade de sociala faktorernas betydelse för brottsligheten. Denna gruppering, som kallades Lyonskolan, leddes av psykiatriprofessorn Alexandre Lacassagne.¹⁴

Lacassagne tycks precis som Lombroso ha hyst ett specialintresse för geniet. Själv skrev han inget om ämnet, men han uppmuntrade sina elever att göra det. Ett tjugotal doktorsavhandlingar i medicin lades fram vid universitetet i Lyon om olika genier. Kärnan i Lyonskolans geniuppfattning var att geniet är definitionsmässigt friskt. Ett geni är en framtida, högre människotyp som av en lycklig slump uppkommit i förtid. I en av dessa doktorsavhandlingar citeras en opublicerad aforism av Lacassagne som summerar Lyonskolans geniuppfattning: «Geniets hjärna, det är framtidens hjärna».¹⁵ Att genier uppvisar ett neurotiskt

¹² August Strindberg, *Tjänstekvinnans son I-II*, red. Hans Lindström, Norstedt, Stockholm 1989, *Samlade Verk*, band 20 s. 335, not. Hans Lindström visar i avhandlingen *Hjärnornas kamp: Psykologiska idéer och motiv i Strindbergs åttitotalsdikning*, Uppsala universitet, Uppsala 1952, s. 122f., att Strindbergs uppfattning om afasin är baserad på Théodule Ribots *Les Maladies de la mémoire*.

¹³ Se Delia Frigessi, *op. cit.*, s. 191: «Il criminale lombrosiano è un malato, un degenerato, del suo male non si cercano le leggi sociali».

¹⁴ Om Lacassagne och hans skola, se Robert A. Nye, *Crime, Madness, & Politics in Modern France. The Medical Concept of National Decline*, Princeton University Press, Princeton 1989. För en jämförelse med Lombrosos program, se också Daniel Pick, *Faces of Degeneration. A European Disorder, c. 1848-c. 1918*, Cambridge University Press, Cambridge 1989, kapitel 4 och 5, s. 97-152.

¹⁵ Gaston Loygue, *Un Homme de génie. Th.-M. Dostoïewsky. Étude médico-psychologique*, Storck, Lyon-Paris 1904, s. 175: «Le cerveau de l'homme de génie, c'est

beteende beror på att deras nervsystem inte är anpassat för livet i vår tid. Nervositeten är inte sjuklig, utan förebådar en framtida människotyp.

Strindbergs intresse för Lombroso var stort och omvitnat.¹⁶ I brevväxlingen med Nietzsche gick Strindberg direkt till angrepp mot dennes positiva värdering av de stora förbrytarna, och anförde Lombrosos uppfattning om brottslingstypens degeneration. Men Strindberg fastnade inte för mycket mer än brottslingsteorin. I ett brev från den 2 december 1890 varnar han Birger Mörner för Lombrosos geniteori:

Du skall inte svära på Lombroso! Att qvinnan sammanfaller med brottslingstypen (horan i synnerhet) det kan man se hvar dag och kontrollera, men att geniet är en epileptiker har jag aldrig sett. Viktor Rydberg har aldrig haft fallandesot (epilepsi), inte Snoilsky heller, inte Ibsen inte Björnson, *ingen* af de genier jag vet. Och hur kan Du tänka dig att den högst utvecklade typen skulle vara den sämsta. *Contradictio in adjecto!*¹⁷

Hur entusiastisk Strindberg än var för en del av Lombrosos tankesystem kunde han gott ta parti för motståndarlägret i andra frågor. Det är just vad han gör med geniet: han förhåller sig inte bara avvisande till Lombroso, utan tar tydligt parti för fienden, Lyonskolan.¹⁸ Han

le cerveau de l'avenir». Avhandlingen lades fram året innan, som *Étude médico-psychologique sur Dostoïewsky*.

¹⁶ Se Hans Lindström, *Hjärnornas kamp*, cit., s. 174: «Lombrosos karakteristik av förbryartypen såsom 'le criminel-né', en särskild människotyp, redan till det yttre kännetecknad av kroppsliga abnormiteter av degenerativ eller atavistisk art, har med hull och hår anammats av Strindberg, som här har fått ett komplement till sina egna idéer om 'de små'».

¹⁷ August Strindberg, *Brev*, red. Torsten Eklund, Bonnier, Stockholm 1964, band 8, s. 133, brev 2078. Se också August Strindberg, *Kvinnans underlägsenhet under mannen, och det på grund därav berättigade i hennes underordnade ställning (enligt vetenskapens sista resultat)*, i förf:s *Likt och olikt I-II samt uppsatser och tidningsartiklar 1884-1890*, red. Hans Lindström, Norstedt, Stockholm 2003, *Samlade Verk*, band 17, s. 336: «Lombroso, italiensk vägbrytande fysiolog, har i sitt ryktbara arbete "L'Homme Criminel" visat att brottslighet över huvud består i oförmåga att tillbakahålla de samhällsfientliga drifterna. Denna oförmåga är konstant hos barnet, dåren, epileptikern och hos hela den grupp av samhällsmedlemmar som icke kunna styra sig, och vilka träffas i alla samhällsklasser men mest hos de lägre och obildade, vilka författaren tror utgöra en särskild typ, utmärkta genom psykiska och fysiska defekter. / Till denna typ, nästan predestinerad till brottet, räknar han den prostituerade kvinnan».

¹⁸ Det är svårt att avgöra hur väl bekant Strindberg var med de olika geniteorierna. Genifrågan diskuterades dock i tidskrifter som Strindberg intresserade sig för. Se exempelvis François Colonna d'Istria, *Le Génie et les métamorphoses de la folie*, i «Revue philosophique de la France et de l'Etranger», XXVII (1889), s. 385-392, och G. Valbert (pseudonym för Victor Cherbuliez), *M. Lombroso et sa théorie de l'homme de génie*, i «Revue des deux mondes», LXVI (1896), 6, s. 685-696.

arbetade nämligen in anspelningar i sina böcker på den geniuppfattning som Lacassagne och hans lärjungar förde fram.

Strindberg ville uppenbarligen uppfattas som neurotisk. I *Tjänstekvinnans son* framhäver han Johans (och därmed sin egen) nervositet. «Modern hade ett nervöst temperament» heter det redan i första kapitlet; om Johan sägs att han hade «lösa nerver» och att han «var melankolisk och yster, omväxlande».¹⁹ Andra böcker innehåller mer specifika anspelningar på tidens medicin. I synnerhet i *Inferno* kan man se att Strindberg vävt in beskrivningar av neurastenisymptom i handlingen.

Till det bestående minnet av *Inferno* brukar de elektriska attacker som gång efter annan drabbar berättaren om nätterna höra: «I tre timmar ligger jag vaken utan att kunna somna vilket vanligen ej brukar dröja länge. Då löper en oroande känsla genom min kropp; jag är föremål för en elektrisk ström som leds emellan de två angränsande rummen».²⁰ Berättaren byter hotell, han flyr till Normandie, till Skåne, till Österrike, men överallt följer de elektricitetsförfarna fienderna honom. Vid inte mindre än åtta tillfällen drabbas *Infernos* berättare av attacker med elektriska strömmar.²¹

Elektricitetsmaskinerna är uppenbarligen avsedda att fylla en viktig funktion i *Inferno*. Vad kan man dra för slutsats av att samma – mycket osannolika – händelse upprepas åtta gånger i denna ganska tunna roman? Ulf Olsson framhåller med hänvisning till den tyske neurologen Loewenfelds elektricitetsbehandling av neurasteniker att Strindbergs «fantasier om “elektricitetsmaskiner”» inte bör ses som «förvirrade eller dåraktiga».²² Strindberg kan gott ha varit bekant med Loewenfeld, vars bok om behandling av neurasteni från 1887 översattes till svenska 1896.²³ Det tycks mig dock som om man hos en annan tysk läkare kan finna belägg för att elektricitetsmaskinerna

¹⁹ August Strindberg, *Tjänstekvinnans son I-II*, cit., s. 13 och 15.

²⁰ August Strindberg, *Inferno*, övers. Eugène Fahlstedt, red. Ann-Charlotte Gavel Adams, Norstedt, Stockholm 1994, *Samlade Verk*, band 37, s. 137.

²¹ Dessutom händer det ytterligare en gång i *Legender* och två gånger i *Jakob brottas*: Se August Strindberg, *Legender*, red. Ann-Charlotte Gavel Adams, Norstedt, Stockholm 2002, *Samlade Verk*, band 38, s. 12: «Dag och natt angriper av “elektriska strömmar” som klämma ihop bröstet och stinga mig i hjärtat, försakar jag min tortyrkammare och besöker vårdshuset, där jag träffar vänner». *Ibid.*, s. 137: «Men natten därpå fick jag ett anfall av det ohyggliga slaget som Swedenborg skildrar i sina Drömmar. Detta var alltså straffet. [...] Vid halvett-tiden vaknade jag med fullt utbildat symptom som jag kallat den elektriska gördeln».

²² Ulf Olsson, *op. cit.*, s. 139.

²³ Leopold Loewenfeld, *Den moderna behandlingen af nervsvaghet (neurasteni), hysteri och besläktade lidanden. Med särskild hänsyn till lufikurer, bad, gymnastik, suggestionsbehandling och Mitchel-Playfairs gödkur*, Hälsovännens förlagsexpedition, Stockholm 1896.

inte bara inte bör ses som dårskap, utan som en del i en litterär strategi: nämligen Max Nordau.

Nordau var tysk-judisk läkare, verksam i Paris, och upphovsman till ett stort kulturkritiskt författarskap. Av hans många böcker var den stora framgången *Entartung* (1892-1893): en väldig essä som i två tjocka band söker visa att den moderna människan är drabbad av degeneration, och att denna degeneration både speglas i och sprids genom den moderna litteraturen och filosofin.

I första delen av *Entartung* talar Nordau om en särskilt modern form av paranoia: «I sin förföljelsemani klagade den sjuke fordom över trollkarlarnas och häxornas ondska och lömskhet, idag beklagar han sig över att de inbillade fienderna skickar honom elektriska strömmar i nerverna och plågar honom med magnetism».²⁴ Strindberg var väl bekant med Nordaus författarskap.²⁵ I essän «Nya konstformer!» från 1894 kritiserar han honom i ordalag som gör troligt att han läst *Entartung*.²⁶ Kanske bör *Infernos* elektricitetsmaskiner ses som en anspelning på Nordau. När Strindberg lät berättaren i dagboksromanen drabbas av elektricitetsattacker var det en signal till läsaren att han själv var en av dem vars nervsystem var alltför förfinat för livet i det moderna samhället.

Ett liknande exempel finner man i *Legender*. Berättaren säger: «Under denna sista ojämna strid händer det ofta att jag ser fladdrande lågor till och med på ljusa dagen, men jag tillskriver fenomenet en ögonsjukdom».²⁷ Han finner sedan en förklaring hos Swedenborg: lågorna visar att vi är i helvetet. Den vetenskapliga litteraturen från Strindbergs tid erbjuder en helt annan förklaring.

I en bok från 1887, *Il secolo nevrosico*, förklarade den italienske antropologen Paolo Mantegazza 1800-talet för nervöst. Boken gavs redan året därpå ut på svenska, som *Vårt nervösa århundrade*. Mantegazza skildrar i den hur den moderna människan föds och lever i en atmosfär av nervositet. Bland nervositetssymptomen – pessimistisk filosofi,

²⁴ Max Nordau, *Entartung*, Carl Duncker, Berlin 1893 [1892-1893], band 1, s. 80: «Im Verfolgungswahn klagte der Kranke früher über die Bosheit und Tücken der Zauberer und Hexen, heute beschwert er sich darüber, daß die eingebildeten Feinde ihm elektrische Ströme in die Nerven senden und ihn mit Magnetismus quälen».

²⁵ Hans Lindström menar att Nordau spelade en stor roll för Strindbergs intelligensaristokratiska ideal under det sena 80-talet: *Hjärnornas kamp*, cit., s. 153 och 262f. I Strindbergs privatbibliotek som såldes 1892 fanns två av Nordaus böcker i svensk översättning: *Konventionella nutidslögner* och *Paradoxa*; se Hans Lindström, *Strindberg och böckerna*, Svenska litteratursällskapet, Uppsala 1977-1990, band 1, s. 53 och 72.

²⁶ August Strindberg, *Nya konstformer! Eller slumpen i det konstnärliga skapandet*, i förf:s *Vivisektioner II*, red. Gunnel Engwall och Per Stam, Norstedt, Stockholm 2010, *Samlade Verk*, band 34, s. 27.

²⁷ August Strindberg, *Legender*, cit., s. 81.

kvinnligt koketteri, hast och stress och buller i storstäderna – finns ett som beskrivs extra ingående och som mycket påminner om de lågor som skildras i *Legender*. Mantegazza beskriver en person som rör sig i sin bostad: «han lemnar nu sitt af den nedgående solen lifligt upplysta arbetsrum och måste för att komma till matsalen passera en ganska mörk korridor; då blixtra tvänne lågor hastigt till för ögonen på honom».²⁸ Mantegazza förklarar att dessa så kallade «fosfena» synbilder drabbar många när de går från ett ljust rum till ett mörkt, men att det i synnerhet händer nervösa personer. Mantegazza menar att man utifrån de fosfena lågornas intensitet och frekvens ofta kan avgöra hur svårt drabbad av nervositet en person är. Precis som elektricitetsmaskinerna tycks dessa lågor i *Legender* alltså vara en anspelning på en i Strindbergs samtid mycket spridd beskrivning av nervositetens symptom.

Strindberg ville inte bara vara nervös: hans nervositet måste vara av ett särskilt slag. Ett återkommande drag i Strindbergs böcker är att han skyltar med en nervositet som låter ana en ny människotyp i vardande. Vännen X, Verner von Heidenstam, får i *Tjänstekvinnans son* säga att Johan «tillhör den nya nervadeln».²⁹ Intelligensaristokraten Axel Borg är som hela sin generation nervös; men hans nervositet är i själva verket «nydaningen av ett släkte eller åtminstone av en varietet människa».³⁰ Det finns uppenbarligen ett stort mått av självinscenering i detta. Strindberg vill att läsaren skall uppfatta honom som neurastenisk och därför ett geni. En sådan inscenering hör avgjort tiden till. Jochen Schmidt menar i sin stora studie av genitanken i tysk litteratur att framhävandet av den egna degenerationen för att visa att man bar på högre förmågor var typiskt för den europeiska dekadenslitteraturen: «Bara alltför gärna grep man de av den samtida psykiatrin erbjudna möjligheterna att associera dekadens med geni, för att markera den egna överlägsenheten».³¹

²⁸ Paolo Mantegazza, *Vårt nervösa århundrade*, övers. Erik Thyselius, Hugo Geber, Stockholm 1888, s. 17. Se även *ibid.*, s. 100: «Äfven fastän ögonen kunna vara fullt friska, ser den nervöse fosfena ljusbilder, då han passerar från ett mycket upplyst ställe till ett annat mer eller mindre mörkt (såsom vi redan sett) eller lider af för skarp belysning och är tvungen att i solsken anlägga svarta eller blå glasögon. I vissa andra fall äro somliga brokiga färger outhärdliga och den nervöse individen plågar sin hjerna för att finna en förklaring på denna egendomliga motvilja och utfunderar snillrika ästetiska teorier, medan den verkliga orsaken är sjuklig hyperästesi hos synnerverna, en af de många former, hvarunder hyperästesien yttrar sig hos de särskilda sinnena».

²⁹ August Strindberg, *Tjänstekvinnans son III-IV*, red. Hans Lindström, Norstedt, Stockholm 1996, *Samlade Verk*, band 21, s. 219.

³⁰ August Strindberg, *I havsbandet*, red. Hans Lindström, Almqvist & Wiksell, Stockholm 1982, *Samlade Verk*, band 31, s. 44.

³¹ Jochen Schmidt, *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur; Philosophie und Politik 1750-1945*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darm-

I *Förvirrade sinnesintryck I* från 1894 skildrar Strindberg hur en tågresa skakar om hans nervsystem till den grad att han förlorar orienteringsförmågan. Med karta i hand befinner han sig i slottsparken i Versailles, men förmår inte hitta fram till slottet. Istället för att misströsta tänker han att han nog är stadd i utveckling: «Jag har utan egen förskyllan genomlevt ångans och elektricitetens tidsåldrar så snabbt att jag tappat andan och fått nervbesvär. Eller skulle det kunna vara så att mina nerver undergår en utveckling mot raffinemang och mina sinnen mot subtilisering? Håller jag på att ändra natur och bli modern? Ja, sannerligen är jag nervös som kräftan som kryper ur sitt skal, lättirriterad som silkesmasken som ömsar sitt skinn».³² Tidigare uttolkare har fäst sig väl mycket vid att Strindberg beskriver sig som «modern» i kraft av sin nervositet. «Genom att bejaka vansinnet förblir Strindberg modern» skriver Ulf Olsson,³³ medan Karin Johannisson talar om texten som en «lysende beskrivning av det nervösa tillstånd som en hel europeisk generation skulle göra till sin kring sekelskiftet 1900».³⁴ Men Strindbergs anspråk var högre än så: han ville vara vår samtida, inte sina samtidas samtida. I *Förvirrade sinnesintryck II* gestaltas en rad symptom på sinnenas förfining. Han blundar, och ser en begonia med röda och vita blommor framför sig när han öppnar ögonen. Blomman försvinner. «Vad var det? Hornhinnans blodkärl med vita och röda blodkroppar sedda i en ofantlig förstoring. Skulle det kunna vara så att mitt öga höll på att utvecklas till ett solmikroskop med en omåttlig styrka».³⁵ Nervositetens följd är alltså en extrem känslighet, en hyperestesi. En sådan hyperestesi sågs oavsett definition som geniets grundval, men det blir här mycket tydligt att Strindberg knyter an till

stadt 1985, band 2, s. 259: «Nur allzugern ergriff man die von der zeitgenössischen Psychiatrie angebotene Möglichkeiten, Décadence mit Genie zu assoziieren, um die eigene Superiorität zu markieren». För ett exempel ur Strindbergs vänkrets, se Przybyszewskis *Totenmesse* från 1893: «Man erschrecke nicht vor den Neurosen, die am Ende doch den Weg bezeichnen, den die fortschreitende Entwicklung des menschlichen Geistes einzuschlagen scheint. In der Medizin hat man sich schon längst abgewöhnt, beispielshalber die Neurasthenie als eine Krankheit zu betrachten; sie scheint vielmehr die neueste und absolut notwendige Evolutionsphase zu sein, in der das Gehirn leistungsfähiger und vermöge der weit größeren Empfindlichkeit viel ausgiebiger wird». Strax därefter lägger han till: «was heute neurasthenisch heißt, wird sich morgen die höchste Gesundheit nennen». Stanisław Przybyszewski, *Totenmesse*, red. Michael M. Schardt och Hartmut Vollmer, Igel, Paderborn 1990, *Studienausgabe. Werke, Aufzeichnungen und ausgewählte Briefe*, band 1, s. 9.

³² August Strindberg, *Förvirrade sinnesintryck I*, i förf:s *Vivisektioner II*, cit., s. 87.

³³ Ulf Olsson, *op. cit.*, s. 28.

³⁴ Karin Johannisson, *Melankoliska rum. Om ångest, leda och sårbarhet i förfluten tid och nutid*, Bonnier, Stockholm 2009, s. 192.

³⁵ August Strindberg, *Förvirrade sinnesintryck II*, i förf:s *Vivisektioner II*, cit., s. 90.

Lyonskolans uppfattning om framtidsmänniskans anpassningssvårigheter snarare än till Lombrosos patologiska avvikelser.

Att Strindberg ville ge sken av att hans nervositet föregriper framtidsmänniskan framgår tydligt av essän *Framtidens människa* från 1894. Redaktörerna Gunnel Engwall och Per Stam skriver i sin kommentar att Strindbergs framtidsmänniska tycks inspirerad av Nietzsche, på grund av romantiseringen av grymheten i den.³⁶ För all del.³⁷ Men i andra avseenden skiljer sig Strindbergs ideal väsentligt från honom. Medan målet för Nietzsche alltid är att kropp och själ utvecklas tillsammans menar Strindberg att de högre själskrafterna utvecklas på bekostnad av kroppen. Men framför allt är det uppenbart att Strindbergs framtida idealman bär på drag som man känner igen från en viss svensk författare.

Ymnig hårväxt på kraniet och välvd panna symboliserande rikedom hos hjärnan, det utslagsgivande organet.

Den överlägsne mannen behöver inte längre den djuriska utsmyckningen, skägget, eftersom han tar sina kvinnor och inte tarvar behaga det underlägsna könet.

Likaså krymper fortplantningsorganet, när elitmänniskan inte längre är ett avelsdjur och sexualbehovet ett tidsfördriv för honom som lever utan familj.³⁸

En rik hårman som reser sig över en vackert välvd panna, litet könsorgan, klen skäggväxt. Om detta är framtidens människa, och om geniet är en framtida människotyp uppkommen i förtid är det inte särskilt svårt att se att sinnebilderna av ett geni för Strindberg var – August Strindberg.³⁹

³⁶ Gunnel Engwall - Per Stam, *Tillkomst och mottagande*, i August Strindberg, *Vivisektioner II*, cit., s. 316f.

³⁷ August Strindberg, *Framtidens människa*, i *Vivisektioner II*, cit., s. 15: «Konsten att tillfoga ont, den svåraste av alla för oss som har kristet blod i ådrorna och dyrkar lidandet. Missdådare eller syndabock!». Jfr. Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*, red. Giorgio Colli och Mazzino Montinari, Walter de Gruyter, Berlin-New York 1999, *Werke. Kritische Studienausgabe*, band 3, § 325, s. 553: «Was zur Grösse gehört. – Wer wird etwas Grosses erreichen, wenn er nicht die Kraft und den Willen in sich fühlt, grosse Schmerzen zuzufügen? Das Leidenkönnen ist das Wenigste: darin bringen es schwache Frauen und selbst Slaven oft zur Meisterschaft. Aber nicht an innerer Noth und Unsicherheit zu Grunde gehen, wenn man grosses Leid zufügt und den Schrei dieses Leiden hört – das ist gross, das gehört zur Grösse».

³⁸ August Strindberg, *Framtidens människa*, i förf:s *Vivisektioner II*, cit., s. 12.

³⁹ Arbetet med denna text ägde rum inom ramen för forskningsprojektet Geniets patologi: Geni och vansinne i vetenskap och medicin, 1850-1930, finansierat av Riksbankens jubileumsfond.

Between Literature and Politics. Strindberg and Scandinavian Radicalism as Seen through his Relationship with Edvard Brandes, Branting and Bjørnson

Massimo Ciaravolo

1. Introduction

During the Modern Breakthrough literature was conceived as a fundamental forum for proposing and debating ideas about social renewal and reform; as such it became strictly interwoven with ideology and politics. In the 1870s and 1880s it was generally believed that a writer's task was to observe, question and criticize in order to promote change, and through critic Georg Brandes' influential activism in Copenhagen this model conditioned literary practice all over Scandinavia.¹ August Strindberg too, especially in the period following the success of his political and satirical novel *Röda Rummet* (*The Red Room*, end of 1879) and into the mid 1880s, developed within the literary medium his own social and political vision in accordance with such ideas, but also in a spirit of rebellion against the Establishment that can justify the term anarchism.² The events connected with Strindberg's conservative views on women's emancipation and the trial for blasphemy against his short story collection *Giftas* (*Getting Married*) in 1884 charted new strategic directions from the second half of the 1880s, when he distanced himself from

¹ An admirable comparative analysis is still Gunnar Ahlström, *Det moderna genombrottet i Nordens litteratur*, KF, Stockholm 1947, in particular pp. 114-125, 365-390. More up-to-date perspectives are found in Jørgen Knudsen, *Georg Brandes og de intellektuelle i Norden og Europa*, in *Georg Brandes og Europa*, edited by Olav Harsløf, Det Kongelige Bibliotek-Museum Tusulanums Forlag, Copenhagen 2004, pp. 17-29; and in *Det stadig moderne gennembrud: Georg Brandes og hans tid, set fra det 21. århundrede*, edited by Hans Hertel, Gyldendal, Copenhagen 2004, here in particular Hans Hertel, *Nødtigt, men dog gerne – da Danmark blev moderne. Det nye samfund, det nye livssyn, det nye kulturliv 1870-1900*, pp. 19-48, and Hans Hertel, *Georg Brandes' kulturrevolution – og kulturkampen omkring Georg Brandes 1871-2004*, pp. 51-97.

² Sven-Gustaf Edqvist, *Samhällets fiende: en studie i Strindbergs anarkism till och med Tjänstekvinnans son*, Tiden, Stockholm 1961.

social stances and democratic ideas. Through new impulses, such as his friendship with the young writer Verner von Heidenstam and his readings of Friedrich Nietzsche, Strindberg's more anti-social and anarchistic tendencies went hand in hand with his individualistic aristocratism and his utter distrust of democracy and socialism.³ A yet new turn of events occurred with his religious interpretation of life following his so-called Inferno Crisis in the mid 1890s, implying a distance not only from the atheism he had professed in the period of his «aristocratic radicalism», but also from materialism and positivism, which he identified with the politically radical generation of the 1880s, and consequently also with his own former progressive standpoint. A comeback to the political arena, again on the radical front, occurred in the last years of Strindberg's life, between 1910 and 1912, when he attacked the cult of strong monarchs, nationalism and rearmament, and supported pacifism, republicanism and the implementation of democratic rule in Sweden. Strindberg was thus able to reconcile his own democratic and politically radical background with his Christian faith.⁴

The period of Strindberg's literary output, roughly from 1870 to 1912, corresponded to that in which the new literature promoted by the Modern Breakthrough, in spite of its social and political commitment, also needed to establish itself as a relatively autonomous social field, with its inner rules and institutions, as free as possible from the pressure of political or economic power. In this respect, Pierre Bourdieu's theory of the genesis of the modern literary field – a sociological reading of the oeuvre of three nineteenth-century heroes of French literature, Gustave Flaubert, Charles Baudelaire and Émile Zola, and of their fight for intellectual independence⁵ – has been usefully applied to the Swedish literature of the 1880s.⁶

The main purpose of this article is to take a closer look at Strindberg's interaction with three Scandinavian fellow writers and intellectuals –

³ *Ibid.*, pp. 359-360, 370-371. Strindberg's ideological facets in the 1880s are mapped in Elena Balzamo, *Mellan Bismarck och Tjernysjevskij. Strindbergs politiska pendlande under 1880-talet*, in «Strindbergiana», XXV (2010), pp. 13-26.

⁴ Björn Meidal, *Från profet till folktribun: Strindberg och Strindbergsfejden 1910-12*, Tiden, Stockholm 1982. Cfr. Andreas Nyblom, *Strindbergsfejden 1910-1912*, in *Litteraturbanken*, 2011, <<http://litteraturbanken.se/#!/presentationer/specialomraden/Strindbergsfejden.html>> (02-07-2015).

⁵ Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Seuil, Paris 1992, pp. 73-164 and 180-200.

⁶ David Gedin, *Fältets herrar: framväxten av en modern författarroll: artonhundratalet*, Symposium, Stockholm-Stehag 2004. After Ahlström, Edqvist and Meidal, Gedin's book is the fourth fundamental contribution in this area of Strindberg studies.

Edvard Brandes, Hjalmar Branting and Bjørnstjerne Bjørnson – during the first decisive years of the 1880s. These figures were all deeply concerned with both literature and politics, although to different degrees and with distinctions, in a time when there was no clear-cut boundary between the two fields, but when it became important to negotiate it, in order for literature to acquire a higher degree of autonomy. By listening to their voices, we can understand what Brandes, Branting and Bjørnson expected from Strindberg, and how Strindberg defended his artistic space from political claims.

The subject is complex, also because we are dealing with giants of Scandinavian culture at the turn of the century, endowed with strong temperaments and complex personalities. My focus is however not on biography or psychology, but on these figures' positions within the Modern Breakthrough, seen as a social space characterized by a great circulation of texts, discourses and ideas which cut across the borders of art, journalism, science and politics, and also, of course, across national borders, as the network that was created can indeed be called a Scandinavian republic of letters.⁷ The fact that Strindberg was not a "pure" writer of belles-lettres in the 1880s was not unique or simply a matter of personal temperament, but rather part of a common *habitus* among writers, determined by the features of the Scandinavian literature of that time.⁸

Another purpose of my article is to show how the patterns that took shape in the first half of the 1880s would influence Strindberg's development as a writer down to the last days of his activity, and therefore comprise an intellectual legacy for the future. By connecting Strindberg's earlier practice as a socially and politically committed writer with his later return to politics through the so-called Strindberg Feud in 1910-1912, we can consider his final standpoint, when he used pacifism versus rearmament on the verge of World War I to affirm the progressive function of the intellectual in society.

Strindberg's ideological constellation is however difficult to define, as it is contradictory, and complicated by the fact that only a few years before he had, whether voluntarily or not, allied himself with Europe's reactionary anti-Semitic Establishment in the Dreyfus case. This will finally lead us to some considerations on Strindberg's legacy as an intellectual in today's perspective.

⁷ John Landquist, *Inledning*, in Georg Brandes - Edvard Brandes, *Brevveksling med nordiske Forfattere og Videnskabsmænd*, edited by Morten Borup, DSL-Gyldendal, Copenhagen 1939, vol. 6, pp. xi-xii.

⁸ David Gedin, *op. cit.*, p. 41.

2. The talented men's field is literature

During his breakthrough campaign against late Romantic, derivative literature (for example in his first collection of poems *Dikter på vers och prosa*, "Poems in Verse and Prose", from 1883) Strindberg attacked escapism, i.e. a literary practice that does not dare to question the Establishment, and in which so-called idealism and the cult of the beautiful act as alibis for the social and political status quo.⁹ Now, as Strindberg himself became a praised literary talent, capable of defying the established order through the written word, he saw the danger of aestheticism also in his own work: what if the literary quality of his writings became an excuse for ignoring the social and political stances for change they wanted to convey? This preoccupation did not play a marginal role in his intellectual profile, and was often expressed in his letters from 1880 to 1884.¹⁰

During the first half of the 1880s Strindberg oscillated between two stances which created frictions and tensions, although they were not necessarily contradictory in themselves: literature should be socially committed and work for political change, to the extent that it should also, if possible, renounce its prerogatives: imagination and fiction. Nevertheless, the writer should remain a writer and not become a politician.¹¹ A common trait in Strindberg's relationship with Brandes, Branting and Bjørnson reveals the ambivalence through which he sought a stronger connection with politics during the years following *Röda Rummet*, while avoiding too compelling a connection with this sphere.¹²

⁹ See the poem *Sångare!* ("Singers!"), in August Strindberg, *Dikter; Sömngångar-nätter på vakna dagar; och strödda tidiga dikter*, edited by James Spens, Norstedt, Stockholm 1995, *Samlade Verk*, vol. 15, pp. 23-24.

¹⁰ Evidence can be found in Strindberg's confession letters to Helena Nyblom on January 31, 1882, in August Strindberg, *Brev*, edited by Torsten Eklund, Bonnier, Stockholm 1950, vol. 2, pp. 362-364, and to Bjørnstjerne Bjørnson on May 4, 1884, in August Strindberg, *Brev*, edited by Torsten Eklund, Bonnier, Stockholm 1954, vol. 4, pp. 144-146; see in particular *ibid.*, p. 145: «Och mina konstverk? De tagas ju därför att de äro sköna, men icke därför att de äro sanna!».

¹¹ See the essay *Om Det Allmänna Missnöjet, Dess Orsaker och Botemedel* ("On the General Discontent, Its Causes and Cures"), in August Strindberg, *Likt och olikt I-II: samt uppsatser och tidningsartiklar 1884-1890*, edited by Hans Lindström, Norstedt, Stockholm 2003, *Samlade Verk*, vol. 17, pp. 9-83. Cfr. Massimo Ciaravolo, *Between Vision and Doubt. Re-assessing the Radicalism of Strindberg's Italian Travel Writing and Likt och olikt (1884)*, in «Scandinavian Studies», LXXXIV (2012), 3, pp. 281-286; and Sven-Gustaf Edqvist, *op. cit.*, pp. 239-256.

¹² A rich documentation about this phase is given in Sven-Gustaf Edqvist, *op. cit.*, pp. 183-195.

In these terms we must also consider his first so-called exile from Sweden and Scandinavia. Strindberg left for France in 1883, to be sure in order to escape the hostile atmosphere at home, though persecution by the conservative establishment was not the only reason, since he was also fleeing from the very same progressive «party» and «programme» that he himself seemed bent on organizing.¹³ He was anxious from the start that this so-called party (not yet a political party, but a clique of intellectuals) might limit his freedom to make experiments and develop as a writer. Was Strindberg simply ambivalent, or was he in search for something as complex and essential as artistic autonomy – the same independent position advocated by Bourdieu, and which also according to Edward Said enables the intellectuals to «speak truth to power»?¹⁴

When Strindberg commenced an epistolary friendship with the playwright, theatre critic and journalist Edvard Brandes on July 29, 1880, he was encouraged by his Danish colleague's political passion, and welcomed his idea of a Scandinavian network of intellectuals.¹⁵ Strindberg complained that he was alone in his fight against the reactionary forces at home, and needed support. At the same time he did everything he could to appear politically unreliable, and also too radical, an anarchistic disturber of the social order rather than a democratic reformer of it.¹⁶ Furthermore, Strindberg represented himself, typically, as a writer torn between aesthetic pleasure and the duty of political commitment:

¹³ Strindberg wrote to the publisher Albert Bonnier on February 12, 1882 to convince him of the need for a party and a newspaper as its organ. Shortly before, on January 24, 1882, he had expressed his doubts to Helena and Carl Rupert Nyblom. See August Strindberg, *Brev*, cit., vol. 2, p. 371 and pp. 357-358 (pp. 356-359) respectively.

¹⁴ Edward Said, *Representations of the Intellectual*, Vintage Books, New York 1994.

¹⁵ The relevance of the relationship between Strindberg and Edvard Brandes is documented in John Landquist, *op. cit.*, pp. xii-xix, and Harry Jacobsen, *Strindberg i Firsernes København*, Gyldendal, Copenhagen 1948, pp. 23-25, 29-32, 34-40. Unfortunately, the existing biography of Edvard Brandes – Kristian Hvidt, *Portrætt af en radikal blæksprutte*, Gyldendal, Copenhagen 1987 – lingers on the cliché of Strindberg the fanatic, the madman and the bad influence for Brandes, which prevents us from understanding the seriousness of either Strindberg's or Brandes' positions; cfr. pp. 191-195, 268 and 270-275. More recently, Julie K. Allen, *Strindberg with Brandes in the Red Room*, in «Scandinavica», LII (2013), 2, pp. 33-51, has analyzed the early phase of the relationship between Strindberg and Edvard Brandes, after Strindberg's *Röda Rummet*. She considers the two writers' common agenda with reference to the ideas of the Modern Breakthrough, but also their different options, the artistic and the political one.

¹⁶ About this exchange cfr. Sven-Gustaf Edqvist, *op. cit.*, pp. 152-162. About Strindberg's hesitations cfr. Gunnar Brandell, *Strindberg – ett författarliv*, Alba, Stockholm 1987, vol. 1, p. 285.

Ni kan därför fatta att jag känner mig stolt och kraftig efter det erkännande Ni gifvit mig, icke som författare eller Talent (ty det aktar jag ringa, [se mina räsønnemang i Röda Rummet om konsten]) utan som slagskämpe. Hvad gagn åter ett parti skulle kunna hafva af mig det törs jag icke förutsäga: Jag tror det blefve ringa, ty jag håller ännu på att plocka ihop bitarne af min spräckta kruka, är mig icke fullt klar, förefaller mig vara endast ett conglomerat af kasserade öfvertygelser, har slagits att jag blifvit trött, är tyvärr så mycket "Talent" att det etiska aldrig vill rent fram [...].¹⁷

You will therefore appreciate how proud and strong I feel following the recognition you have accorded me, not as a writer or a "Genius" (I've little respect for that [see my discussion of art in *The Red Room*]), but as a fighter. Though what use I'd be to any party, I daren't predict! Not very much, I fear, because I'm still piecing together the bits of my own shattered vessel and don't really yet know what they amount to, though they look like being a conglomeration of discarded convictions. I've fought until I'm exhausted, but am unfortunately endowed with so much "Genius" that the ethical never quite breaks through [...].¹⁸

Eight years before his own seminal theory of the multi-layered, characterless character in drama,¹⁹ Strindberg portrayed himself in a similar way as a political subject, proposing the self-image of a militant writer, but at the same time defending his inner divisions against the obligations of a party. This attitude would recur constantly.

One thing that the comparison between the standpoints of Strindberg and Brandes makes clear is that Strindberg wanted from the start to act as a writer and not as a politician. Brandes, caught in a similar dilemma (aesthetics as alibi for political status quo versus active political commitment for change), was eager to discuss it with Strindberg, and wrote from Denmark on 14 August 1880:

Hernede er vi jo nogle Stykker, som danne en Art Parti, men stort bevendt er det dog ikke. Jeg tror ogsaa at slutte efter nogle Ytringer, at De ikke ret véd, i hvilken rasende Reaktion vi lever, hvorledes enhver frisindet Ytring forkættes, hvorledes Pressen absolut er lukket, naar man ikke nøjes med «det Æsthetiske». [...]

¹⁷ August Strindberg, *Brev*, cit., vol. 2, pp. 164-165. Also in Georg Brandes - Edvard Brandes, *Brevveksling*, cit., vol. 6, pp. 4-5.

¹⁸ August Strindberg, *Strindberg's Letters*, selected, edited and translated by Michael Robinson, The Athlone Press, London 1992, vol. 1, p. 76.

¹⁹ In the Preface to *Fröken Julie (Miss Julie)*. August Strindberg, *Fadren; Fröken Julie; Fordringsägare*, edited by Gunnar Ollén, Almqvist & Wiksell, Stockholm 1985, *Samlade Verk*, vol. 27, pp. 101-113.

Jeg beder Dem derfor ikke tro os sysselsatte saa ivrigt med Literatur og Kunst uden fordi vi ikke kunne tage fat paa det Vigtigere.²⁰

Some of us are creating a kind of party down here, to little avail though. I also think, judging from some statements, that you can't really imagine the awful reactionary atmosphere we're living in, how every liberal utterance is condemned, how the press is absolutely out of reach for anyone who will not make do with "aesthetic matters". [...]

Therefore I beg you to consider us so eagerly engaged in literature and art only because we cannot tackle the more important issues.²¹

If Brandes admitted that literature was an escape – the only place where progressive values could be promoted, but with no political outcomes – his next move was then to cross the border and choose the political field in order to change the status quo. Entering the political arena as a member of the Danish Parliament in the 1880 elections became for him the right thing to do to solve his dilemma. He communicated to Strindberg on November 19, 1880: «Jeg er lige kommen ind i den praktiske Politik, De ønskede os danske Æsthetikere»²² («I have just entered into the practical politics you wished on us Danish aestheticians»).

Later on, Strindberg felt that he had to clarify this misunderstanding. The fact that he had criticized aesthetic inclinations as a danger for the social impact of literature did not mean that he wanted to abandon literature, or wanted others to do so. On the contrary, Strindberg thought that professional, practical politics were the wrong field for a creative intellectual, who must be able to develop independent ideas. He answered Brandes on November 20, 1881:

Du sade en gång att du började misstänka politiken vara något underordnad! Ja, men är den så! Den fråga som kan afgöras med en votering är icke någon stor fråga och eger intet af evighet i sig; därför bör icke begåfvade män slita sönder sig på små tillfälliga frågor. Litteraturen är deras fält, ty der få de tala till punkt utan att bli afbrutna och slippa lösa sina idéer i gräl! Der är din plats! Utom det att den är behagligare! Gå på och skrif, Du! – Det är bättre!²³

²⁰ Georg Brandes - Edvard Brandes, *Brevveksling*, cit., vol. 6, p. 9.

²¹ Translations are mine if not mentioned otherwise.

²² *Ibid.*, p. 11.

²³ August Strindberg, *Brev*, cit., vol. 2, p. 313. Also in Georg Brandes - Edvard Brandes, *Brevveksling*, cit., vol. 6, p. 22.

You once said that you had a growing feeling that politics was something of minor importance! And that's what it is! Any issue that can be decided by a vote is no great issue, and involves no eternal values; therefore, talented men must not tear themselves apart on trivial, transient issues. Literature is their field, because there they can finish talking without being interrupted and wasting their own ideas in quarrels! Your place is there! Besides it's much more pleasant! Go on writing! – It's better!

Some months later, on May 10, 1882, Strindberg reinforced this standpoint and, in his own expressive way, confirmed his skepticism towards professional politics in another letter to Brandes: «Du är väl midt oppe i politiken kan jag tro. När Du tröttnat på de der halfmesyreerna, så res ut, och glöm bort hela skräpet, och skrif sedan!»²⁴ («You're now absorbed in politics, I guess. When you have got tired of those half measures, set off on a journey and forget all that rubbish, and then write!»).

A recurring circumstance during the first half of the 1880s is that both Brandes, Branting and Bjørnson found it difficult to understand why Strindberg did not use his literary talent more, either for new socially critical novels, as he had done in *Röda Rummet* (Brandes and Branting's opinion), or for drama (Bjørnson's opinion). They did not really consider Strindberg's doubts seriously and tended to dismiss them, finding him too tormented and self-critical. Strindberg was however less whimsical than he seemed when he attacked aestheticism. In the early 1880s his self-criticism and reaction against the accommodating function of art in nineteenth-century bourgeois society anticipated later sociological analyses by Herbert Marcuse, which Peter Bürger, in accordance with that critical view, would use in his theory of the twentieth-century avant-gardes. Values such as humanity, truth and solidarity could find a home in art but not in everyday life. By being confined to the "ideal sphere" of art, those values became politically harmless; social criticism was allowed, but in fact neutralized.²⁵ Hence, according to Bürger, the

²⁴ August Strindberg, *Brev*, edited by Torsten Eklund, Bonnier, Stockholm 1952, vol. 3, p. 25. Also in Georg Brandes - Edvard Brandes, *Brevveksling*, cit., vol. 6, p. 28. Incidentally, similar patterns can be observed in the famous exchange of letters between Georg Brandes and Henrik Ibsen in the early 1870s. Ibsen distinguished between longing for (higher) spiritual, individual «freedom» and the pursuit of (lower) civil, political «freedoms». See Georg Brandes - Edvard Brandes, *Brevveksling med nordiske Forfattere og Videnskabsmænd*, edited by Morten Borup, DSL / Gyldendal, Copenhagen 1939, vol. 4:1, pp. 189-249, in particular p. 205.

²⁵ Herbert Marcuse, *Über den affirmativen Charakter der Kultur*, in Id., *Kultur und Gesellschaft I*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1968 [1965], pp. 75-137. See p. 112: «Nur in der Kunst hat die bürgerliche Gesellschaft die Verwirklichung ihrer eigenen Ideale geduldet und sie als allgemeine Forderung ernst genommen. Was in der Tatsächlichkeit als Utopie, Phantasterei, Umsturz gilt, ist dort gestattet. [...] Das Medium der Schönheit

avant-garde's practice of rupture with art as an institution, and with its pursuit of autonomy from social life.²⁶ Hence also the peculiar self-criticism in Strindberg, a politically committed writer who, however, in the end preferred art to politics and pursued artistic autonomy.

3. Anti-Semitism

A three-year break in the correspondence between Strindberg and Edvard Brandes occurred in 1882, when Strindberg's anti-Jewish bias found expression in a letter (July 26). It was not the first time Strindberg gave vent to such views.²⁷ In the letter he warned his Danish colleague, a Jew, that his forthcoming collection of satirical stories *Det nya riket* (*The New Kingdom*) contained an attack against the Swedish Jews as a privileged and reactionary force of society. He wanted to reassure his friend that he had nothing against Jews as such and was not a racist. Yet, Strindberg's words confirmed the widespread and, for that time, ordinary prejudice.²⁸ Strindberg called the Jews strangers, and described the issue in terms of «we and they»:

Jag anses vara judhatare och har nu i min nya bok gjort satir på våra judar. Jag hatar icke judarne men *våra* servila, ordenshungriga, despotiska, förtryckande judar, hvilka med hela penningens magt, (det har varit dem en lätt sak att afnarra de dumma svenskarne deras pengar) arbeta, på sitt hänsynslösa sätt, med reaktionen mot oss! De äro dina fiender så väl som mina för denna orsaks skull.
[...] De äro fremlingar och hålla sig fiendtliga som fremlingar mot oss [...]. Du är ju icke jude då du offentligt afsvurit judendomen, under det att våra hålla på sin gamla vidskepelse [...].²⁹

I am regarded as an anti-Semite and have now satirized our Jews in my new book. I don't hate the Jews, only *our* servile, decoration-hungry, despotic, oppressive Jews who with all the power of wealth (they have found it easy enough to cheat the dumb Swedes of their money) work,

entgiftet die Wahrheit und rückt sie ab von der Gegenwart. Was in der Kunst geschieht, verpflichtet zu nichts». This essay was first published in 1937.

²⁶ Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1980 [1974].

²⁷ Nina Solomin, *Strindbergs judefiendlighet fram till 1882*, in «Strindbergiana», XI (1996), pp. 9-30.

²⁸ *Ibid.*, pp. 22-23. Cfr. Olof Lagercrantz, *August Strindberg*, Wahlström & Widstrand, Stockholm 1986 [1979], pp. 169-170; Björn Meidal's text in Björn Meidal - Bengt Wanselius, *Strindbergs världar*, Max Ström, Stockholm 2012, p. 114.

²⁹ August Strindberg, *Brev*, cit., vol. 3, p. 54.

in their ruthless way, with the reaction against us! On that account they are your enemies as well as mine.

[...] They are foreigners and behave in a hostile, foreign manner towards us [...].

You're no Jew because you've publicly forsworn Jewry, while our Jews cling to their old superstitions [...].³⁰

Brandes was frightened by such words, and rightly so. His firm answer is significant as an intellectual legacy for the future: Strindberg's assumption was wrong when he thought that Brandes, being a freethinker, was not really a Jew. On the contrary, he was compelled to be a Jew, precisely because of the racial prejudice he and his brother Georg were exposed to as radical intellectuals. Brandes answered on September 13, 1882:

Saa nødig jeg vil saa maa jeg dog sige Dig, at jeg intet godt venter mig af Din nye Roman [*sic*], intet godt for vort Venskab, intet for vore fælles Ideer. Jeg frygter, at Du mod Din Vilje kommer til at tjene vore Fjender eller da i hvert Fald mine. Det Slag, Du vil føre de svenske Jøder, vil ramme mig og enhver Jøde, hvad enten han er troende eller ikke. Deri bestyrke Dine mærkelige Ord mig, disse nemlig, at «Jøderne ere Fremmede».

[...] Du mener, jeg ikke er Jøde. Du tager fejl. Jeg er simpelthen tvungen til at være det, enten jeg vill eller ej [...]. Der skrives aldrig nogensinde en Artikel mod min Broder eller mig, i hvilken ikke Jødehadet figurerer.³¹

Although reluctantly, I must tell you that I expect nothing good from your new novel [*sic*], nothing good for our friendship, nothing for our common ideas. I fear that you, against your will, will serve our enemies, or at least mine. The blow you want to give the Swedish Jews will hit me and every Jew, whether a believer or not. I am even more convinced of this by your peculiar words, according to which «Jews are strangers». [...] You think that I'm not a Jew. You are wrong. I'm simply obliged to be a Jew, whether I want to or not [...]. Not a single article against my brother or me is ever written without featuring hatred of Jews.

³⁰ August Strindberg, *Strindberg's Letters*, cit., vol. 1, pp. 99-100.

³¹ Georg Brandes - Edvard Brandes, *Brevveksling*, cit., vol. 6, pp. 37-38. Cfr. Jan Myrdal, *Strindberg och antisemitismen*, in Id., *I de svartare fanors tid. Texter om litteratur, lögn och förbannad dikt*, Häggelund, Stockholm 1998, pp. 120-139. In analyzing Strindberg's «anti-Semitism from the left wing» during the 1880s, Myrdal connects the writer's standpoint to the Swedish tradition during the nineteenth century as well as to the development of a more modern form of European anti-Semitism in the second half of the 1880s. In another article, Myrdal observes how anti-Semitism weakened Strindberg's position among the liberals and the radicals in Sweden during the first half of the 1880s; Jan Myrdal 1985, *På tal om Giftas*, in «Strindbergiana», I (1985), pp. 31-34 (7-34).

Later, Strindberg made amends in his essay *Mitt Judehat* ("My Hatred of Jews", December 16, 1884), where he pointed out that the Jews had the specific mission of uniting Europe across the borders imposed by nationality and nationalism. He modelled his picture on the Brandes brothers' role and mission:

Samtidigt hade jag sett judarne i Danmark uppfylla sin stora mission såsom «världens adelsfolk». Där hade bröderna Brandes, med stor fara och med stort mod, kastat sin skeva ställning och introducerat europeisk kultur i ett stagnerande nationellt själv-avgudereri. Dessa män hade brutit med konvensansen, och i det främmande landet uppträtt under ren flagg som européer. Detta är enligt mitt förmenande judens stora kallelse i Västerlandet. Han har intet fädernesland, han har vandrat i alla länder, har hållit sig fri från alla nationella trånga fördomar, är obunden av dynasti-kristendomens försoffande dogmer, är bror med alla folk, talar alltid ett kulturspråk, har släktingar i alla Europas stater. Detta är en förmånlig ståndpunkt, och har verkligen gjort juden i genomsnitt till ett intelligent, kanske Europas intelligentaste folk.³²

At the same time I had seen the Jews of Denmark accomplish their great mission as «the world's noble people». There the Brandes brothers, at great risk and with great courage, had rejected their unfavourable position by introducing European culture into a stagnating national self-complacency. These men had committed a breach of etiquette, and in the foreign country they had acted as genuine Europeans. This is, in my opinion, the Jews' great vocation in the West. They have got no fatherland, have wandered in all countries, have kept themselves free from all narrow national prejudices; they are independent from the dogmas of dynastic Christianity that make you dull, are all peoples' brothers; they always speak a major language, they have got relatives in every state of Europe. This is a favourable standpoint, and it has really made the Jews an intelligent people on average, perhaps Europe's most intelligent one.

Strindberg's epistolary exchange and friendship with Brandes would resume in 1885, although his anti-Jewish bias, as we shall see, would reappear.

4. Is literature a vehicle for progress or an end in itself? And what is progress?

As I have mentioned, for Brandes, Branting and Bjørnson, Strindberg represented the hope that a superior literary talent would serve the cause

³² August Strindberg, *Likt och olikt I-II*, cit., p. 213 (pp. 212-214).

of social and political progress. This was their clear expectation; they all saw in his talent a vitally important weapon in their common fight, and were by and by disappointed at Strindberg's refusal to play such a role, in spite of his outspoken political profile in the first half of the 1880s.

Branting and Strindberg shared the same cultural background. Branting was younger than Strindberg, and came from the same cultivated and dynamic Stockholm bourgeoisie as Strindberg did. Since his youth Branting had seen in Strindberg a man of ideas, a fundamental point of reference in his *Bildung*, and a revolutionary energy.³³ Eventually Branting and Strindberg became friends, which, in addition, gives their correspondence a particularly informal and direct tone, in spite of the differences and contrasts between them that also emerged. It is something of a biographical exception that Strindberg never broke his friendship with Branting.³⁴

Before becoming one of the founders of the workers' movement and the social-democratic party in Sweden, and eventually the leading politician of modern Sweden, Branting was a journalist and a critic who was interested in cultural and literary matters. As such, he participated in the Modern Breakthrough of Scandinavian literature.³⁵ Branting dedicated particular attention to Strindberg's works from the 1880s to the end of Strindberg's career. In a laudatory review of *Sömngångarnätter på vakna dagar* (*Sleepwalking Nights on wide-awake Days*), his first review of a Strindberg work (February 22, 1884), Branting clearly expressed his vision of literature as a vehicle for a higher social and political purpose, not an end in itself; in the same review Branting consequently questioned the orthodoxy of Strindberg's ideas and political programme as they were outlined in the poetic sequence, a work that displayed, alongside a clear-cut progressive radicalism, a corrosive doubt about the value of the idea of linear, material progress, based on the advancement of science and technology.³⁶ Strindberg was showing, in *Sömngångarnätter*

³³ In a memoir article written in 1920, Branting refers to Strindberg's «ungdoms-revolutionära kraft». Quoted in Ture Nerman, *Hjalmar Branting kulturpublicisten*, Tiden, Stockholm 1958, p. 17.

³⁴ See Zeth Höglund, *August Strindberg och Hjalmar Branting i brev och skrifter*, in Id., *Lyrisk och lovtal*, Bonnier, Stockholm 1944, pp. 199-258. Other sources deal with the relationship between Strindberg and Branting, and Branting's progress from journalism to politics. Cfr. Ture Nerman, *op. cit.*, in particular pp. 17, 33-34, 37, 40-49, 63-69 and 74-80; Nils-Olof Franzén, *Hjalmar Branting och hans tid. En biografi*: Bonnier, Stockholm 1985, in particular pp. 22-32, 50-73, 79-83, 116-126 and 184-185; and Nils Beyer, *Den unge Hjalmar Branting*, Norstedt, Stockholm 1985, in particular pp. 80-108, 118-121, 150-156, 161-171 and 188-189. Cfr. also Gunnar Brandell, *op. cit.*, vol. 1, pp. 310-312.

³⁵ Cfr. David Gedin, *op. cit.*, pp. 38-43.

³⁶ Massimo Ciaravolo, *A Nineteenth-Century Long Poem Meets Modernity*: "Sleep-

as well as in other works, a form of environmental concern – something that Branting, as well as Edvard and Georg Brandes, simply dismissed as a reactionary, outdated legacy of Jean-Jacques Rousseau.³⁷ In 1884, as a literary critic, Branting was already talking like a politician in the making and a spokesman of Sweden's modern project:

Han [Strindberg] har ett högre mål än blott att skänka «estetisk» njutning åt överförfinade, blaserade människor. Pennan är för honom ett vapen i striden, så gott som något, ingenting mer eller mindre. Han har valt detta emedan han vet med sig att han för det med kraft och skicklighet; men litteraturen står klart för hans starka pliktänsla som medel, icke som mål.

[...]

Vilket är då detta program? [...] [F]rihet och natur [...]. Mera uppmärksamhet förtjänar såsom en egendomlighet för Strindberg den dyrkan av det naturliga på alla områden, som gör honom till en så äkta lärjunge av Rousseau. [...] [E]n återgång alltså till något, liknande tillståndet här i landet för ett tusen år sedan. [...]

Här är en grundolikhet mellan honom och det revolutionära framstegsparti, vilket han synes så med hull och hår tillhöra.³⁸

Strindberg has a higher purpose than simply giving aesthetic pleasure to over-refined, blasé people. The pen is for him a weapon in the fight, as good as any other, no more and no less. He has chosen it, because he knows that he can handle it with power and ability, but for his strong sense of duty literature stands clearly as a means, not as an end.

[...]

What is this programme then? [...] Freedom and nature [...]. The worship of the natural in all respects, which makes him a veritable disciple of Rousseau's, is Strindberg's remarkable peculiarity. [...] Thus a return to something that resembles the condition this country was in a thousand years ago. [...]

walking Nights”, in *The International Strindberg. New Critical Essays*, edited by Anna Westerståhl Stenport, Northwestern University Press, Evanston 2012, pp. 167-193.

³⁷ Cfr. Edvard Brandes, *Folkets Skæbner*, in «Politikens Prøvenummer», September 1884, and Georg Brandes, *Strøtanker angående August Strindbergs Giftas*, in «Politikeren», 20-10-1884. As a literary and theatre critic Edvard Brandes followed Strindberg's authorship carefully and supported it until the end of the 1880s. Georg Brandes wrote the essay *August Strindberg*, in *Samlede Skrifter*, Gyldendal, Copenhagen 1900, vol. 3, pp. 633-661 (originally in 1894).

³⁸ Hjalmar Branting, *Strindbergs Sömngångarnätter*, in Id., *Tal och skrifter*, Tiden, Stockholm 1930, vol. 11, pp. 17 and 19 (pp. 17-21). Cfr. Massimo Ciaravolo, *A Nineteenth-Century Long Poem Meets Modernity*, cit., pp. 185ff. Cfr. Zeth Höglund, *op. cit.*, p. 228: «men ändå förefaller det mig, som om Branting icke nog uppskattat den även rent estetiskt säregna skönheten i denna kosmiska dikt». Cfr. also Nils Beyer, *op. cit.*, pp. 154-155.

Here is a fundamental difference between him and the revolutionary progressive party he seems wholly to belong to.

The same standpoint made Branting comment positively, in a letter to Strindberg on June 14, 1884, on Strindberg's short story *Samvetskval* (*Pangs of Conscience*), to be published in Branting's newly launched newspaper «Tiden». According to Branting, fiction and imagination were the best ways to convey political values, in this case pacifism, so that people could grasp them. Branting clearly put emphasis on the social function of literature; art and culture were seen as instruments of a greater political change: «Samvetskval är mycket styf i mitt tycke, naturligtvis. Den pågår nu som bäst i Tiden. Men ge oss mer sådant. Skönlitteraturen är allt bra att ha ändå, och frågorna behandlar du så, att de gå lättare i folk än med afhandlingar»³⁹ («*Pangs of Conscience* is very strong in my opinion, of course. It's currently being published in "Tiden". But give us more of the sort. Literature is always good to have, and you can treat the issues in a way that's more accessible to people than through dissertations»). Strindberg's answer from Switzerland on June 17 was positive, but also detached and blasé, typically underscoring the necessity of one day abandoning fiction: «Du har rätt (delvis) om Skön Litt! Vi äro dömda till den sortens förfalskning än en tid! Bon!»⁴⁰ («You're right – in part – about literature! We are doomed to that kind of falsification for some more time to come! Bon!»).

The request that Strindberg's literary talent should be a vehicle for social and political struggle was also repeatedly underscored by Brandes, both in his private letters and in his reviews as a literary critic. He wrote to Strindberg on, respectively, October 3 and November 19, 1885:

Foragt dog ikke saadan hvad du kalder Skrivebordslitteraturen! Den er to Ting: Propaganda og Penge, to nyttige Ting. Skriv en stor Roman, et modent Røda Rummet [...].

[...]

Skriv dog en stor Roman; du gør Synd imod Naturen om du kastrerer dit Talent. Literaturen gaar ad Helvede til. [...]

Vi maa lave et radikalt-literært og politisk nordisk Parti [...]. Hvordan skal vi ellers udholde at leve i disse Landsbyer?⁴¹

³⁹ Hjalmar Branting, *Brev till August Strindberg*, Kungliga Biblioteket, Stockholm [Ep. S 53 b]. See also Branting's comment on the same topic on July 7, 1884, *ibid.*: «Samvetskval är fan så bra i mitt tycke! Ge oss mera sådant! Tro mig, det tar bättre än logisk bevisföring [...].»

⁴⁰ August Strindberg, *Brev*, cit., vol. 4, p. 218.

⁴¹ Georg Brandes - Edvard Brandes, *Brevveksling*, cit., vol. 6, pp. 58, 64.

But don't despise what you call desk literature! It's two things: propaganda and money, two useful things. Write a great novel, a mature Red Room [...].

[...]

Do write a great novel; you commit a sin against nature if you castrate your talent. Literature goes to hell. [...]

We must create a radical literary and political Nordic party [...]. Otherwise how are we supposed to hold up in these small villages?

In his praiseful review of the short story collection *Utopier i verkligheten* (*Utopias in Reality*), one of Strindberg's most politically committed works, Brandes wonders about Strindberg's tormented spirit, with his contradictory hatred of belles lettres, and his inclination to a sort of utilitarian literature for the sake of progress («hans Had til Skønlitteraturen, hans Hang til Nyttelitteraturen»).⁴² Brandes' standpoint corresponds to Branting's when he concludes that imagination and fiction are in themselves unquestionably useful to the cause:

Hvorfor da diskutere om Skønlitteraturens Nytte? Videnskabelige Afhandlinger kan være fortræffelige og politiske Taler højst oplysende, men en Roman kan undertiden stifte ligesaa megen Nytte og agitere ligesaa vidt som baade Videnskab og Politik. Hvor ingen af disse kommer indenfor Døren, bliver maaske Skønlitteraturen en velset Gæst.⁴³

Why, then, discuss the advantage of literature? Scientific dissertations can be excellent and political speeches highly rewarding, but a novel can sometimes provide as great an advantage and carry on a task of propaganda that is as comprehensive as both science and politics. Where these two do not gain access, literature might be a welcome guest.

However, things were not so clear-cut for Strindberg as they might have seemed to Branting and Brandes. Even the genesis and publication of the story *Samvetskval* in «Tiden», eventually included in *Utopier i verkligheten*, illustrate Strindberg's collaboration from afar with the new radical front in Sweden, as much as Strindberg's early letters to Brandes did. From Switzerland Strindberg wrote cautious and even suspicious letters to Branting about the enterprise concerning the newspaper – in Branting's intentions a highly needed organ of the new political-intellectual left-wing front in Sweden. Strindberg was even-

⁴² Edvard Brandes, *Literatur. August Strindberg: Isbrud*, in «Politiken», 12-10-1885.

⁴³ *Ibid.*

tually satisfied to show Branting that he could serve the progressive cause through his creative skills.⁴⁴

Like his anti-Semitic prejudice, Strindberg's anti-materialism and pacifism too would crop up again as part of a complex intellectual baggage during his last years.⁴⁵

5. Women's emancipation as a watershed

Opposition to women's emancipation became a permanent standpoint in Strindberg's intellectual and artistic profile, from its decisive appearance with the short story collection *Giftas* (1884) up to the end of his life.⁴⁶ This point of view eventually made his participation in the radical front impossible, besides provoking, at least indirectly, the end of his friendship and correspondence with Bjørnson, as well as tensions with Branting. The issue became a turning point also for Branting, who entered the political arena more definitively in 1885, at the age of twenty-four, with a mature essay in which his analysis and vision were set against the background of the ideas Strindberg had expressed in *Giftas*, a literary work, and in some essays.⁴⁷

I would like to pinpoint some of the cultural and ideological implications in Strindberg's rupture with Bjørnson, more than the personal ones. The friendship with Bjørnson in Paris at the end of 1883, and the correspondence that followed in the first half of 1884, had in fact nourished Strindberg's strongest democratic belief ever.⁴⁸ He was then

⁴⁴ See Strindberg's letters to Branting from April to June 1884 in August Strindberg, *Brev*, cit., vol. 4, pp. 100-102, 134, 155-156, 174, 202-203, 218; Branting's letters to Strindberg in the same period, in Hjalmar Branting, *Brev till August Strindberg*, cit. (see note 39); and Zeth Höglund, *op. cit.*, pp. 209-227.

⁴⁵ *Samvetskval* was actualized and reprinted during Strindberg's pacifistic campaign in 1912. See Björn Meidal, *Från profet till folktribun*, cit., pp. 270-271.

⁴⁶ Ulf Boëthius has explored the genesis of Strindberg's attitude towards women's emancipation before *Giftas*, and how it led to *Giftas*. By «decisive appearance» I mean the impact of this stance in the public debate and in the reception of Strindberg. Cfr. Ulf Boëthius, *Strindberg och kvinnofrågan: till och med Giftas I*, Prisma, Stockholm 1969.

⁴⁷ Hjalmar Branting, *Strindberg och kvinnofrågan*, in Id., *Tal och skrifter*, Tiden, Stockholm 1927, vol. 2, pp. 256-285.

⁴⁸ About the exchange of letters between Strindberg and Bjørnson cfr. Algot Werin, *Strindberg, Bjørnson och Giftas-processen*, in «Svensk litteraturtidsskrift», XXI (1958), pp. 86-90; about the relationship between them and Bjørnson's role as a politically engaged writer cfr. Edvard Hoem, *Vennskap i storm. Bjørnstjerne Bjørnson 1875-1889*, Oktober, Oslo 2010, in particular pp. 378-392, 396-407 and 409-428; Liv Bliksrud et al., *Inledning. Kunstner og kosmopolitt*, in *Den engasjerte kosmopolitt. Nye Bjørnson-studier*, edited by Liv Bliksrud et al., Novus, Oslo 2013, pp. 11-16.

far less inclined to anarchism, and more willing to believe in reform and parliamentary rule. The active role played by Bjørnson in turning public opinion in favour of Norway's right to self-determination against Sweden, and the Norwegian victory with the breakthrough of parliamentary rule in 1884, made Bjørnson the champion of democratic rights and, for Strindberg, a veritable model of the politically committed writer. Such a vision is displayed in the essays Strindberg wrote in this phase, among which a portrait of Bjørnson.⁴⁹

The short but intense epistolary exchange between Strindberg and Bjørnson – from February to June 1884, and again in October 1884, after the summer break during which Strindberg composed *Giftas* – is an interesting document for the history of these two intellectuals.⁵⁰ Parallel and at times connected issues are at stake in Bjørnson's texts: the question of democracy and parliamentary rule (not yet a battle won, and for Norway intertwined with the need for independence from the Swedish monarchy); consequently, a strong idea of the writers' role as leading intellectuals and awakening conscience of their nations, in which the Norwegian *nasjonalskald* legacy is perceivable. At the same time Bjørnson is concerned with Strindberg's literary and dramatic output; he admires Strindberg's genius and manifold talent, but fears that it might lead him away from the core of his mission, i.e. that of producing a new, modern, great literary art in Sweden:

Og «kunsten», – den og alene den gir dine bøker kraft; vore tanker er ikke ny; formen gør dem ny og intrængende. Tankerne er alle tænkte

⁴⁹ I agree with Gunnar Brandell's analysis of Strindberg's ideological roots in Scandinavian bourgeois radical liberalism, and with his more balanced evaluation of Strindberg's anarchistic trait; cfr. Gunnar Brandell, *op. cit.*, vol. 1, in particular pp. 30, 53-54, 119-124, 175, 276-277 and 295-296. Even Edqvist, who otherwise puts forward the thesis of Strindberg's anarchism, admits however the circumstance that Strindberg wrote more as a democratic reformer in this phase; cfr. Sven-Gustaf Edqvist, *op. cit.*, pp. 247-248. See Massimo Ciaravolo, *Between Vision and Doubt*, cit., in particular pp. 279, 286-287 and 291. On Strindberg and parliamentarism cfr. Björn Meidal, *Från profet till folktribun*, cit., pp. 121-122. Edvard Hoem, *op. cit.*, p. 382, defines Strindberg's homage to Bjørnson «den mest skarpsindige oppsummering som nokon gong er gitt av Bjørnsons poetiske innsats og betydning i samtida», as Strindberg did not object to Bjørnson's commitment as a journalist and understood his political mission: «å forandre samfunnet for dei som akkurat no vakna og kjende lengten etter fridom».

⁵⁰ Bjørnstjerne Bjørnson, *Bjørnstjerne Bjørnsons brevveksling med svenske 1858-1909*, edited by Øyvind Anker, Francis Bull and Örjan Lindberger, Gyldedal-Bonnier, Oslo-Stockholm 1961, vol. 2. Apart from two letters in October and in November 1882 (pp. 124 and 133), and a short postcard in December 1883, which testifies to Bjørnson's personal intercourse with Strindberg in Paris (p. 158), the bulk of Bjørnson's letters and postcards to Strindberg, from February to October 1884, is between p. 163 and p. 218.

før vi tænkte dem; bruket, sættet for bruket er det ny, og er dette kunstens, så har det en betingelse mer for virkning. Husk det, du, som er en stor kunstner!⁵¹

And «art» is the only thing that gives your books energy; our thoughts are not new; form makes them new and penetrating. All thoughts have been thought before; the use, the way in which we use them is new, and if this use is artistic it has a greater chance to exert influence. Remember it, you who are a great artist!

Only art – good form – gives thoughts effect, the power to exert influence. Bjørnson, who also works as both a literary writer and a political journalist, suggests therefore that Strindberg keep the two activities separated.⁵² In this respect Bjørnson plays down the originality of the ideas promoted by the writers of the Scandinavian Modern Breakthrough. Their progressive ideas are, to be sure, important, but it is the artistic force with which they are conveyed that finally counts in terms of a country's spiritual and social progress. Art as an instrument for spreading progressive ideas is a standpoint reminiscent of Brandes' and Branting's.

The exchange between Strindberg and Bjørnson is best-known for its dramatic shift from mutual love and appreciation (February-June 1884) to incommensurable hatred and bitterness (October 1884). Bjørnson is almost touching in the way he admires, encourages and tries to guide his younger friend and colleague. Strindberg answers in his turn with two long letters of confession, the second of which is a relevant self-analysis of his contradictory relationship to «art», loathed and adored at the same time.⁵³ By and by, Bjørnson's suggestions sound more like teachings and orders, especially when Strindberg takes his own paths and seems out of control.⁵⁴ Bjørnson's overprotective attitude may also explain the pause in the letter exchange, when Strindberg was composing *Giftas* and began to be annoyed by Bjørnson's opinions. Beyond the clash of temperaments, the confrontation deals again with different views on the relation-

⁵¹ Bjørnstjerne Bjørnson, *op. cit.*, p. 163 (1 February 1884).

⁵² *Ibid.*, p. 171 (20 February 1884) and pp. 188-189 (3 June 1884).

⁵³ August Strindberg, *Brev*, *cit.*, vol. 4, pp. 45-47 (21 February 1884) and 144-146 (4 May 1884).

⁵⁴ Bjørnson's approach to other people could often be too forward and obtrusive. Cfr. Edvard Hoem, *op. cit.*, p. 37: «Bjørnson akta ikkje orda sine. Han kunne krenke andre menneske utan å ville det eller meine det, gjennom altfor fri tale, for nærgående kommentarar, for personlege utspel». Even his relationship with Georg and Edvard Brandes was problematic and ended with a rupture. Cfr. *ibid.*, pp. 119-125 and 477-485.

ship between literature and politics, and on the intellectual's public commitment in society, besides dealing with diverging opinions on the representation of marital life in literature.⁵⁵

In the autumn of 1884 Strindberg had been accused of blasphemy owing to a definition of Holy Communion given in *Giftas*, and had to stand trial in Stockholm. Strindberg broke with Bjørnson when the latter interfered, suddenly insisting that Strindberg should come back to Stockholm and openly stand trial, whereas Strindberg was rejecting that idea and wanted to stay in Switzerland. Strindberg found Bjørnson's patronizing attitude intolerable, while Bjørnson objected to Strindberg's aloofness as useless for the common cause and for the principle of freedom of expression. A politically engaged writer, Bjørnson maintained, had the duty to remain in contact with the collectivity, and not work in isolation from abroad; besides, the conservative establishment's persecutory act against Strindberg was, according to Bjørnson, playing in favour of Strindberg's position as a leading intellectual of his country. Strindberg felt, at this point, that he was being used, and answered expressing contempt for the empty rhetoric of all public speakers like Bjørnson, defending his right to take part in the public debate through the written, and not the spoken word, as well as his will to follow solitary paths of artistic experimentation, without political obligations to any parties. This confrontation took place by letter, since Bjørnson was in Paris and Strindberg in Switzerland. At a certain point the letters followed hard upon each other. Bjørnson wrote on October 10, 1884: «Men du trænger omgang, Strindberg; meget af det, du skriver, giver indtryk af en ene-taler, en "tør-tænder", som ikke har sul til».⁵⁶ Strindberg answered on October 13:

Mina vänner i Sverige hafva telegraferat efter mig och erbjudit mig kandidatur på martyrskapet. Det är för stor ära för mig och jag tackar. Anser alla perrongtal och tablåer på landgångar vara romantik. o.s.v. Du misstar dig om verkningarna af min isolering. Jag har endast kunnat tänka så sundt och så långt i ensamheten. Pratet och umgänget gör en feg och att man tar personliga hänsyn. I Paris under din och [Jonas] Lies uppsigt skulle jag ha tvekat innan jag angrep Ibsens aristokratiska estetiska kurtis!⁵⁷

⁵⁵ In his strongly positive reevaluation of Bjørnson, Erik Bjerck Hagen underscores the ethical moment in the Norwegian writer's literary oeuvre, and also how lucid his arguments were in his exchange of letters with Strindberg. Cf. Erik Bjerck Hagen, *Livets overskudd. Bjørnstjerne Bjørnsons glemte kvaliteter*, Gyldendal, Oslo 2013, in particular pp. 39 and 148-151.

⁵⁶ Bjørnstjerne Bjørnson, *op. cit.*, p. 197.

⁵⁷ August Strindberg, *Brev*, *cit.*, vol. 4, p. 354.

My friends in Sweden have wired for me, offering a candidacy for martyrdom. It's too great an honour for me and I say thanks. I consider all train platform speeches and gangway tableaux to be romanticism etc. You are mistaken about the effects of my isolation. Such sound and profound thoughts are possible only in solitude. Chitchat and social intercourse make you cowardly and considerate towards other persons. In Paris, under your and [Jonas] Lie's control, I would have hesitated to attack Ibsen's chivalrous and aesthetic flirtation.

Bjørnson replied immediately, underscoring how compelling the public role of the intellectual might be, if one chose to interpret it:

Men du må rejse hjem, Strindberg! Den «komedie» som følger med «perrongtaler» og «mottagninger» og «fæster» må enhver man ta med for sakens skyll. Du kan ikke mælde dig ut af verden. Du kan ikke hindre, at i dig, i din person gagnes ordets frihet, uten at du begår forræderi! – Vågt dig for din egen spidsfindighed! Den er bare nervøsitet på en annen måte. [...] Til dommen må du hjem, den må du underkaste dig, hvis du vil utrette mere i Sverige. – På dette blir du Sveriges store man; det har sin gæne, sin «komedie», ja, sin væmmelighed; men på det fører du ti år fræm alt det, du kæmper for!⁵⁸

But you must go home, Strindberg! Everyone must accept the «comedy» implied in «train platform speeches», «at-homes» and «feasts» for the cause. You cannot claim to be outside of the world. You cannot prevent freedom of speech from using you, your person, without your committing an act of treachery! – Watch out for your own sophistry! It's just nervousness in a different fashion. [...] You must go home and stand trial; you must submit yourself to it, if you want to get ahead in Sweden. – This way you will become Sweden's great man; it does imply annoyance, «comedy», and even repulsion, but through it you will push all the things you're fighting for ten years forward.

Strindberg broke off the friendship with a well-known reply on October 14, in which he rejected precisely the role of public speaker that Bjørnson was advocating, and that Bjørnson had accepted for himself as a socially and politically committed writer. Strindberg, on the contrary, imagined that his role was to be played in a different, higher sphere, far from the baseness of practical politics:

Kära bror!

Din oförskämndhet gör dig liten. Behöfver du mig för någon politisk humbug, så har jag andra och större uppgifter i lifvet. Min spetsfundighet,

⁵⁸ Bjørnstjerne Bjørnson, *op. cit.*, pp. 207-208.

det är mitt skarpare förstånd. Det ska du lära dig ha aktning för! [...] Var sann! Björnson! Du är falsk som en festtalare.⁵⁹

Dear Friend,

Your impudence demeans you! If you need me for some piece of political humbug, I've other and greater tasks in life. What you call my sophistry is my more acute intelligence. That's something you must learn to respect! [...]

Be truthful, Bjørnson! You are as false as an after-dinner speaker!⁶⁰

Being attacked at the same time by both the conservative and progressive fronts turned out to be a shock for the «high-strung» Strindberg, who fiercely attacked in his turn. Thus, this issue marked the start of Strindberg's far-reaching detachment from his idea of an engaged literature that worked for social and political change, and from his own possible role as a spiritual, if not strictly political, leader of Sweden's radical generation of the 1880s, an idea that was strongly promoted by Bjørnson, and that had also inspired Strindberg, if only for a short time.⁶¹

6. Interdependence and search for autonomy

The patterns outlined are examples of the interdependence between literary and political discourses in Scandinavia during the first half of the 1880s, as well as of Strindberg's problematic position, which vacillated between loyalty to the causes of social justice and democratic reform, and his strenuous search for detachment from politics, in order to create

⁵⁹ August Strindberg, *Brev*, cit., vol. 4, p. 355.

⁶⁰ August Strindberg, *Strindberg's Letters*, cit., vol. 1, p. 159.

⁶¹ Contemporary evidence of the crisis is to be found in Strindberg's autobiographical essay *Kvarstadsresan* ("Journey into Detention"), written at the end of 1884 and published in 1885, whereas a retrospective focus is applied in a chapter of the fourth part of Strindberg's autobiography *Tjänstekvinnans son*, written in 1886-1887, but published for the first time in 1909. See August Strindberg, *Kvarstadsresan, Fabler och Societeten i Stockholm samt andra prosatexter 1880-1889*, edited by Conny Svensson, Norstedt, Stockholm 2009, *Samlade Verk*, vol. 18, pp. 119-171; August Strindberg, *Tjänstekvinnans son III-IV*, edited by Hans Lindström, Norstedt, Stockholm 1996, *Samlade Verk*, vol. 21, pp. 170-183. Cfr. Massimo Ciaravolo, *Kvarstadsresan by August Strindberg: Letters as Autobiographical Space, Self-defence and Reassessment of Views*, in *Forme di narrazione autobiografica nelle letterature scandinave. Forms of Autobiographical Narration in Scandinavian Literature*, edited by Massimo Ciaravolo et al., Firenze University Press, Firenze 2015, pp. 143-157; <<http://www.fupress.com/catalogo/forme-di-narrazione-autobiografica-nelle-letterature-scandinave--iforms-of-autobiographical-narration-in-scandinavian-literature-i/2914>> (27-08-2015).

a position as independent as possible from the rules of power, whether political or economic.

To summarize the positions of our actors, the poles of literature and politics were relevant to them all, but Branting and Edvard Brandes finally gave priority to their practical political commitment, in whose service they employed their humanist concerns with literature and theatre. As a matter of fact Brandes continued, even during his political career, to work as a critic and a journalist, as well as a playwright and a promoter of modern theatre in Denmark, where these manifold activities were facets of the same intellectual-political agenda.⁶² On the other hand, Bjørnson and Strindberg, although engaged in political issues, chose writing as an artistic end in itself. Branting's and Strindberg's options for their respective fields were clearer. The former became the leader of the Swedish social-democratic party, eventually Prime Minister, and lastly worked in favour of the pacifist ideals of the League of Nations after World War I. The latter was ready to sacrifice anything in order to follow the peculiar paths of his talent and inspiration, thus becoming the major Swedish writer.

When Bourdieu represents Flaubert's and Baudelaire's heroic will to ignore money, honour and power in order to affirm the legitimacy of their art as an independent ground – a sphere ruled by a reverse economy, where the symbolic and not the immediate monetary capital is important, thereby creating the literary field⁶³ – this can also be read with reference to Strindberg's experience as a writer, for example in his choice of experimental drama against all odds. Brandes' bitter letter on June 7, 1889, one of his last to Strindberg, also marks the end of a friendship. To be sure, Brandes is irritated by Strindberg's suspicions, but his main accusation deals with what for him is Strindberg's incomprehensible refusal to pursue honour, power and money in spite of his talent:

Du kunde underkastet dig disse tre smaa Lande, hvis du havde anvendt dit Talent med Klogskab. Du kunde endnu blive en mægtig Mand, en Potentat – men du foretrækker at følge dine Kapricer og da Farvel Magt

⁶² Several sources focus on Brandes' intellectual-political agenda as a literary and a theatre critic: Carl Bergstrøm-Nielsen, *Litteraturkritikeren Edvard Brandes*, in Edvard Brandes, *Litterære Tendenser*, edited by Carl Bergstrøm-Nielsen, Gyldendals Uglebøger, Copenhagen 1968, pp. 7-30; Harald Engberg, *Forord*, in Edvard Brandes, *Om Teater*, edited by Harald Engberg, Politikens Forlag, Copenhagen 1947, pp. 3-6; Helge Scheuer Nielsen, *Edvard Brandes och Politiken. En bibliografi*, Helge Scheuer Nielsen, Copenhagen 2008; and Edvard Brandes, *Kritik og Politik. Artikler fra Politiken*, edited by Helge Scheuer Nielsen, Helge Scheuer Nielsen, Copenhagen 2008. All of them give evidence of the attention Brandes paid to Strindberg's authorship.

⁶³ Pierre Bourdieu, *op. cit.*, pp. 43-45, 49-50 and 75-164 .

og Penge. At man gider være bohémien i disse Lande, hvor Stillingen ingen Fordel frembyder.⁶⁴

You could have conquered all these three small countries, if you had used your talent with intelligence. You could still become a mighty man, a potentate – but you'd rather follow your whims, so farewell to power and money. Why bother being a Bohemian in these countries, where the position offers no advantages?

Brandes and Bjørnson operated in a borderline area; both did political work through journalism and their roles as progressive opinion makers, but Brandes acted from within Parliament, and eventually became a government minister after the breakthrough of parliamentary rule in Denmark, while Bjørnson resisted the temptation of that kind of commitment in Norway, although it seems that he hesitated more than Strindberg did in the choice of his main activity.⁶⁵

Both options, the artistic and the political, had their advantages and their shortcomings. The free, creative spirit of the writers tended to ignore the fact that the practical political work for the progressive cause was often slow, boring and frustrating (Brandes often mentions this aspect in his letters to Strindberg), yet necessary, while the pragmatic politicians risked disregarding the autonomy of art, seeing it merely as a means to a political end.

While Strindberg broke with Bjørnson for good in 1884, and while even his personal contacts with Edvard and Georg Brandes became sporadic after the intense intercourse during Strindberg's stay in Denmark and Copenhagen from 1887 to 1889 (when he launched his play *Fadren, The Father*, and his Scandinavian Experimental Theatre, *Skandinaviska Försöksteatern*),⁶⁶ his friendly relationship with Branting continued. This happened in spite of relevant ideological differences on several issues: women's emancipation; the conception of linear progress in Branting's «industrial» socialism; Strindberg's aristocratic

⁶⁴ Georg Brandes - Edvard Brandes, *Brevveksling*, op. cit., vol. 6, pp. 144-145. Landquist's comment grasps the core of this confrontation and dilemma. Cfr. John Landquist, *op. cit.*, pp. xviii-xix.

⁶⁵ In a letter to Strindberg, Bjørnson, who was dissatisfied with the spirit of compromise in the policy of the Norwegian liberal party (*Venstre*), stated that things would have been different, had he chosen to become a member of Parliament. Bjørnstjerne Bjørnson, *op. cit.*, p. 190 (10 June 1884): «Mine bøker, de er dyre bøker; for havde jeg ladet mig vælge til stortingsman, var der ingen kompromis blét af; men derimot noget mere bygget på fræmtids-opgaven: et norsk folk». About Bjørnson's borderline position between literature and politics cfr. Edvard Hoem, *op. cit.*, pp. 188-190, 355, 384-392 and 396-407.

⁶⁶ Harry Jacobsen, *op. cit.*, pp. 41-65 and 79-164.

and anti-democratic standpoint during the late 1880s and early 1890s; Strindberg's anti-materialism and return to religion as a consequence of the Inferno Crisis during the 1890s.⁶⁷

This long-lasting personal contact gave Strindberg the benefit of hindsight and a clear awareness when considering his own experience of the relationship between literature and politics. A couple of episodes, mentioned in the letters, give evidence of it.

As a newly elected member of parliament, Branting tried to work in favour of a state wage for Strindberg between 1897 and 1899.⁶⁸ Strindberg motivated his refusal to accept such a wage in an often quoted letter to Branting from Lund on January 23, 1899, the day after his fiftieth birthday:

Jag har aldrig varit annat än diktare, och att vi diktare under nyss utgångna perioden ville vara profeter och politici tror jag var ett gå utom befogenheten. «Intet program» var min gamla lösen och är än. Samma frihet att växa som jag unnade andra förbehöll jag mig själv. Det är sålunda en ren tillfällighet att jag strävar i sällskap med Dig såsom freds- och rösträttsvän, och du får icke betrakta mig som politisk person. Somliga människor ha religiöst behov, andra icke. Jag måste ha kontakt med 'Jenseits' för att få perspektiv och lointain i mina målningar och jag kan icke andas i Ert fysiska vacuum.

Alltså: där skiljas vi, och följaktligen i synpunkterna på liv och ting. Vad nu beträffar den rent praktiska åtgärden Du föreslår, utgående på att förmå riksdagens majoritet ge mig diktargage, så vill jag icke bli majoritets- eller bondepoet,⁶⁹ lika litet som jag vill bli hovpoet.

⁶⁷ Zeth Höglund, *op. cit.*. An analysis of Strindberg's ideological development is given in Björn Meidal, *Från profet till folktribun*, cit., pp. 19-23 (rupture with Branting's socialism and his idea of linear and industrial progress; critique of Branting's dogmatism as a professional politician; aristocratic disdain for «the small ones» in society), pp. 24-36 (Christian interpretation of Socialism as materialism after the Inferno-Crisis) and pp. 40-57 (new turn: Strindberg's Christian faith and anti-materialism coexist with his support of the growing social-democratic movement in Sweden; spirituality and social pathos meet). About Strindberg's opposition against industrial socialism cfr. Sven-Gustaf Edqvist, *op. cit.*, pp. 297-298. About the ideological differences between Strindberg and Branting cfr. Gunnar Brandell, *Strindberg – ett författarliv*, Alba, Stockholm 1985, vol. 2, pp. 21, 37-38 and 52.

⁶⁸ Zeth Höglund, *op. cit.*, pp. 253-254.

⁶⁹ When Strindberg mentions the «farmers», he refers to *Lantmannapartiet*, the conservative party in the lower chamber of the Swedish parliament, i.e. the political opponents of the liberal radicals and the socialists. On the other hand, Strindberg's «agrarian» Socialism is ideologically different, a part of his «pastoral» utopia, and in contrast with Branting's «industrial» Socialism. Cfr. Zeth Höglund, *op. cit.*, pp. 238-244 and 247-248. About Strindberg's ideology as a form of pastoral vision cfr. Martin Kylhammar, *Maskin och idyll. Teknik och pastorala ideal hos Strindberg och Heidenstam*, Liber, Malmö 1985, pp. 27-129; see in particular pp. 48-50.

[...]

Alltså: Tack än en gång, men jag måste avstå!⁷⁰

I have never been anything but a writer, and the fact that in recent times we writers wanted to be prophets and politicians was, I think, to exceed our competence. «No programme» was my old motto and still is. I reserved for myself the same freedom to develop that I granted to others. It is thus quite by chance that I am fighting alongside you as a friend of peace and universal suffrage, and you must not regard me as a political person.

Some people have a need for religion, others don't. I must have contact with *Jenseits* in order to gain perspective and *lointain* in my canvases, and I cannot breathe in your physical vacuum.

So: that is where we part company, and consequently we must see life and other things differently.

As regards the purely practical measure you propose, namely to persuade a majority in the Riksdag to award me a writer's stipendium: I don't want to be the poet of the majority, or the farmers, any more than I want to be a court poet. [...]

So! Thank you once again, but I must decline!⁷¹

In this passage Strindberg is, on the one hand, coherent with what he has professed since the early 1880s: no affiliation to a party or a programme; a metaphysical need which distinguishes him from the progressive and positivist mainstream of the radicals.⁷² On the other hand he will not be able to keep himself outside the political arena. Even his religious perspective, which appears here as a distinctive trait, will play a political role in the last years of Strindberg's life, when he will act both as a reactionary intellectual, in the case of the Dreyfus affair, and as a progressive one, in the case of his support for democratic rule and his opposition to nationalism and militarism.

Through the «Strindberg Feud» Strindberg reaffirms democracy and socialism, and after his sixty-third birthday, in 1912, he greets the workers' movement of Stockholm with a message sent to Branting and Gerhard Magnusson, another social-democratic journalist: «Då jag nu slutligen återfunnit mig sjelf och min ställning, hvilken på grund af min verksamhet som diktare icke kunnat vara resolut, så vet Ni hvar Ni

⁷⁰ Quoted in Zeth Höglund, *op. cit.*, pp. 254-255.

⁷¹ August Strindberg, *Strindberg's Letters*, selected, edited and trans. by Michael Robinson, The Athlone Press, London 1992, vol. 2, pp. 646-647.

⁷² Besides the aforementioned letters, an important document is *Invokation*, Strindberg's unpublished preface to the poems in *Sömnängarnätter*. See the text and the editor James Spens' comments in August Strindberg, *Dikter; Sömnängarnätter på vakna dagar; och strödda tidiga dikter*, cit., pp. 440-443.

har mig; och dermed skall all misstro fara»⁷³ («Now, as I have finally found myself and my position again – a position that could not be resolute owing to my activity as a writer – you know what I stand for, and any distrust will vanish»). Besides a final profession of political faith, this is further evidence of Strindberg's awareness of his role as a writer and a poet (*diktare*), necessarily independent of ideological obligations for the sake of personal experimentation and growth.

7. Political comeback in his late days

If Bourdieu's theory of the creation of an autonomous literary field can be applied to map Strindberg's strategies from the 1880s and on, Strindberg's behaviour elicits, on a significant point, a different reading of that theory. In Bourdieu's historical construction, Émile Zola's defence of the unjustly accused Alfred Dreyfus became a decisive step towards the "invention" of the modern intellectual. It was thanks to the prestige and the capital (both symbolic and monetary) gained as an independent writer within the autonomous literary field that Zola could play such a decisive political role in the public debate.⁷⁴ It is however a fact that Strindberg was on the other side of the political fence during this affair. Like Europe's reactionary forces, he thought that Dreyfus was guilty.⁷⁵ His explanations were Christian and metaphysical; they defied logic and referred ultimately to a form of theodicy, a faith in God's inscrutable will and intervention in earthly matters: you never suffer without being guilty; and since the imprisoned Dreyfus was suffering, he must have been guilty of something.⁷⁶ Behind this

⁷³ Quoted in Björn Meidal, *Från profet till folktribun*, cit., p. 264. Cfr. Zeth Höglund, *op. cit.*, p. 257.

⁷⁴ Pierre Bourdieu, *op. cit.*, pp. 185-189. In this respect Bourdieu's conclusions are different from Marcuse's and Bürger's. For them the problem, and the historical tragedy, was that art had become too detached and independent from social life, and that the values of humanity expressed in the self-contained art could do nothing to prevent inhuman, totalitarian forces from coming to power. On the other hand, Bürger concedes also that art's relative freedom and independence from «life praxis» is a precondition for a critical knowledge of reality through it. Cfr. Peter Bürger, *op. cit.*, pp. 68 and 73.

⁷⁵ Cfr. Maurice Gravier, *Strindberg antidreyfusard*, in *Influences. Relations culturelles entre la France et la Suède* edited by Gunnar von Proschwitz, Société Royale des Sciences et des Belles-Lettres, Göteborg 1988, pp. 269-277.

⁷⁶ Cfr. Björn Meidal, *Från profet till folktribun*, cit., pp. 232-233, and Björn Meidal's text in Björn Meidal - Bengt Wanselius, *op. cit.*, pp. 364-365. Meidal does not see a connection between Strindberg's old anti-Semitism and his thoughts about Dreyfus.

construction, Strindberg's old anti-Semitic bias, I argue, was free to re-emerge.⁷⁷ In *Ockulta Dagboken* (The Occult Diary) Strindberg kept careful record of the ongoing trial. Here are two excerpts from April 14 and June 4, 1899 respectively:

Antikrist (=Juden) kan väl ej vara Krist! Hans Petrusar heta Reinach!
Zola, Clemenceau, Jaurès.

[...]

Jag har ändå sedan 1894 trott Dreyfus vara skyldig och tror det än på dessa grunder: Ingen människa lider oskyldigt och D. måste ha skuld för att lida så gränslös. När jag såg huru Henry och de andra straffades trodde jag på guddomlig rättvisa och slöt därav att även D. måste vara brottslig då han straffas.⁷⁸

Antichrist (=the Jew) cannot be Christ! His Peters' names are Reinach!
Zola, Clemenceau, Jaurès. [...]

Since 1894 I have believed that Dreyfus is guilty, and I still believe it on this basis: No one suffers without guilt and D. must be guilty in order to suffer so immensely. When I saw how Henry and the others were punished I believed in a divine justice, and drew the conclusion that even D. had to be culpable as he was punished.

To be sure, Strindberg's standpoint was more private – «occult» – than public. He wrote about it in *Ockulta Dagboken*, which was not meant to be published, and in some letters written after 1898.⁷⁹ Public opinion could however read considerations and comments about the Dreyfus affair in some passages of Strindberg's novels *Götiska Rummen* (*Gothic Rooms*, 1904) and *Svarta Fanor* (*Black Banners*, 1907).⁸⁰

Gunnar Brandell sees Strindberg's passivity towards social and political issues, and his interpretation of the Dreyfus-affair, within the ideological frame created by the Inferno Crisis; cfr. Gunnar Brandell, *Strindberg – ett författarliv*, Alba, Stockholm 1983, vol. 3, pp. 171-172 and 270-272; and Gunnar Brandell, *Strindberg – ett författarliv*, Alba, Stockholm 1989, vol. 4, pp. 29-32 and 251.

⁷⁷ Cfr. Nina Solomin, *op. cit.*, p. 10: «Kanske är i detta sammanhang också hans ståndpunkt i Dreyfusaffären på nittioalet intressant – något som ännu inte blivit undersökt ur detta perspektiv».

⁷⁸ August Strindberg, *Ockulta Dagboken*, edited by Karin Petherick and Göran Stockenström, Norstedt, Stockholm 2011, *Samlade Verk*, vol. 59:1, pp. 86 and 89.

⁷⁹ See in particular August Strindberg, *Brev*, edited by Torsten Eklund, Bonnier, Stockholm 1970, vol. 12, pp. 259 and 261; August Strindberg, *Brev*, edited by Torsten Eklund, Bonnier, Stockholm 1972, vol. 13, pp. 5-6 and 215; August Strindberg, *Brev*, edited by Torsten Eklund, Bonnier, Stockholm 1976, vol. 15, pp. 45-46.

⁸⁰ See August Strindberg, *Götiska Rummen*, edited by Conny Svensson, Norstedt, Stockholm 2001, *Samlade Verk*, vol. 53, pp. 189ff., 209ff., 279ff.; and August Strindberg, *Svarta Fanor*, edited by Rune Helleday, Norstedt, Stockholm 1995, *Samlade Verk*, vol. 57, pp. 107f., 213f. Even Jan Myrdal's interesting article about Strindberg's

His ideas also went against Georg Brandes' and Bjørnson's positions, although this difference was not expressed publicly.⁸¹

Some years later Strindberg's stance for democratic rule and against monarchy, chauvinism, armament and war marked, on the other hand, his surprising political comeback as a progressive, democratic, socialist intellectual. Björn Meidal's analysis of the literary, ideological and political implications of this conflict is so thorough that it is difficult to add anything. What I would like to point out is that the so-called Strindberg Feud in Sweden may be compared with what, according to Bourdieu, Zola and the Dreyfus affair meant for France and the rest of Europe, in the sense that Strindberg could reinvest his prestige and symbolic capital – which he had gained over the years outside politics, as a writer – in an intellectual-political campaign.

8. Conclusions

The figure of the modern, independent intellectual as Bourdieu conceives it in his postscript of *Les règles de l'art*,⁸² the necessary outsider who also Said advocates in *Representations of the Intellectual*,⁸³ appears in Sweden with Strindberg through a long process that spans the period from his first literary masterpiece, the play *Mäster Olof* (*Master Olof*, 1872), to the verge of World War I. In spite of his fluctuations and contradictions, Strindberg embodied the figure of the intellectual who dares to defy power and speak truth to it, taking on a position of disturber and even «amateur» vis-à-vis professional politics. Not by chance he referred to *Mäster Olof*, in his first letter to Edvard Brandes, as «my biography»,⁸⁴ since the play clearly focuses on the

anti-Semitism – Jan Myrdal, *Strindberg och antisemitismen*, cit. – does not consider its development during the Dreyfus-affair at the turn of the century, an affair which in modern times was the most important struggle concerning anti-Semitism, opposing reactionary forces against liberal and radical intellectuals. Myrdal comes to the obvious conclusion that Strindberg's anti-Semitism during the 1880s was a fact, but cannot be considered in the terms of the Nazis' anti-Semitism. The most pertinent analysis remains, in my opinion, Nina Solomin, *op. cit.*

⁸¹ August Strindberg, *Ockulta Dagboken*, cit., p. 98 (9 September 1899). Bjørnson's stance as a *dreyfusard*, but also his ambivalent opinions about the Jews, not completely free from prejudice, are analyzed in Ragnhild Henden, *Ambivalens og alvor: Bjørnstjerne Bjørnson i møte med europeisk antisemitisme*, in *Den engasjerte kosmopolitt*, cit., pp. 291-308.

⁸² Pierre Bourdieu, *op. cit.*, pp. 461-472.

⁸³ Edward Said, *op. cit.*, in particular pp. ix-xix, 3-23 and 65-102.

⁸⁴ August Strindberg, *Brev*, cit., vol. 2, p. 165; also in Georg Brandes - Edvard

dilemma of the intellectual confronted with the possibilities and the risks of his participation in the political sphere. In the construction of Scandinavian modernity this interdependence of art and politics, the role of progressive ideas and ideological discussion in literature (what in the Danish tradition is known as *kulturradikalisme*), as well as the artists' necessary search for autonomy, are central patterns, for which Strindberg's relationship with Brandes, Branting and Bjørnson can offer a model.

Drawing on Bourdieu's French model and adapting it to Swedish literature, David Gedin shows how the conflicts between the generation of the 1880s and that of the 1890s in themselves started an autonomous literary field with inner rules and positions.⁸⁵ However, we observe with the Strindberg Feud in 1910-12 how literature and politics were still strictly intertwined. Strindberg's political attack against antidemocratic positions coincided with a literary attack against the generation of the 1890s and their most outstanding spokesman, the writer and former friend Verner von Heidenstam.⁸⁶

With Branting, a generation of Swedish radical liberals was formed by Strindberg's early production, and by the *ideas* it expressed. With the Strindberg Feud, Strindberg was even canonized by the workers' movement. Opinions diverge, however, about the value of Strindberg's ideas, given his astonishing intellectual mobility. Is he worth anything as a thinker, or should his ideas be considered as temporary poetic tools, what he himself called experiments with viewpoints?⁸⁷ While Branting distinguished between ideas and ideas in Strindberg's authorship, and thereby saved Strindberg's political legacy from the early years,⁸⁸ the writer Hjalmar Söderberg, with his bittersweet, melancholic attitude, read his own enthusiasm for those same ideas in the light of his disappointment in Strindberg's religious turn with the *Inferno Crisis*. As ideas could change so thoroughly for Strindberg, they became, in Söderberg's view, indifferent in the end. Strindberg was *just* a poet.⁸⁹

Brandes, *Brevveksling*, cit., vol. 6, p. 5: «min biografi».

⁸⁵ David Gedin, *op. cit.*, pp. 337-354.

⁸⁶ Cfr. Andreas Nyblom, *op. cit.*

⁸⁷ Cfr. Björn Meidal, *Den politiske Strindberg – post festum*, in «Strindbergiana», XXV (2010), pp. 89-102, who underscores the complications of reading Strindberg politically, with reference to the reception of his oeuvre from his death to the present day. In his latest biography, Göran Söderström underscores the importance of Strindberg's ideological-political legacy; cfr. Göran Söderström, *Strindberg: ett liv*, Lind & Co, Stockholm 2013, pp. 114-119, 135-136, 538, 547-548, 556 and 590-591.

⁸⁸ Cfr. Björn Meidal, *Från profet till folktribun*, cit., pp. 52-53.

⁸⁹ See Hjalmar Söderberg, *Strindberg. Sömnängarnätter*, in Id., *Skrifter*, Bonnier, Stockholm 1921, vol. 10, pp. 124-128 (originally published in «Svenska Dagbladet».

Still, the political and ideological questions that were raised by Strindberg were fundamental in the construction of twentieth-century modernity, and are still relevant as a political and intellectual legacy: struggle for social justice and democracy (hence the potentialities but also the limits of parliamentary rule); national self-determination; the idea of a democratic community of nations; anti-nationalism and pacifism; critique of civilization, of our blind faith in rationality, science and technology, of the idea of linear, uninterrupted material progress; consequently, a concern for the natural environment; the idea of sustainable development through small rural communities. But also marriage and feminism; patriarchal order; Jews and anti-Semitism. Uniting all these subjects, the intellectual's need for autonomy from power. This is not so irrelevant a legacy; on the contrary, it is compelling for us today. And even Strindberg's opposition to women's emancipation and his anti-Semitism are important as a negative legacy, evidence of erroneous though pervasive ideas. Strindberg was a man of his time who wrote without inhibitions, and could express all too typical and ordinary views.

A line goes from Strindberg's critique of instrumental rationality and the positivist conception of progress, as well as from his hatred of war, to German thinkers such as Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor Adorno⁹⁰ and Herbert Marcuse, who experienced twentieth-century totalitarianism and the most destructive sides of progress. Benjamin refers in fact to Strindberg when he reflects on the progress of modernity as a nightmare, an inferno and a catastrophe.⁹¹

Strindberg's historical experience and authorship express the ambivalence that Marshall Berman has summarized in the idea that to be modern is also, necessarily, to be anti-modern. Only the most sensitive modern spirits can sense the dangers of a disquieting process by which

09-01-1901); Hjalmar Söderberg, *Teaterkrönika*, in «Ord och Bild», X (1901), pp. 51-53 (49-56); Hjalmar Söderberg, *Till Damaskus. Svar till Ninguno*, in Id., *Skrifter*, cit., vol. 10, pp. 128-135, originally published in «Ord och Bild», X (1901), pp. 186-187. Cfr. Massimo Ciaravolo, *Hur Söderberg läste Strindbergs Sömnängarnätter*, in «Parnass» (2006), 3, pp. 5-8.

⁹⁰ Max Horkheimer - Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, in Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1981, vol. 3.

⁹¹ Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, edited by Rolf Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1982, *Gesammelte Schriften*, vol. 5:1, p. 592 [paper N 9 a, I]: «Der Begriff des Fortschritts ist in der Idee der Katastrophe zu fundieren. Daß es "so weiter geht", ist die Katastrophe. Sie ist nicht das jeweils Bevorstehende sondern das jeweils Gegebene. So Strindberg – in "Nach Damaskus"? –: die Hölle ist nichts, was uns bevorstünde – sondern dieses Leben hier».

the world constantly changes and «all that is solid melts into air».⁹² Hence, also, Strindberg's atavism and nostalgia for an old order.⁹³ Knut Hamsun reflected in this direction when he defined his admired Swedish colleague as a reactionary radical.⁹⁴ Therefore it is difficult, but also necessary in today's perspective, to try to distinguish between a worthy intellectual legacy produced by Strindberg's nostalgia (critique of civilization; hatred of war) from a puzzling legacy produced by the same view (opposition to women's emancipation, anti-homosexual opinions, defence of the patriarchal order, racial bias), i.e. to try to discern the divide between radicalism and reactionary ideas.⁹⁵ The same thing applies to Strindberg's religion, which was of course a private matter, but also an important public ground of ideological confrontation. Söderberg's enlightened spirit reacted against Strindberg's post-Inferno theodicy, whereby God is the ultimate authority that cannot be questioned by humans; Söderberg understood that this was the opposite of Strindberg's early anti-authoritarian intellectual legacy. On the other hand, the metaphysical perspective has always given Strindberg, before his Inferno Crisis and after it, the force to develop an independent, critical stance against contemporary materialism, lack of spirituality, blind faith in the material world and its so-called progress. Even here, I argue, we must make an effort to distinguish.

Finally, such questions become even more complex because Strindberg was a great writer. No matter how wrong some of his views may seem to us, they were, especially anti-feminism, necessary for him in his struggle to gain autonomy from the political field and develop

⁹² Marshall Berman, *All That Is Solid Melts Into Air: The Experience of Modernity*, Penguin, New York 1988 [1982], pp. 13-15.

⁹³ Anna Jörngården has focused on a central problem, exploring the double movement – at the same time progressive and regressive, regenerating and nostalgic – in the works of three major Scandinavian writers on the threshold of modernity: Ola Hansson, August Strindberg and Knut Hamsun. Anna Jörngården, *Tidens tröskel. Uppbrott och nostalgi i skandinavisk litteratur kring sekelskiftet 1900*, Symposium, Höör 2012.

⁹⁴ Knut Hamsun, *Lidt om Strindberg*, in Id., *Artikler 1889-1928*, edited by Francis Bull, Gyldendal, Oslo 1965, p. 18 (pp. 14-32): «Han er en Radikaler, men en reaktionær Radikaler; han vil komme ud af Uføret ved at vende om». This important essay was originally published in the newspaper «Dagbladet», 10-12-1889 and 11-12-1889; it was reprinted as *Et Overblik. Skrevet for mange Aar siden*, in Holger Drachmann *et al.*, *En Bok om Strindberg*, Forssells boktryckeri, Karlstad 1894, pp. 5-33. Cfr. Harry Järv, *Den reaktionære radikalen*, in *Strindberg*, edited by Folke Olsson *et al.*, LiberFörlag, Stockholm 1981, pp. 78-86.

⁹⁵ Cfr. Olof Lagercrantz, *op. cit.*, p. 136: «Ideologiskt var Strindberg femtio år på efterkälken eller hundra år före vilket man önskar. Att förneka framsteget, att i de triumferande industriutställningarnas tidsålder ifrågasätta den moderna tekniken var en hädelse som inte kunde förbli ostraffad».

his own authorial voice. One can even consider the fact in terms of what Harold Bloom has called a text's «strong», creative misreading, and its anxiety of influence as a result.⁹⁶ How could Strindberg have created, without his idea of fight between the sexes, a dramatic style that, while inheriting the new naturalistic fashion, distinguished itself from Ibsen and Ibsenism? How could he have written modernistic prose masterpieces such as *Le plaidoyer d'un fou* (*A Madman's Defence*) or *I havsbandet* (*By the Open Sea*) without the same views?

While Strindberg's fixations can be disturbing, he is also capable of contradicting his own ideological stances in the process of literary creation. One example, by way of conclusion, is the Father's monologue in the play with the same name, *Fadren*, where the protagonist, in defending the male's right to cry and be sensitive, fully contradicts his attempt to restore a collapsing patriarchal order.⁹⁷ Furthermore, as this monologue is a rewriting of the Jew Shylock's monologue in Shakespeare's *The Merchant of Venice*, one can perceive the complexity of the ideological stance, as Shylock cries his accusation against all those who think that Jews are different from other human beings.⁹⁸

As always with Strindberg, any attempt at conclusion is, at best, an open conclusion.

⁹⁶ Harold Bloom, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, Oxford University Press, New York-Oxford 1997 [1973] and, more recently, Harold Bloom, *The Anatomy of Influence. Literature as Way of Life*, Yale University Press, New Haven-London 2011.

⁹⁷ August Strindberg, *Fadren; Fröken Julie; Fordringsägare*, cit., p. 69.

⁹⁸ William Shakespeare, *The Merchant of Venice*, in Id. *The Complete Works*, edited by Stanley Wells and Gary Taylor, Clarendon Press, Oxford 1988, Act 3, Scene 1, p. 438.

Strindberg och det androgyna

Cecilia Carlander

1. Inledning

Det europeiska sekelskiftet 1900 är en förändringarnas tid som ger upphov till uttryck präglade av vilshenhet. I litteraturen uttrycks detta bland annat genom dekadenta stämningar som kännetecknas av oro, tvivel och ambivalens. En ambivalensens figur, tätt knuten till de nya könsrollerna, är androgynen, som likaså kan ses som en typisk dekadensfigur, trots att androgynen i sig, precis som Mircea Eliade påpekat, är en vida tids- och platsmässigt spridd figur.¹ Samtidigt som androgynen uttrycker ambivalens, oro eller gåtfullhet, ses figuren bland dekadenterna som en mänsklighetens dröm befriad från det sexuella, och den representerar ett ideal genom att båda könen smälts samman inom den.² Genom att göra litterära figurer androgyna eller ge dem androgyna drag uttrycker sekelskiftets författare ett ifrågasättande av normer och traditioner, eftersom det androgyna också kan sägas spegla utvecklingen av en nog så aktuell könsrollsproblematik – som i sin tur speglar samhällets förändringar. Androgynen och det androgyna sammanfattar på så vis mycket av de dekadenta stämningarna, som även de, i sig, ger uttryck för periodens ovisshet inför framtiden.

De dekadenta stämningarna sprids över hela i Europa i slutet av 1800-talet, om än i olika grad, och i Sverige framstår de som mindre tydliga jämfört med exempelvis Frankrike. Anledningarna till den mindre påtagliga idéyttringen i Sverige är inte helt enkla att ringa in, men som jag ser det finns en av de större att finna i Georg Brandes litteraturkritik. Att Brandes, som hade ett stort inflytande över såväl kritiker som författare under perioden, undvek ordet dekadens är värt

¹ Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, Gallimard, Paris 1957, s. 12.

² Jean Pierrot, *L'Imaginaire décadent*, Presses Universitaires de Rouen, Rouen 2007 [1977], s. 167: «Il [l'androgyn] signifie le rêve d'une humanité débarrassée de la sexualité par l'apparition d'un être idéal en lequel se fondraient les deux sexes».

att poängtera.³ Detta kan anses vara en av anledningarna till att många författare, däribland August Strindberg, inte heller önskade visa intresse för något så «lågt» som det dekadenta. Däremot gick det bra att tala gott om enskilda författarskap eller verk, som uppvisade mer eller mindre tydliga dekadenta drag. Ett av problemen med dekadenslitteraturen var att den på flera sätt – åtminstone vid en första anblick – stred mot de rådande idealen om att sätta problem under debatt eller låta litteraturen vara upplysande eller lärorik. I och med att dekadenslitteraturens författare närmade sig det konstfulla och sinnliga med en ibland något osmaklig eller inte särskilt ändamålsenlig tematik, ansågs denna litteratur vara onödig eller, än värre, förstörande för läsarna.

Genom att bryta mot tidens rådande ideal och föreliggande litterära traditioner är dekadenslitteraturen att betrakta som gränsöverskridande. På så vis blir dess samtida läsare också en del av något gränsöverskridande, oavsett hur de själva väljer att positionera sig. Strindberg var en person som gärna positionerade sig, men ändå ojämförbar med andra. Dessutom var Strindberg mycket lyhörd för sin tids stämningar och förändringar. Men han ville också framstå som originell: han ville ligga i framkant, före sin tids konkurrenter och framför allt inte framstå som någon som härmade andra. Även om dekadenslitteraturen var något som Strindberg inte direkt lovordade är det dock känt att Strindberg läste dekadensförfattare, exempelvis Joris-Karl Huysmans, med såväl nyfikenhet som viss behållning.⁴

Eftersom dekadensen och dess intresse för det androgyna på flera sätt handlar om att överskrida gränser ser jag en möjlighet att närma mig temat «Strindberg över gränserna», genom att undersöka Strindbergs förhållande till det androgyna – vilket naturligtvis också kan ses som ett försök att närma sig Strindbergs förhållande till det dekadenta. För att kunna göra detta presenteras först ett resonemang om dekadensens förhållande till det androgyna, och därefter ges några exempel på figurer och element som hänger samman med det androgyna hos Strindberg.

³ Se Cecilia Carlander, *Georg Brandes et la décadence française*, i *Grands courants d'échanges intellectuels: Brandes et la France, l'Allemagne, l'Angleterre*, red. Annie Bourguignon, Konrad Harrer och Jørgen Stender Clausen, Peter Lang, Berne 2010, s. 193-204.

⁴ Strindberg skriver i ett brev (daterat 19 februari 1889) till Ola Hansson efter att ha läst dekadensromanen *A rebours* av Joris-Karl Huysmans: «Har du en Huysman [sic] till?», vilket visar på kännedom om och intresse för den litterära strömningen; August Strindberg, *Brev*, red. Torsten Eklund, Bonnier, Stockholm 1961, band 7, s. 248. Se även George C. Schoolfield, *A Baedeker of Decadence*, Yale University Press, Newhaven-London 2003, s. 44; och Cecilia Carlander, *Milieus opposés: "Au bord de la vaste mer", "Inferno" et l'imaginaire décadent*, i «DESHIMA, Revue d'histoire globale des pays du nord», Hors-série 2, *Strindberg et la Ville* (2012), s. 225.

De figurer och motiv som jag kommer att fokusera på hämtas från tre texter, nämligen novellen *Mot betalning* (*Giftas II*, 1886), romanen *I havsbandet* (1890) samt romanen *Götiska rummen* (1904). Genom att visa exempel från tre periodmässigt åtskilda texter är förhoppningen att kunna säga något om hur Strindberg förhöll sig till det androgyna och därmed också till det dekadenta över tid. På så vis kan vi också se hur Strindberg förhåller sig till två aspekter av det gränsöverskridande: den gränsöverskridande figuren eller tematiken (androgynen/det androgyna) och den gränsöverskridande litteraturen (dekadensen).

2. Androgynen som dekadensfigur

I dekadenslitteraturen blir det gränsöverskridande norm, och med det även det androgyna. Androgynen blir därmed en sorts representant för det nya samhället, där ingenting är som förut: speciellt inte könsrollerna. Männen blev, som George Ross Ridge en gång uttryckte det, svagare, och kvinnorna starkare, vilket ledde till androgynitet: «The decadent male is weak and the decadent woman is strong. This is a fundamental article of the decadent worldview [...]: man is androgynus».⁵

Utgår man från Platon (Aristofanes tal i *Symposion*), som menade att androgynen var ursprungsmänniskan,⁶ kan man också tänka sig att figuren i sig även blir ett uttryck för en önskan om att hitta tillbaka till någon sorts ursprung, precis som dekadensen – vars etymologiska betydelse handlar om att just falla, att falla tillbaka.⁷ I figuren finns också både en helhet, i det att såväl det manliga som det kvinnliga finns representerat, och en dubbelhet, i det att figuren är komplex och motsägelsefull. Det går alltså att närma sig figuren med blandade känslor, positiva eller negativa. För dekadenternas del blir figuren framförallt positivt betingad när det handlar om en mansfigur som uppvisar kvinnliga drag: denne man är modern och konstnärlig. Däremot blir figuren negativt betingad då det handlar om en kvinna med manliga drag. Hos en sådan kvinna kan det negativa ta över i det att kvinnan då hotar att hotar att få mannens position – samtidigt som det finns något erotiskt laddat

⁵ George Ross Ridge, *The Hero in French Decadent Literature*, University of Georgia Press, Athens 1961, s. 128.

⁶ Platon, *Gästabudet*, övers. Jan Stolpe, Atlantis, Stockholm 2000, *Skrifter*, band 1, s. 165ff.

⁷ Jfr. Mircea Eliade, *Méphistophélès et l'androgynie*, Gallimard, Paris 1962; här sammanfattas myten om androgynen väldigt väl (s.128-154). Se även *L'Androgynie*, red. Antoine Faivre, Albin Michel, Paris 1986, och Jean Libis, *Le Mythe de l'androgynie*, Berg International, Paris 1980.

hos den kvinnliga androgynen. Men denna sorts attraktion – mannens till den androgyna kvinnan – var något man avrådde från och såg på med oro: bland andra den tyske populärvetenskaplige författaren Max Nordau skrev om detta.⁸ Hermafroditen, däremot, blir för dekadenterna en figur med mer negativ laddning. Apropå denna figur menar Eliade att dekadensförfattarna inte alls verkade minnas dess antika betydelse.⁹ För dekadensförfattarna blev androgynen dessutom ett sätt att närma sig sekelslutets hot om utplåning av människan, eftersom androgynen med sina båda könstillhörigheter också blev könlös och därmed, som den franske dekadensforskaren Jean Pierrot menar, fysiskt neutral och främmande inför allt kärleksrelaterat, allt känsloliv.¹⁰

Bland de franska dekadensförfattare som intresserade sig mycket för det androgyna återfinns Joséphin Péladan, som samma år som Joris-Karl Huysmans så kallade dekadensbibel *A rebours (Mot strömmen)*, 1884, började få sina dekadenta romaner utgivna. Redan i den första romanen *Le Vice suprême* som gavs ut just 1884, och som blev den första av de 21 volymerna i serien *La Décadence latine*, blir det tydligt att det androgyna är något som upptar Péladans tankar: här beskrivs androgynen som «le cauchemar des décadences» – dekadensernas mardröm.¹¹

I romanen *L'Androgyne* (1891), den åttonde i serien, blir androgynen Péladans symbol för såväl moral som estetik, vilket utvecklas året därpå då författaren driver sitt resonemang än längre genom att mena att konsten har skapat en övernaturlig varelse som får Venus att blekna (försvinna), nämligen androgynen: «L'art a créé un être surnaturel, l'androgyne, auprès duquel Vénus disparaît».¹² Något senare upprepas denna tanke i hans florentiska föreläsningar om Leonardo da Vinci och han preciserar att androgynen är det konstnärliga könet, «le sexe artistique par excellence».¹³ Vidare framhåller Péladan i en liten studie, kallad *De l'androgyne*, hur det att vara vacker är att tillhöra ett tredje kön: «Être beau c'est appartenir à un troisième sexe, impassable, intangible».¹⁴

⁸ Jfr. Max Nordau, *Paradoxer*, övers. Erik Thyselius, Looström, Stockholm 1885.

⁹ Mircea Eliade, *Méphistophélès et l'androgyne*, cit., s. 124 : «[...] les écrivains décadents ignoraient ce que l'hermaphrodite eût représenté, dans l'antiquité Autrement dit, l'hermaphrodite concret, anatomique, était considéré comme une aberration de la Nature ou un signe de la colère des dieux et, par conséquent, supprimé sur-le-champ».

¹⁰ Se Jean Pierrot, *op. cit.*, s. 167.

¹¹ *Ibid.*

¹² Joséphin Péladan, *Comment on devient fée. Érotique, Amphitéâtre des sciences des mortes*, Messen, Paris 1892, band 2, s. 305.

¹³ Joséphin Péladan, *Conférence florentine*, Milano 1910; citerad av Mario Praz, *La Chair, la mort et le diable. Le romantisme noir*, översatt från italienska till franska av Constance Thompson Pasquali, Denoël, Paris 1977 [1930], s. 277.

¹⁴ Joséphin Péladan, *De l'Androgyne*, E. Sansot, Paris 1910, s. 105.

Péladans idéer var både ett resultat av den franska dekadensen, och ett inlägg i den, som utvecklade densamma. Han var dessutom själv en av sin samtids mest gränsöverskridande figurer. Precis som Strindberg skriver i *Götiska rummen* (kapitel åtta: *Fin-de-siècle*) var Péladan inte särskilt omskriven eller omtalad i de svenska sammanhangen¹⁵ – men vi vet att Strindberg själv, via en anteckning i *Ockulta dagboken*, från och med den 1 maj 1897, läste Péladan. Frågan man kan ställa sig är då om Strindbergs kontakt med det dekadenta – via inte bara Péladan, men också via exempelvis Huysmans – kan ha inverkan på hur det androgyna tar sig uttryck i de tre valda textexemplen.

3. Mot betalning

Strindbergs förhållande till de två biologiska könen och deras respektive roller är inte helt okomplicerat. Detta framkommer exempelvis i förordet till *Giftas I* (1884): «En barnlös kvinna är icke en kvinna. Icke heller en man. Därför är det moderna kvinnoidealet en otäck Hermafrodit med icke så liten anslutning till Grecicismen».¹⁶ Att kvinnligheten väcks genom moderskapet, eller känslor inför ett barn, är något som också kan avspegla sig hos mannen, då dennes känslor väcks. Så heter det i *Inferno* (1897): «Att älska ett barn, det är för en man att bli en kvinna, det är att avlägga det manliga, att erfara den könlösa kärleken hos caelicolae, som Swedenborg kallar dem. Det är på det sättet som min uppfostran för himlen börjar. Men först försona vad jag brutit!».¹⁷

Samma slags erfarenhet finns hos många sekelslutsfigurer. För att nämna ett tydligt exempel blir Victoria Benedictssons berättarjag i novellen *Ur mörkret* (1888) först viss om sitt kvinnokön då hon får kontakt med sina känslor (innan dess har hon nästan trott sig vara ett «neutrum»): «Men så kände jag en dag att jag var kvinna, ty jag älskade».¹⁸ Detta uttalande blir särskilt intressant då denna bene-

¹⁵ August Strindberg, *Götiska rummen. Släkt-öden från sekelskiftet*, red. Conny Svensson, Norstedt, Stockholm 2001, *Samlade Verk*, band 53, s. 84f.

¹⁶ August Strindberg, *Giftas I-II. Åktenskapshistorier*, red. Ulf Boëthius, Almqvist & Wiksell, Stockholm 1982, *Samlade Verk*, band 16, s. 21.

¹⁷ August Strindberg, *Inferno*, red. Ann-Charlotte Gavel Adams, Norstedt, Stockholm 1994, *Samlade Verk*, band 37, s. 191. En annan likhet mellan dekadensen, Péladan och Strindberg är för övrigt förhållandet till Swedenborgs idéer, något som givetvis skulle vara av intresse att undersöka vidare i en jämförande studie.

¹⁸ Victoria Benedictsson [Ernst Ahlgren], *Ur mörkret*, i förf:s *Berättelser och utkast*, Hægström, Stockholm 1888, s. 241.

dictssonska kvinnofigur har mycket gemensamt i sin bakgrund med Strindbergs kvinnofigur Helène i novellen *Mot betalning* i *Giftas II*: de har båda en uppväxt bakom sig präglad av moderlöshet – vilket för övrigt är mycket vanligt förekommande i framställningar av alternativa kvinnofigurer vid denna tid – med fäder som skolat in dem i en manlig värld. För övrigt skulle man förstås kunna tolka Benedictssons novell som en sorts replik till Strindbergs *Mot betalning*.

Helène i Strindbergs novell har alltså växt upp med en far som haft stort inflytande på hennes person: hon får rida, bese manövrer, gymnastikuppvisningar, mönstringar. «Hon hade en generals rang, och hon kände det». På så vis fick hon dessutom «höga tankar om kvinnökönets överlägsenhet och kom att anse manfolk som lägre företeelser».¹⁹

Helènes tankar kombineras med en beskrivning av hennes kön som placerar henne bortom de rådande normerna för det kvinnliga, eftersom naturen syntes «hava tvekat i sista stunden vid bestämmandet av hennes kön, eller kanske icke ägande nog kraft att besluta sig för rasens fortsättande. Hennes figur saknade en bestämd kvinnlig prägel».²⁰ Bland väninnorna anses hon vara «likgiltig för allt som rörde förhållandet mellan könen. Själv yttrade hon missaktning för sådant, ansåg det osnyggt och kunde aldrig fatta hur en kvinna kunde vilja lämna sig åt en man».²¹

Än mer avgörande för hennes personliga/sexuella utveckling är också den scen hon blir vittne till mellan sin egen häst, ett sto, och en till synes vild hingst. Händelsen beskrivs öka «hennes fasa för naturen, och hon bröt med sitt förra amazonliv».²² Genom detta kommer Helène istället i kontakt med litteraturen, inte minst Madame de Staëls självständiga kvinnoporträtt Corinne – som ger henne nya idéer. När fadern dör och Helène till slut hittar fram till en sorts uppskattning via de föreläsningar hon utvecklar i societetskretsar inser hon också att en gift kvinna är mer värd än den ogifta kvinnan. När intresset för henne falnar och hon har en enda beundrare kvar, tar hon så tillfället i akt, då Albert, beundraren, för att komma åt henne lägger fram sina ord om «att det nya väsen, som födes i äktenskapet, skall vara ett conglomerat av man och hustru, ett nytt väsen, i vilka båda uppgivit sin personlighet, en enhet i mångfald, en, för att begagna mig av ett känt uttryck, homme-femme. Mannen skall upphöra vara man och kvinnan vara kvinna». Albert fångar också hennes intresse genom att framhålla

¹⁹ August Strindberg, *Giftas I-II*, cit., s. 231.

²⁰ *Ibid.*, s. 232.

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*, s. 235.

det själsliga istället för det fysiska, vilket passar henne, då det fysiska hör till naturen, som hon inte kan uthärda. «– Det är själarnes förening! utbrast Helène [...]. / – Det är själarnas harmoni, som Plato talar om. Det är det sanna äktenskapet [...].»²³

Det finns mycket att säga om förhållandet mellan de två, men för sammanhanget ser vi hur Helène med sin rädsla för naturen och sina inte helt kvinnliga drag framstår som en figur med drag av det androgyna – och mannen blir den lidande, precis som teorier kring det könsrollsproblematiske och dekadenta från samtiden visar. Alberts tal om det själsliga som fångar Helène är också något som knyter an till androgynen, om man tänker på den androgyna varelsen som fysiskt asexuell (här kan man tänka på dandyfiguren, exempelvis, som oftast, precis som Helène, helst avstår långvarig intim fysisk kontakt). Att sedan Helène undviker Albert fysiskt, och håller sig på sitt rum, bidrar förstås till parets ofruktsamhet, något som också hänger samman med dekadensens typiskt androgyna drag.

4. *I havsbandet*

Om det i *Mot betalning* är den kvinnliga huvudpersonen som förknippas med androgyna drag är det i *I havsbandet* framförallt istället den manlige huvudpersonen Axel Borgs drag som blir intressanta att diskutera utifrån det androgyna. Redan romanens första sidor ger läsaren en bild av fiskeriintendent Borg som dandyaktig, med utsökt smak och stil, samt försedd med «en stämna, som mera liknade en kvinnas än en mans».²⁴ Utifrån öbornas perspektiv, på ön där han ska träda i tjänst som fiskeriintendent, blir Borg en närmast löjlig figur som inte passar in i den miljö som ön och havsbandet har att erbjuda.

I romanens tredje kapitel redogörs det för Borgs bakgrund: han, precis som Helène i *Mot betalning*, har vuxit upp moderlös, men med en fader som tycks ha delat med sig ihärdigt av sina idéer:

Särskilt varnade han för att låta omdömet grumlas av den lägsta av drifterna, könsdriften, vilken genom sin styrka så länge förblindat det sunda förnuftet, att upplysta män ännu lågo under den vidskepelsen, att kvinnan, som dock endast var en intermediär form mellan mannen och barnet, vilket framgick av fosterhistorien, där mannen under ett stadium

²³ *Ibid.*, s. 241.

²⁴ August Strindberg, *I havsbandet*, red. Hans Lindström, Almqvist & Wiksell, Stockholm 1982, *Samlade Verk*, band 31, s. 8.

var kvinna, men kvinnan aldrig man, att kvinnan var en lika hög typ som mannen, ja, enligt någras mening en högre. Att varna den unge för könsimpulsernas övermakt var det samma, som att kasta skugga på kvinnan, och sonen började snart göra vad fadren kallade ganglie-slut, gående ut på att överstelöjtnanten var kvinnohatare. [...] Fortplantningen voro endast för mindre andar, de större skulle leva i sina verk och så vidare. Under en sådan ledning växte sonen upp. Han var född ett ovanligt spätt barn, med en harmoniskt utvecklad kropp [...]. Han förstod tidigt att ordna sitt liv, undertrycka växt- och djurdrifterna [...].²⁵

Borgs avhållsamhet blir alltså ett sätt att undvika naturen och det fysiska, precis som för Helène i *Mot betalning*. Att det via fadern har kastas «skugga på kvinnan», som var en «intermediär form mellan mannen och barnet», kan också bidra till de androgyna drag som intendent Borg faktiskt får: hans känslighet inför detaljer, hans nervositet och så vidare.

Mot denna bakgrund blir det föga förvånande att Borg fattar tycke för Maria, vars första drag som beskrivs är rösten,²⁶ och vars övriga uppenbarelse präglas av en fulländad skönhet –

utom i en punkt, vid vilken brist han sökte vänja sitt öga för att ej se den. Hennes haka var nämligen några linjer för stor och antydde en underkäke, som var onödigt mycket utbildad för en som upphört gripa, fasthålla och sönderslita olagat kött; och när han såg den i profil, kunde han utkonstruera en blivande häxfysionomi [...].²⁷

Beskrivningen av Marias utseende kan inte i lika hög grad som Helènes förknippas med det androgyna, men istället med den farligaste sortens sekelslutskvinna, *une femme fatale* – som ju också är en av dekadensens favoritfigurer. Denna sortens kvinna är den nye mannens främsta lockelse, än mer den androgyne dandyns frestelse, en kvinnosort som samtidigt går att uttolka i Helène. Oavsett hur man väljer att tolka Axel Borg blir han framför allt en dandyaktig kulturmänniska, som tar hänsyn till faderns råd om avhållsamhet och idéer om att fysisk närhet bör undvikas, men som ändå intresserar sig för kvinnor.

I havsbandet visar inte bara hur en raffinerad kulturmänniska som Axel Borg har svårt för att möta naturmänniskorna och naturen på ön. Han blir isolerad – och när chans finns att bryta isoleringen, via mötet med en kvinna, Maria, fungerar dock inte detta. Maria blir något av en *femme fatale* för den androgyne Borg som inte tycks hitta rätt någonstans i samhället, varken själsligt eller kroppsligt, varken

²⁵ *Ibid.*, s. 40.

²⁶ *Ibid.*, s. 64.

²⁷ *Ibid.*, s. 69.

könsmässigt eller kulturmässigt, vilket också, i sin tur, givetvis kan jämföras med dekadenslitteraturens uttryck för vilshenhet.

5. *Götiska rummen*

I *Götiska rummen* problematiseras könsfrågan och dess utveckling än mer explicit, jämförbart med vissa av de idéer som lyfts fram i *Giftas*-samlingarna. Här tycks varje figur vara medveten om könsens betydelse, utveckling och möjligheter. En av figurerna med tydlig ståndpunkt är doktor Borg, «kvinnohataren» – inte att förväxla med *I havsbandets* intendent Borg – som dessutom är mycket traditionellt manlig i sig själv, och som visar stor rädsla inför de växlande könsrollerna: det beskrivs bland annat tidigt hur han försöker få sina vänner att «stå emot könsförblandningen».²⁸ Även berättarröstens intryck av och känslor inför de vacklande könsrollerna vittnar om en oro inför de nya könsrollerna. Bitvis påminner dessa intryck nästan ordagrant om det dekadenta förhållningssättet till könsrollerna, vilket också går att associera till det androgyna:

Kvinnorna klädde sig som män, och männen som kvinnor; armbandet gick över till männen. Det var perversitet, och ledsamma förväxlingar av kön började skönjas; men emedan de perversa männen voro avgjorda kvinnovänner, om det nu var för att kraschera sitt lyte, eller de kände något kvinnligt röra sig inom deras egen natur, så voro däremot de perversa kvinnorna avgjorda hatare av manskönet, vilket de icke dolde, och de hade till livsuppgift att spränga äktenskap – naturligtvis för att befria kvinnan.²⁹

Att «armbandet gick över till männen» hade Strindberg redan visat i sitt porträtt av Axel Borg i *I havsbandet* – något som bidrar till att tydliggöra de androgyna dragen hos fiskeriintendenten.³⁰ Detta är inte det enda som *Götiska rummen* kan sägas tydliggöra när det gäller Strindbergs idéer om manligt och kvinnligt.

Från och med kapitel VIII, *Fin-de-siècle*, blir könsfrågan och sexualitetens vara eller icke vara än mer centralt för romanen. När Strindberg skriver detta 1904, men om 1890-talet, har frågan om *fin-de-siècle* redan associerats bland dekadenter till ett eventuellt «fin-de-sexe»³¹ – ett slags

²⁸ August Strindberg, *Götiska rummen*, cit., s. 47.

²⁹ *Ibid.*, s. 122f.

³⁰ August Strindberg, *I havsbandet*, cit., s. 7 (romanens första sida).

³¹ Émile Yvon, *La fin d'un sexe*, i «Le Courrier français», 19-05-1889, s. 8-10.

könens slut, och ett av namnen bakom diskussionerna om detta är hos Strindberg Péladan, som också diskuteras i samma kapitel. Péladans motto «Finis Latinorum», det att han tror att «latinerna skola förgås», att han «förutsäger deras undergång», presenteras, och Strindberg framhåller även Péladans inflytande på den samtida litteraturen.³²

Rädslan inför, men också möjligheterna med och exempel på könens försvinnande, eller deras sammanblandning, illustreras på flera sätt i romanen. Kvinnofigurer uppvisar manliga drag, och mansfigurer beter sig inte traditionellt manligt: «I stället för att mannen förr på gatan bjöd kvinnan sin arm, som var vackert, emedan det var rätt, såg man nu dekadensmän ledas av sina kvinnor».³³

Det är förstas inte en slump att Strindberg väljer att låta det teoretiska *Fin-de-siècle*-kapitlet med Péladan-presentationen föregå kapitel nio, *Esther*, som också presenterar romanens mest androgyna figur Esther, dotter till redaktör Borg (inte doktorn, utan hans bror) och fru Brita (för övrigt också något av en alternativ kvinnofigur). Esther är flickan «utan skönhet»³⁴ som inser att hon inte kommer att lyckas attrahera någon man, och som därför väljer att studera medicin. Som student umgås hon enbart med män, så till den grad att hon själv också blir betraktad som man, blir kallad för «Pelle» och till slut även klär sig som en man. Väl klädd och uppfattad som en man följer hon med sina manliga vänner och «går till flickor».³⁵ Då blir hon plötsligt ensam i lokalen med en annan till en början mindre könsmissigt alternativ figur, nämligen Max, eller greve Max, som hon fattar tycke för då han spelar Chopin för henne. Givetvis är det inte någon slump att Max spelar Chopin för henne: Chopin som på flera sätt förknippas med det androgyna, bland annat genom sitt förhållande med den androgyna 1800-talsförfattarinnan George Sand. Inte heller är det en slump att det är Chopin som Esther hör på nytt för sitt inre, månader senare då hon kommit hem till föräldrarna över sommaren och måste klä sig som en kvinna igen («Och Esther måste gå klädd som en dam, vilket föreföll henne högst kuriöst»³⁶), då hon tror sig ha blivit förbisedd av greven och ror ut i en båt i sommarnatten – för att återigen möta Max, som även han begett sig ut till havs med båt.

Esther och Max finner så varandra i det att de kompletterar varandra. Precis som för Helène i *Mot betalning* och för Axel Borg i *I*

³² August Strindberg, *Götiska rummen*, cit., se s. 85.

³³ *Ibid.*, s. 122.

³⁴ *Ibid.*, s. 89.

³⁵ *Ibid.*, s. 89f.

³⁶ *Ibid.*, s. 100.

havsbandet talas det om en själarnas gemenskap, en mental förening istället för en fysisk. Det är Max som för denna kärlekssyns talan. Esther tycks acceptera den till en början, men förstår inte hur själarnas giftermål kan bli, som Max argumenterar för, bättre än det fysiska.³⁷ Ställningstagandet, eller argumentationen, förstärker Max androgyna drag – de är typiskt dandyaktiga, typiskt dekadenta. Den fysiska kontakten bör undvikas,³⁸ inte minst därför att den för människan närmare djuren – och Max «hatar allt djuriskt», i synnerhet hos sig själv.³⁹

6. Avslutning

Avståndstagandet när det gäller fysisk kontakt är ett av de typiskt dekadenta sekelskiftesmotiven, i synnerhet hos de mest präglade sekelskiftesfigurerna, nämligen sådana som är eller har drag av dandyn och därmed även det androgyna. Androgyna drag finns också hos Strindbergs figurer, precis som vi har sett, redan i novellen *Mot betalning* från 1886, sedan hos Axel Borg i *I havsbandet* 1890 liksom hos såväl Esther och Max i *Götiska rummen* från 1904. Först är en kvinnofigur präglad av dragen, därefter en mansfigur och till slut både en man och en kvinna. Det går också att se hur frågan om manligt och kvinnligt – och uppblandningen av dessa, det vill säga det androgyna – förstärks och förtydligas över tiden. Om vi betraktar denna utveckling mot bakgrund av hur Strindberg kommer i kontakt med den europeiska dekadenslitteraturens författare, exempelvis Péladan, blir det också tydligt att intresset för könsrollsproblematiska gränsöverskridanden blir allt mer påtagligt hos Strindberg. Och kanske spelade intrycken från läsningar av Péladan en viss roll för Strindberg, för precis som Strindberg skriver i *Götiska rummen*: «Péladans inflytande är oberäkneligt stort, men han verkar icke direkt, utan genom sina disciplar. Man citerar honom icke, men man hämtar ur hans tråg; hans person gavs till spillo [...] men han lever som en ropandes röst, den där införde germanisk bildning i sitt land, och öppnade dess slutna portar för Europa».⁴⁰

³⁷ *Ibid.*, s. 158.

³⁸ Detta påminner förstås även om Ola Hanssons *Sensitiva amorosa* – inte minst genom det varningsexempel som Max också ger. Jfr. Ola Hansson, *Sensitiva amorosa*, Österling, Helsingborg 1887.

³⁹ August Strindberg, *Götiska rummen*, cit., s. 195.

⁴⁰ *Ibid.*, s. 85.

Outward, Inward, Lower and Upper Reality

Var går gränsen mellan jaget och makterna?

Annie Bourguignon

Ur Infernokriserna uppstod nya litterära former och i Strindbergs författarskap nya innehåll, som för det mesta kretsade kring en gudstro. Formens och innehållets förändringar hänger ihop. Texterna skulle gestaltas så att de kunde bli till adekvata uttryck för både upplevelser och den nyvunna världsåskådningen, samtidigt som estetikens radikala förnyelse krävde en ny världsåskådning. För Strindberg var mystiken bland annat ett medel för att lämna realismen bakom sig.

Betecknande för Infernoprosan och Damaskus-dramatiken är bland annat att jag-berättaren, respektive huvudgestalten, intog en allt över-skuggande förgrundsställning, på ett sätt som skilde sig från det som mest varit fallet i litteraturen hittills, även i Strindbergs tidigare verk. Denna gestalt har en egenartad relation till yttervärlden, de andra och sig själv. Har man konstaterat detta, får man fråga sig hur de nämnda texternas två poler, jaget, eller subjektet, och det övernaturliga, det som får olika benämningar, till exempel «makterna», förhåller sig till varandra. Mitt bidrag ägnas åt denna fråga, med fokusering på *Inferno*, *Légendes/Legender*, *Jakob brottas* och *Till Damaskus*.

I alla dessa texter är huvudfiguren författare, konstnär, en skapande människa, som just på grund av detta kunde jämföras, eller rentav jämför sig, med Gud, alltets skapare. I *Till Damaskus* I önskar Den Okände att den Dam han möter i början ska vara ett slags oskrivet blad, att hon inte ännu äger vare sig en livshistoria, eller en karaktär, eller ett namn, vilka hon ska få av honom. Enligt Damens mor är denne man på väg att lyckas, på grund av onaturliga, möjligen demoniska krafter. Modren påstår att han «räknat ut att i [...] [sin] självgjorda Eva fördärva hela hennes släkte».¹ Senare, i pjäsens andra del, säger Modren till

¹ August Strindberg, *Till Damaskus*, red. Gunnar Ollén, Norstedt, Stockholm 1991, *Samlade Verk*, band 39, s. 85.

Den Okände: «Du skulle skapa om henne efter ditt sinne, sade du, och du har lyckats!», varpå denne svarar: «Fullkomligt!».²

Den Okände drömmer om att även skapa om världen och människolivet, och förklarar: «Jag skulle vilja ta hela massan i min hand och knåda om den till något fullkomligare, varaktigare, skönare». Han skulle vilja se alla varelser «födas utan smärta, leva utan sorg och dö i stilla glädje!».³ För Damen innebär sådana ord en hädelse, så att hon ber honom: «likna dig icke vid Skaparen».⁴ De kunde dock också uppfattas som uttryck för en människas romantiska uppror mot Gud och Skapelsen så som den faktiskt är, ett uppror som signalerar just avståndet mellan människan och Gud. Men Damen har inte helt orätt ändå, eftersom längtan efter att få leva i en fullkomligare värld hänger samman med den längtandes känsla av att kanske förmå styra världen. Han syns övergå successivt från sin förmåga att som diktare uppfinna miljöer, gestalter och öden till en föreställning om att diktargåvan kunde vara likbetydande med möjligheten att ingripa i verkligheten och forma den efter sin vilja, att vara allsmäktig. «Jag känner mitt jag [...] bli oändligt: jag är över allt»,⁵ utropar han. Den Okände revolterar mot Gud och identifierar sig delvis med honom i samma andetag.

Å andra sidan finns det minst ett ställe i *Inferno* där jag-berättaren identifierar Gud med sig själv: «Le Créateur, ce grand artiste qui se développe en créant, faisant des esquisses qu'il rejette, reprenant des idées avortées, perfectionnant, multipliant les formes primitives» («Skaparen, denne store konstnär som utvecklar sig själv under skapandet, i det han gör skisser som han förkastar, återupptar ofullgångna idéer, fulländar, mångfaldigar de primitiva formerna»)⁶ Skaparen med stort S förfar knappast annorlunda än August Strindberg vid skrivbordet. Här är Gud ingenting annat än vad man vanligen förstår med ordet konstnär. Vilket förmodligen förklarar varför resultatet inte är helt som det skulle: «Certes, c'est créé à la main» («Förvisso, detta är skapat för hand»)⁷ Inte heller Guds Skapelse är slutförd, den förblir kanske ett fragment...

I sådana meningar skyntar redan den tanke som kommer att förtydligas och utvecklas i *Ett drömspel*, att den så kallade verkligheten inte är verkligare än det drömda eller det diktade, eller att det diktade är

² *Ibid.*, s. 175.

³ *Ibid.*, s. 65.

⁴ *Ibid.*, s. 66.

⁵ *Ibid.*, s. 65.

⁶ August Strindberg, *Inferno*, red. Ann-Charlotte Gavel Adams, Norstedt, Stockholm 1994, *Samlade Verk*, band 37, s. 140 respektive 141.

⁷ *Ibid.*

lika verkligt som den yttre verkligheten. Med sådana förutsättningar finns det inga större skillnader mellan skapare, vare sig de alstrar tragedier eller världsallettet.

I *Jakob brottas* möter berättaren en gåtfull Kristus-liknande gestalt, som snart kommer att visa sig vara den varelse han ska brottas med, såsom Jakob brottades med Gud. Denna figur påminner i viss mån om jaget i boken – utan att vara en riktig dubbelgångare. Den är «vêtu d'un manteau à pélerine ressemblant au mien mais d'un blanc opale, elancé [*sic*] et plus haut de taille que moi» («Klädd i en pilgrimskåpa som liknar min men av opalvit färg, smärt och mera högväxt än jag».⁸ Från början är det något osäkert om berättaren i *Jakob brottas* konfronteras med ett överjordiskt väsen eller med en del av sig själv, med en figur som är en del av hans jag och som han inte ännu känner till. Berättaren konstaterar: «il avance quand j'avance et s'arrête quand je m'arrête, de sorte qu'il semble dépendant de mes mouvements et que ce soit moi qui le guide» («[han] går [...] framåt när jag går framåt och stannar när jag stannar, så att han tycks vara beroende av mina rörelser och det ser ut som om jag vägledde honom».⁹ Det knappa svaret på sina frågor han får av den vita gestalten hör han på följande sätt: «Et comme en dedans de moi j'écoute une voix qui résonne» («Och liksom inom mig hör jag en röst återklinga».¹⁰

Frågan om denna vitlysende gestalt finns till objektivt eller bara i jag-berättarens föreställning har egentligen knappast någon mening, eftersom *Inferno*-böckerna bara består av ett enda subjekts yttranden. Vi får aldrig ta del av någon annan människas syn på det omtalade; inte heller distanserar sig författaren från sin huvudfigur genom berättartekniska medel. Den oundvikliga subjektiviteten som vidlåder varje berättelse, varje text, systematiserades medvetet och blev till fundamentet för *Inferno*-texterna. Där är jaget ensamt, inte bara därför att berättaren inte umgås regelbundet med någon, utan också därför att han inte tillhör någon gemenskap, varken en kyrka eller en vetenskaplig institution, eller en konstnärsskola, eller en tradition, vilket innebär att han inte, eller inte längre, kan förfoga över en pålitlig självklar världsbild. Eftersom han inte vet vilken väg han ska gå nödgas han leta efter tecken som möjligen visar vägen, men vars tolkning i själva verket förblir hans egen konstruktion, och hans tillvaro kan lätt urarta till ett andligt orienteringsspel, där han måste tveka vid varje steg. Osäkerheten

⁸ August Strindberg, *Legender*, red. Ann-Charlotte Gavel Adams, Norstedt, Stockholm 2001, *Samlade Verk*, band 38, s. 253 respektive 108.

⁹ *Ibid.*, s. 253-254 respektive 108.

¹⁰ *Ibid.*, s. 255 respektive 110.

och de bisarra tvärsäkra påståendena hänger samman och förstärker varandra. I en sådan ensamhet ter sig det gudomliga, eller makterna, eller den osynlige, som det heter hos Strindberg – betecknande nog, med varierande namn – som en mental produktion, en del av jaget. Att lyckas tro på en övernaturlig makt bortom jaget, på Gud som «the absolute other»,¹¹ som jaget ändå kunde vara i beröring med, skulle betyda att lyckas övervinna instängdheten i sig själv. *Inferno*-böckerna berättar bland annat om bemödandet om att skaffa sig en sådan tro, om mödorna för att nå dit.

I *Jakob brottas* dyker den figur som kanske är Gud ganska ospekta- kulärt upp som en stadsvandrare. Han omnämns först helt enkelt med ordet «quelqu'un» («någon»).¹² Strax därpå kallas han för «l'inconnu» («den okände»), vilket först bara motsvarar den faktiska situationen, i det att berättaren inte känner till denne man. Men så småningom blir «den okände» benämningen på den övernaturliga gestalten jag-berättaren råkar och brottas med. På detta sätt definieras Gud främst som ett väsen som jaget i grund och botten inte vet någonting om, alltså negativt. När «makterna» åsyftas använder sig Strindberg inte sällan av negativa beteckningar, som till exempel «den osynlige». Eftersom verbet «se» också kan betyda «veta» eller «förstå» på många språk, och inte minst i Strindbergs metaforer, är adjektivet «osynlig» semantiskt ganska nära «okänd». Skillnaden är att «den Osynlige» är ett vanligt namn på Gud. I slutet av 1900-talet begagnade Paris-ockultisterna uttrycket «les puissances invisibles» («De osynliga makterna»).¹³ Däremot hade ordet «okänd» inga religiösa eller mystiska konnotationer.

Ordet «inconnu» («okänd») används flitigt inte bara i *Jakob brottas*, utan i alla *Inferno*-texter, och det förekommer påfallande ofta i början av *Inferno*, både adjektiviskt och substantiviskt, i singularis eller pluralis, med konkret eller mera abstrakt betydelse.

Det finns ganska många saker och personer berättaren inte känner i den främmande miljön. Han möter för honom okända människor. Tidigare hade han kontaktats av en man som skulle bli till hans «Ami occulte» («ockulte Vän»),¹⁴ och han hade fått två brev «de la main de cet inconnu» («från denne okände»).¹⁵ Det handlar här om en okänd

¹¹ Per Stounbjerg, "To Eat or Be Eaten – That Is the Question". *Incorporations and Rejections of the Other in Strindberg's Autobiographical Prose Writings*, i *August Strindberg and the Other. New Critical Approaches*, red. Poul Houe, Sven Håkon Rossel och Göran Stockenström, Rodopi, Amsterdam-New York 2002, s. 133-147. Citat s. 134.

¹² August Strindberg, *Legender*, cit., s. 253 respektive 108.

¹³ Se Gunnar Brandell, *Strindbergs Infernokris*, Bonnier, Stockholm 1950, s. 130.

¹⁴ August Strindberg, *Inferno*, cit., s. 122 respektive 123.

¹⁵ *Ibid.*, s. 124 respektive 125.

i konkret och vardaglig mening, men denna människas brev uppvisar lätt övernaturliga drag: «il me prédit un avenir douloureux et glorieux» («han förespår mig en framtid rik på lidande och ära»)¹⁶ I rummet intill berättarens på hôtel Orfila bor det en ny gäst, som han inte har sett, och han skriver bland annat om denne gäst: «L'inconnu ne parle jamais» («Den Okända talar aldrig»)¹⁷ Snart visar det sig att den tyste grannen förföljer och plågar berättaren medelst oförklarliga krafter: «Puis j'entends l'inconnu entrer dans la chambre à côté de mon alcouve [...] Alors une sensation alarmante se coule à travers mon corps; je suis l'objet d'un courant électrique lancé entre les deux chambres voisines» («Därefter hör jag den okända personen inträda i rummet vid sidan av min alkov [...] Då löper en oroande känsla genom min kropp; jag är föremål för en elektrisk ström som leds emellan de två angränsande rummen»)¹⁸ Den faktiskt främmande miljön yppar samtidigt jagets utsatthet i en värld som inte kan förstås omedelbart. Okända människor eller ting, även sådana som först verkar vanliga, utgör ett hot och äger onaturlig makt.

I *Inferno*-texterna blir det flera gånger tal om «det okända», i abstrakt mening, allt man inte vet och ofta inte kan veta. När berättaren har gått vilse i staden och möter «des individus suspects» («misstänkta figurer»)¹⁹ heter det: «j'ai peur de l'inconnu» («jag är rädd för det okända»)²⁰ I *Légendes* läser vi: «Et la peur de l'inconnu fait trembler un homme qui croyait avoir résolu l'énigme du Sfinxe!» («Och fruktan för det okända kommer en man att darra, vilken trodde sig ha löst Sfinxens gåta!»)²¹ Också det okända i största allmänhet är oroväckande och vetter möjligen åt övernaturliga makter. Motivet återfinns i *Till Damaskus I*. Där förklarar huvudpersonen, som ju heter Den Okände, då han ännu anser sig vara ateist att han inte är rädd för döden, men «för det – andra! Det okända!»²²

I *Inferno* är det «makterna» som får attributet okänd i de flesta fallen. Det finns talrika exempel på detta. Redan i början av första kapitlet omnämns «les puissances inconnues [qui] avaient laissé aller le monde» («de okända makterna [som] lämnat världen åt dess öde»)²³ och «les inconnus» («de okända») som har hindrat berättaren från att

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*, s. 132 respektive 133.

¹⁸ *Ibid.*, s. 136 respektive 137.

¹⁹ *Ibid.*, s. 26 respektive 27.

²⁰ *Ibid.*

²¹ August Strindberg, *Legender*, cit., s. 227 respektive 80.

²² August Strindberg, *Till Damaskus*, cit., s. 36.

²³ August Strindberg, *Inferno*, cit., s. 10 respektive 11.

fullfölja «le grand oeuvre» («storverket»)²⁴ I detta sammanhang är «de okända» ofta synonyma med «de osynliga». «Je sens la disgrâce des puissances inconnues peser sur moi. La main de l'invisible est levée» («Jag känner de okända makternas onåd vila tungt på mig. Den osynliges hand är lyftad»)²⁵ heter det i femte kapitlet.

Här bör noteras att det franska uttrycket «l'inconnu» kan syfta på både en person man inte känner och det man inte känner, att det alltså kan betyda «den okända» eller «det okända». Det finns ställen i texterna där jag inte tror att det är möjligt att avgöra vilken betydelse som menas. När berättaren ägnar sig åt sina alkemiska experiment förklarar han: «par bravade je provoque l'inconnu», vilket har översatts med «på trots utmanar [jag] den okände»²⁶ vilket i detta sammanhang även kunde förstås som «jag utmanar det okända». Meningens fortsättning låter: «luttant corps à corps, âme à âme» («brottas kropp mot kropp, själ mot själ»)²⁷ Så föregrips huvudmotivet i *Jakob brottas* redan i första kapitlet av *Inferno*, samtidigt som brottningen här också kan åsyfta alkemisternas storverk, konfrontationen med allt. Gränsen mellan Gud och världsalltet, teism och panteism, är suddig. Om det som kallas för «l'inconnu» vet man, strängt taget, ingenting, alltså inte heller om det är ett slags person och subjekt, eller det universum vi lever i. Först under berättelsens lopp personifieras begreppet «l'inconnu» successivt, för att till slut, i *Jakob brottas*, likna Kristus-figuren. Men den okändes identitet är i grund och botten ostabil. I början av den andra, svenska delen av *Jakob brottas* är den okände åter en ganska obestämd gud: «Huru ofta har jag icke anropat den Okände att tala tydligare, och då han slutligen svarade var det med en solstråle, ett åskslag och en vattendroppe»²⁸

I några fall föreställer den okände ett väsen som jag-berättaren skulle vilja hänvända sig till. Eftersom han är ensam längtar han efter en samtalspartner, en annan varelse att förhålla sig till på ett eller annat sätt. Då han i början av *Inferno* känner sig lycklig över att ha blivit fri igen utropar han: «Quelqu'un à remercier! Il n'y est personne! et l'ingratitude forcée me pèse!» («Någon att tacka! Det finns ingen! och min påtvingade otacksamhet tynger mig som en börda!»)²⁹ Temat dyker upp igen något senare, men då skymtas en lösning: «Le bonheur d'être aimé malgré tout évoque le besoin de rendre grâces... à qui? A

²⁴ *Ibid.*, s. 14 respektive 15.

²⁵ *Ibid.*, s. 60 respektive 61.

²⁶ *Ibid.*, s. 12 respektive 13.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ August Strindberg, *Legender*, cit., s. 129.

²⁹ August Strindberg, *Inferno*, cit., s. 10 respektive 11.

l'inconnu qui s'était caché depuis tant d'années!» («Lyckan att vara älskad trots allt framkallar ett behov att rikta mitt tack... till vem? Till den okände som hade dolt sig under så många år!»).³⁰ Här är det som om den mer eller mindre gudomliga okände uppstår ur jagets själsliga behov att få ett föremål för sina känslor, så att det i viss mån är jaget som skapar gudomen.

Andra ställen antyder att den/det okända, såsom det övernaturliga, finns inne i jaget. Den gåtfulle grannen på hôtel Orfila, som också omtalas som «den okände», bor i ett rum som är spegelbilden av berättarens. Trots att han förblir osynlig upprepar han berättarens rörelser och härmar honom i allt, så att han kunde tydas som en dubbelgångare, eller en del av berättarjaget som denne inte har tillgång till, inte känner. När berättaren börjar få ett slags kontakt med «makterna», en något personligare relation till dem, förklarar han om dem – som även då kallas för den okände: «Parfois je me le figure comme mon serviteur, correspondant au Däimon de Socrate» («Stundtals föreställer jag mig honom som min tjänsteande, en motsvarighet till Sokrates' Daimon»)³¹ Nationalupplagan anger att «daimon» var «Sokrates beteckning på den inre röst som i avgörande stunder varnade honom för att avvika från det rättas väg».³² I Svenska Akademiens ordbok står det att *daimonion* syns av Sokrates «hafva fattats [...] såsom en inre gudomlig röst eller instinkt».³³ Demonen sammanfaller inte med jaget, men den ingår i det. Makterna har kanske sipprat in i berättarens själ, eller kanske funnits där från början utan att han visste om det. Att bli medveten om deras närvaro för med sig en ny syn på jaget, en upptäckt av hittills okända delar av jaget: «la conscience d'être appuyé par les inconnus me rend une énergie et une assurance qui me poussent à des efforts jusqu'ici inconnus pour moi» («medvetandet om att äga de okändas stöd återskänker mig en energi och en förtröstan vilka sporra mig till ansträngningar som jag hittills icke vetat mig vara istånd till»)³⁴ Värld att notera är upprepningen av «inconnus» i det franska originalet. «Des efforts jusqu'ici inconnus pour moi» betyder ungefär «ansträngningar som jag hittills ingenting vetat om»,³⁵ så att dessa ansträngningar hör

³⁰ *Ibid.*, s. 20 respektive 21.

³¹ *Ibid.*, s. 32 respektive 33.

³² *Ibid.*, s. 409.

³³ Se «demon», *Svenska Akademiens ordbok*, <<http://g3.spraakdata.gu.se/saob/>> (21-05-2015).

³⁴ *Ibid.*, s. 32 respektive 33.

³⁵ I 1898-års franska utgåva av *Inferno* ändrade Marcel Réja Strindbergs formulering till «des efforts dont je ne m'étais jamais cru capable»; se August Strindberg, *Œuvre autobiographique*, red. Carl Gustaf Bjurström, Mercure de France, Paris 1990,

till det okändas område. Då är frågan om inte den/det okända möjligen finns innanför jaget berättigad. Säkert är, att jagets kännedom om sig själv är, om inte obefintlig, så i bästa fall begränsad.

Att jaget, eller subjektet, inte känner sig själv, är främmande för sig själv, är ett av motiven i *Inferno*-texterna. Å ena sidan är jag-känslan mycket stark hos berättaren. Omvändelsen får inte ske på bekostnad av den enskilda själens integritet: «La mortification du moi, c'est le suicide» («jagets förödmjukande är självmord»)³⁶ Å andra sidan går det inte alls att kartlägga detta jag, att förklara vad det består i, hur det är, vad det är. Som Stounbjerg påpekar: «The self is not a whole to be extended, but rather a hole to be filled».³⁷ I *Jakob brottas* står det: «jag [har] endast det tomma skalet av ett innehållslöst jag inför mig. Sittande i min stol [...] tänker jag på intet, erfar intet, drömmer intet».³⁸ Det finns sartreska existentialistiska drag hos detta subjekt, som finns till men inte är någonting.

Jag tror att «den okände» som namn på huvudpersonen – och författarens representant – i *Till Damaskus* också är uttryck för en litteraturhistoriskt ganska ny uppfattning av subjektet: detta vet mycket lite om sig själv, upplever sig själv som en gåta. Från och med *Damaskus*-dramerna återkommer detta motiv upprepade gånger hos Strindberg. Det utvecklas bland annat i *Stora landsvägen*, där det är tal om «inkognito», vilket ursprungligen är ett italienskt ord som betyder «okänd». Som i *Till Damaskus* vill den centrala figuren, Jägarn, skydda, försvara, återfå sitt jag, och han säger i början: «Jag vill [...] samla mig, / och få igen mig själv, / Mitt själv som man har stulit».³⁹ Men samtidigt kallas hans dubbelgångare Vandrar för «herr Inkognito»,⁴⁰ och denne har uppgett Jägarn «som resande under namnet Inkognito».⁴¹ Jägarn och Flickan förklarar: «Inkognito vi resa alla, och inkognito inför oss själva!».⁴²

Att huvudpersonerna i *Till Damaskus* och *Stora landsvägen* får samma namn, respektive ett liknande namn som Kristus, eller den Osynlige, i *Jakob brottas* får naturligtvis inte förbises. För Göran Stockenström betyder det att gestalten i dramat, som tidigare varit Antikrist,

band 2, s. 192-193. Det sker förmodligen för att undvika upprepningen som kan verka stilistiskt värslös. Den svenska översättningen i Nationalupplagan motsvarar Réjas text – vilken jag inte tror vara helt likbetydande med originalet.

³⁶ August Strindberg, *Inferno*, cit., s. 126 respektive 127.

³⁷ Per Stounbjerg, *op. cit.*, s. 138.

³⁸ August Strindberg, *Legender*, cit., s. 131.

³⁹ August Strindberg, *Abu Casems tofflor: Stora landsvägen*, red. Gunnar Ollén, Norstedt, Stockholm 1992, *Samlade Verk*, band 62, s. 105.

⁴⁰ *Ibid.*, s. 116.

⁴¹ *Ibid.*, s. 136.

⁴² *Ibid.*, s. 130.

till slut försonas med Kristus och identifierar sig med honom.⁴³ Dock sker identifikationen genom det gemensamma drag som är det att vara okänd. Det nära sambandet mellan det okända och det gudomliga gör trons innehåll problematiskt. Det kan i varje fall knappast bli tal om religion i betydelse av en religiös gemenskap.

Det kan menas att Kristus svårligen får betecknas som okänd, eftersom han har varit medelpunkten för västerlandets religiösa liv i nittonhundra år – eller givetvis också att han ändå förblir ett mysterium, en okänd. Hos Strindberg visar det sig inte sällan vara omöjligt att tolka yttranden eller dramatiska situationer entydigt. När Strindberg har förkastat det moderna genombrottets ateism skymtar en gud, men inte den gud som tillhör det förflutna, utan en som ska vara modernare än det nyss moderna, som ska vara en ny gud. Så efterlyser ungdomen i Lund «un Dieu, inconnu jusqu'à nouvel avis, qui se développe et croît [...] Chaque fois qu'il se révèle il a changé d'idées» («En Gud, okänd tills vidare, vilken utvecklar sig och växer [...] Varje gång som han uppenbarar sig har han ändrat åsikter»)⁴⁴ Uppfattas Gud på detta sätt, är det inte långt till idén om det stora okända som omfattar både världsalltet, jaget och «makterna». I detta fall kan det knappast finnas några markerade gränser mellan jaget, Gud och alltet. Jag tror att *Inferno*-texterna och *Till Damaskus* kan läsas både som historien om en omvändelseprocess som mynnar ut i en konfessionslöst kristen tro, och som föreställningar om en högre makt som styr allting men som vi inte vet någonting om.

Enligt min mening överlappar minst två berättelser varandra i *Inferno*-texterna. Den ena återger en svår existentiell kris, som också är en följd av ett långvarigt, ihärdigt ifrågasättande av självklarheter och normer, de egna, tidigare försvarade idéerna inbegripna. Krisen förorsakar lidanden, ångestfyllda upplevelser, fysiska smärtor, mardrömmar, villrådighet, tvivlandet och det rastlösa sökandet efter utvägar, bisarra skenlösningar till antingen verkliga eller inbillade problem. Den andra berättelsen handlar om hur en själ blir medveten om att det finns krafter, i största allmänhet, som styr världen och människornas öden, för att sedan successivt upptäcka Swedenborgs tuktoandar, lidandets mening, Försynens ingripanden, och till slut förstå världen, försonas med Skaparen och bekänna sig till den kristna tron. De två berättelserna ska flyta samman genom att krisupplevelsorna blir upptakten och anledningen till en revision av den ateistiska världsåskådningen

⁴³ Jfr. Göran Stockenström, *Ismael i öknen. Strindberg som mystiker*, Acta universitatis upsaliensis, Uppsala 1972, s. 468.

⁴⁴ August Strindberg, *Inferno*, cit., s. 280 respektive 281.

och tolkas som tecken på Försynens plan. Men med jämna mellanrum återkommer tvivel och ångest, osäkerhet och utsatthet, vilka hotar de nyvunna övertygelsernas fortbestånd, så att de två berättelserna inte sammanstrålar helt.

Tydligt är, att dessa texter inte skrevs utifrån en solid, etablerad trosbekännelse av en författare för vilken en sådan tro är en självklar förutsättning för allt tänkande. Genom att förkasta den gamle guden har *Inferno*-jaget hamnat i en belägenhet där mycket är obegripligt och okänt, där till och med det egna jaget verkar främmande. När ett sådant tillstånd tillspetsas finns det inte längre någon gräns mellan jaget och icke-jaget. Detta visar sig vara litterärt produktivt och ger upphov till intressanta skildringar och estetiska landvinningar. Men samtidigt är det existentiellt destruktivt, en intellektuell och känslomässig återvändsgränd, och kan på sikt äventyra skapargåvan. För diktaren gäller det att i ord gestalta det som upplevs när gränsen mellan jaget och icke-jaget blir otydlig och oviss, håller på att försvinna, men för att det gränslösa alltomfattande jaget inte ska uppslukas av sig själv och verket inte ska efterträdas av tystnad måste han samtidigt ta sig ut ur «världsintet som han var med om att skapa av det tomma alltet»⁴⁵ som det heter i *Till Damaskus I*. Därtill visar sig tron på Försynen vara behjälplig, under förutsättning att Försynen förblir något existentiellistiskt obestämt och inte tvingar diktaren in på gamla tankebanor och stilmönster. Det var i viss mån nödvändigt att bli varse någon eller något bortom jaget. Efter det att gränserna mellan jaget och alltet hade suddats ut blev det nödvändigt att återupprätta gränser, dock inte de gamla, utan nya.

Texterna är berättelser om hur en individ bemödar sig om att upptäcka, finna en nyartad gud, hur han söker efter, arbetar sig fram till en världsåskådning, så att jaget ska kunna ta sig ur det allmänna okända. Berättelsen om omvändelsen utgör ett försök att sätta gränser, som behövs för att jaget ska kunna orientera sig i tillvaron. Om den Okände i *Till Damaskus* slutligen upptas i klostret, i gemenskapen kring en trosbekännelse, då får han heta Johannes;⁴⁶ han får ett namn, blir till en person med bestämda konturer och slipper numera vara «den Okände». Men det är inte alldeles säkert om han blir kvar i klostret.

Numera ska Gud vara, i Strindbergs ord, «ett axiom»,⁴⁷ alltså ett påstående som inte kan bevisas, men som är oundgängligt som utgångspunkt till varje tankegång. Det är ett abstrakt, matematiskt

⁴⁵ August Strindberg, *Till Damaskus*, cit., s. 133.

⁴⁶ *Ibid.*, s. 405.

⁴⁷ August Strindberg, *Legender*, cit., s. 151.

begrepp som inte har med traditionen att göra. Men det ser ut att vara, som sagt, oundgängligt. Strindbergs religion är, anser Gunnar Ollén, «en trotsig, bergfast teism [...] som växte sig stark bland 'Infernos skuggor'». ⁴⁸

I början av *Stora landsvägen* böjer sig Jägarn «inför Din [Guds] allmakts-tron». ⁴⁹ När han håller på att dö förklarar han däremot i slutet att han har «lidit mest av smärtan / Att icke kunna vara den jag ville!». ⁵⁰ Dessa två slutrader kunde förstås som ett uttryck för något allmänmänskligt: troligen har ingen människa någonsin varit den hon ville vara. Dock förutsätter en sådan tolkning att man bortser från sammanhanget, från att de föregående raderna vänder sig till den Allsmäktige, så att det Jägarn ville måste uppfattas i förhållande till Honom. Tolkningen kompliceras ytterligare av att Strindberg först hade skrivit: «Att icke kunna vara den Han [Gud] ville!». ⁵¹ och sedan på manuskriptet ersatt «Han» med «jag». Var det så att jaget ändå var det som betydde mest och inte kände till något utanför sig självt? Eller var det tvärtom så att det tomma jaget hade uppfyllts av Gud till den grad att det inte längre kunde finnas någon skillnad mellan Guds och jagets vilja? Och att gränsen mellan dem åter hade försvunnit? I slutet av Strindbergs sista drama går det inte att entydigt svara på frågan.

⁴⁸ Gunnar Ollén, *Tillkomst och mottagande*, i August Strindberg, *Abu Casems tofflor. Stora landsvägen*, cit., s. 253.

⁴⁹ *Ibid.*, s. 107.

⁵⁰ *Ibid.*, s. 211.

⁵¹ *Ibid.*, s. 253.

Across Dream: Archetypical Images in Strindberg's Dream Plays

Deimantė Dementavičiūtė-Stankuvienė

1. Introduction

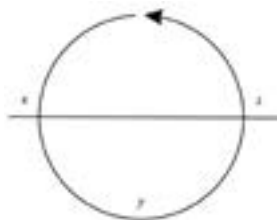
The dream plays of August Strindberg are characterised by a surrealist montage composition. They develop the themes of loss of inner harmony in humans, of existential fragmentation, fragility, and irrationality. Some scholars analyse these dramas from a psychological perspective, others from the a religious one, and still others from both. In my article, the plays will be looked at from the third, double perspective, because it reflects the dramatist's interest in both Western and Eastern religions, in their mythology, and in human psychology, especially in the fields of the subconscious and dreams. From the mythological perspective, these dramas of Strindberg's are dominated by a search for the archetypical hero, an encounter with a God-Creator and his authority, the illusion of life created by Mother Earth, whereby the hero seeks to overcome challenges and find a way out of the labyrinth of life as a dream. Psychologically, this can be viewed as an inner human state, his spiritual journey, the characters of the dramas can be viewed as thoughts emerging from the depths of the subconscious, while the successfully tackled challenges can be seen as a way to contrast our fears and attain inner harmony.

Hindu, Buddhist, Greek, German and Gnostic mythologies are intertwined in these dramas. As Harry G. Carlson claims, the myths in the works of the dramatist can be divided into two categories: Cosmogonical (stories about the origin and beginning of the world), and the myths of a searching hero (stories about various saviours of the world, who act as examples for many mortals).¹ However, these two myth categories are linked in the works of the dramatist too. This is also typical to the

¹ Harry G. Carlson, *Strindberg and the Poetry of Myth*, California University Press, Berkeley 1982, p. 18.

plays *The Road to Damascus*,² *A Dream Play*, and *The Ghost Sonata*. The searching hero symbolises a battle, a wish for a new, better world; the myth of creation reveals the origins and dynamism of the social medium, where the hero developed and which he has to defy. The task of the hero is to recreate those existential conditions that were lost; he has to restore unity – reconcile the opposites that exist in the dualist world, and, thus, return to the starting point of the world creation. Thus, these dramas often depict the negative social environment of the characters and the protagonists who want to escape it.

In the plays, the image of the archetypal hero can be viewed by using the standard scheme of the journey of the mythical hero, as outlined by Joseph Campbell.



The XZ line marks the boundary separating the everyday (earthly) and the supernatural worlds, X marks separation, Y initiation, while Z the return.³ The scheme depicts how the hero/heroine journeys further from the everyday world to the supernatural sphere: having separated from relatives, everyday environment, he/she waits for the «call» of destiny, and for

the guardian-companion, who would help him/her pass into the other zone. When this happens, the hero/heroine falls into the mythological underworld and is tested there; yet having endured the challenges, he/she is reborn in a higher realm.

The archetypal father image is conveyed in the plays through male characters, who possess a certain power, whether they are doctors or wise, rich old men. Such characters symbolise the jealous God, creator Demiurge of the Gnostic mythology. They seek authority, feel hatred towards the protagonists who try to disrupt the order of the world, yet at the same time they want to help them. These personages, as a destiny from which one cannot escape, persecute the heroes.

In this article I will consider the three aforementioned plays as a trilogy. This trilogy reveals the dark side of the archetype of the Great Mother, conveyed by the writer with the Buddhist *Maya* image. In Hinduism and Buddhism, *Maya* (Sanskrit: *māyā*) refers to the ever-changing world of ephemeral forms and titles, which an unenlightened

² August Strindberg, *The Road to Damascus*, trans. by Graham Rawson, *The Project Gutenberg Ebook*, 2005, EBook #8875, <<http://www.gutenberg.org/files/8875/8875-h/8875-h.htm>> (29-08-2015).

³ Joseph Campbell, *The Hero with a Thousand Faces*, Princeton University Press, Princeton 2004, p. 28.

mind sees as real; in other words, it is a material reality. This Eastern concept corresponds to the archetypal image of the Great Mother.

For Strindberg, *Maya* is one woman and all women: temptress and sister, Good as well as Terrible Mother, but even more, she becomes the prime symbol of the sensual lure of life itself.⁴ Thus, in the dramas, the Great Mother becomes the dark Mother Earth or the Terrible Mother. According to Erich Neumann, she is portrayed as grave, the underworld, hell, incarnation, destiny, monster, witch, death; however in all cases she signifies that the spirit has to go through her if it wishes to be reborn in heaven.⁵ The life of characters that is within the control of Mother Earth is treated as a dream, as an artificial world full of dualities. Yet, this mother archetype has also a positive side, whereby the spirit, through suffering, is freed for a higher, godly reality.

The idea of life as dream in the works of Strindberg took shape from as early as 1870, when the writer started to take a deeper interest not only in Hinduism and Buddhism, but also in the ideas of Arthur Schopenhauer. It is believed that from him the dramatist took over the idea of life as dream: «World is, on the one side, entirely *representation*, just as, on the other, it is entirely *will*. But a reality that is neither of these two, but an object in itself, is the phantom of a dream...».⁶ Strindberg himself once said «It seems to me that I live as if in a dream, where fiction and life would be mixed. With more writing, my life has become a shadow of life. I do not walk on the earth anymore, but rather float in the atmosphere, made not of air, but of darkness... all ideas about the truth or falsehood disappear; and whatever happens, despite how unexpected it is, it has a positive effect on me».⁷

The characters of the dramas are portrayed in a twofold realm: realistic and mythological. They have concrete names and surnames, however they are mostly called by common pronouns, reflecting life-like aspects: Mother, Father, Old Man, Young Lady, Daughter, Poet, Student, Lawyer, Colonel, Dean, etc., interpretable as myth being based on unique concrete universalities: its hero is a kind of everyman, its action and the characters depict the universal human condition. Or, as Christopher Innes notes, the characters operate in the scenes of civilization's past and present, they play souls, not conscious personalities;

⁴ Harry G. Carlson, *op. cit.*, p. 143.

⁵ Erich Neumann, *The Great Mother*, Princeton University Press, Princeton 1974, p. 333.

⁶ Arthur Schopenhauer, *The World as Will and Representation*, trans. by E.F.J. Payne, Dover Publications, New York 1966, vol. 1, p. 4.

⁷ Quoted in August Strindberg, *The Plays of Strindberg*, trans. by Michael Meyer, Vintage books, New York 1972-1976, vol. 1, pp. 21-22.

the composition of the dramas has an analogy in music instead of a structure grounded in causes.⁸

The trilogy also reveals Strindberg's painterly interpretation of this phantasmagoric world, rich in remarks elaborately describing scenery, objects, decorations, costumes and colours that are in them. White, black, green, blue colours, images of doors, flowers, sea, mirror, clock, candles, the dominance of the numbers four and two. These symbols reflect the essential aspects of the world creation by the dark Mother Earth, and the liberation of spirit from the kingdom of this Terrible Mother.

2. *The Road to Damascus*

In *The Road to Damascus* Strindberg sought to reveal the journey of the hero, in which he has to fight inner fears, overcome the past and find harmony within himself. This hero is embodied by the character of the Stranger. His journey corresponds to the journey scheme outlined by Joseph Campbell: the Stranger wanders, having separated from his relatives and his everyday environment, waiting for the "call" of destiny to pass into the other zone. When he hears it, he passes into the mythological underworld and is tested there. Having resisted the temptations of Mother Earth, he dies in material reality and experiences a new birth in a higher realm. As Diane Filby Gillespie notes, in *The Road to Damascus*, Strindberg touches upon the fundamental experiences of human existence and expresses them through symbols to which the reader "responds"; in other words, the writer works with Jungian archetypes.⁹

In each part the dramatist accentuates yet another aspect of the hero's journey. Ernest Farlita suggests that the hero's journey, depicted in the three parts, should be named in the following way: Part I – *outwards*, Part II – *inwards*, Part III – *upwards*.¹⁰ In part I, the Stranger wanders through his memories, attempts to conquer time – he travels *outwards*; in Part II, he tries to find himself, attempts to destroy the laws of des-

⁸ Christopher Innes, *Avant Garde Theatre 1892-1992*, Routledge, London 2005 [1993], p. 28.

⁹ Diane Filby Gillespie, *Strindberg's "To Damascus": Archetypal Autobiography*, in *Modernism in European Drama – Ibsen, Strindberg, Pirandello, Beckett: Essays from Modern Drama*, edited by Frederick J. Marker and Christopher Innes, University of Toronto Press, Canada 1998, p. 111.

¹⁰ Ernest Farlita, *The Theatre of Pilgrimage*, Sheed and Ward, New York 1971, p. 34.

tiny – he journeys *inwards*; and in Part III, he gains wisdom, desires to forget everything and leave this life – he journeys *upwards*.

The Stranger could be identified with every person whose life is nothing but the journey of an inner pilgrimage; and all the characters of the drama are different psychological states of the protagonist. Therefore, the whole action takes place within the hero's mind. According to Erika Fischer-Lichte, the process of finding oneself, which the Stranger goes through, seems, thus, less the healing of a mentally ill person, a "neurotic" at the turn of the century, and more an archetypal process which finds its basic foundation and source in the general human condition.¹¹ Mythologically, the Stranger travels on the same road as Shakespeare's Hamlet or Goethe's Faust, the road of physical and spiritual birth, death and rebirth.¹²

This character could also be interpreted as Christ, a Saul, John, Job, Prometheus, Hercules, Adam, etc.¹³ All these names are suitable for describing the Stranger, as he reflects different and even contrary aspects of the aforementioned biblical characters that are embodied by the male characters of the drama. The title of the drama itself symbolizes Saul's journey to Damascus, his inner contradictoriness, which is also reflected in the Stranger: in the Old Testament, Saul is controlled by the law of hatred, in the New Testament, he travels to Damascus and, after experiencing revelation, he starts believing in God and calls himself Paul.

The Stranger senses that the Lady was appointed to him from above; he names her Eve. The Lady could be interpreted as the feminine side of his personality, which Carl Gustav Jung terms as the *anima* archetype, his spirit. He creates the Lady himself, giving her age, name, personality; she and the Stranger are two sides of the same archetypal coin.¹⁴ However, one may note that the Lady also reflects the archetype of the Great Mother.

The character of the Doctor has a strong interest in the Stranger and his art. Psychologically, the Doctor reflects the other side of the Stranger: «it is a caricature of his reflections on death, madness, separation».¹⁵ Mythologically, the Doctor symbolizes the Creator God Demiurge of the Gnostic mythology.¹⁶ The doctor claims that he

¹¹ Erika Fischer-Lichte, *History of European Drama and Theatre*, Routledge, New York 2002, p. 277.

¹² Diane Filby Gillespie, *op. cit.*, p. 111.

¹³ Harry G. Carlson, *op. cit.*, p. 93.

¹⁴ *Ibid.*, p. 116.

¹⁵ Diane Filby Gillespie, *op. cit.*, p. 115.

¹⁶ Harry G. Carlson, *op. cit.*, pp. 120-121: «The deity the Doctor most closely

cannot escape anywhere from the Stranger, that he is everywhere and everything; he can be invisible or an obstacle in his path.

The Doctor brings his patient Caesar to the scene. This shocks the Stranger, who perceives him as a ghost of his past, to which he does not want to return. Yet Caesar also signifies the injustice experienced by the Stranger in his childhood; he wants to admit the guilt of his past and to be forgiven. Caesar could also be interpreted as the Shadow archetype distinguished by Jung – the character reflects the unpleasant elements of the Stranger's memory.

The first and second parts of the play have a repetitive scenography; the third part does not return to the same episodes and varies the action. The archetypal image of Mother Earth is mostly embodied in the characters of the Lady and the Mother. The Lady is more reflective of the good side of the Great Mother, while the Mother reflects the bad one, yet in some scenes the presentation is opposite. The male characters reflect certain inner aspects of the protagonist – doubt, scepticism, egotism, hope, love, guilt. The essential existential opposites (good and evil) are conveyed through the colour symbolism; especially black and white. The dramatist seeks to open up human inner contradictions, destroy the stability of these binary opposites, reveal them, and show how they are intertwined with each other.

3. *A Dream Play*

In *A Dream Play*, life is likened to the process of dreaming, as a God's dream of this reality. As noted by Dalia Čiočytė, «the author of the drama interprets the creation of existence as dreaming, highlighting the semantic relationship between the concepts of dreams, visions, desires, imagination, artwork».¹⁷ At the beginning of the play, the dramatist describes the essential features of the dream: «The author has attempted to imitate the disconnected but seemingly logical form of a dream. Anything can happen, everything is possible and plausible. Time and space do not exist. Upon an insignificant background of real life events the imagination spins and weaves new patterns:

resembles is not the terrifying Yahweh, but the demiurge from Strindberg's creation play [...]. If the Doctor is God, he is also the Werewolf, and the symbolic message to the Stranger once again is accept – in this case, the beast is man. [...] Transformation is possible; he can become a man again».

¹⁷ Dalia Čiočytė, *Archetipinė gyvenimo – sapno metafora ir jos literatūrinės interpretacijos*, in «Literatūra», L (2008), 1, p. 54.

a blend of memories, experiences, pure inventions, absurdities, and improvisations». ¹⁸ We are also informed that this is a dim, sad, and painful dream.

The dream-drama signifies the influence of Nietzsche's theory of drama on Strindberg. In *The Birth of Tragedy* Nietzsche highlights two main origins of Greek drama – Apollonian and Dionysian. The first is the symbol of dream, illusion, the second of dizziness, drunkenness. The play can be seen as the expression of the Apollonian origin. ¹⁹ This dream kingdom is controlled by the Mother of the Earth: she creates the illusion of dualism. ²⁰

At first sight, the play seems illogical; however it has its own structure. As claimed by Jung, very often dreams have a definitive, obviously purposeful structure that points out the main idea or direction – although frequently it is not immediately discernible. In the prologue, the dramatist himself writes: «The characters split, double, re-double, evaporate, condense, fragment, cohere. But one consciousness is superior to them all: that of the dreamer. For him there are no secrets, no inconsistencies, no scruples, no laws». ²¹ Some Strindberg scholars claim that the dreamer is God, ruling the creation from the distance. Others claim that the dreamer is the Poet – the artist in a wider sense. In both views, the main character of the drama, the daughter of the god Indra, ²² is a line connecting the remaining characters.

The themes of the dialogues are ordered consciously with the attempt to show the main aspects of human life: science, social classes, the difference between men and women, culture, art and God. The characters of the drama express these aspects, and not a concrete personality: «the characters sometimes seem familiar, however they often look like ghosts without faces, beings whose appearance we can understand but who cannot be directly captured». ²³ An accurate interpretation is offered by Carlson, who claims that in a dream of a single dreamer the dreams also of others are intertwined, whereby

¹⁸ August Strindberg, *Five Plays*, trans. by Harry G. Carlson, California University Press, Berkeley 1983, p. 209.

¹⁹ Galina Baużytė, *Sąlygiškumas XX a. Vakarų dramoje*, in «Literatūra», XIV (1972), 3, p. 100.

²⁰ Erich Neumann, *op. cit.*, p. 226: «But the Feminine is also the goddess of time, and thus of fate. [...] And accordingly the Great Mother, adorned with the moon and the starry cloak of night, is the goddess of destiny, weaving life as she weaves fate».

²¹ August Strindberg, *Five Plays*, *cit.*, p. 209.

²² Indra (Sanskrit: "ruler of heavens") – a Hindu god, depicted in the Vedas as a powerful god of storms, thunderstorms and war.

²³ Carl Enoch William Leonard Dahlstrom, *Strindberg's Dramatic Expressionism*, Arno Press, New York 1980 [1930], p. 180.

on the earth the Daughter, also referred to as Agnes, becomes linked with three men – the Officer, the Lawyer and the Poet – and there are three pairs of dreamers: Daughter – Officer, Daughter – Lawyer, Daughter – Poet.²⁴

Agnes wants to experience and see enough of earthly life to convince herself that material existence is based on human pain and suffering. This is shown by the words frequently mentioned in the play: «pity be on humans», «it is not easy to be a human». According to mythology, the god Indra did not have a daughter; it is a writer's own creation. Agnes can be linked to the Hindu god Agni, Gnostic eon Sophia, St. Agnes, or the Lamb of God (*Agnus Dei*); however it could be claimed that the most prominent connections are between Agnes and the first two gods. Agni is a god of fire, «the first of the immortals», but first of all, he is a mediator between gods and humans. He is called upon to take the offerings to the gods, he takes part in every offering, therefore he often becomes an intimate of the gods and during offerings the spheres of gods and humans meet in the person of Agni; he is also the god of plunder and raging power.²⁵

Sophia is one of the eons, created by Real God. She disobeyed the godly order and thus was expelled from heavenly fulfilment and cast into chaos. She is considered fallen, and to have given birth to a son Demiurge who created the material world. Sophia was infatuated with the material world, descended to it, got lost in it and stayed there for good. The only way for her to return to heavenly fulfilment is by awakening the consciousness of humans in order to provide gnosis – knowledge. She is a companion to every spirit who walks towards wisdom, yet she also has a negative side – she is the dark Mother Earth.²⁶

As may be seen, both the Agni and Sophia divinities have a dualistic origin, which is also reflected in Agnes' behaviour. In the beginning of the play she is kind. In the end, although she reveals the secret of the world's creation, she becomes harsh and less compassionate. Until she becomes soiled with earthly dirt, she symbolises a pure spirit; later she reflects the image of Mother Earth, whereby, through feelings and desires, she imprisons a spirit in material reality and makes people suffer. Yet it is through suffering that people acquire wisdom. Psychologically, the duality of Agnes' character could be understood

²⁴ Harry G. Carlson, *op. cit.*, pp. 138-139.

²⁵ Gintaras Beresnevičius, *Religijų istorijos metmenys*, Aidai, Vilnius 1997, pp. 141-142.

²⁶ Caitlin Matthews, *Sophia – Goddess of Wisdom, Bride of God*, Quest Books, New York 2001, p. 18.

as the relationship between spirit and soul, whereby the spirit forgets who she is and is enslaved by earthly passions – all of this is reflected in the behaviour of humans, relationships which are mocked by the dramatist in this play.

Agnes embodies the archetypal image of Mother Earth. Her attempt to reveal to people the knowledge of the world's creation and her care for them mirrors the positive side of Mother Earth, while her attachment to the material world points to her dark side. Agnes could also be interpreted as a spirit who is imprisoned in the material reality from which she liberates herself at the end of the play. Strindberg reveals how this artificial, illusory world was created. The dramatist reveals three essential aspects of human existence throughout the three parts of the dream-play – reincarnation, life and death. Mother Earth is usually represented as the Terrible Mother, who causes suffering by seeking to imprison the spirit in material reality for as long as possible. Each part reveals yet another aspect of dark Mother Earth: Part I – time, part II – earthly duty and repetitiveness, part III – suffering. Mother Earth is depicted as a space full of battling dualisms, this is revealed through the characteristics of the characters, social theme and description of scenery. As the one who does not let the spirit “wake up”, she is represented also in the female characters: Doorwoman, Mother, Kristina. At the end of the play, the dramatist also assigns a positive trait to Mother Earth – liberation of the spirit through suffering. The play reflects the inner, not outer, fall of man; this is why the author applied a montage approach to the action.

4. *The Ghost Sonata*

In the *Ghost Sonata*, as in the plays previously discussed, the action takes place in a dream-like, surrealist, mystical realm. Strindberg gave the name «Kama-Loka» to the first version of the drama: «In Buddhism the term refers to the realm (Loka) of desire (Kama), an appropriate name for a house where the lives of its occupants are linked in a network of desire and deceit». ²⁷ Or, as Hans-Göran Ekman notes, with *The Ghost Sonata* the writer seeks to show that the world of the senses is painful. The name itself indicates this, two senses are mentioned in it: sight (ghosts) and hearing (sonata). The senses are also expressed in the three actions of the play: in the first one – sight,

²⁷ Harry G. Carlson, *op. cit.*, p. 192.

in the second one – hearing, in the third one – smell and taste.²⁸ In the play the protagonist, the Student, seeks to liberate himself and other characters from material reality as from a nightmare.

The drama can be divided into three parts. At first, the action takes place near the house, later in the living room, and finally in the Young Lady's room. Three categories of time are also intertwined in the play: past, present and future. Three scenes – street, a round room and a room of hyacinths – make up a multi-year journey in time. The main characters of the play are the Old Man Jacob Hummel and the Student. Hummel wants to avenge the occupants of the house, while the Student wants to see the Young Lady. The house reflects a mythical palace. For the Student, it is a house of life, for the Old Man – a house of memories and death. For the Student, the house is like a tower in which the Young Lady is imprisoned. «This is the house of life, death, torment and desire: the home of troubled shades, a place familiar in quest myths, such as the underworld, the perils of which a hero must face and overcome».²⁹ It is a kingdom of the Terrible Mother who, according to Neumann, «assumes the form of vampires, ghosts and other monsters and appears in the nightmares».³⁰

This underworld is depicted by Strindberg as both the (astral) realm of the dead and as a material world, and thus the action takes place in both of these realms at the same time. This reflects the writer's understanding of hell, which was taken over from Swedenborg's esoteric philosophy. Strindberg describes this conception of hell in the following way: parallel to life on Earth, we also live in an astral realm, hell is not a place, but a state of the mind and when a person destroys the connection with the higher sphere of love and wisdom, hell begins, and it does not matter in which realm – here or there.³¹

In *The Ghost Sonata*, the archetype of the Terrible Mother is depicted as a world of subterraneity and death, expressed through female characters (the Milkmaid, the Mummy, the Cook, the Maid) and the use of life as a metaphor. On the mythological level, the characters are depicted as ghosts, sleeping spirits that die one by one and leave the kingdom of the Terrible Mother. On the psychological level, the dramatist reveals the dark side of the social environment, social roles, whereby people, hiding their true selves, forget more and more who they

²⁸ Hans-Göran Ekman, *Strindberg and the Five Senses – Studies in Strindberg's Chamber Plays*, Athlone Press, London 2000, p. 111.

²⁹ Harry G. Carlson, *op. cit.*, p. 193.

³⁰ Erich Neumann, *op. cit.*, p. 149.

³¹ August Strindberg, *Zones of Spirit: a Book of Thoughts*, The Floating Press, Auckland 2013, pp. 32-35.

are. In other words, the material world enslaves them. It is highlighted in the dialogues that what the the characters live by is like a dream, the process of dreaming. The Student embodies the hero archetype – he, resisting the misleading, dreamlike life of other characters, passes through the rooms of the house depicted in the drama, conquers other characters-ghosts, reaches the Young Lady, and liberates her. Psychologically, the character of the Young Lady symbolises the spirit of the Student, or the *anima* archetype noted by Jung. The Student proposes to the Young Lady, offers her his love, a beautiful future, however she refuses. We can understand this as a refusal of the spirit to continue living in the material world.

At first, the character of the Old Man is depicted as kind, but when he speaks with the Student he reveals his dark side more and more – the *shadow*, outlined by Jung. From Hummel's words, we can understand that this is a dark, unpredictable, anxiety-yielding sphere. The Old Man is interested in the destiny of humans, has a secret intuition, talks mysteriously about having strange powers. At first, he pretends that he does not know the Student, however later he speaks about future events as if he knows them in advance. The Old Man describes the occupants of the house, their lives, how complex and interconnected they are, how everything is intertwined – their lives also. He says: «My whole life is like a book of fairy tales, young man. But although the tales are different, a single thread joins them together, and the same theme, the leitmotif, returns again and again, like clockwork».³² The Old Man is a helper, accompanying to the other world not only the Student, but also many other characters. The Old Man could be likened to the Demiurge: Hummel is at the same time a merciless, dishonest, capricious Demiurge. He tries to teach others that he is the only and highest authority.³³

Strindberg claimed that during his writing of the play he was haunted by various ghosts, negative creatures, who tried to prevent him from finishing the alchemical Great Work.³⁴ The concept of Great Work refers to what the hero of *The Ghost Sonata* is trying to perform – to restore the original state of the universe, resist the illusion of the material world, and spread knowledge that awakens the spirit.

³² August Strindberg, *Five Plays*, cit., p. 281.

³³ Harry G. Carlson, *op. cit.*, p. 201.

³⁴ August Strindberg, *Legends. Autobiographical Sketches*, Andrew Melrose, London 1912, p. 152.

5. Conclusion

In Strindberg's dream plays the archetype of the Terrible Mother is conveyed through the metaphor of life as a dream, whereby material reality is depicted as an illusory, artificial, dreamlike world, made up of the poles of good and evil. This dual world is revealed through the ambiguous characteristics of the characters, the depiction of secondary characters as ghosts, the accentuation of black and white, repetitive images of flowers, sea, door, mirror, and the surrealist event composition.

The archetypal hero image in the dramas is embodied by the main characters, while the secondary characters are represented by the dramatist as different inner aspects of the main characters. The heroes search for liberation from the material reality that imprisons their spirit, while they are tempted by other characters to forget their spiritual origin, and give up. These characters are usually female characters, embodying the Terrible Mother. The main characters experience the aspects of time, space, repetitiveness, and destiny, controlled by the Terrible Mother, and escape from her through spiritual awakening.

In the trilogy examined, Strindberg describes the secret of human existence: how the world was created, how man came into existence, and what the purpose of life is. In the play *The Road to Damascus*, more analysis is given to the mythical hero archetype; in *A Dream Play*, the dark side of Mother Earth is revealed, and, with it, the essential aspects of the birth of the world; while in *The Ghost Sonata*, these two archetypes are merged, depicting the liberation of the hero from the Terrible Mother's grip.

Christmas Eve in Strindberg's Oeuvre

Polina Lisovskaya

The Christmas tale, a traditional genre in European literature, with roots in medieval Nativity plays and cribs, engaged a number of prominent nineteenth-century writers. Among them are Hans Christian Andersen, Charles Dickens, E.T.A. Hoffmann, Fyodor Dostoyevsky and Nikolay Gogol, just to name a few. Andersen and Dickens, past all doubt, were the sources of inspiration and influence on August Strindberg. In a short essay from 1905, entitled *Andersen*, published in the Danish newspaper «Politiken», Strindberg rendered himself as Andersen's disciple and mentioned Dickens along with other influences:

Många lärare har jag haft, Schiller *och* Goethe, Victor Hugo *och* Dickens, Zola *och* Péladan, men jag vill likafullt underteckna denna intervju med *August Strindberg*.

(Elev av H.C. Andersen.)¹

I've had many teachers, Schiller *and* Goethe, Victor Hugo *and* Dickens, Zola *and* Péladan, but I nevertheless wish to sign this interview as *August Strindberg*.

(Disciple of H.C. Andersen.)²

In spite of the fact that Strindberg did not read Gogol and had a rather tenuous knowledge of the writings of Dostoyevsky, there are some typological similarities in how the Christmas tale is treated in their writings and in Strindberg's. The similarities are beyond the scope of this essay. Yet they suggest that the prominence of the Christmas tale motif in Strindberg's works can hardly be attributed to the influence of any of his predecessors in particular. Rather, the

¹ August Strindberg, *Essäer, tidningsartiklar och andra prosatexter 1900-1912*, edited by Conny Svensson, Norstedt, Stockholm 1995, *Samlade Verk*, vol. 71, p. 77.

² Translations are mine if not mentioned otherwise.

prominence reflects shared cultural foundations of nineteenth-century literature. However, this essay suggests that, unlike some of the aforesaid authors, whose writing builds upon and stays within the framework of Christian imagery, Strindberg engaged the symbolism and meaning of Christmas in his own unique way, reflective of his tragic view of human existence.

The Christmas Eve motif proves to be vital for a number of both dramatic and prosaic works by August Strindberg. Advent and Christmas, which constitute one of the two highest points in the Christian liturgical year, and a holiday season that in popular Christian (including Lutheran) religiosity is celebrated perhaps even more than Easter, often serve as a backdrop for the most crucial events in Strindberg's novels or plays. Yet, it is more than just a backdrop; it is a meaningful context in which to see and interpret the nature and trajectories of the struggles of Strindberg's protagonists. In what follows I argue that the anticipation of a miracle at the beginning and an agreeable resolution for the character(s) in the denouement, as well as punishment of the wicked, are indispensable attributes of the Christmas tale narrative structure, characteristic for Strindberg. Yet, the attributes form a tense constellation with some elements that the traditional structure of a Christmas story does not usually incorporate. These include unredeemed agonies of his protagonists, whereby their search for meaning may lead to death rather than salvation, and the irreconcilable conflicts of their coexistence. Thus, while Strindberg retains the imagery and structural components of the generic Christmas narrative, he also radically transforms it.

Indeed, as I show below, even though Strindberg's presentation of Christmas Eve varies from work to work, there is a number of elements and structures that he invariably repeats. This study largely focuses on later works by Strindberg, namely his novels *I havsbandet* (*By the Open Sea*, 1890) and *Svarta Fanor* (*Black Banners*, 1907), such plays as *Svarta handsken* (*The Black Glove*, 1909) and *Advent* (1899), as well as a short story *Pintorpa-fruns julafton* ("The Lady of the Pintorpa Christmas Eve", 1903), which he initially meant to include in his fairy-tales collection (*Sagor*, 1903). As we can see here, the theme of Advent and Christmas is prominently present even in the titles of the latter two pieces, suggesting its centrality to their content.

Certainly, it is not only in the works composed after 1890 that Strindberg turns to Christmas Eve as a fateful part of the plot. In speaking of his works of the 1880s, we should mention that at least in two stories in *Giftas I-II* (*Getting Married*, 1884-1886) Christmas time is a crucial element of his characters' fates. These are *Slitningar*

(“Frictions”), from the first collection, and *Utan vigsel och med!* (“Married and Unmarried”) from the second.³

The introduction scene of the one-act play *Den starkare* (*The Stronger*, 1889) starts with Madam X asking Mlle Y, why the latter is sitting there at a café and reading a newspaper all alone on Christmas Eve: «God dag Amelie, lilla! – Du sitter här så ensam på julafton, som en stackars ungarl!»⁴ («Good afternoon, Amelie. You’re sitting here alone on Christmas eve like a poor bachelor!!»)⁵ Furthermore, it is worth pointing out the fact that the dramatic proceedings in *Fadren* (*The Father*, 1887) develop in the days before Christmas. The presumed serenity of a Christmas Eve is an axiom, a taken-for-granted background for all the depictions by Strindberg in this context. Yet, no less “axiomatic” is the unrest in the family that stands in stark contrast to the imagery of a peaceful Christmas. The inextricable reality of conflict and the serenity of Christmas thus enter into a «constellation saturated with tensions», to borrow a term from Walter Benjamin. In Scene Two of the Second Act of *Fadren*, Bertha and Margaret discuss the proximity of Yule while Bertha is preparing a Christmas gift for her father:

AMMAN

Oj, oj, oj! Och ett sådant herrans väder denna natt! Jag tror att skors-
tenarne ska blåsa ner.

[...] – Ja kära barn, gud give oss en god jul!

BERTHA

Margret, är det sant att pappa är sjuk?

AMMAN

Ja nog är han det!

BERTHA

Då få vi inte fira julafton. Men hur kan han vara uppe, när han är sjuk.⁶

NURSE. Dear me, Dear me! And such a fearful night. It seems as if
the chimneys would blow down. [...] Ah, dear child, may God
give us a good Christmas!

BERTHA. Margret, is it true that Father is ill?

NURSE. Yes, I’m afraid he is.

³ August Strindberg, *Giftas I-II*, edited by Ulf Boëthius, Almqvist & Wiksell, Stockholm 1982, *Samlade verk*, vol. 16, pp. 116-128 and 258-264.

⁴ August Strindberg, *Nio enaktare*, edited by Gunnar Ollén, Almqvist & Wiksell, Stockholm 1984, *Samlade Verk*, vol. 33, p. 13.

⁵ August Strindberg, *The Stronger*, trans. by Edith and Warner Oland, in August Strindberg, *Plays. The Father. Countess Julie. The Outlaw. The Stronger*, John W. Luce and Company, Boston 1912, p. 1.

⁶ August Strindberg, *Fadren; Fröken Julie; Fordringsägare*, edited by Gunnar Ollén, Almqvist & Wiksell, Stockholm 1984, *Samlade Verk*, vol. 27, p. 56.

BERTHA. Then we can't keep Christmas eve? But how can he be up and around if he is ill?⁷

Strindberg returns to the motif of endangered peacefulness of the approaching Christmas Eve about fifteen years later in *Advent*. In Act Five, Amalia is worriedly looking for her husband Adolf. She exclaims: «Adolf? Ja, var är han? Barnen ropa efter honom, och julafton är när! O, vilken jul oss förestår!»⁸ («Adolph – yes, where is he? The children are crying for him, and Christmas is near. – Oh, what a X-mas this will be to us!»).⁹

Paradoxically, Christmas Eve, albeit in a Nietzschean and neo-romantic interpretation of events, is also present in the pre-Inferno novel *I havsbandet*. In this prose work, Axel Borg takes his life by drowning on Christmas Eve. After all the dramatic events that have happened to him, Borg falls asleep, and after a couple of days wakes up on Christmas Eve. He is invited to feast on the supper, but at this point is totally disillusioned and ready to set out for his last sea voyage, which he does by following the stars. He chooses a star, which he compares to the star of Bethlehem and himself to one of the Magi on his way to «the smallest of human children»:

Han tyckte den lyste starkare än någon annan, och när han letade i minnet skymtade något om julstjärnan, ledstjärnan till Betlehem, dit tre avsatta konungar vallfärdade för att som fallna storheter tillbedja sin litenhet i den minsta av mänskors barn och som sedan blev alla smås förklarade gud...¹⁰

It seemed to him that it shone brighter than any other, and when he searched in memory, there came a glimpse of something about the Christmas star, the guiding star to Bethlehem, where three dethroned kings pilgrimaged as fallen great ones to worship their own insignificance in the smallest child of human being and which afterwards became the declared god of all little ones...¹¹

⁷ August Strindberg, *The Father*, trans. by Edith and Warner Oland, in August Strindberg, *Plays*, cit., p. 37.

⁸ August Strindberg, *Vid högre rätt*, edited by Hans-Göran Ekman, Almqvist & Wiksell, Stockholm 1983, *Samlade Verk*, vol. 40, p. 108.

⁹ August Strindberg, *Advent*, trans. by Edwin Björkman, in August Strindberg, *Plays by August Strindberg. Third Series*, Charles Scribner's Sons, New York 1921, p. 165.

¹⁰ August Strindberg, *I havsbandet*, edited by Hans Lindström, Almqvist & Wiksell, Stockholm 1982, *Samlade Verk*, vol. 31, p. 182.

¹¹ August Strindberg, *On the Seaboard: a Novel of the Baltic Islands*, trans. by Elizabeth Clarke Westergren, Grosset and Dunlap, New York 1915, pp. 298-299.

He steers his humble vessel by following the new Bethlehem star, as he defines it, and thus commits suicide. The last paragraph of the novel reads as follows:

Ut mot den nya julstjärnan gick färden, ut över havet, allmodren, ur vars sköte livets första gnista tändes, fruktsamhetens, kärlekens outtömliga brunn, livets ursprung och livets fiende.¹²

Out to the new Christmas star led the way, out over the sea, the mother of all, from the womb of whom life's first spark was kindled, the inexhaustible spring of fecundity and love, life's origin and life's foe.¹³

Given that in Christian faith suicide is a great sin, this passage reveals both an experience of the denial of Christian beliefs by the protagonist and a quest for his salvation in accordance with these very beliefs, and yet against them. Considering the protagonist's apparent nihilism and criticism, it would seem inescapable that he is very bonded to Christian truths, and his very iconoclastic struggle with them is in fact the first proof of this bond. Thus, we see a tragic dialectic, where the negation of Christmas is its affirmation, and its affirmation (pursuit of a would-be Bethlehem star) is the ultimate negation of the religion of «the small ones», leading to the protagonist's death. The opposites remain inseparably linked yet never reconciled, for no synthesis is ever possible. While Strindberg's approach precludes any Hegelian-style *Aufhebung*, a cancellation of the opposites through a higher conciliation and harmonious synthesis, it is also drastically different from Kierkegaard's existential dialectic, which presumes an authentically Christian resolution to the agonies of existence. Rather, it can better be described in terms of the negative dialectic of Adorno's constellations¹⁴ and Benjamin's «dialectical images»,¹⁵ where tension is endemic and irresoluble. One could argue that the tension in question is not a theme specific to a particular opus, but rather an expression of Strindberg's world view. Indeed, for Strindberg as a person Christmas was a very important time of year, as both a religious holiday and a highly appreciated element of Swedish popular culture, tradition and family life. In his ethnographic writings he pays close, admiring attention to it. Thus in *Svenska folket* (1881-1882,

¹² August Strindberg, *I havsbandet*, cit., p. 183.

¹³ August Strindberg, *On the Seaboard*, cit. p. 300.

¹⁴ Theodor W. Adorno, *Negative Dialectics*, trans. by E.B. Ashton, Continuum, New York 2007, pp. 162-166.

¹⁵ Walter Benjamin, *On the Theory of Knowledge, Theory of Progress*, in Id., *The Arcades Project*, trans. by Howard Eiland and Kevin McLaughlin, Belknap Press, Cambridge [MA] 1999, pp. 456-487.

“The Swedish People”) Strindberg gives a detailed description of the Swedish tradition of celebrating Jesus’ birth and contemplates the role that it has played in peoples’ lives since the Middle Ages. For instance, in chapter four he a bit sneeringly renders the gastronomic habits of the clergy by laying out details of the bishop’s *julbord* (“Christmas dinner table”).¹⁶ In *Gamla Stockholm* (1882, “The Old Stockholm”) he describes Christmas celebrations in Sweden’s capital through the centuries, and nearly exclaims that children remember their childhood only thanks to *Robinson Crusoe* and Christmas Eve.¹⁷ It is worthy of note that the ever-present Strindbergian irony, which is also frequent in these texts, neither questions nor disparages the uplifting and all-embracing meaning of the Christmas holiday.

It is not surprising that one of the most frequent components of Strindberg’s Christmas story is the presence of victimized child figures. In this, he largely follows the laws of the genre. As a rule, a child plays in Christmas stories the role of an object upon which some sort of suffering is inflicted, such as hunger, cold, abandonment by family, and neglect by society. In some cases the child dies and ascends to heaven, where all his or her sufferings come to an end. Examples of this European narrative tradition within which Strindberg worked are Andersen’s *Den lille Pige med Svovlstikkerne* (*The Little Match Girl*, 1845), Dostoyevsky’s *Мальчик у Христа на елке* (*The Beggar Boy at Christ’s Christmas Tree*, 1876), and Dickens’ collections of *Christmas Tales*. In Strindberg infants at first seem doomed to suffer but in the end are rewarded. An exception is the little girl in the Christmas play *Svarta handsken*. The child here functions as a mere object or instrument of punishment and reward, and hardly experiences anything unpleasant, in contrast to her feckless mother. The plot of this lesser known chamber play is as follows: on the day before Christmas Eve a Christmas Angel descends to a modern apartment building where a pretty, but ill-tempered young woman resides with her daughter. She has falsely accused her servant of stealing her favorite ring, and the Angel’s task is to teach her a lesson by commissioning *Tomten*, «the Yule gnome», to snatch the little girl from her mother. Naturally, in the end the ring is found and the child is returned to her repentant mother on Christmas Eve.¹⁸

¹⁶ August Strindberg, *Svenska folket I*, edited by Camilla Kretz and Per Stam, Norstedts, Stockholm 2001, *Samlade Verk*, vol. 9, pp. 111-112.

¹⁷ August Strindberg, *Gamla Stockholm*, edited by Hans Söderström, Norstedts, Stockholm 2006, *Samlade Verk*, vol. 8, p. 102: «*Robinson Crusoe* och Julafton äro många barns enda ljusa minnen som följa genom livet».

¹⁸ August Strindberg, *Kammarspel*, edited by Gunnar Ollén, Norstedt, Stockholm

The child theme is also present, though in a peculiar way, in *I havsbandet*, where the Faustian protagonist is obsessed by the idea of creating a human being without the involvement of a woman. This obsession of his leads to a tragic climax on a Christmas Eve. The inspector of fisheries Axel Borg, who has ardently dreamt of having a child of his own, decides to die at sea after having discovered the drowned corpses of children on the seashore, which he believes to be a macabre fulfillment of his wish, but which turn out to be dolls made for the Christmas bazaar. He frantically presses the dolls to his chest and brings them to his cottage in order to resuscitate them, but after having discovered the truth he no longer has any doubts about taking his own life.

It is quite evident that Romanticism had a strong influence on Strindberg, to the point that Eric O. Johannesson labelled him as «at heart a Romantic writer».¹⁹ Thus, the presentation and interpretation of Christmas Eve in a number of his works are imbued with Romantic elements. Christmas Eve is an occasion to restore justice, reward the good and punish the wicked. The Romantic treatment of this subject is often characterized by a good dose of irony, folklore imagery, and transformation scenes, as well as by infusing the narrative with fairy-tale and supernatural creatures and events, as in Hoffmann's *Nussknacker und Mausekönig* (*The Nutcracker and the Mouse King*, 1826) and Gogol's *Ночь перед Рождеством* (*The Night before Christmas*, 1831). All these works contain some apparition of the devil and of Jesus Christ (or some equivalent Christ figure), and/or that of a punishing God. Similarly, in Strindberg's *Advent*, Jesus Christ appears as Playmate (*Lekkamraten*) for the children locked in the cellar by their mean grandmother. In addition, the punishing God's job is done by *the Other* (*den andre*), who appears in the guise of a Franciscan monk.²⁰ In *Svarta handsken* the function of a punishing God is substituted by the Christmas Angel and executed by *Tomten*, who appears here as a sort of trickster. Quite characteristic are also the witch characters typical of Romanticism, which are almost inevitably present in Strindberg's Christmas Eve tales. The witch is to be unmasked, humiliated, punished and preferably foiled, as happens in *Advent*, *Svarta fanor* and *Pintorpa-fruns julafton*.

Glancing back at the naturalistic works of the 1880s, I would like to emphasize that in *Fadren* the Captain's wife Laura can also be

1991, *Samlade Verk*, vol. 58, pp. 299-363.

¹⁹ Eric O. Johannesson, *The Novels of August Strindberg: A Study in Themes and Structure*, University of California Press, Berkeley 1968, p. 13.

²⁰ August Strindberg, *Vid högre rätt*, cit., pp. 7-126.

qualified as a quasi-witch character set on destroying her husband's mental stability. Although her wife is exposed, in contrast to post-Inferno writing she is neither punished nor foiled at the end of the play.

As for the witchery theme in *Pintorpa-fruns julafton*, it constitutes the general context of this short story, which has strong references to the author's relationship with his third wife Harriet Bosse. In many respects, this text recalls his earlier stories in *Giftas*²¹ in its narration of severe conjugal tensions, but with a happy ending. The wife here turns out to be a wicked witch, and this time quite literally in contrast to Strindberg's 1880s naturalism. Her intention is to turn the family home into a haunted house by constantly drawing together the curtains and infesting the interior with spiders, as well as by feeding her husband poisonous foods. However, in due course the witch is unmasked, neutralized and foiled through love, and conjugal harmony is restored on Christmas Eve.²²

Advent is a classic case of penitence drama (*botgörardrama*) among Strindberg's works. Caroline Krook draws our attention to the fact that Strindberg, having just started this new play, was celebrating the Christmas of 1899 in Lund, in a cheerful mood, although all alone, thinking about the many joyful Christmas Eves he had spent with his children.²³ As Krook remarks, Strindberg initially intended *Advent* as a play for children, after the manner of Andersen's fairytales, yet because of his persistent dark outlook it became instead one of the predecessors to his nightmare dramas, such as *Spöksonaten* (*The Ghost Sonata*, 1907) and *Ett drömspel* (*A Dream Play*, 1901).²⁴ Krook characterizes the play insightfully as a contrast between idyllic scenes with children and horrific witches' sabbaths with evil characters depicted in the fiercely devilish way of which only Strindberg was capable.²⁵ In *Advent* Strindberg draws a picture of the preparation of the debts to be paid and shows that *julafton* is a quintessence of each human's life and deeds. Characteristically, this play bears the subtitle *ett mysterium*,

²¹ August Strindberg, *Giftas I-II*, edited by Ulf Boëthius, Almqvist & Wiksell, Stockholm 1982, *Samlade Verk*, vol. 16, pp. 31-166.

²² August Strindberg, *Ensam; Sagor*, edited by Ola Östin, Norstedts, Stockholm 1994, *Samlade Verk*, vol. 52, pp. 205-216.

²³ Caroline Krook, *Strindberg och Gud, ett komplicerat förhållande*, in *Tron är mitt lokalbatteri: religion och religiösitet i August Strindbergs liv och verk*, edited by Martin Hellström, Artos, Skellefteå 2012, p. 222: «Strindberg firade jul i Lund 1899 helt ensam, men utan bitterhet och med tankarna på alla de goda jular han firat med sina barn».

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.*: «Pjäsen präglas av kontraster mellan barnidyller och hemska häxsabbater med onda människor tecknade så djävulska som bara Strindberg kan».

«a mystery play», and is a part of a dramatic duology with the even more programmatic title of *Vid högre rätt* (“At a Higher Court”). The celebration of Advent here becomes a time of preparation and execution of the Last Judgment, when the good shall achieve happiness and the wicked shall be literally thrust into hell. The Judge and his wife, who represent the apotheosis of evil, at first suffer a horrific death in a swamp, and then reunite in hell on Christmas Eve. Now, after they have received the peepshow boxes, a peculiar state-of-the-art Christmas gift, they can contemplate their lives and deeds. Here a short observation is necessary about the way Strindberg treats a very important tradition of Swedish Yule, namely the aspect of light, when he refers to Christmas time. Like the evil Judge in *Advent*, who is tormented by dappled sunlight, the wife in *Pintorpa-fruns julafton* too cannot stand the light though in her case it is the electric lights in her own home. In *Svarta handsken* it is emphasized that the site of the otherwise magic events in the play is a modern electrified building with an elevator, which is yet more proof that Strindberg was very fond of modern amenities and tended to synthesize the supernatural and the means of technical progress in his writings.

The idea of separating the good from the wicked on Christmas Eve is further developed in *Svarta fanor*, the text in which Strindberg probably makes his most notable effort to deconstruct and travesty *julafton*. In this novel the idea of the Last Judgement on Christmas Eve clearly takes shape. Moreover, it is obvious that in *Svarta fanor* Strindberg yet again engages in a stern controversy with Ibsen's *Et dukkehjem* (*A Doll's House*, 1879), a play that can almost be seen as an archetypal deconstruction of Christmas Eve in a bourgeois home. Chapter twelve of *Svarta fanor* is set on Christmas Eve, developing into the climax of Zachris and Jenny's marital drama, in which Jenny leaves her husband.²⁶ As distinct from Ibsen's play, the atmosphere of the Zachrissons' Christmas Eve neither is presupposedly serene nor suggests any hope for a new beginning, which we can see in the final scene of *Et dukkehjem*.²⁷ Strindberg's depiction here of a «family hell» is at once relentless and ironic.

Another characteristic of the Zachris' Christmas Eve in *Svarta fanor* is its abundance of gadgets belonging to the modern age, such as telephone conversations, shopping issues, advertisements, traveling

²⁶ August Strindberg, *Svarta Fanor*, edited by Rune Helleday, Norstedt, Stockholm 1995, *Samlade Verk*, vol. 57, pp. 115-131.

²⁷ Henrik Ibsen, *Et dukkehjem*, Gyldendalske Boghandels Forlag, Copenhagen 1879, p. 93.

by train and reading newspapers with news from all over the world. Thus the theme of electric light in *Pintorpa-fruns julafton* proves far from accidental. A decidedly modern imagery, connected to progress and civilization, makes its way prominently into Strindberg's writing, and one wonders if the prominence of this imagery provides a key to how Strindberg understands modernity's place in the rupture and tension between the traditional soteriological meaning of Christmas and his protagonists' irredeemable agonies in the holiday context. Characteristically, when Zachris is sitting on a train to town his attention is caught by a short newspaper notice:

Men så kom rent demoniska saker. Från Australien berättades om en äkta man vars hustru födde en h-unge, och när mannen sökte skilsmässa fick han icke denna beviljad. Då mördade han hustrun och barnet – en julafton – och så blev han hängd. – En julafton? Varför skulle det just vara en julafton?²⁸

Then there were other, purely demonic items. There was a story from Australia about a married man whose wife had given birth to a bastard; he had sought a divorce, but it wasn't granted. He then murdered his wife and child... on Christmas Eve... and was later hanged. On Christmas Eve? Why should it have been on just that day, Christmas Eve?²⁹

In contrast to Zachris' lonely Christmas, full of anxiety and humiliation, the author draws a serene picture of the same eve in the island cloister, where a company of wise men led by count Max spends a pleasant afternoon by a Christmas tree conversing about all sorts of learned issues.³⁰ We realize that while Zachris is thrust into «hell on earth», his opponent Falkenström takes refuge in a secluded paradise, the gate to which is guarded by an elderly key keeper Peter. Thus, the Last Judgement is being executed in full.

The novel *Svarta fanor* was meant to become a scandal and to raise a pandemonium of reactions, in which Strindberg succeeded by holding up to ridicule nearly every aspect of regular life in the circles of the literary establishment of his time. *Svarta fanor* contains almost all the features typical of Strindberg's Christmas presentations, when the tensions in the Zachrissons' home reach their climax exactly on Christmas Eve. It seems that it is in this novel – whose subtitle «Sedeskildringar från sekelskiftet» («Genre Scenes from the Turn of

²⁸ August Strindberg, *Svarta Fanor*, cit., p. 123.

²⁹ August Strindberg, *Black Banners: Genre Scenes from the Turn of the Century*, trans. and with an introduction by Donald K. Weaver, Peter Lang, New York 2010, p. 114.

³⁰ *Ibid.*, pp. 132-155.

the Century») may be seen as yet another reference to the role of modernity in the narrative – that Strindberg deliberately produces the most tragic and at the same time cynical treatment of a Christmas Eve, showing that things do get worse far beyond what is expected even if an assumed Nora returns to the fold. Instead of experiencing a reunion, the Zachrissons' family disintegrates further, and none of the family members, not even the children, receives anything resembling a Christmas gift. All of chapter twelve is devoted to the Zachrissons' *julafton* and starts with a "promising" introduction: «Det var julafton. Zachris och Jenny vaknade klockan elva och voro vresiga»³¹ («It was Christmas Eve. Zachris and Jenny had awakened at eleven o'clock and were peevish»³²). As mentioned earlier, Jenny, in a Nora-like manner, has left her despicable Zachris taking both their sons, and has moved in with Hanna Paj, who is a parody of Ellen Key, the influential writer, suffragette and promoter of children's rights. Paj had long encouraged Jenny to leave her husband, and when Jenny has finally taken this step, it turns out that all their talk about the sisterly solidarity among women has been nothing but a huge bluff. Hanna confronts her guests with a rather questionable hospitality, as when she offers to treat the boys with *lutfisk* (lye fish), which they cannot stand, harasses their pet, and provides no conveniences for Jenny, on the contrary, making her feel extremely uncomfortable and neglected. Eventually the mother and the boys leave Hanna's home and check into a boarding house. One can assume that Strindberg deliberately depicts Hanna Paj as a modern version of a wicked witch, but an incredibly hypocritical one, and that it is in line with the habit of drawing images of those «blue stockings» who tend to tweedle wives into a liberation struggle (for example Otilia in Strindberg's short story *Ett dockhem, A Doll's House*), which he has acquired since the 1880s.³³ As for the boys Pirre and Brunte, who earlier in the novel are often described as spoiled and beastly, we can assume that they have been taught a lesson too when they have been caught up in a «witch's lair» and must become good in order to escape. While showing the boys' suffering through hunger and poor treatment, Strindberg does not tell us whether their behavior improves. What seems clear though is that through the children's suffering he gives Zachris a chance to redeem himself, just as in *Svarta hansken*, where the mother is deprived of her child on Christmas Eve. Thus, apart from its unmasking function, Christmas Eve is also a perfect

³¹ *Ibid.*, p. 115.

³² August Strindberg, *Black Banners*, cit., p. 107.

³³ August Strindberg, *Giftas I-II*, cit., pp. 145-161.

setting in which a major crisis provides an opportunity for the payment of old debts, reconciliation, and a major life change.

Strindberg is often seen as a master of penitence dramas, of which *Svarta handsken* and *Advent* are excellent examples. Although different from one another in atmosphere and setting, they nevertheless both stand for the idea that sin must be condemned while the sinner should be given another chance. Though not a drama, the Christmas Eve episode with Zachris in *Svarta fanor* is a variation on the same theme, just as the unmasking of Hanna Paj fits the theme of foiling a witch.

Following the Gospel prototype, Christmas tales as a genre typically involve miracles, big or small. Yet, given the previously mentioned dark tendencies in Strindberg's writings, and his attention to all things evil, a legitimate question is whether or not Christmas Eve is a setting for a miracle in Strindberg's universe. Judging from the chamber play *Svarta hansken*, it is. I would also like to emphasize that in *Svarta fanor* it is on Christmas Eve that the reader for the first time might start feeling at least vague pity for the otherwise abominable Zachris. Thus, the function of Christmas Eve is not only to punish and unmask, but also to provide a chance to bring out vestiges of inner tenderness even in those who seem devoid of it. Though, as Strindberg points out, Zachris is not fully human, («...self-dissolving gelatin, unorganized matter that lived, like a truffle, on the roots of others»)³⁴ When he for a short instant thinks of his boys, they mean no more to him than a holiday decoration, which has lost any sacral dimension:

- Var är pojkarne? Frågade han köksan.
- De är ute på sjön, förstås.
- På sjön?

Det var visserligen skönt att vara av med dem, men till julafton hörde ju barnen; de dekorerade och gjorde bakgrund; själv hade han förlorat varje minne av festens betydelse och karaktär. [...] ³⁵

- «Where are the boys?» he asked the cook.
- «They are out at the lake, of course.»
- «At the lake?»

It was pleasant enough to be rid of them, but Christmas Eve and children went together, they were decorative and created a background; he had lost every memory of the holiday's meaning and character. [...] ³⁶

³⁴ August Strindberg, *Svarta Fanor*, cit. p. 158.: «... ett självlöst gelé, en oorganiserad materia som levde likt en tryffel på andras rötter».

³⁵ August Strindberg, *Svarta Fanor*, cit., pp. 115-116.

³⁶ August Strindberg, *Black Banners*, cit., p. 107.

There is perhaps an element of sudden transformation of reality in this sequence, which gives Zachris a chance to be redeemed, but he totally lacks any idea of spirituality and hence is unable to take advantage of this opening. As Strindberg puts it: «... och något liknande saknad, kanske ånger och skam grep ett ackord på hans överspända nervsträngar, som dock genast slappades och surrade»³⁷ («... and something akin to want, perhaps regret and shame, struck a chord on the overstrung wires of his nerves, but it immediately diminished to a quiet buzz»)³⁸. From this perspective, Strindberg's writing is both within and a bit outside the tradition; in other words, an expected Christmas miracle might not come. The continuation of this story represents a dramatic example of deconstructing the tradition of a Christmas tale and deviating from the patterns described above, while the very deconstruction simultaneously reaffirms the pattern.

On his lonely trip to the city on Christmas Eve, Zachris is stalked by a young man who had turned up at his place earlier the same day. Zachris is convinced that the young man is his long forlorn son from a previous marriage, but according to Zachris born in adultery. This young man had left for America a long time ago, and Zachris has lately had a dread of the «prodigal son's» sudden and inevitable return. Strindberg gives no reference of the visitor's name, which emphasizes the demonic nature of the effect that the whole encounter has upon Zachris, who is horrified and hides in the closet. When he finally finds the courage to face his visitor, whom he apparently takes for some sort of spectral creature, he tries to get rid of this nightmare by paying him off with five crowns.³⁹ Apart from illustrating a hell-on-earth situation for Zachris, this feature proves Strindberg's deliberate intent to deconstruct the Christmas tale tradition, as no one, and especially not children, should be left hungry and homeless at this moment. Yet this is not what motivates Zachris in this encounter. We can also see the long lost son's apparition as a variation of the epiphany of the punishing trickster God. Compared to other Christmas Eve presentations by Strindberg, this image is both horrific and taunting; its function is to demonstrate Zachris' personal nonentity and the tragic transience and vulnerable loneliness of human existence. Also, as we learned above, Christmas tales, including some of Strindberg's, tend to give everyone a chance to do good and become better during the Christmas season. However, in this case the relationship between Zachris and his would-be

³⁷ August Strindberg, *Svarta Fanor*, cit., p. 116.

³⁸ August Strindberg, *Black Banners*, cit., p. 108.

³⁹ August Strindberg, *Svarta Fanor*, cit., pp. 118-119.

son remains only a demonized parody of a father-son relationship, and the moment fails to be exploited by either of them for a reconciliation. Furthermore, it also seems that Jenny's return to Zachris is also a bitter parody of a cathartic resolution of their conflicts, as she feels that she cannot survive without their love-hate relationship. Jenny is, in a way, transformed by her return. She appears more humble and accepting. Yet the reunion does not end up in a reconciliation between the spouses or in their happiness, and renders Jenny's transformation futile. Moreover, it leads to her death (in a sense, she is killed by gluttony stimulated by Zachris). Thus, there is no redemption, no miraculous transfiguration of persons and interpersonal relations. A Christmas tale ends up being a story of the absence of what one comes to expect from a Christmas tale. Yet again, the implicit salvific imagery and meaning of Christmas enters into a constellation with the unredeemed horror of human existence, coexistence, and death.

A distinct feature of the Christmas imagery in the Zachris chapters of *Svarta fanor* is its apparent secularized and modernity-inspired atmosphere. Nothing in the setting recalls the actual Christian origins or substance of the holiday, as neither Jesus Christ nor his birth are mentioned. Contrariwise, the attributes of Christmas are present in the materialistic, commercial manner that has become typical of our own time. This can be illustrated by Zachris's conversation with his wife in the morning, when the spouses argue about whose responsibility it is to buy a Christmas tree, and about gender roles:

- Har du köpt julgran? frågade Zachris.
- Jag? Det ska du göra; jag är sjuk och orkar icke med någonting, det vet du.
- Ska jag sköta hushållet?
- Ja, visst, när jag inte orkar; för resten skulle du sköta't ändå, och om det vore rättvist skulle du föda barnen till världen.⁴⁰

«Have you bought a Christmas tree?» Zachris asked.
 «Me? You're supposed to do that. I'm sick and don't have the strength to do anything, you know that.»
 «Do I have to run the household?»
 «Certainly, when I can't manage; besides you should do the housework anyway and if there were any justice, you would give birth to the children too».⁴¹

The persistent presence of modern, secular imagery and material

⁴⁰ *Ibid.*, p. 115.

⁴¹ August Strindberg, *Black Banners*, cit., p.107.

detail in Strindberg's writing indicates yet again that his take on the Christmas tale genre is far from a decontextualized commentary on the fundamental and perennial tragedy of human existence. On the contrary, the turn of the century and the advent of secular, technocratic modernity form an important interpretive context for understanding the Christmas Eve conflicts of Strindberg's protagonists. As a deliberately stark contrast to Zachris' universe, the inhabitants of the cloister in the Sikla Island scenes of the novel contemplate spiritual and religious questions, including the possibility of a miracle, the existence of hell, the nature of faith, the meaning of Christmas, as well as the contemporary «unnatural Christ hate».⁴²

Thus on the one hand Strindberg's treatment of the Christmas tale genre in some cases deviates from its traditional structure and breaks its rules in order to serve a purpose that is greater than merely perplexing the reader and creating new forms of narrative. On the other hand, Strindberg often sticks to tradition, which includes that of a fairy tale or a mystery play. We have pointed out that he frequently uses a witch motif in his works, or more exactly a motif of neutralizing and/or foiling a witch, or at least unmasking one. And this often happens on Christmas Eve, which is considered a perfect time for such a thing. The motif of transgressing boundaries by committing some blasphemous and terribly sinful act on Christmas Eve is also very much present in Strindberg's use of this setting. The extreme examples here, in *I havsbandet*, is the protagonist's suicide on Christmas Eve in, and, in *Svarta handsken*, the serene return to harmony and happiness.

Overall, in terms of the functions of the narrative structure and its elements, to use Vladimir Propp's terminology,⁴³ Strindberg's treatment of Christmas – and especially Advent and Christmas Eve – combines structural-functional components that are common to the tradition on which he builds his narrative with the ones that are innovative and unique to his vision. His many works exhibit the structures specified in Vladimir Propp's analysis of fairy-tales, among which the exposure of a villain (the «witches»), villainy or deprivation (child snatching), punishment, transfiguration and others. His use of Romantic horror tropes becomes especially insistent in the scenes of the witch Sabbath and the region beyond the grave in *Advent* and to some extent in the black magic imagery in *Pintorpa-fruns julafton*. On the other hand, Strindberg introduces new structural elements that violate the harmony

⁴² August Strindberg, *Svarta Fanor*, cit., p. 153.

⁴³ See Vladimir Propp, *Morphology of the Folktale*, University of Texas Press, Austin 1968, p. 25.

and balance of a traditional Christmas story. One such element is the metaphor of family life as a mini-hell on earth, and Christmas Eve is hardly exempt from this persistent Strindbergian pattern. In particular, his pessimistic worldview stands out in chapter twelve of *Svarta fanor*, where he draws a picture of a Christmas Eve totally devoid of Christmas gifts in both a literal and metaphorical sense. As he puts it in the short story *Utan vigsel och med!* in the second collection of *Giftas*, almost thirty years before creating Zachris: «It was Christmas Eve, a day of sadness for all those who once had a family».⁴⁴ Thus Strindberg follows both the folkloric and Romantic tradition of structuring and representing Christmas, and at the same time deviates from the tradition in some important ways, as he juxtaposes it with his own tragic vision of human coexistence, when Christmas Eve is not so much a chance to harmonize and reconcile family conflicts, but rather a sad reminder of the disconsolate nature of human existence. And all the above is constantly accomplished by recourse to the everlasting polemic with the case of Ibsen's Nora.

⁴⁴ August Strindberg, *Giftas I-II*, cit., p. 259: «Det var dan för julafton, en bister dag för dem som haft familj».

Konstens verklighet i *En blå bok*

Astrid Regnell

Vad är en dikt? frågar Diktaren i *Ett drömspel*. Indras dotter svarar: «Ej verklighet, men mer än verklighet [...] ej dröm men vakna drömmar [...]».¹ Frågan vad dikt är handlar här om vad för sorts «verklighet» den består av. Jag kommer i det följande utgå från frågan hur Strindberg ser på verklighetsmaterialet i den konstnärliga processen. Hur blandas verklighet och överklighet i den, dvs. hur blandas yttre verklighet och inre föreställningar till en konstnärlig bild? Vad betyder det för dikt-skapelseprocessen att fantasin beskrivs som ett övergångsfenomen på gränsen mellan verkligt och överkligt? Jag kommer diskutera dessa frågor utifrån Strindbergs ockult präglade tänkande i *En blå bok*.

I min avhandling om *En blå bok* undersökte jag ett alkemistiskt förvandlingsmönster som sätter sin prägel på hur Strindberg tänker att alla möjliga fenomen, såsom naturen, kärleken, konsten, kvinnan, väderfenomenen, den historiska utvecklingen etc. är sammansatta och fungerar.² Den alkemistiska förvandlingen utgör stadier i en uppvärmningsprocess resulterande i stigande grad av renhet, där den åtråvärda slutpunkten uppnås på ett oförklarligt sätt. I *En blå bok* utnyttjar Strindberg ibland hela detta mönster och ibland vissa kodord för olika stadier i förvandlingsprocessen för att gestalta händelser, skeenden, fenomen, såsom t ex i beskrivningen av förloppet när norrskenet «spelat ut sitt trolska spel»³ eller hur en älskad och älskande persons inverkan förvandlar tillvaron.⁴ Och liksom den alkemistiska processen har både en andlig och en materiell dimension, finner man i *En blå bok* t ex saker som sker *inom* en människa skildrade på sätt så att det samtidigt framgår

¹ August Strindberg, *Ett drömspel*, red. Gunnar Ollén, Norstedt, Stockholm 1988, *Samlade Verk*, band 36, s. 91.

² Astrid Regnell, *Att se stjärnor på ljusa dagen. Förvandling och försoning i August Strindbergs "En blå bok"*, Ellerström, Lund 2009.

³ August Strindberg, *En blå bok II*, red. Gunnar Ollén, Norstedt, Stockholm 1999, *Samlade Verk*, band 66, s. 832.

⁴ *Ibid.*, s. 943.

att det är något rent materiellt som förvandlas. Kärleken beskrivs som stadierna i en kemisk process där olika ämnens renhetsgrad avskändras i takt med stigande hetta.

Den konstnärliga processen eller fantasin, som vissa av uppsatserna i *En blå bok* handlar om, ges också en viss materiell status, blir en förvandlingssubstans, som balanseras på en gräns mellan inre och yttre verklighet. Denna utgör en förmedlande länk mellan konstnärens inre bilder, dennes iakttagande av omvärlden och det som den framställda bilden visar. Gränsen mellan inre och yttre verklighet upprätthålls dock inte helt oproblematiskt.

I min avhandling visade jag hur förvandlingsmönstret generellt påverkade sättet att uppfatta och beskriva naturen, livet, människan etc. i *En blå bok*. Här ska jag inrikta mig på vad Strindbergs idéer om förvandling och den ockulta världsbilden säger om hans syn på den skapande processen. Jag gör det genom att utgå från resonemang om diktens samband och likhet med verkligheten i några av uppsatserna i *En blå bok*.

Strindberg tänker i uppsatsen *Projektioner* att det kanske bara är diktaren som kan «projicera sina inre bilder till ett slags halv verklighet».⁵ Man känner här igen den romantiska föreställningen om konsten som avhängig en speciell egenskap hos diktaren – att förmågan finns framförallt hos denne utvalde individ. Här blir det mer specifikt dock – den dikteriska förmågan innebär att inre föreställningar transponeras till något halvt verkligt. Ordet projicera, som här benämner vad diktaren gör, och som också finns med i uppsatsens titel, «Projektioner», används i ett alkemistiskt sammanhang för att beskriva alkemistens förvandling av den ursprungliga materien som därmed uppnår sitt fullbordade stadium.⁶ Fenomenet att diktarens inre bilder övergår till «ett slags halv verklighet», kan således här tänkas skildras som en förvandling. Detta sägs i en uppsats som börjar: «Men det finns projektioner också, dem jag icke kan förklara», vilket visar att ordet projektion här förknippas med något oförklarligt.

Diktarens förmåga att projicera sina inre bilder till ett slags halv verklighet beskrivs i samma uppsats som en parallell till fenomenet att man plötsligt tycker sig se personer, både levande och döda, man just gått och tänkt på:

⁵ August Strindberg, *En blå bok I*, red. Gunnar Ollén, Norstedt, Stockholm 1997, *Samlade Verk*, band 65, s. 203.

⁶ Lindy Abraham, *A Dictionary of Alchemical Imagery*, Cambridge University Press, Cambridge 1998, s. 157-158.

Det är ju ett mycket vanligt fall att döende visa sin hamn för frånvarande, och även levande personer kunna uppträda i synlig måtto men endast för dem som bära dem i sina tankar. Mina initierade vänner brukade jag på gatan visa på detta fenomen. – Jag observerade någon obekant som liknade en frånvarande bekant [...].⁷

Här återges tanken att det halvt verkliga som diktaren åstadkommer genom sin inbillnings- och projiceringsförmåga, kan ha sin motsvarighet i ett mer generellt fenomen – att när man tänker på en speciell person kan man få för sig att man ser just den personen – fast det egentligen är någon annan. I en direkt fortsättning i samma uppsats beskrivs hur inbillningsförmågan arbetar när man får för sig att man ser en viss person: «– Jag observerade någon obekant som liknade en frånvarande bekant; straxt därpå kompletterade mitt öga bilden, uttraderande det olika. – Se där går X, sade jag!».⁸

Här sägs något om hur det uppdiktade kommer till – eller hur fantasin arbetar, eftersom detta alltså är diktarens sätt att projicera sina inre bilder – att förbise något i det iakttagna som faktiskt finns där. Fantasins arbete är att uttradera det olika. Det som inte överensstämmer med diktarens inre bild försvinner, när denne iakttar sitt föremål. Och det här kan jämföras med ett fenomen som var och en råkar ut för ibland – att man tänker på någon, och att man rätt ofta får för sig att man ser den personen. Förklaringen till fenomenet skulle vara det som beskrivs i uppsatsen – att när en person dyker upp, någon som liknar ens inre bild, uttraderas det som är olikt och så har en bild skapats genom att något yttre tagits bort, dvs. det som inte överensstämmer med den inre bilden. Inbillningsförmågan söker de drag i det betraktade föremålet som är lika den inre föreställningen – också när verkligheten inte är riktigt lik. Likheten tycks uppstå i konstnären utan dennes medvetna avsikt och på ett sätt som inte går att kontrollera eller förklara.

Att strävan efter likhet också kan fungera som en fullt medveten metod framgår i uppsatsen *Poesien och Korrespondensläran* i följande deklARATION: «Poesiens väsen skall bestå i att finna motsvarigheter».⁹ Den som vill prova metoden erbjuds dessutom regler för hur detta bör gå till. Denne bör söka efter något likt som förhöjer skönheten och behaget hos föremålet. I det lärostycke som tillhandahålls som exempel på en sådan metod, förklaras hur man ger en rättvisande bild av kvinnokroppens skönhet – genom att visa dess likhet med universums uppbyggnad:

⁷ August Strindberg, *En blå bok I*, cit., s. 203.

⁸ *Ibid.*, s. 203.

⁹ *Ibid.*, s. 223.

Återfinner jag i den mikrokosm som kallas kvinnan alla de linjer varmed kosmos är byggt, ljuskäglans koniska sektioner, planetbanans ellips, kometens kaustika i länden,¹⁰ vadens logaritmiska spiral, skötets sfäriska triangel, barmens halvklot, [...] så har jag gjort mer än liknelser, jag har [...] förklarat hennes kaos, och upphöjt henne till dignitet [...].¹¹

Strindbergs esoteriska världsbild kommer till uttryck i tanken på hur jordiska företeelser har sina motsvarigheter i en högre ordning, en högre verklighet, som ses som den enda verkliga verkligheten. Att härleda jämförelser, som det sägs i uppsatsen, ur «det oändliga världsalltet» ger de avbildade föremålen en anstrykning av denna verklighet. Det verkligt verkliga, det oändliga, används således i skapelseprocessen och avbildningen resulterar i ett förverkligande av det avbildade – mikrokosm speglas, avbildas, förklaras av makrokosm.

Den högre verkligheten utgör alltså ett mål för konstnärens bildskapande. Att dessutom kunna se sig själv som en del av den är ett religiöst mål snarare än ett konstnärligt, men det beskrivs i *En blå bok* som en parallell process till konstnärens bildskapande. Ett exempel ges i uppsatsen *Sömngångare*.¹² Här sägs om den kvinna eller sömngångare som inte kan förstå sig själv i ljuset av en högre verklighet att hon inte kan «fatta upp en bild». För att kunna det måste man kunna se bilden av sig själv. Sömngångarens dilemma beskrivs således som en oförmåga till bildskapande. Och hennes brister förklaras av hennes dåliga material – hon utgör ett dåligt fungerande medium för ljuset så att speglingar och reflektioner blir hinder i vägen för den bild som behövs för förståelsen. Sömngångaren behöver väckas ur sin slummer, och hennes illusoriska självuppfattning brytas, för att hon ska kunna «fatta upp» bilden, den hon behöver för att kunna se sig själv. Men hennes «material», det ogenomträngliga, ogenomskinliga blir ett hinder för bildseendet. Processen som skulle leda till att en bild skapas kan inte fullbordas på grund av att ljuset (som väl var nödvändigt för att det skulle kunna bli en bild) speglas och reflekteras på ett okontrollerat sätt.¹³

Det här är tankar om hur bilder uppstår som således samtidigt handlar om identitetsutveckling. Sönnen är ett hinder för uppvaknandet och

¹⁰ Kaustika betyder här brännyta, det område där de reflekterande strålarna skär varandra och stark belysning erhålls. Se ordförklaringarna i August Strindberg, *En blå bok I*, cit., s. 588.

¹¹ *Ibid.*, s. 223.

¹² August Strindberg, *En blå bok III-VI*, red. Gunnar Ollén, Norstedt, Stockholm 2000, *Samlade Verk*, band 67, s. 1254-1266.

¹³ *Ibid.*, s. 1264.

därmed för seendet och för förmågan att «fatta upp en bild» och se sig själv. Sömngångaren kan inte ta in tillräckligt mycket av verkligheten för att något bildskapande överhuvudtaget ska kunna uppstå.

I en lite försonligare ton frågas också i uppsatsen om sömngångaren saknar förmågan att fatta upp en bild därför att den kanske äger «andra ögon än vi, ett annat väsen än vi». Den kanske har «en finare konstitution, som icke kan inleda förbindelse med det materiella» eller det kanske beror på «en outvecklad apperceptionsförmåga¹⁴ hos det materiella underlaget för själisk existens». ¹⁵ Även i dessa tankar söks således förklaringar till varför sömngångaren inte kan fatta upp en bild. Hennes materia kan inte överhuvudtaget blanda sig med verklighetens. Bilden behöver en sådan förbindelse för att kunna uppstå. Sömngångaren känner inte igen någonting när hon ser verkligheten och världen. Det finns inget som kan vara likt hennes inre föreställningar. Om något olikt skulle uttraderas finns inte heller något likt kvar. Hon kommer inte till ett stadium där en förvandling ens kan påbörjas. Det är väl därför sömngångarens sömn betonas här. Sönnen står för ett tillstånd det inte verkar finnas möjlighet att komma vidare från. Strindbergs beskrivning av sömngångaren som ett kaotiskt medium (som reflekterar ljuset på ett okontrollerat sätt) och som existerande i ett stadium av opåverkbar *sömn*, har likheter med beskrivningen av den alkemistiska processens inledande kaotiska stadium.

I uppsatsen *En saga berättad av en dåre*¹⁶ framställs däremot en sömngångares slummer, dvs. illusionen, som något användbart. Förmågan att ge illusioner karaktär av sanning sägs nämligen förutsätta en diktares eller sömngångares förmåga att bortse från realiteter: «För att kunna leva livet måste man gå som en sömngångare, och man måste även vara diktare, dupera sig själv och andra. Jag har kunnat det ganska bra, och jag har gått på taktärnor av tunnaste bly, gått genom eld och låtsat det varit vatten [...]».

I detta fall innebär alltså en diktares förmåga att hålla illusioner vid liv en egenskap jämförbar med en sömngångares förmåga att balansera på tunna taktärnor – eller på gränsen mellan sönnens illusoriska bilder associerade med en skönare verklighet och de alltför jordiskt betonade

¹⁴ Begreppet apperception, som Strindberg använder i uppsatsen om sömngångaren, handlar om vad som händer med våra intryck när de passerar medvetandets tröskel. De uppfattas inte bara, utan *appercipieras* genom att det redan finns intryck där – i medvetandet – de adopteras och blir till en blandning av det de består av och det som redan fanns i medvetandet. Strindberg är uppenbarligen bekant med sådana begrepp inom psykologin.

¹⁵ August Strindberg, *En blå bok III-IV*, cit., s. 1264.

¹⁶ August Strindberg, *En blå bok I*, cit., s. 153.

bilderna. I konstens verklighet, som bara är «halv», bör illusionen bevaras, och de inre föreställningarna stärkas genom konstnärens/illusionismakarens förmåga att balansera på gränsen mellan vanlig och inbillad verklighet. Metoden skulle vara att inte riktigt låta den vanliga verkligheten komma till tals utan att låta denna färgas och genomsyras av saker som erinrar om en gudomlig och osynlig verklighet. I den konstnärliga förvandlingen, till skillnad från den religiösa, är förmågan att bevara illusionen, den halva verkligheten – vid liv, nödvändig.

I texten beskrivs alltså en bild man behöver kunna hålla fast vid för att uthärda i livet. De omständigheter som behövs för att bilden ska uppstå beskrivs också. Man måste kunna bortse från det man faktiskt ser omkring sig – det ska raderas ut ur bilden så att inte den yttre verkligheten gör sig för starkt påmind och så att det finns utrymme för det som är likt den inre. Illusionen som håller diktaren/sömngångaren svävande på gränsen mellan sömn och vakenhet eller på gränsen till verkligheten, sägs här ha fungerat som medium för fantasin. Sömngångaren menar sig ju ha lyckats «ganska bra» med att gå «genom eld» samtidigt som han «låtsat det varit vatten».

Om jag nu beskrivit en positiv värdering av dikten som ett gränfenomen mellan verkligt och överkligt, tänkte jag också visa hur diktens bristande verklighetsgrad resulterar i en del problem – både i bildskapelseprocessen och för det avbildade föremålet själv. I uppsatsen *Hans Ideal*¹⁷ framgår att sådana problem inte behöver bero på brister i konstnärens artisteri, utan istället kan ha att göra med ett av konstnären icke uppskattat beteende hos det avbildade föremålet. Det berättas i uppsatsen om en bildhuggare, som i sitt arbete med att framställa en rättvisande bild av sin älskade, försöker reproducera sin egen inre bild av hennes goda egenskaper och hennes skönhet:

Av hennes oordnade själsmaterie gjorde han med sina sköna känslor och tankar en tankeform, som kvinnan först beundrade, dyrkade och ville likna. Men hon orkade inte följa med; hemma ansträngde hon nog sig att ta in posen och gesten för en stund, men bara hon kom ut i sällskap, så slängde hon mask och kostym och föll ur rollen.

Men mannen arbetade på sin tankeform; led när han icke fick fason på den, och blev ju förtvivlad när det motsträviga materialet icke ville böja sig efter hans vackra avsikter.¹⁸

Berättelsen handlar därefter om hur den åtrådda försöker leva upp till mannens/bildhuggarens bild av henne – men får allt svårare att klara av

¹⁷ August Strindberg, *En blå bok III-IV*, cit., s. 1432-1433.

¹⁸ *Ibid.*, s. 1432.

rollen. Det dyker nämligen upp andra figurer som börjar tumma på den tilltänkta statyn. Den konstnärliga materien blir «motsträvig» beroende på att den verkliga kvinnans leverne inte går ihop med konstnärens idealiserade bild av henne. Framställningen präglas således genomgående av en sammanblandning av bild och verklighet. Kvinnan som avbildas kritiseras, men samtidigt berättas om hur det kritiserade beteendet gör att konstnären inte lyckats med sin intention – vilket verkar bero på hennes misslyckade försök att likna den avbild som är mer lik konstnärens tankeform än henne själv. Det konstnärliga problemet beror på att motivet inte är likt, dvs. inte överensstämmer med konstnärens inre bild. Det blir också svårt att bestämma sig för en strategi när de olika bilderna av föremålet krockar. Motsättningarna till kvinnan som avbildas kan således sägas avspegla sig i svårigheterna att avbilda henne. Bildframställningen i uppsatsen präglas tydligen både av konstnärens illusion om det verkliga föremål denne framställer, och av den verklighet konstnären menar sig se när han inte lyckas bevara sin illusion.

I uppsatsen *Dubbelgångaren*, som även den handlar om inre och yttre bilder som krockar, beskrivs en förälskelse utifrån en jämförelse med diktarens göromål. Mannens bild av sin älskade, dvs. dubbelgångaren, utmärks av samma brist på överensstämmelse mellan verklighet och ideal som diktarens bilder:

När en man börjar älska en kvinna, så kastar han sig i en trance, blir diktare och konstnär; ur hennes bildbara oindividualiserade astralmateria, arbetar han ut en tankeform, i vilken han ingjuter allt det vackraste han äger inom sig, och skapar så en homunkel, som hon adopterar till sin *double*; och det är den hon låter mannen operera med. [...]
Mannens kärlek till sin homunkel överlever ofta alla illusioner, och han kan ha fattat dödligt hat till hennes själv, under det hans kärlek till dubbelgångarn fortlever. Men detta maskspel ger anledning till de djupaste disharmonier och lidanden; han blir skelögd genom att betrakta två bilder som icke sammanfalla; han vill famna sitt moln, men får fatt i en kropp; han vill höra *sin* dikt, men det är en annans; han vill se sitt konstverk men det är bara en modell. Han är lycklig i sin trance fastän världen icke kan fatta hans lycka; vaknar han ur sitt sömngångeri, då växer hans hat mot kvinnan, ju mindre hon motsvarar hans urbild, och när hon har mördat sin dubbelgångare, då är kärleken slut och det gränslösa torra hatet står ensamt kvar.¹⁹

Ett konstnärligt problem finner man i beskrivningen av att mannen/diktaren «blir skelögd genom att betrakta två bilder som icke sammanfalla». För att konstnären ska känna sig nöjd med konstverket

¹⁹ August Strindberg, *En blå bok I*, cit., s. 268.

behövs alltså antingen att verkligheten ändrar sig efter konsten eller att konsten inte avviker alltför mycket från verkligheten. Men berättelsen om dubbelgångaren slutar med att den verkliga kvinnan mördar den vackra avbilden diktaren hade skapat. Mordet innebär att kärleken tar slut, men det är ett brott även i en annan bemärkelse – illusionen/bilden bryts och dör.

«Homunculus», som dubbelgångaren eller den bedrägliga bilden bland annat benämns i uppsatsen, är också det «barn» alkemisten skapar i förvandlingsprocessen. Tanken på fantasins skapelser som diktarens «barn» finns tydligt i *En blå bok* – i uppsatsen *Diktarens Barn*.²⁰ Den strider inte mot alkemistens uppfattning om sina «barn» eftersom bearbetningen av förvandlingsmediet, som är nödvändig för barnets tillblivelse, i alkemin förknippas med fantasin.²¹ Diktaren vill i uppsatsen famna sitt moln och sitt konstverk, men får fatt i en kropp och en modell. Lika undflyende som diktarens homunkler ter sig molnet och konstverket. De var känsliga till sin natur då den verkliga kvinnan lyckades mördar dem. Diktaren som befann sig i halvverklighetens värld sägs därmed ha vaknat ur sitt «sömngångeri». Konstnären ser på sina skapelser som imaginära, mindre verkliga, men skönare, behagligare och mindre besvärliga än dess jordiska förebilder. De kallas i enlighet med de platoniska ursprungliga idéerna för urbilder, men ges inte samma verklighetsstatus som dessa. Diktmaterial tål visst inte allt för mycket verklighet – utan fungerar endast i ogripbarbart och okroppsligt tillstånd. På så sätt jämförs kärleken med diktandet – ingendera håller att gripa tag i.

Vad säger då förvandlingsvärldsbilden om hur Strindberg ser på skapelseprocessen och vad betyder det att den konstnärliga skapelseprocessen utgör en förvandling? Och vad kan sägas om verklighetens och överklighetens inverkan i diktskapelseprocessen? Det olika, det som är olikt konstnärens inre bild, dras ifrån på ett oförklarligt sätt. Man är inte medveten om hur det sker, men det är något av det verkliga i det man ser som «utraderas», så att det som liknar det man ser inom sig istället betonas, det som är likt konstnärens inre bild och som tycks präglad av dennes höga ideal. Den framställda bilden liknar dock både verkligheten och något annat, något öververkligt, diktarens urbilder, och den lyfts genom inverkan från dessa upp till en viss verklighetsstatus, en halv verklighet – sett utifrån en platonisk världsbild som ser idéerna som det verkliga och deras representationer i sinnevärlden som överkliga. Det kan betyda att konstens strävan måste vara att så mycket

²⁰ *Ibid.*, s. 121.

²¹ Lyndy Abraham, *op. cit.*, s. 147.

som möjligt framställa bilder som visar på det framställdas likhet med högre ideal, men att det finns en gräns där föremålets olikhet med dessa ideal krossar bilden. Konstnärens bild tycks beroende av hur det avbildade föremålet ter sig – inte bara själva utseendet utan även dess beteende och moraliska halt, eftersom själva bildskapandet tydligen hämmas när verkligheten, det avbildade föremålet, blir för olikt sin avbild. Så det behövs en sorts likhet både med en övre verklighet och med en yttre. Att likheten med den yttre verkligheten inte är oväsentlig märktes i exemplet med kvinnan beskriven som en sömngångare – där livet eller verkligheten tycktes helt ogripbart för henne. Hennes inre föreställningar hade ingen likhet med verkligheten alls och de kunde därmed inte förvandlas till någon bild.

Konstnärens strävan att bortse från det olika och söka likheter med sina egna inre urbilder (ibland kallade «homunkler»), gör konsten illusorisk, opålitlig och halvverklig, men samtidigt är det nog avbildningens likhet med konstnärens inre urbilder (med reminiscenser av en högre verklighet) som tänks höja dess verklighetsnivå till något halvt verkligt. Konstnärens inre bilder och de yttre bilder som ögat ser förändras/förvandlas under inverkan av den halvt verkliga materia som är konstens medium. Bilden ges en halv verklighet genom dess anknytning till en högre verklighet, men den behöver också en anknytning till den vanliga verkligheten vilken i enlighet med den esoteriska verklighetsbilden i *En blå bok* saknar verklig verklighet. En halv verklighet, som dikten får genom sin anknytning till en högre verklighet, jämförd med den vanliga verklighetens överklighet, innebär att graden av verkligheten i konsten framstår som högre än i verkligheten. Men trots sin högre verklighetsgrad tycks inte den konstnärliga bilden alltid klara sig i kampen mot sina förebilder i livet.

Forms of Intertextuality

Grotti and Loki: Two Mythological Beings in Strindberg's Literary Production

Maria Cristina Lombardi

Strindberg's early interest in Old Norse myths and legends is generally known. Among his first attempts at writing prose narratives and plays there are a number of texts inspired by legends, characters and stories from the ancient Germanic past and the Viking age. *Göticismen* ("Gothicism"), the cultural movement which was flourishing in Uppsala when Strindberg was there as a student of aesthetics, certainly played a significant role in his early production.

Strindberg's acquaintance with Old Norse is also shown by his frequent mention of the two *Eddas*, in his activity as an art critic for newspapers and periodicals. An enlightening example is provided by an article dedicated to contemporary Swedish paintings with mythological and historical motifs, Mårten Eskil Winge's *Tors strid med jättarna* ("Thor's Battle Against the Giants"), published in «Stockholms Aftonpost» on March 21, 1872.¹ Strindberg quotes Erik Gustaf Geijer's viewpoint about the impossibility of portraying the Nordic deities, since they appear in the Nordic sources as dark personifications of even darker forces. On the contrary, Strindberg argues that they represent the same values as the classical gods do and in particular points out the equivalence of Thor and Hercules in their representation of the idea of physical strength. Moreover, he maintains that the Nordic peoples usually disesteem themselves: «[...] nedsätta oss själva är en egendomlighet hos oss nordbor [...] och vi äro helt okritiskt beredda att underskriva antikdyrkarnes program, ehuru vi inom oss måste erkänna, det antiken börjar bli oss något främmande»² («[...] disparaging ourselves is a peculiarity of ours in the North [...] and we are thoroughly uncritically inclined to subscribe to the point of view of the worshippers of classical antiquity, although we must admit within

¹ August Strindberg, *Ungdomsjournalistik*, edited by Hans Sandberg, Norstedt, Stockholm 1991, *Samlade Verk*, vol. 4, pp. 14-17.

² *Ibid.*, p. 14.

ourselves that antiquity begins to become unfamiliar to us»³).³ Then Strindberg refers to Diderot's, Batteux's and Winckelmann's concepts of the relationships between art and nature, concluding: «Måtte den dagen ej vara avlägsen, då våra skolgossar med stolthet tala om huru många sagor av Snorre de kunna, i stället för huru många böcker av Livius de explicerat – då först skall den folkliga andan väckas till liv [...]»⁴ («May the day be not far when our pupils say proudly how many sagas by Snorri they know, instead of how many books by Livy they have interpreted – only then will the popular spirit be brought back to life [...]»). He was thus absolutely convinced of the need to popularize Old Norse literature and myths among young people, who must be educated in the light of their forefathers' cultural heritage.

In about the same period, and in the same spirit, he wrote a saga fragment, *Åns Bogveigs saga* with its «visa för Grotte», («song for Grotte»⁵).⁵ The fragment, which follows the narrative of the Old Norse *Åns saga Bogsveigs*, is almost unknown and was published among his early texts by the author himself with the title *I vårbrytningen* («In Springtime», 1881), a title he kept in later editions. All these texts had been published before, during the 1870s, the first of which was a fragment published in 1872 in «Vitter Kalender», a magazine edited by a group of Uppsala students, who had previously collaborated with *Runaförbundet*, an association which by then had disbanded.

He signed the article as Arnkell Ofeg, taken from an Icelandic saga, *Eyrbyggja saga*, which he had borrowed, together with a collection of Kings' sagas, *Morkinskinna*, from the Kungliga Biblioteket, Stockholm's Royal Library, on December 31, 1871.⁶ On January 8, 1872 he also borrowed *Fornaldarsögur Norðurlanda* (containing *Ån Bogsveigs saga*), both in the original Old Norse version and in the Danish translation by Carl Christian Rafn.⁷ To these sources we should probably add Erik Biörner's *Nordiska kämpa dater*, a collection of *fornaldarsögur* containing the original Old Norse version and the Swedish translation of *Ån Bogsveigs saga*, which was preserved at the Kungliga biblioteket.⁸

I vårbrytningen also originally contained *Den fredlöse*, a drama set in the Viking age, whose plot develops problems typical of the passage

³ Translations are mine if not mentioned otherwise.

⁴ August Strindberg, *Ungdomsjournalistik*, cit., p. 17.

⁵ August Strindberg, *I vårbrytningen*, edited by Carl Reinhold Smedmark, Almqvist & Wiksell, Stockholm 1981, *Samlade Verk*, vol. 2, pp. 102-109 and pp. 207-214.

⁶ Allan Hagsten, *Den unge Strindberg*, Lunds universitet, Lund 1951, vol. 2, p. 41.

⁷ *Ibid.*, vol. 1, p. 338, and vol. 2, p. 39. He brought them to Uppsala and took them back to the Royal Library on 12 February 1872.

⁸ Erik Biörner, *Nordiska kämpa dater*, Hornn, Stockholm 1737.

from Paganism to Christianity in the North, with a careful reconstruction of the milieus and values of medieval Iceland.⁹ This dramatic text, like many of Strindberg's writings from this period, exhibits a certain number of stanzas scattered throughout the narrative. One is attributed to Gunnlod, the main female character, and mirrors her new Christian faith, while another is attributed to a skald named Orm, and follows the Old Norse tradition, fully representing contemporary Gothicism's values and themes. They are juxtaposed in the play: Gunnlod's poem with rhymes and Christian topics,¹⁰ while the other is recited by the poet Orm, with alliterations and heathen values:

När vårvind gick fram
Över vaggande sjö,
Och brodden bröt upp
Ur den bruna mull,
Då drog drotten
Draken ur lidret,
Att fresta färden
På fradgande våg.¹¹

When the spring winds blew
Over the waving sea,
And the sprout sprang
Out of the brown soil,
The Viking king drew
The ship out of the shelter,
To try a voyage
On the frothing waves.

The contrast between values and forms, together with the several shifts from prose to verse and viceversa, contributes to focus our attention on the main terms of the conflict. Strindberg's prosimetric choice, that is the alternation of prose and verse in his early dramas and prose narrations, in following the tradition of the so called Prosimetrum, indicates his inclination towards the Old Norse literary tradition not only in terms of content but also in terms of form. Besides being rooted in orality, the Nordic prosimetrum had the characteristics of not having the same proportion of parts in prose and verse. One of its functions

⁹ August Strindberg, *Den fredlöse. Sorgspel*, in Id., *Ungdomsdramer II*, edited by Birger Liljestränd, Norstedt, Stockholm 1991, *Samlade Verk*, vol. 3, pp. 95-150.

¹⁰ *Ibid.*, p. 104.

¹¹ *Ibid.*, pp. 126-127. The comparison of this passage with Erik Gustaf Geijer's *Vikingen* is quite interesting. See Erik Gustaf Geijer, *Dikter*, edited by Carina and Lars Burman, Atlantis, Stockholm 1999, pp. 8-12.

was to hold the audience's attention; later in the written tradition its function became one of aesthetic embellishment. This is what happens in Strindberg's text, in which he makes extensive use of this form, especially in his early production, but also later. Imitating the habit of the sagas' authors, he inserts verses also in this saga fragment, though they have nothing to do with the stanzas of the original Old Norse *Ans saga Bogsvæigs* but instead constitute the protagonist's ironic response to society and power by following a literary pattern, the old skaldic stanza, which Strindberg innovates by introducing nonsense and ridiculous elements and transforming it into an absurd game.

In his saga fragment we find a kind of *Grottasång*, a *visa för Grotte*¹² resembling in the name of the addressee, but not in the contents, Viktor Rydberg's more famous poem, in particular its section *Grotte på avstånd och nära håll* ("Grotte at a distance and close at hand"), published in 1891.

In the Old Norse myth of Grotti, based on the Eddic poem *Grottasongr* ("The song of Grotti") and on Snorri's *Edda*, two slave giantesses, Fenja and Menja, brought to Sweden by the Danish king Froði, are forced by him to grind gold from a magic grindstone. They ask the king for rest, but he refuses, although they wish him wealth and happiness. He knows nothing about the two women's origin, so they sing their story, revealing that they are famous sorcerer-warriors who even created the magic grindstone they are working at, and that a hostile army will come to destroy Froði and his kingdom. The myth has been preserved in some Scandinavian folktales (for ex. in Asbjørnsen and Moe's *Norske Folkeeventyr*) and used in modern Swedish literature. Viktor Rydberg makes a political and social elaboration of it (maybe because of its connection to Sweden), where he interprets the Old Norse myth as a symbol of contemporary social injustice.¹³

In fact, in his poem, he transforms the characters involved in the Old Norse text into modern symbols of contemporary European society. The Grotte mill represents industrial capitalism with its cruel, blind exploitation of people, and the two giantesses the workers and their families, condemned to make the capitalistic machine work. In spite of the change in time and space, the dark gloomy atmosphere which characterises the setting of the Old Norse myth is preserved and the present social conditions are placed in a more universal context, a terrible chain of horrors which must be stopped in order to free humanity.

¹² August Strindberg, *I vårbrytningen*, cit., p. 104.

¹³ Viktor Rydberg, *Dikter*, edited by Örian Lindberger, Atlantis, Stockholm 1996, pp. 151-176.

Stackars lilla träla barn,
som med far och mor och andra
har från härjat hem att vandra
vägen till kung Frodes kvarn – [...]
Det är Frodes Grottetroll,
det är Frodes Mammonskvarn
som ska krossa er, I flarn;
spindeln, som ur edra safter
snart skall suga nya krafter
till att spinna,
till att tvinna
åt kung Frode gyllne garn [...].¹⁴

Poor little enslaved children,
who with father, mother and others
must walk from a devastated home
to king Frode's mill – [...]
It is Frode's Grotte troll,
it is Frode's Mammon mill
that will crush you, cockleshells;
the spider that out of your juice
will soon suck new power
to spin,
to twine
the golden yarn for king Frode [...].

The more one approaches it, the more astonishing and horrifying Grotte appears («för häpen syn»):

Värst av hugg och slag det regnar,
där man vacklar, där man segnar.
Och likväl
är ej sådan bödelssjäl
grymmare än mången annan.¹⁵

It's a rain of blows and strokes, I say,
where one wavers, where one sinks.
Still
such a hangman's soul is no
crueller than many others.

The transformations brought about by industrialization and the consequent urbanization of the rural population were the sources that

¹⁴ *Ibid.*, pp. 165-166.

¹⁵ *Ibid.*, p. 170.

inspired Rydberg in his search for literary and mythological symbols which could have a strong impact on the popular imagination. In this picture Grotte is an infernal machine that devours people by transforming them into gold.

Strindberg had written his *Visa för Grotte* about twenty years before Rydberg's poem. Strindberg's song does not evoke either epic or collective experiences, and it does not concern the working classes or social categories. It is rather an individual story.

By comparing Strindberg's and Rydberg's modern texts with the Old Norse *Grottasongr*, we find two opposite trends in them: in Rydberg's poem, a trend towards an updating of the myth into a broad social perspective which preserves its original mythical solemnity, while Strindberg's stanzas represent a trend towards a reduction of its strength, since it is transferred into a debased, lowly situation, a context out of time, where the "grotesque" is the prevailing aspect.

Strindberg's stanzas are dedicated to a pig: Grotte, the protagonist's pet and Ån's only friend. Grotte behaves like a dog, wagging its tail and following Ån everywhere. Ån is a poet but also a fool, representing the artist who is misunderstood and rejected by society. Strindberg creates a special type of pet for his hero and makes him address all his verses to Grotte. In the prose introducing the first stanza which Ån dedicates to Grotte, the pig is presented as follows:

Grisar sprungo lösa på golvet och gjorde ofog, med det var en, som var beskedligare än de andra, ty han smutsade ej Åns sänghalm; han var Åns vän. De sovo bredvid varandra. Ån kallade honom Grotte. Var gång fadern sparkade Ån gjorde han en visa för Grotte, ty det var ingen ann som förstod vad han sjöng och därför trodde de att han var däre. Nu kvad Ån:

Stut står i fjöset
Smakar ej höet
Bagge går på tunet
Buttig men svång.
Ogäv gav
Ingen tog.
Grotte kom hit
Grisen min grå!

Grotte kom luffande, satte sig på bakbenen och klippte med öronen:
«Det är bra!»¹⁶

¹⁶ August Strindberg, *I vårbrytningen*, cit., p. 208. I quote this stanza from the unedited version reported at the end of the volume, since it is not present in the other version.

Pigs were roaming freely on the floor and doing mischief, but there was one that was better-tempered than the others, because he didn't make Ån's bedstraw dirty; he was Ån's friend. They slept side by side. Ån called him Grotte.

Each time his father kicked Ån, he composed a song for Grotte, because there was no one else who understood what he was singing, and therefore they believed that he was a fool.

Now Ån sang:

The bullock stays in the cowshed
It is not tasting the hay
Bagge is walking in the courtyard
Roundish but hungry.
Ungive gave
No one took.
Grotte come here
My grey pig!

Grotte trod, sat down on his haunches and twitched his ears: «That's good!»

The name Grotte reminds us of the famous mill Grotti, perhaps suggesting Grotte's important role in Ån's life. But Grotte may also allude here to the colour of the animal and be a nickname which means "grey" (in Swedish *grå*, neuter *grått*). If we compare the noble animals usually appearing in skaldic stanzas, such as eagles, wolves, ravens, or swans, all connected with war and battles or other mythological lore, the choice of a pig as a friend seems quite unusual.

But in Strindberg's story Grotte escapes from Ån in order to follow a sow, and Ån tries to stop him but Grotte does not listen to him, and so Ån kills the sow.

Det började dagmejna och isen smalt från jöklarne. Grotte blev orolig, ty en gylta hade kommit in i skålan. Han ledsnade på Åns visor och blev borta en natt. Ån kunde inte sova. På morgonen kom Grotte igen. Ån lockade på honom, men Grotte kröp bakom mjöllåren. Då kvad Ån:

Gängekarl
För Goemånad
Akta dig!
Isen är skral
Skaren är lömsk
Skredet går
Bäcken går
Böljan går.

Grotte kröp fram och Ån torkade honom i ögonen med rockärmen.
 Nästa morgon log gyltan död. [...]
 [D]å kom Grotte och nafsade honom i rocken. [...]
 Grotte kom en morgon gnällande till Ån och gömde sig hos honom, ty
 trälarne voro hack i häl efter. Ån tog eldtången och slog ikring sig, så
 att Grotte fick fred den dagen.¹⁷

The sun began to get warm, melting the glacier ice. Grotte got restless
 because a young sow had come into the house. He got tired of Ån's
 songs and stayed away the night. Ån could not sleep. In the morning
 Grotte came back. Ån called him, but Grotte crept behind the flour bin.
 Then Ån sang:

Wanderer
 Beware
 Of February!
 The ice is weak
 The crust is treacherous.
 Here comes the avalanche.
 Here comes the brook.
 Here comes the wave.

Grotte came creeping and Ån dried his eyes with his coat sleeve.
 The following morning the sow was dead. [...]
 Then Grotte came and snapped at his coat. [...]
 One morning Grotte went whining to Ån and hid at his house, because
 the thralls followed hard on his heels. Ån took the firetongs and hit all
 around, so that Grotte could be undisturbed that day.

But later Grotte too is killed by some servants:

Nästa morgon när Ån vaknade var Grotte försvunnen. Ån sprang upp.
 Största grytan var på och Grottes huvud grina de ur henne mot Ån.
 Då kvad han:

Sjung ej så sorgligt Gryta du
 Grotte min vän vill sova nu.
 Röken stiger mot himlen blå
 Nu ligger jag ensam på smutsigt strå.
 Grotte Grotte ditt liv man tog
 Gyltan din vän var det jag som slog
 Grotte Grotte grina ej så –
 Aldrig ska jag din gylta slå.¹⁸

¹⁷ *Ibid.*, pp. 208-209.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 209-210.

Next morning, when Ån woke up, Grotte had disappeared. Ån sprang out of the bed. The biggest pot was on the fire and out of it Grotte's head gaped at Ån.
Then he sang:

Don't sing so sadly, you Pot
My friend Grotte wants to sleep now.
The smoke rises up to the blue sky
I'm lying alone on the dirty straw.
Grotte Grotte they took your life
I was the one who killed your friend the sow
Grotte Grotte don't gape like that –
I will never kill your sow.

Strindberg's metrical structures imitate Old Norse metrics, using alliterations, variations and repetitions, but also, in the second visa, rhymes and rhythmical accents typical of 18th century metrics. These stanzas are not so complex, consisting of compound sentences, each clause of which is simply tacked on to another without subordination. Here the two stanzas both start with vocative elements, the first with the compound vocative Gångekarl referring to Grotte, and the second with an imperative, *Sjung*, followed by the second person pronoun *du*. In the first visa, Ån warns his pig not to go out because it is too cold and *Goemånad* (the period between January and February) is a dangerous time. In the second, Ån confesses to having killed of the little sow Grotte was in love with, in order to keep him from going outside at night.

The strong vocative element in many Old Norse poems indicates that they were composed for performance in the presence of the king.¹⁹ But in Strindberg's poetic texts, this solemn situation is debased by addressing them to a pig.

Moreover, we can immediately note in them the echo of a nursery rhyme as well as of a popular proverb. The text of the first two stanzas seems in part to recall some versions of the «Runic poem», popular in medieval Scandinavia and in Anglo-Saxon Europe, where runic and popular wisdom were mixed up with meteorological considerations.²⁰

In the second stanza, rhymes are added to alliterations; the fast pace created by the monosyllabic words fit the interlocutor's, Grotte's,

¹⁹ Judith Jesch, *Norse Myth in Medieval Orkney*, in *The Fantastic in Old Norse/Icelandic Literature. Sagas and the British Isles*, edited by John McKinnell, David Ashurst and Donata Kick, Centre for Medieval and Renaissance Studies, Durham University, Durham 2006, vol. 2, p. 303.

²⁰ See Margaret Clunies Ross, *The Anglo-Saxon and Norse Rune Poems: a Comparative Study*, in «Anglo-Saxon England», XIX (1990), pp. 23-39.

animal nature, as do the imperatives: *kom hit, Akta dig*, of the first and the second stanzas addressed to the animal, which reveal Ån's concern for his pet. On the other hand, the third stanza, following the death of Grotte, shows longer lines.

The repetition of the name *Grotte Grotte ditt liv man tog* sounds like a death lament.

How far this Grotte is from the original magic mill of Norse mythology, and how far it is also from the terrible killing-machine of Rydberg's representation! If Rydberg has made a tragic picture of humanity exploited by capitalism, Strindberg has made a grotesque image, mocking family ties and power relationships. He provides his text with playful inventions or even satirical sketches but also with serious problems and concerns, deep human relationships and difficulties connected to his hero's search of integration into society.

The ridiculous/grotesque element is predominant here and the story has farcical overtones. We could try to explain Grotte, Ån's inseparable friend, as the animal side of the artist. In fact Ån kills Grotte's lover, seeing the sow as a dangerous rival, something separating his friend from him, as if Grotte were a part of himself. Ån is a victim of circumstances, of his own defective constitution, but he has the important natural gift of being a poet. The text is rather enigmatic and certainly the tone, somewhere between the ridiculous and the tragic, points to the condition of a marginalized individual.

However, the character of Grotte was too modern to be understood and accepted by Strindberg's contemporaries. Nobody understood Strindberg's text and critics did not hesitate to destroy it. The first episode of the saga, published in the student magazine, was not continued, partly because of the negative critical judgment it met in «Uppsala tidning» (13-12-1872), in «Aftonbladet» (14-12-1872), and in «Nya Dagliga Allehanda» (17-12-1872), which reported that the saga dealt with pigs and sows.²¹

The author's angry reaction is shown by this letter to Eugène Fahlstedt, written in May of 1872, where Strindberg expresses his disappointment about the negative comments of some friends and critics on the text published on «Vitter Kalender».

Var god skicka mig ofördröjligen tillbaka min Saga. Jag har hört att Fehr ej tycker om henne, det är nog för mig. Jag vill inte utsätta mig för någon «nåder» – och jag sjunger min visa för Grotte – att inte Fehr förstår den förvänar mig inte – hur skulle en sådan trasvarg och lushund

²¹ August Strindberg, *I vårbrytningen*, cit., pp. 194-195.

som Ån kunna presenteras bland bildadt folk som gå på alkaiska klackar och jambiska frackar.²²

Please send my Saga immediately back to me. I have heard that Fehr doesn't like it, that's enough for me. I don't want to expose myself to «charity» – and I sing my song for Grotte. The fact that Fehr doesn't understand it is not surprising to me – how could such a miserable, lousy wretch as Ån be presentable among cultivated people walking on alcaic heels and wearing jambic tails.

In spite of this unlucky experience in his early production, Strindberg continued to exploit Old Norse themes and characters even in his later works. For instance, in *Lokes smädeleser* (“Loki’s Invectives”), a poem clearly inspired by the Old Norse *Lokasenna*, Strindberg reelaborated one of the most famous Eddaic lays. *Lokis smädelser* belongs to the collection *Dikter på vers och prosa* and was published in 1883,²³ when the author had undergone strong ideological and religious influences and changes.

In the Eddaic *Lokasenna*, Loki accuses all the gods with all sorts of insults.²⁴ If we examine the figure of Loki in Strindberg’s revisitation of the Old Norse *Lokasenna*, we are struck by Loki’s positive role in the author’s interpretation. For him, Loki is a hero who fights against the tyranny and injustice of the gods, a rebel with a strong revolutionary bent. First, he frees himself from the chains by which the gods have bound him, and then he frees the world and humanity from the false deities.

In the poem he addresses the gods, offending them and recounting how they have abused him. He unmasks them, revealing their false nature, but he does not use the strong sexual connotation of the original. The ambiguity related to Loki in the Old Norse sources is completely lost here. Strindberg changes this mythological being by making him a positive symbol of renewal and eliminating Loki’s most fascinating aspect: his double nature, his uncertain identity. Strindberg’s positive view is extended also to Loki’s most famous child, the Midgard Serpent (*Midgarðsormr*), the symbol of cruelty and destruction which becomes here an instrument for bringing justice to the world of humans.

²² August Strindberg, *Brev*, edited by Torsten Eklund, Bonnier, Stockholm 1948, vol. 1, p. 105.

²³ August Strindberg, *Dikter på vers och prosa; Sömngångarnätter på vakna dagar; och strödda tidiga dikter*, edited by James Spens, Norstedt, Stockholm 1995, *Samlade Verk*, vol. 15, pp. 7-159.

²⁴ *Edda. Die Lieder des Codex Regius nebst verwandten Denkmälern*, edited by Gustav Neckel and Hans Kuhn, Winter, Heidelberg 1983 [1914-1927], pp. 93-105.

Strindberg's poem is not only a retelling of Loki's story (the gods bind Loki and let a serpent drop poison on him. Loki's wife helps him by collecting the poison in a vessel which she holds over her husband's head to protect him). In this regard Strindberg follows the *Lokasenna*, but when describing Ragnarök, the destruction of the gods, and its effects as well as the following renewal, he follows another Eddic poem, the *Völuspá*:

Midgardsormen, världsförstörarn
 Rasslar då med fjällig kropp,
 Stjärten rörs av världsförgörarn
 Ner vid Volgas vilda lopp.

Och det prasslar och det brakar
 I Volchonskijskogens snår
 Och i Pyrenées det knakar,
 Där hans buk i ringlar slår.

Men med bröstet argt han piskar
 Seine, en gammal helig flod,
 Från vars stränder än det viskar
 Om förlösning och om blod.²⁵

Midgard serpent, world destroyer
 Rattles then his scaly skin,
 Snake-tail stirred by world-devourer
 Lashes by Volga's reaches wild.

Hear the rustling, hear the crashing
 In Volhynia forest's brush
 And in Pyrenees the crackling,
 Where his belly curls and twists.

With his breast he angry batters
 Seine, an ancient holy stream,
 From its shores you still hear whispers
 Of redemption and of blood.²⁶

The Old Norse mythic system evolves a set of monsters. Two apocalyptic monsters who are apparently dedicated to the destruction of specific gods (Oðinn, Þórr) at Ragnarök: the wolf Fenrir and the

²⁵ August Strindberg, *Dikter på vers och prosa*, cit., pp. 29-30.

²⁶ August Strindberg, *Selected Poems of August Strindberg*, edited and translated by Lotta M. Löfgren, Southern Illinois University Press, Carbondale 2002, pp. 59-60.

serpent of Miðgarðr, offspring of Loki and a giantess whose name, as Snorri tells us, is Angrboða.²⁷ More information about them is obtained from Skaldic poetry (Bragi and Þjóðólfr ór Hvíni), from picture-stones and from the two Eddas.

Why the pairing of god and giantess, which in other situations brings forth heroes such as Fjölfnir, son of Freyr and Gerðr (according to Snorri), should produce monsters instead of anthropomorphic figures, is unknown. Perhaps it is because of Loki's own mixed origin: son of a giant and of Laufey. The fact that the monsters share the blood of the Aesir would explain why the gods accommodate them until the final Ragnarök, giving them spheres of influence, relying on them to demarcate boundaries between important domains, rather than attempting to destroy them.²⁸

The Midgard serpent is necessary to girdle the land, holding it together and separating it from the ocean: someone who is borderline. In his monstrous form the serpent embodies the fear which Lacanian psychoanalysts and, after them, Jeffrey Jerome Cohen, have described as «extimité», «an intimate alterity» that which is Other, but which is also close at hand, associated with the normal and the human.²⁹ And this is exactly the core of Loki's nature.

Loki is a version of the “enemy within”, representing the Both/And, for he is one of the Æsir, bound in blood brotherhood to Óðinn, of whom he is a close associate (The poetic *Edda* and Snorri narrate a number of episodes where Loki helps one of the gods and accompanies Óðinn). In kennings Loki is denoted as Father of the wolf and father of the serpent of Miðgarðr. Although father of monsters, he is always in the company of the gods, solving the problems he causes. For a long time he successfully mediates between his god and giant nature. However, when he can no longer be tolerated within their community, he is bound with wolf-made fetters. Loki will return with the giants who are his fierce blood-kindred. The decision to bind him rests partly on prophecies and partly on the evil deeds he constantly organizes, according to Cohen's principal monster-paradigms.³⁰

But in Strindberg's poem the mythic universe of the Old Norse original becomes a more concrete geographical space, which we can

²⁷ Snorri Sturluson, *Edda: Prologue and Gylfaginning*, edited by Anthony Faulkes, Viking Society for Northern Research, London 2005 [1982], p. 27.

²⁸ Margaret Clunies Ross, *Prolonged Echoes: The Myths*, University Press of Southern Denmark, Odense 1994, pp. 64-65.

²⁹ Jeffrey Jerome Cohen, *Of Giants: Sex, Monsters and the Middle Ages*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1999, p. 94.

³⁰ *Ibid.*

easily recognize as the European continent, as if Strindberg wanted to give the image of the final ruin and destruction a political connotation, probably alluding to relationships among nations, within nations and between classes of his time (the French revolution first of all):

Då går branden över världen,
Bränner allt som brännas bör,
Skedar guld det ifrån flärden,
Men vad leva skall, ej dör.

Och den gamla torra jorden,
Nu i fruktbar aska bytt,
Och av elden renad vorden,
Avlar, föder fram på nytt.³¹

Fire will the earth envelop,
Burning all that must be burned,
Separating gold from glitter,
What deserves to live survives.

And the earth, once old and arid,
Now in fertile ashes clad
Has been purified by fire,
Breeds, creating life anew.³²

Strindberg is clearly following the stanza 62 of the *Völuspa* in its mythic hope of rebirth, though without naming Baldr:

Munu ósánir
acrar vaxa,
böls mun allz batna,
Baldr mun koma;
búa þeir Höðr ok Baldr
Hropts sigtóptir,
vé valtívar –

Vituð ér enn – eða hvat?³³

Unsowed the fields
will grow,
all misfortune will be abated,
Baldr will come;

³¹ August Strindberg, *Dikter på vers och prosa*, cit., p. 30.

³² August Strindberg, *Selected Poems of August Strindberg*, cit., p. 60.

³³ *Edda. Die Lieder des Codex Regius nebst verwandten Denkmälern*, cit., p. 15.

they dwell, Höðr and Baldr,
in Hropt's victory dwellings,
the vé of the slaughter-gods – a
Do you still seek to know – or what?³⁴

It is not surprising: because Baldr is the innocent god, and to kill him Loki weaves all possible intrigues, crowned in the end with success. The mention of Baldr points to Loki's negative nature, which Strindberg wants to ignore. Loki seems here to be painted in the light of the socialist ideology which had spread over Europe at that time.

In some ways Strindberg's version of Loki is limited and ideologically restricted, probably influenced by the literary expressions of his time, as for example Viktor Rydberg's poem. The deep, complex meaning Loki had in the Old Norse sources has disappeared. Strindberg's relationship to the Old Norse culture seems to be more original and creative in his early works, where he shows an innovative approach in modernizing literary patterns and genres, such as skaldic poems, and in reshaping them. In his saga fragment he introduces the grotesque element in the modern sense of the term. The characters have taken on the likeness of puppets and the text has become a farce, a tragicomic *pièce*.

³⁴ *The Poetic Edda*, edited by Lee M. Hollander, University of Texas Press, Austin 1990 [1928], p. 12.

Början i moll och finalen i dur. Om överträdandet av den osynliga gränsen i Strindbergs *Ensam* och Goethes *Faust*

Andreas Wahlberg

Två gamla gubbar gör upp med livet, det förflutna och alltings fåfånglighet. Den ene känner ett behov av att kasta sig ut genom fönstret, den andre är just i färd med att tömma en giftbägare. I båda fallen dyker gamla barndomsminnen plötsligt upp, i form av pianomusik respektive klockringning och körsång, och håller huvudpersonerna kvar i livet. Trots alla skillnader i form och innehåll finns det något som förenar Strindbergs prosatext *Ensam* (1903) och inledningen till Goethes dubbla femaktare *Faust* (efter *Tillägnet*, *Förspel på teatern* och *Prolog i himmelen*). Och därutöver: de är förvånansvärt handlingsfattiga. Per Stounbjerg har beskrivit *Ensam* som ett «Farvel til fortællingen» och kommenterar apropå en strindbergsk bild:

Billedet af byggeklodserne signalerer, at plot og episk udvikling er suspenderet. [...] Uden sit medium, den episke tid, og uden stof og drivkraft svinder fortællingen ind. Dens stof er den usædvanlige, fortællelige begivenhed. Men ligesom *Legender* er *Ensam* uden spektakulære ydre hændelser.¹

För tragedin *Faust* utgör huvudpersonens avbrutna självmordsförsök på ett liknande sätt själva motsatsen till en genomförd handling, och detta drag har beskrivits som en genomgående strukturerande princip av den amerikanske litteraturforskaren Benjamin Bennett, som kallar principen för den «avbrutna tragedin» («interrupted tragedy»). Det riktigt tragiska ser Bennett i huvudpersonens insikt och självmedvetenhet, framför allt som den ges uttryck i monologen,² tragedins klassiska form. Redan Heinrich Heine kritiserade Goethes likgiltighet inför handling när tragedins

¹ Per Stounbjerg, *Uro og urenhed. Studier i Strindbergs selvbiografiske prosa*, Aarhus Universitetsforlag, Århus 2005, s. 381.

² Benjamin Bennett, *Interrupted Tragedy as a Structural Principle in "Faust"*, i Johann Wolfgang von Goethe, *Faust. A Norton Critical Edition*, red. Cyrus Hamlin, W.W. Norton & Company, New York-London 2001, s. 602.

andra del kom ut³ och den italienske forskaren Franco Moretti talar om en «avtragicisering» («de-tragicization»)⁴ av Fausts tragedi:

«Im Anfang war die Tat»: this is undoubtedly the idea defended by Faust in the «Study» scene [...] and that Goethe, in the plan he drafted in about 1800, made the basis for the entire poem. But the principle so proudly proclaimed never finds much correspondence in the actual work. [...] In Homer, even the hero's *inactivity* – Achilles in his tent – produces practical consequences of great importance; it is, in its own way, action. In *Faust*, on the contrary, the hero's presence seems always to leave things as they were, in a kind of gigantic spectacle.⁵

Brist på handling tycks alltså vara ytterligare en likhet mellan *Ensam* och första scenen i *Faust*. Samtidigt sker det trots verkens icke-handling ändå en förändring, men det tycks snarast röra sig om en osynlig gräns som överträds. Vad är det då som händer – och hur? Med begreppen «handling» och «händelse» utgår jag från den ryske litteratur- och kulturforskaren Jurij Lotmans numera klassiska definition av en händelse i en text som en förflyttning över gränsen för ett semantiskt fält, alltså per definition ett gränsöverskridande, sett utifrån sammanhanget och systemet där händelsen inträffar.⁶ Här är det värt att nämna att novellgenren, som vi kan räkna *Ensam* till, av tradition varit starkt orienterad kring just händelsen: «en oerhörd händelse som ägt rum» («eine sich ereignete unerhörte Begebenheit»), Goethes klassiska beskrivning av novellen, ses på många håll fortfarande som en nyckel till genren.⁷ Innan vi närmar oss texterna ska det sägas några ord om Strindbergs förhållande till Goethes *Faust* och om forskningsläget.

³ Franco Moretti, *Goethe's "Faust" as Modern Epic*, i Johann Wolfgang von Goethe, *Faust. A Norton Critical Edition*, cit., s. 612.

⁴ *Ibid.*, s. 616.

⁵ *Ibid.*, s. 612 (kursiv i original).

⁶ «Ein Ereignis im Text ist die Versetzung einer Figur über die Grenze eines semantischen Feldes. Daraus folgt, daß keine einzige Beschreibung irgendeiner Tatsache oder Aktion wegen ihrer Beziehung zu einem realen Denotat oder zum semantischen System der natürlichen Sprache als Ereignis oder Nichtereignis definiert werden kann, solange die Frage nach ihrer Stelle in dem vom Kulturtyp bestimmten sekundären semantischen Strukturfeld nicht beantwortet ist». Jurij M. Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*, övers. Rolf-Dietrich Keil, Wilhelm Fink Verlag, München 1981, s. 332f. (kursiv i original). Se även s. 334f.

⁷ Se till exempel Martin Swales, *Goethe's Prose Fiction*, i *The Cambridge Companion to Goethe*, red. Lesley Sharpe, Cambridge University Press, Cambridge 2002, s. 132; och Lars Korten, *Poetischer Realismus. Zur Novelle der Jahre 1848-1888. Stifter, Keller, Meyer, Storm*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 2009, s. 12f. Intressant nog är Per Stounbjerg inne på ett liknande spår i sin analys av *Ensam*: «Dens stof er den usædvanlige, fortællelige begivenhed». Per Stounbjerg, *op. cit.*, s. 381.

I ett öppet brev till Intima Teatern (1909) kallar Strindberg Goethes *Faust* för «mänsklighetens största dikt»,⁸ något som väl överensstämmer med jag-berättarens omdöme i *Ensam*. Jämte Balzac betraktar han Goethe som sin «litteräre vän»,⁹ och det är framför allt «hela Goethes liv och därpå grundade diktning»,¹⁰ projektet att omsätta sitt liv i dikt, som tilltalar honom. Forskningen kring förhållandet mellan Goethe, hans *Faust* och Strindberg är huvudsakligen av två slag. Den klassiskt litteraturhistoriska grenen, starkast under mitten av 1900-talet, företräds exempelvis av Rafael Koskimies¹¹ och Walter A. Berendsohn (som i Strindbergs författarskap har funnit 29 Goethereferenser före Infernokrisen och hela 96 efter)¹² samt något senare av Egil Törnqvist¹³ och Bertil Nolin.¹⁴ Här är det framför den roll *Faust* spelat för Strindbergs dramatik, i synnerhet *Spöksonaten* (Törnqvist) och reformationsdramat *Mäster Olof* (Koskimies), som intresserar. Mer samtida forskare som Astrid Regnell¹⁵ och Henrik Johnsson¹⁶ studerar i stället författarnas gemensamma intresse för det esoteriska och det ockulta.

Den explicita kopplingen mellan *Ensam* och *Faust* har dock inte ägnats någon närmare analys, och det är i detta utrymme jag vill positionera mig genom att jämföra Strindbergs text med ett av de många motiven i *Faust*, men då inte med de klassiskt «faustiska», som pakten med djävulen, homunculusmotivet eller människans strävan, utan med Fausts avbrutna självmordsförsök. Det ska betonas att detta inte är någon tolkning av hela *Faust*, utan enbart av slutet på scenen «Natt», tänkt att belysa ett visst drag i *Ensam*, som är det huvudsakliga studie-

⁸ August Strindberg, *Goethes "Faust"*, i förf:s *Teater och Intima Teatern*, red. Per Stam, Norstedt, Stockholm 1999, *Samlade Verk*, band 64, s. 221.

⁹ August Strindberg, *Ensam. Sagor*, red. Ola Östin, Norstedt, Stockholm 1994, *Samlade Verk*, band 52, s. 68ff.

¹⁰ *Ibid.*, s. 69.

¹¹ Rafael Koskimies, *Der nordische Faust. "Adam Homo" – "Peer Gynt" – "Hans Alienus"*, Suomalainen Tiedeakatemia, Helsinki 1965, s. 66f.

¹² Walter A. Berendsohn, *Goethe och Strindberg*, i «Sammlaren. Tidskrift för svensk litteraturhistorisk forskning», XXX (1949), s. 118.

¹³ Egil Törnqvist, «*Faust*» and «*The Ghost Sonata*», i *Strindberg und die deutschsprachigen Länder. Internationale Beiträge zum Tübinger Strindberg-Symposium 1977*, red. Wilhelm Friese, Helbing & Lichtenhahn Verlag, Basel-Stuttgart 1979, s. 71-84; och *Strindberg's "The Ghost Sonata". From Text to Performance*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2000, s. 14f.

¹⁴ Bertil Nolin, *Strindberg och Moderniteten. Den faustiske sökaren och det ondas triumf*, i «Strindbergiana», XIII (1998), s. 95-103; och *Det moderna, det faustiska och ondskans triumf. Om Strindberg efter Inferno*, i «Marginal», IV (1997), s. 7-16.

¹⁵ Astrid Regnell, *Att se stjärnor på ljusa dagen. Förvandling och försoning i August Strindbergs "En blå bok"*, Ellerström, Lund 2009.

¹⁶ Henrik Johnsson, *Strindberg och skräcken. Skräckmotiv och identitetstematik i August Strindbergs författarskap*, Bokförlaget h:ström, Umeå 2009.

objektet, vilket även är skälet till att enbart ett fåtal relevanta exempel ur den överväldigande forskningslitteraturen om *Faust* har fått plats i min framställning. Att de bägge verken står långt från varandra i fråga om idéhistorisk kontext, genre, stil, estetik, omfattning och innehåll säger sig självt. Därför kommer fokus av utrymmesskäl inte att ligga på skillnaderna, utan på det problem som är gemensamt för texterna.

Den trots allt lyckliga vändningen i och med det avbrutna självmordsförsöket får enligt min mening ingen tillfredsställande förklaring i den icke-handling vi finner på textytan. Bakom denna finner vi dock hos både Goethe och Strindberg ett annat mönster i form av ett skifte mellan olika sinnesintryck. Detta motiv i *Ensam*, en text som har lästs som självbiografisk prosa,¹⁷ som flänörlitteratur¹⁸ och som bidrag i «den intellektuella supermachogenren “ensamhetens poetik”»,¹⁹ har trots parallellställen i Strindbergs övriga författarskap – det allra tydligaste torde vara inledningen till *Sylva Sylvarum*²⁰ – mig veterligen inte uppmärksammats tidigare. Lika lite har sinnenas betydelse för berättelsens slutliga vändning undersökts, även om till exempel Hans-Göran Ekman har funnit och ingående analyserat liknande drag i Strindbergs kammerspel.²¹ Särskilt viktig är Ekmans iakttagelse att vi hos den sene Strindberg ofta har att göra med en sorts sinnenas kris och ett ifrågasättande av hörseln och framför allt synen som kunskapsorgan,²² ibland med en vändning från det «mate-

¹⁷ Strindberg räknade själv *Ensam* till sina självbiografiska skrifter, vilket påverkat framför allt tidiga Strindbergforskare som Martin Lamm. För modernare perspektiv på Strindbergs självbiografiska prosa hänvisas till Stounbjergs *Uro og urenhed*, cit. (se not 1).

¹⁸ Boel Westin, *Vandraren, drömmen och dikten: "Ensam"*, i *Strindbergs förvandlingar*, red. Ulf Olsson, Symposium, Stockholm-Stehag 1999, s. 169-192.

¹⁹ Ebba Witt-Brattström, *Ensamheten som manlig myt och poetik*, i «Dagens Nyheter», 02-01-2012.

²⁰ Jaget, likt Dante «halvvägs på livets stråt», sätter sig ner att vila och tänka: «Allt vad jag djärvast önskat och drömt hade jag fått. Mätt av vanära och ära, av njutningar och lidanden, frågade jag mig: än sedan?». Vi har «löst alla gåtor» och «räknat ut allt», så hade de gamle mycket riktigt sagt, och berättaren konstaterar uppgivet: «Det var alltså intet mer att uträtta här i världen, och kännande mig överflödigt beslöt jag att gå» – det vill säga ta sitt liv medelst en rad kemikalier som står honom till förfogande i det slags laboratorium där han befinner sig. Han hinner dock avbryta operationen i tid när han hör en äldre kvinnas röst säga «Geh! Glaub's nit, Kind!» Och så går han ut, «ibland i ensamheten, ibland i sällskap för att tänka över Den Stora Oredan, i vilken jag dock slutligen upptäckte ett Oändligt Sammanhang». August Strindberg, *Naturvetenskapliga skrifter I. Antibarbarus. Sylva Sylvarum. Jardin des Plantes*, red. Per Stam och Elisabeth Bladh, Norstedt, Stockholm 2010, *Samlade Verk*, band 35, s. 341f.

²¹ Hans-Göran Ekman, *Villornas värld. Studier i Strindbergs kammerspel*, Gidlund, Hedemora 1997.

²² *Ibid.*, s. 122, s. 136f., och s. 165f.

riella ögat» till det «inre ögat» som följd.²³ Det finns dock utrymme att komplettera Ekmans utmärkta studie med exemplet *Ensam*. Här, till skillnad från i *Pelikanen*, kan inte sinnena «restaureras» i döden²⁴ (i och med att modern kastar sig ut genom fönstret), utan sinneproblematiken måste ta en annan vändning, och det är i detta avseende som Strindberg har inspirerats av Goethes *Faust*, vilken vi nu ska ägna vår uppmärksamhet.

Faust har, från en stol i en högvälvd, trång gotisk kammare, beklagat fåfängligheten med filosofi, juristeri, medicin och teologi,²⁵ varvat med en andes (Erdgeist) och studenten Wagners besök. Hans blick fastnar på en flaska och han välkomnar detta «inbegrepp av ljuva slummersafter, / extrakt av alla dödens fina krafter».²⁶ Han fyller en kristallbägare och höjer den till munnen: «Nu blir du bräddad med dess bruna flöde / som jag berett och valt – mitt öde. / Min skål för morgonen – ej för de döde – / må tömmas festligt, andaktsfullt och glatt!».²⁷ Han hejdas då plötsligt av klockringning och körsång, i tur och ordning är det änglarna (Chor der Engel), kvinnorna (Chor der Weiber) och lärjungarna (Chor der Jünger) som förkunnar att Krist är uppstånden. Det är dock inte det kristna glädjebudskapet som får Faust på andra tankar, utan de ljuva barndomsminnen som kör och klockor frammanar hos honom. Jag citerar Fausts reaktion i dess helhet, först efter änglarnas sång, sedan efter kvinnornas och änglarnas sång, innan lärjungarna och änglarna får sista ordet i scenen.

Welch tiefes Summen, welch ein heller Ton,
Zieht mit Gewalt das Glas von meinem Munde?
Verkündiget ihr dumpfen Glocken schon
Des Osterfestes erste Feierstunde?

²³ *Ibid.*, s. 137.

²⁴ *Ibid.*, s. 246.

²⁵ *Faust* citeras efter följande utgåvor: Johann Wolfgang von Goethe, *Faust. Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, I [1. Abteilung], band 7:1, red. Albrecht Schöne, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt a.M. 1994, och Johann Wolfgang von Goethe, *Faust. Sorgespelets första del*, övers. Britt G. Hallqvist, Forum, Stockholm 1969. Här: s. 33 resp. s. 24.

²⁶ Johann Wolfgang von Goethe, *Faust. Sorgespelets första del*, cit., s. 34. I original: «Du Inbegriff der holden Schlummersäfte, / Du Auszug aller tödlich feinen Kräfte [...]!»; Johann Wolfgang von Goethe, *Faust. Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, cit., s. 43.

²⁷ Johann Wolfgang von Goethe, *Faust. Sorgespelets första del*, cit., s. 35f. I original: «Mit brauner Flut erfüllt er deine Höhle. / Den ich bereitet, den ich wähle, / Der letzte Trunk sei nun, mit ganzer Seele, / Als festlich hoher Gruß, dem Morgen zugebracht!». Johann Wolfgang von Goethe, *Faust. Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, cit., s. 44.

Ihr Chöre singt ihr schon den tröstlichen Gesang
 Der einst, um Grabes Nacht, von Engelslippen klang,
 Gewißheit einem neuen Bunde?
 [...]
 Was sucht ihr, mächtig und gelind,
 Ihr Himmelstöne, mich am Staube?
 Klingt dort umher, wo weiche Menschen sind.
 Die Botschaft hör' ich wohl, allein mir fehlt der Glaube;
 Das Wunder ist des Glaubens liebstes Kind.
 Zu jenen Sphären wag' ich nicht zu streben,
 Woher die holde Nachricht tönt;
 Und doch, an diesen Klang von Jugend auf gewöhnt,
 Ruft er auch jetzt zurück mich in das Leben.
 Sonst stürzte sich der Himmels-Liebe Kuß
 Auf mich herab, in ernster Sabbatstille;
 Da klang so ahnungsvoll des Glockentones Fülle,
 Und ein Gebet war brünstiger Genuß;
 Ein unbegreiflich holdes Sehnen
 Trieb mich durch Wald und Wiesen hinzugehn,
 Und unter tausend heißen Tränen
 Fühlt' ich mir eine Welt entstehn.
 Dies Lied verkündete der Jugend muntre Spiele,
 Der Frühlingsfeier freies Glück;
 Erinnerung hält mich nun, mit kindlichem Gefühle,
 Vom letzten, ersten Schritt zurück.
 O tönets fort ihr süßen Himmelslieder!
 Die Träne quillt, die Erde hat mich wieder!²⁸

I Britt G. Hallqvists svenska översättning:

O djupa sorl, o ljusa ton som tvang
 pokalen från min mun, säg vill du bära
 mig bud med dessa dova klockors klang,
 att påskens ottestund är nära?
 Du sjunger redan, kör, den tröstens sång
 som bådade ur gravens natt en gång
 ett nytt förbund till Herrens ära?
 [...]
 Ni toner, flödande av kraft och ro,
 vad vill ni mig, en stoftets son, ett flarn?
 Nej, klinga ni kring veka själars bo.
 Jag hör väl budet, men jag saknar tro;
 jag vet att undret är trons älsklingsbarn.
 Upp till den sfären törs jag inte sträva

²⁸ Johann Wolfgang von Goethe, *Faust. Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, cit., s. 45f.

som sände mig så härligt bud,
och ändå hålls jag kvar och tvingas leva
av detta välbekanta barndomsljud.
Förr brände kärleken från himlens höjd
mig som en kyss i stilla sabbatsstunder,
och aningsfullt bar klockan bud om under,
min bön var jubel och var blodfull fröjd.
En obegriplig längtan bar mig
till skog och fält – jag gick på sökarfärd.
Jag fällde tusen tårar, och det var mig
som uppstod inom mig en värld.
Den sången minde om de ungas glada lekar,
om frigjord fröjd på vårens gröna teg.
Ett barnsligt minne vaknar, och jag tvekar
inför mitt sista, svåra steg.
Så klinga, ljuva himlasång! Jag gråter,
ty du har segrat. Jorden har mig åter!²⁹

Som en parallell till Kristi återuppståndelse ropar klangen Faust tillbaka till livet. Han har varit på andra sidan och vänt, men det måste röra sig om ett överskridande av en inre gräns, om vi håller oss till Lotmans definition, eftersom självmordshandlingen inte fullbordats. Eftersom Faust redan i scenens inledning tycks ha förstått självmedvetenhetens tragik och kunskapens plågor, måste vi söka efter en annan övergång som kan förklara klockringningens och körernas plötsliga inverkan och Fausts återvändande till livet.

Fausts repliker före respektive efter denna vändning visar på en tydlig skiftning från syn till hörsel: på en flaska fastnar hans *blick*, hans ögon är som en magnet, allt blir så *klart* som i en nattlig skog, månskenet *skimrar*; han beskriver sitt avsked som en färd på havets *glimmande spegel* mot nya stränder; en rad pregnant bild avlöser varandra inför hans syn, inklusive kristallbägaren, praktfullt utsmyckad med bilder, och den bruna vätskan däri.³⁰ Fausts reaktion efter änglarnas sång betonar i stället hörseln: o djupa *sorl*, o ljusa *ton* som tvang pokalen från min mun, dova klockors *klang*, tröstens *sång*; liksom något senare: ni *toner*, *klinga* ni kring veka själers bo, jag *hör* väl budet, och välbekanta *barndomsljud*, *klockan*, *sången* som minde om de ungas glada lekar, samt *klinga*, ljuva *himlasång* – jorden har mig åter. Det sker en tydlig växling från syn till hörsel som i sin tur frammanar de avgörande barndomsminnena. Associationsförloppet hos

²⁹ Johann Wolfgang von Goethe, *Faust. Sorgespelets första del*, cit., s. 36f.

³⁰ Johann Wolfgang von Goethe, *Faust. Sorgespelets första del*, cit., s. 34f.; och Id., *Faust. Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, cit., s. 43f.

Faust innebär en frikoppling av klockornas och körernas signal från referenten, det kristna påskbudskapet, vilket pekar på att hörseln har en annan potential än den rationella synen.

Även Strindberg har förlagt det avgörande ögonblicket till våren, i gott litterärt sällskap med Dante, Petrarca och Bibeln. Berättaren får möta våren två gånger, på två radikalt olika sätt. Första gången påpekar han att det våras «på ett annat sätt nu än för en hop år sedan»:

Förr började förvandlingen med att isgatan höggs upp, vid påsktiden ungefär. Då såg man hela vinterns avlagringar såsom en geologisk formation med alla dess skikt. Nu får det icke bildas isgata; slädor och bjällror och slädnät äro sällsynta, varav man får den föreställningen att klimatet ändrats till ett medeleuropeiskt sådant liksom tiden.

Förr då sjöfarten avstannade på hösten och inga järnvägar funnos, befann man sig i karantän; provianterade med saltvaror för vintern, och kände när våren kom ett uppvaknande till nytt färskt liv. Nu ha isbrytare och järnvägar utjämnat årstiderna och man har blommor, frukter och grönsaker lika hela året om. [...]

Jag tog emot denna vår som ett faktum och utan stora förhoppningar:
– Det är vår; alltså är det snart höst igen! –³¹

Hoppet är förlorat och det finns inga urskiljbara gränser mer, eftersom storstadens utjämnande av årstiderna tillintetgjort den extra skjuts framåt som våren kunde ge – en inte så liten chock för någon, som efter «tio års vistelse i landsorten» åter är i sin födelsestad.³² Våren kommer «på ett sätt som liknar det från fordom», men inte riktigt på samma sätt: «Förr var det första lärkan på Gärdet, men nu finnas inga lärkor mer på lärkvägen [...]».³³ Men det är en kluven berättare – det förstår vi redan här – som även denna första vår proklamerar:

[N]är lindarne på avenyen en morgon slagit ut, då är det högtidligt som en fest att vandra under det gröna ljustet som faller så gott i ögonen. [...] Det nya gräset döljer fjorårslöv, skräp och smuts alldeles som första snön gör om hösten. Trädskeletten fyllas ut, och slutligen står den höga lövskogsfonden som en grön molnvägg över vikens stränder.³⁴

Denna scen, som får ses som representativ för jagets aktuella upplevelse av våren, kontrasteras genom sitt tydliga fokus på synintryck mot minnet av lärksången från fordom. Lärkans signal att «nu är det

³¹ August Strindberg, *Ensam. Sagor*, cit., s. 39.

³² *Ibid.*, s. 9.

³³ *Ibid.*, s. 43.

³⁴ *Ibid.*, s. 48.

vår» har bytts mot det gröna ljuset och allehanda optiska intryck. Att *Ensam* är en berättelse om syn och hörsel har Boel Westin visat i sin artikel om jaget som vandrande flanör. Hon skriver:

Om vandrandets operativa sinne är synen, så är ensamhetens framför allt hörseln. När jaget övar sig i att vara ensam hänger han sig till exempel åt behaget att «höra tystnad» och lyssna till «nya röster». Och det är med «diktarens rätt» [...] som jaget avlyssnar samtal som avhandlas på gatan och upprätthåller sin audiologa bevakning av grannarnas förehavanden: ett sjukt barn som gråter, en skällande hund, en sångerska med en väninna som spelar Beethoven, det ständiga telefonerandet som «sjunger» i väggarna. Den solitära tillvaron är en förutsättning för de skarpsynta observationer och ljudkänsliga registreringar, hela det audiovisuella projekt som «jag – diktaren» genomför, alldeles oavsett om det sker i huset, på gatorna eller i naturen.³⁵

Jag vill dock gå ett steg längre än Westin och påstå att det, i *Ensam* liksom i scenen ur *Faust*, finns en radikal skillnad mellan hörsel och syn som inte ligger i att ensamheten särskilt skulle höra ihop med hörseln – det märker vi om inte annat i berättarens voyeuristiska sysslande med kikare och i hörselns möjligheter att skapa en sorts gemenskap med grannarna.³⁶

Texten domineras tidigt av synintryck från berättarens promenader, helt i linje med att han, som dramatiker, inte sällan karakteriserar det han ser som skådespel eller scener i ett drama.³⁷ Mot slutet blir berättelsen mer hörselorienterad – skjutningar på gärdet, en skällande hund, grannars telefonerande och pianospel³⁸ – men det är ännu en typ av hörsel som likt jagets syn avkodar fasta referenser: precis som lärkans sång är vårens ankomst, kan jaget genom väggarna i detta första hörselstadium konstatera att den telefonerande grannen är västgöte.³⁹ Skiftet från syn till en sorts hörsel som är mer än ett rent avkodande av referenser påbörjas precis efter jagets avgörande insikt: «Ensamheten hade jag icke valt; den hade påtvungits mig, och nu hatade jag den som ett tvång [...]».⁴⁰ Han känner nu att han längtar efter musik, efter Beethoven, och plötsligt hör han, «tydligt, skarpt som om det skedde i rummet bredvid, det väldiga allegrot – av månskenssonaten rulla upp sig som en jätte-fresk; jag såg och hörde på en gång; men osäker om

³⁵ Boel Westin, *op. cit.*, s. 180f.

³⁶ August Strindberg, *Ensam. Sagor*, cit., s. 50ff.

³⁷ *Ibid.*, s. 23, s. 24, s. 50, s. 54 och s. 55.

³⁸ *Ibid.*, s. 63.

³⁹ *Ibid.*, s. 22.

⁴⁰ *Ibid.*, s. 61.

det var en villa, greps jag av denna rysning som fattar en inför det oförklarliga. Musiken kom nämligen från de okända välgörarinnorna i huset bredvid, och de voro på landet!».⁴¹ Pianospelet är oförklarligt och borde enligt den rationelle berättaren inte vara möjligt. Örat som rationellt redskap problematiseras och vi märker att den «gamla» hörselns princip börjar knaka i fogarna. Nästa steg i förvandlingen är mötet med en vän, en kompositör som nu bor i berättarens gamla lägenhet. Denne sätter sig vid sin flygel, och när han börjar «fylla det lilla fula rummet med toner» känner jaget sig «inom en trollkrets», där hans «nuvarande utplånades» och hans «person från 1870-talet dök opp».⁴² För hans inre frammanar musiken en scen ur hans förflutna, minnet av en döende granne och det kusliga i att omväxlande *höra* – hur grannen vrider sig i sin soffa – och att *inte höra* – ett endaste livstecken.⁴³ Berättelsen går vidare: «Tonmassorna liksom trängde ut mig ur det trånga rummet och jag fick ett behov att kasta mig ut genom innanfönstren»⁴⁴ – en känsla som är parallell med den «längtan till döden» som jaget tycker sig känna redan i bokens första del.⁴⁵ För att avvärja tanken vänder han huvudet och blickar in i en våning mittemot, där en familj, en ung kvinna, som sjunger, samt en ung flicka och en gosse, äter middag. Han iakttar särskilt den sjungande kvinnan, enligt honom «för ungdomlig» för att vara «modren»: «Att jag *såg* hennes sång utan att höra den, under det min spelman spelade därtill föreföll mig så hemlighetsfullt, men jag tyckte att han ackompanjerade henne, eller att han borde göra det».⁴⁶ Berättaren tycks nu ha förstått att den «gamla» typen av hörsel egentligen arbetar på samma villkor som seendet – «jag *såg* hennes sång utan att höra den» – och inte kan ta vara på hörselns egenart. Han konstaterar: «Jag var i båda rummen samtidigt men mest mitt över gatan och jag bildade liksom bryggan mellan de två».⁴⁷ Det är i rummet där musiken spelas som han verkligen hör, och det är här den nya hörselns fulla potential kommer till uttryck. Musikens inverkan, frigjord från referentialitet, har gjort berättarjaget till en brygga mellan två rum, mellan hörsel och syn. Genom att överbrygga mellanrummet till familjen, som berättaren i alla avseenden karakteriserar som vit⁴⁸ –

⁴¹ *Ibid.*

⁴² *Ibid.*, s. 75.

⁴³ *Ibid.*, s. 75f.

⁴⁴ *Ibid.*, s. 77.

⁴⁵ *Ibid.*, s. 35.

⁴⁶ *Ibid.*, s. 78 (kursiv i original).

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ «Det vita mjölkglaset på den vita duken, det vita porslinet och de vita krysan-temerna, den vita kakelugnen och de vita ansiktena – allt var så vitt därinne, och den

som ett slags ljus i tunneln – finner han vägen tillbaka, och det är här Strindberg placerar sitt sista scenbyte: «Våren kom tidigt, redan i mars». ⁴⁹ Samtidigt nås berättaren av beskedet att kompositören nu har förlovat sig med kvinnan i lägenheten mittemot. Redo för den avgörande reflexionen beger sig berättaren återigen till kompositörens lägenhet, som är tom:

Det var ett underligt ögonblick, ty jag ramlade rakt ner i min ungdom; kände hela den okända framtiden trycka och lura hemskt på mig; erfor detta självrus i förhoppningar och förskottstagande; segervisshet och modstulenhets; överskattande av kraften och misskännande egna förmågan. ⁵⁰

Han slår sig ner i en stol och reflekterar i en tyst monolog:

Där satt jag, och hade allt bakom mig, allt, allt, allt! Kampen, segern, nederlagen! Allt livets bittraste och ljuvaste. Och likafullt? Vad så? Var jag trött och gammal? Nej; striden pågick ju argare än någonsin, allvarligare och i större skala, framåt alltjämt framåt, men om jag förut haft fiender framför mig, hade jag dem nu både framför och bakom. Jag hade vilat mig för att kunna fortsätta; och när jag nu satt på denna soffa i detta rum kände jag mig lika ung och stridsduglig som för en mansålder sedan, endast att målet var ett nytt sedan de gamla milstolparne voro lagda bakom ryggen. De som stannat och blivit efter ville visserligen hålla mig tillbaka, men jag kunde icke vänta, därför fick jag gå ensam och rekognoscera öknarne, söka nya vägar och stigar; ibland gäckad av en hägring, vända om och gå baklänges dock icke längre tillbaka än till korsvägen, och så framåt igen. ⁵¹

Han reser sig och ser i lägenheten mittemot den lyckliga familjen, kvinnan och mannen som nu ska «bekämpa ensamheten på tu man hand», ⁵² och avslutar så sin berättelse: «Glad att jag kommit så långt som jag var kommen, då jag kunde glädjas åt andras lycka utan spår av grämelse, saknad eller uppdiktade farhågor, gick jag ut ur min ungdoms pinorum, och vände hem till min ensamhet, mitt arbete och mina strider». ⁵³ Berättaren är räddad: han har förlikat sig med ensamheten och funnit att ungdomens strider ännu finns där. Han har försonat sig

unga flickans moderskap emot detta barn som hon icke fött, sken så vitt, nu då hon knöt upp servetten, torkade den lille om munnen och kysste honom ...» *Ibid.*

⁴⁹ *Ibid.*, s. 80.

⁵⁰ *Ibid.*, s. 80f.

⁵¹ *Ibid.*, s. 81.

⁵² *Ibid.*

⁵³ *Ibid.*, s. 82.

med ungdomstidens minnen, väckta av pianots tonmassor, och steg för steg avlägsnat sig från ett rent seende för att i stället närma sig en form av perception där hörselintrycket kommer först, synen sedan, och där han utgör bryggan mellan dessa på ett sätt som leder bort från sinnesintryckens direkta och låsta referentialitet.

Om scenen «*Natt*» i Goethes *Faust* skildrar det abrupta skiftet från syn till hörsel, sker detta hos Strindberg nästan omärkligt. Klockklanger och änglakörer sätter Fausts associationer till de lyckliga barndomsåren i spel, och det avsedda påskbudskapet förbises till förmån för huvudpersonens inkännande tolkning, som blir möjlig genom hörselsinnet. Strindbergs hermeneutiska hörsel framträder å sin sida först som ett musikaliskt lyssnande. Här blir inte syn och hörsel skarpt åtskilda, som hos Goethe, men å andra sidan är jagets association till ungdomstiden negativ, med det obehagliga minnet av hörseln som rationellt verktyg för att tolka den döende grannens ljud, medan denna avkodande hörselfunktion saknas i den valda scenen ur *Faust*. Bakom texternas icke-handling ligger det alltså ett tydligt skifte från syn till hörsel i samband med huvudpersonens plötsliga beslut att inte ta sitt liv. På samma sätt som vi i vår läsning gått från yttre till inre handling, möjliggör båda texternas skifte till hörseln ett steg bort från ett låst förhållande mellan tecken och referent i riktning mot en associativ tillägnande hermeneutisk förståelse. Både i berättartekniskt avseende och som karakteristik av de olika sinnesfunktionernas möjligheter är detta gränsöverskridande en minst lika träffande beskrivning av läsarens rörelse i spänningsfältet mellan textens synbara ytskikt och friläggandet av mening. Tolkningens problem är på så vis i fallet *Ensam* inte bara en tematisk angelägenhet för berättarjaget, utan lika mycket av metodisk betydelse för varje läsare av Strindbergs text.

Stora landsvägen som summering och metadrama

Roland Lysell

«Strindberg hade knappt hunnit sätta punkt för *Svarta handsken*, kammarspelet nummer fem, under första hälften av januari 1909, innan han aviserade ett nytt kammarspel» skriver Gunnar Ollén.¹ Men Ollén beskriver också hur författarens 60-årsdag den 22 januari kom emellan. Först i augusti är pjäsen färdig och sänds till förläggarna. Urpremiären sker 19 februari 1910 på Intima Teatern. Ollén berör både pjäsens samband med *Till Damaskus*-dramerna (icke minst eftersom Vandraren i denna pjäs ger Jägarn namnet Inkognito) och John Bunyans *The Pilgrim's Progress*.² Bland tidigare studier märks Barbro Ohlssons och Ola Holmgrens uppsatser.³

I motsats till tidigare uttolkare anser jag att dramat faktiskt är sceniskt till sin karaktär, förvisso icke aristoteliskt men fullt förenligt med förordet till *Ett drömspel* och Strindbergs vidareutvecklade drömspelsdramaturgi. Min tes är att det recyklar, återanvänder, tidigare strindbergskt och i viss mån annat litterärt stoff, teman och intriger och därmed får karaktären av metadrama eller metateater där miniintriger vävs in i det dominerande händelseförloppet. Studien fullföljer därmed perspektivet från min studie *Metatheatrical and Postdramatical Aspects of Strindberg's Chamber Plays*.⁴ Martin Humpál har prövat ett

¹ Gunnar Ollén, *Tillkomst och mottagande*, i August Strindberg, *Abu Casems tofflor; Stora landsvägen*, red. Gunnar Ollén, Norstedt, Stockholm 1992, *Samlade Verk*, band 62, s. 230.

² *Ibid.*, s. 230, 237 och 257. Se även Gunnar Ollén, *Strindbergs dramatik*, Sveriges Radios Förlag, Stockholm 1982 [1948], s. 578ff.

³ Barbro Ohlsson, *Stora landsvägens scenbilder. Ett försök till symboltolkning*, i «Meddelanden från Strindbergssällskapet» (december 1962), 32, s. 18-28; Barbro Ohlsson, *Stora landsvägens scenbilder. Önskingarnas land*, i «Meddelanden från Strindbergssällskapet» (maj 1963), 33, s. 25-33; Ola Holmgren, *Skapelsens skrift och författarens text i August Strindbergs Stora landsvägen*, i «Tidskrift för litteraturvetenskap», XXXIV (2004), 1, s. 44-65.

⁴ Roland Lysell, *Metatheatrical and Postdramatical Aspects of Strindberg's Chamber Plays*, i *Strindberg on International Stages / Strindberg in Translation*, edited by

liknande perspektiv på *Ett drömspel*.⁵ Perspektivet är självklart blott ett av många möjliga.

Handlingen går i detta perspektiv i korthet ut på att Jägarn i första tablån säger sig vilja få igen sitt själv, men i slutet upptäcker att livsgåtan innebär just det motsatta, nämligen att *icke* kunna vara den man själv vill vara, efter att ha mött ett antal personer som faktiskt vetat vad de velat, i detta fall främst Japanen, som i orientalisk tradition från det jordiska uppgår i ett slags renande eld.

Strindbergs drama är indelat i sju tablåer. Den första «På Alperna» hänförs redan av Ollén till Strindbergs vistelse i Schweiz på 1880-talet, tidigare gestaltad i *Upp till solen* (1890), och åskvädret har Barbro Ohlsson associerat bland annat till *Oväder*.⁶ Tablån består av en längre monolog av Jägarn, sedan följer hans två dialoger med Eremiten respektive Vandraren som deltagare. Tablån inleds med ett vägval som kan föra tankarna till den långa traditionen från Dante Alighieris *Divina Commedia* till Georg Stiernhielms *Hercules*. Jägarns projekt är emellertid annorlunda än pilgrimen Dantes religiösa, nämligen, som ovan nämndes, att få igen sig själv («Mitt själv som man har stulit»)⁷ och därmed av existentiell natur.

Det torde vara möjligt, men knappast meningsfullt, att se Jaget som stiger mot höjderna ur en givmild mänsklig vänskap självbiografiskt eller kontextuellt. Mer fruktbart är att se den nya värld som Jägarn ascenderar till som poesins genom sublimeringen:

Vita, rena snö

Av sublimerad ånga! Vattendiamanter,
I, liljebloomor utav köld förstenade,
Du himlens mjöl som siktats genom molnens svarta hårduk –
Du helga tystnad, drag ditt sidentäcke
Upp över huvudet på trötte vandrarn,
Som går till sängs och viskar fram sin bön!⁸

Vi tycks här ha regredierat till fasen före drömspelsdramatiken, vid randen av dess skapelse. Omedelbart efter de citerade raderna kommer en jämförelse mellan molnet, som associeras till skolans svarta tavla (jfr. skolscenen i *Ett drömspel*) och den Store Lärarn som efter en blyxt

Roland Lysell, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2014, s. 59-78.

⁵ Martin Humpál, *The Metafictional Aspect of Strindberg's "Ett drömspel"*, i «Acta Universitatis Carolinae Philologica», Germanistica Pragensia XXI (2012), 1, s. 49-55.

⁶ Gunnar Ollén, *Tillkomst och mottagande*, cit., s. 244; Barbro Ohlsson, *Stora Landsvägens scenbilder. Önskningsarnas land*, cit., s. 28.

⁷ August Strindberg, *Abu Casems tofflor; Stora landsvägen*, cit., s. 105.

⁸ *Ibid.*, s. 106.

skriver i eldbläck på molnet (Bibelallusionen finns givetvis där, men den är omfunktionerad). Jaget står inför den Oändliges, den Osynliges, allmakts tron. Positionen liknar Den Okändes i *Till Damaskus*.

Så brister molnet och förhänget (förhänget är legio inom den moderna tidens teater, ett vackert svenskt exempel är Per Daniel Amadeus Atterboms *Lycksalighetens ö*) avslöjar en jordisk scen med klippa, tempel, pinjer och cypresser. Ollén (i motsats till Göran Söderström som ställde sig skeptisk vid den XIX:e internationella Strindbergskonferensen) hänför med stöd i ett uttalande av Fanny Falkner scenbilden till en kolorerad bild med ett paradislandskap som Strindberg köpt av en liten flicka.⁹ Intressant är dessutom att ekfrasen redan är *tydd* i pjästexten: «hoppets grönt», «trohets blått», «kärleks rosenrött».¹⁰ Jägarns fråga är blott om templet är ärans eller lyckans, alltså närmast idémässig. Molnen betecknas följdriktigt som «svartblå kåpor, / Upphängda uti vinden för att luftas!».¹¹

Jägarn beskriver sedan solens ankomst (observera den sceniska effekt som impliceras!) och hur den skymms av kejsarörnen, Chrysaëtos, som ritar sin skuggbild på den vita snön. Örnen är på väg i motsatt riktning, ned i det som bild beskrivna sommarlandskapet. Även örnen, hämtad från en Strindbergsdikt och igenkommande såsom uppstoppad på Strindbergsmuseet, är fikionaliserad som «luftens riddare i gyllne brynja».¹²

I dialogen med eremiten förklarar Jägarn sitt Excelsior – han stiger uppåt för att finna sig själv. Eremiten påpekar det omöjliga i detta, vilket får Jägarn att formulera sig så att vi förstår att hans projekt icke endast är existentiellt utan snarast absurt/ironiskt till sin karaktär: «Men går jag dit, [alltså tillbaka ner på jorden] / Så mister jag än mer, och finner aldrig vad jag saknar».¹³ Eremitens förslag att Jägarn skall gå ned på den dammiga landsvägen bemöts med en teaterbild:

Men jag vill upp på scen', agera, spela med;
Och straxt jag tar en roll, blir borta [...].¹⁴

Så möter Jägarn «en lustig sälle»,¹⁵ som även han befinner sig i de högre sfärerna. Han är på väg mot önskningarnas land, oviss om

⁹ Gunnar Ollén, *Tillkomst och mottagande*, cit., s. 242.

¹⁰ August Strindberg, *Abu Casems tofflor*; *Stora landsvägen*, cit., s. 107.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*, s. 108.

¹³ *Ibid.*, s. 109.

¹⁴ *Ibid.*, s. 110.

¹⁵ *Ibid.*

de är fromma eller vilda. Denne vandrare vill vara inkognito, färdas på «tvåstegs lucka»; «världen» rimmas med «färden».¹⁶ Eremiten har lämnat dem i denna *Faust II*-situation.

Andra tablån «Vid Väderkvarnarna» börjar i stockholmsk krogmiljö. Kvarnarna Adam och Eva låg, som Ollén kommenterat i enlighet med Allan Hagstens noggranna efterforskningar, på Stora Gråbergsgatan (1884 omdöpt till Upplandsgatan) 25 och i förhållande till första aktens alpina miljö är vi nu i «dalen».¹⁷ Jägarn jämför sig och Vandraren vid Cervantes Don Quijote de la Mancha och det är väl uppenbart att Strindberg här omsätter romanens väderkvarnar i konkret scenografi. Man leker med grekiska och latinska ord såsom «oinos» och «noli me tangere» och Vandraren finner en signatura i «att druvans bär liknar en flaska, och klänget en korkskruv».¹⁸ Vinets ande befrias ur materiens hölje och stiger som skummet ur vilket Afrodite föddes oklädd utan ett vinlöv – de båda leker raffinerat fram ett metaforernas betydelsespel i sin dialog. Sedan följer ett spel i spelet – ett slags metateater – en idyll med väderkvarnar enligt Jägarn, en pastoral i moll-dur enligt Vandraren. Idyllens och pastoralens huvudpersoner är mjölnarna A och E samt mjölnarhustrun A.

Vems kvarn tar vinden från vems? Vem var där först? Vem är mest värdig? Vem har rätten på sin sida? Bäst grynsikt? Snabbast? Kvarnskruv? Mjölnarnas avsikt sägs av Vandraren och Jägarn vara att dra in dem som vittnen och kanske domare i deras interna konflikt. En liknande strategi utnyttjas av Alice och Edgar i *Dödsdansen* (1900) för att locka in Kurt i sitt konfrontationsprojekt. A-mjölnaren kommer i polemik med sin hustru om att komma hem och äta kål, E-mjölnaren vill upplysa Jägarn och Vandraren om att man håller på att spränga berget bakom. Vandraren får svar på sina frågor att detta är vägen till det förlovade landet samt att vi kan vänta oss åskregn och inte får vackert väder, men vad nästa by heter vill E-mjölnaren inte avslöja – blott att det finns rövare i skogen. Men det är nu själva kvarnidyllen avslöjas. Jägarn betonar: «Jag hade egentligen gått ut för att få behålla mig själv; men den som vill behålla, han skall mista. Alltså kasta vi oss in i vimlet igen» – «med risk att sjunka» (Vandraren) «utan att gå till botten» (Jägarn).¹⁹ Vi känner igen käbblet om (åtminstone skenbara) trivialiteter från *Fadren*, via Damaskusdramerna till *Dödsdansen*.

¹⁶ *Ibid.*, s. 111f.

¹⁷ Gunnar Ollén, *Tillkomst och mottagande*, cit., s. 239.

¹⁸ August Strindberg, *Abu Casems tofflor; Stora landsvägen*, cit., s. 116-117.

¹⁹ *Ibid.*, s. 125.

Offensiv är fördelaktig, konstaterar Vandraren, inför mötet med Flickan, som nu gör entré. Han gissar hennes namn: Amalia. Vandraren säger sig ha förmågan att avläsa människor genom «ett medfött överlägset förstånd och en god portion förvärvad skarpsynthet».²⁰ Men flickan avslöjar allt detta som illusion, hon är i själva verket herrgårdsfröken, icke mjölnardotter, och det var fult av Vandraren att söka blottställa Jägarn för henne. Speciellt metadramatiskt är Jägarns möte med Flickan, där de kommer överens om att det som sägs icke är mycket värt och att alla är främlingar för varandra, men där Jägarn också kan konstatera att det som sägs «får översättas».²¹ Det handlar om att finna den stjärna som står i zenit – hos Strindberg bryts ständigt trivialt mot kosmiskt.

Flickan jämförs med en blomma och Jägarn tar farväl av henne och ger sedan själv ett slags tydning av kvarnscenen:

Nu är jag nere! bunden, snärjd,
I rättgångens kvarnverk dragen in,
Med känslotrassels nät på smäckra vingar,
Lierad med en obekant och intresserad
I en historia som icke rör mig!²²

Vandraren har dock varit mindre lyckosam och givit mjölnaren en örfil. Till sist citeras Xenofons *Anabasis* – hos Strindberg bryts ständigt alldagligt mot klassiskt – när Jägarn och Vandraren tågar vidare till nästa station, Eselsdorf, eller Lügenwald.

Den komiska effekten av tredje tablån «I Eselsdorf» är att Jägarn och Vandraren vandrar tillsammans, men icke lär känna varandra. Jägarn strider för att få behålla sitt personliga oberoende, men segrar icke alltid. Ibland förlorar segraren mest, enligt Vandraren, exempelvis i striden vid väderkvarnarna. I Eselsdorf möter de först Skolmästarn som anser sig förbigången vad gäller ett stipendium, sedan Smeden. Anspelningarna på Klinckowström, Hedberg och Heidenstam har tacksamt noterats av tidigare forskning, enligt Nationalupplagans Kommentar,²³ ehuru det måste framhållas att Strindberg undvikit tydliga namnanspelningar. Skeendet börjar med ett matematiskt gräl, där Smeden förnekar att Julius Caesar kan ha levt baklänges. Frågan är förstas vem som är dummast. Smeden förklarar Skolmästarn vara en despot, en tyrann, en härsklysten stackare och en slagskämpe. Strax därefter vägrar Smeden

²⁰ *Ibid.*, s. 127.

²¹ *Ibid.*, s. 130.

²² *Ibid.*, s. 135.

²³ Gunnar Ollén, *Tillkomst och mottagande*, cit., s. 244f.

att svara på Vandrarens frågor och kallar sig själv för «en fruktansvärd despot».²⁴ Skolmästarn i sin tur pikar Smeden för hans verser. Smeden, lagerkransad festtalare, liknar givetvis Heidenstam, men poängen är nog snarast att angreppen på honom kommer från Skolmästarn: «han är hopsatt av andras elakhet, avund, hat, och lögner».²⁵ Logiken påminner om scenen med den rymmande skolpojken i *Ett drömspel*. Satiren börjar bita först när Vandraren sjunger åsnans lov och därvid får Smedens (som missat poängen) beundran och Smeden har folkets röst, som är Guds röst, på sin sida.

En lustighet är naturligtvis att Folket, «bara några personer»,²⁶ kommer in på scenen. Smeden ger order om att Skolmästarn, Jägarn och Vandraren skall gripas, men de släpps mot löfte att återvända och uppträda i Smedens frus litterära salong.

I denna scen fokuseras främst språket. Vandraren ägnar en pennkniv en monolog och Skolmästarn talar om sig själv, emot de gängse dramatiska regler Strindberg egentligen så väl behärskar (jfr. Johansson och Bengtssons dialog i *Spöksonaten*). Smeden yttrar sig över samtalsämnets karaktär. Frågan är om Skolmästarn skall läsa ur sin tragedi Potamogeton eller inte? Man kommer ihop sig om hur man uttalar «pagina» och vad «rekvisita» är. Man vrider ut och in på ordspråk, tydligast «Bättre fly än illa fäkta».²⁷ Smeden ifrågasätter att en skald, exempelvis Homeros, skulle kunna sova. Mest markant är växlingen mellan bokstavligt och metaforiskt. Metaforer förstås bokstavligt, till exempel kan ett påstående om att man måste *följa* ett logiskt resonemang besvaras med: «Därför skall ni icke följa oss, ty vi äro icke ett logiskt resonemang!».²⁸

Det paranoiska drag vi möter hos många av Strindbergs manliga protagonister, tydligast i *Fadren* och *Dödsdansen*, transformeras här till parodi. Smeden undrar om Skolmästarns «God dag yxskaft!», liksom hans påstående om Guanoöarnas läge, eller hans påstående om verser, är en pik mot honom.²⁹

Fjärde tablån «En passage i Staden» är en gatuscen med restaurang, fotografihandel, snäckbutik, blomsterhandel och te- och parfymhandel – Andra Konungabokens Thofeth. Vandraren förklarar detta vara «stadens slaskrör».³⁰ Enligt Jägarn blir man oigenkännlig om man tvättar sig. En rad förströelser uppträder, först en positivhalare med en markatta,

²⁴ August Strindberg, *Abu Casems tofflor; Stora landsvägen*, cit., s. 147.

²⁵ *Ibid.*, s. 149.

²⁶ *Ibid.*, s. 154.

²⁷ *Ibid.*, s. 149.

²⁸ *Ibid.*, s. 152.

²⁹ *Ibid.*, s. 142-143 och 148.

³⁰ *Ibid.*, s. 159.

som förklarar att här i staden tror man på den sanna descendensläran. Nästa gestalt är fotografen som vill ta ett kort på Jägarn och anses av sin hustru Eufrosyne vara den allra skickligaste konstnär. Jägarn vägrar köpa snäckor och blomsterhandlerskan Klara tar alla till vittne på att Jägarn sagt att det är synd att döda människor. Därefter börjar Vandraren ställa frågor om mördaren Möller.

Vandraren och Jägarn som tidigare i tablån diskuterat människans lott skiljs nu åt. Jägarn ger sig iväg, men Vandraren varken vill eller kan stanna. Jägarn håller en monolog, där det förflutna nostalgiskt åberopas, innan han möter nästa motpart: Japanen som kommer ut ur tehandeln, hälsar Jägarn som en människa och ber radikalt om hjälp att få dö. Japanen har dåligt samvete för att ha sålt falska varor till lågt pris, kort sagt givit folk det de vill ha. Hans namn är det mot framtiden pekande ödesmättade Hiroshima och han vill dö genom eldbegängelse. Japanen gör sig redo genom skilda japanska ceremonier. Nu dyker emellertid mördaren Möller själv upp på scenen, enligt Japanen stadens mäktigaste man. Jägarn framhåller att det var tolv år sedan han begick Harakiri och avsvor sig sitt gamla jag. Observera dock att nu är det Jägarn, icke som i förra tablån, Smeden och Skolmästarn, som anklagar motparten för att falskeligen åtagit sig ära och satt in andra som skyldiga. Vi känner igen de strindbergska tonerna i Jägarns sista repliker i akten och den hos Strindberg ofta, icke minst i *Tjänstekvinnans son*, förekommande syndabocksproblematiken aktualiseras.

Kommentaren anger att själva scenbilden återger Birger Jarlspassagen i Stockholm och är återanvänd från Strindbergs *Lotsens vedermödor* (1903).³¹ Akten är dramats mest teatrala, eftersom den innehåller exempel på performance, givetvis svåra att göra reda för i text: en positivspelare med markatta, en ambulerande fotograf, en snäckhandlare och en blomsterförsäljerska. Japanens berättelse i sagoaktig form om sitt liv utgör ett episkt inslag i dramat. Att Mördarn Möller, d.v.s. Strindbergs f.d. svåger arkitekten Carl Möller, dyker upp i handlingen är ett tecken åt motsatt håll i förhållande till den vanliga strindbergska transformationen av vardag till fiktion. Här är det fråga om en konkret referens, helt annorlunda än den implicita Heidenstamreferensen, som bryter in i en fiktiv text. En fiktiv mördare får en exakt referens, nämligen en borgerlig privatperson som veterligen icke gjort sig skyldig till annat än att ha vållat förtret för August Strindberg.

I femte tablån «I Parken utanför Krematoriet», där människoöden ställts upp numrerade «med etikett»,³² befinner vi oss med Jägarn och

³¹ Gunnar Ollén, *Tillkomst och mottagande*, cit., s. 239.

³² August Strindberg, *Abu Casems tofflor*; *Stora landsvägen*, cit., s. 183.

Mördaren utanför ett kolumbarium med en cypressallé inåt fonden – ett sådant fanns inte på Norra Kyrkogården förrän 1926³³ – och Jägarn reflekterar över urnorna:

Avgudadyrkare! det var ditt namn,
 Din karaktär! Man tvangs att dyrka
 Din kusliga gemål och dina avskyvärda barn,
 Man tvangs, ty eljes blev man offrad
 Och varje helgfri lördag skuren opp med flintkniv,
 Och lynchad eljes uti söndagsnumret –
 Berövad bröd och ära!³⁴

Den som anspelas på är enligt Kommentaren Gustaf af Geijerstam, ty denne dog av förkalkning. Ingen grav, «en burk med lite smörja i».³⁵ Vems aska som befinner sig i den urna Jägarn säger sig kunna tala gott om nämner dock icke Kommentaren. Jägarn ber Mördaren avlägsna sig, men precis som Kokerskan i *Spöksonaten* säger han sig gå när han vill. Resten av tablån ägnas Japanen som väntar på att ugnen skall värmas upp. Han ser sitt liv som en skrift som går att läsa med en spegel. Vad ångrar då Japanen? Att han en gång skonat en fiende som sedan stack ner honom. Att ha ägnat goda ord om en person som sedan blev hans fiende. Men den stora förödmjukelsen är att ha blivit född:

Den förödmjukelsen att vandra
 Ett blankt skelett men klätt i kött,
 Och satt i gång med senor, snören,
 Av liten motor ini bröstets
 Maskinrum, driven av den värme
 Som bukens kolsäck kan få upp –
 Och själen, anden, sitter dock i hjärtat,
 Som fågeln lik i bröstets bur,
 En hönskorg eller ryssja –³⁶

Japanen har ett etiskt sinnelag och ber Jägarn berätta om sitt liv och sina sorger och då får vi veta att denne började tala väl om människorna, men sedan upptäckte att det sköna ej existerar i livet och inte kan förverkligas här nere – «idealet finns ej i praktiken!».³⁷

³³ Gunnar Ollén, *Tillkomst och mottagande*, cit., s. 276.

³⁴ August Strindberg, *Abu Casems tofflor; Stora landsvägen*, cit., s. 183.

³⁵ *Ibid.*, s. 184.

³⁶ *Ibid.*, s. 187.

³⁷ *Ibid.*, s. 188.

Däremot finns enligt Japanen en befrielse genom vägen uppåt och den visas också på scenen: den glödande ugnen och morgonrodnaden över cypressstopparna inför solens uppgång. Man ser i slutet av tablån samma bild uppe i molnen som i dramats början av Önskningsarnas Land. Stilgreppet är dramaturgiskt och framåtpekande: scenografin har subjektifierats: det är Japenens önskningar vi ser. De regissörer som återanvänt greppet är legio – ett tydligt exempel är när himlaridån sänks ner vid Tybalts död i Leander Haußmanns tolkning av *Romeo und Julia* (1993). Japanens röst är givetvis blott en stämma i dramat; hans reflexioner över dockan och vasen gör det svårt att se honom som en identifikationsfigur.

Om Japanen ascenderat mot Solen genom den makabra eldbegänsen, så är Jägarn dömd till fortsatt vandring och befinner sig i sjätte tablån «Vid sista Grinden». Han är tillbaka i ett lanthus vid en bokskog med en fruktträdgård, i den nostalgiska idyllen och den lilla dottern, ett namnsdagsbord och en barnvagn med en blå sufflett. Ett märkligt stilgrepp är här den skenbara överinformation: Jägarn berättar och tolkar vad han ser. Vi skall väl knappast förstå detta som om scenografin icke vore tydlig nog, utan snarare som en distanseringseffekt som fetischerar den skådade sagoaktiga idyllen och ett uttryck för Jägarns sentimentalitet. Inseglen är brutna, böckerna slås upp och läser själva högt och Jägarn får se – han vaknar till en kolorerad dröm om barnet. Vad är detta? En liknelse, ett minne, ett hopp. Till sist tar barnet Jägarn vid handen och börjar tala. Den i monologen skildrade idyllen övergår i dialog och konkret handling.

I sjunde och sista tablån befinner vi oss precis som i inledningssången till Dantes *Inferno* i en skog – i «Mörka Skogen» – där Jägarn förlorat vägen i mörkret. Den text han direkt refererar till är dock några ord ur Första Konungaboken om profeten Elia under enbärsträdet. «Det är nog! Tag mitt liv, Herre!». ³⁸ En röst, som visar sig tillhöra en blind kvinna, svarar ur mörkret: «Den som vill mista sitt liv, han skall behålla det». ³⁹ Liksom Japanen, om än mer diskret, är hon en parallell/kontrast till Jägarn: hon har blivit blind genom sin gråt. För henne får rösten ersätta synen. I dialog med henne utvecklas nu Jägarns problematik till fullo. Han har varit predikant, men upplevt sig som hycklare, då han narrats till att av medmänsklighet föra andras talan. De vackra handlingarnas förverkligande har han förlagt till «de fyllda önskningsarnes land». ⁴⁰ Men Jägarn vill inte erkänna sig som

³⁸ *Ibid.*, s. 201.

³⁹ *Ibid.*; jfr. Bibelordet i Matt. 16,25.

⁴⁰ August Strindberg, *Abu Casems tofflor; Stora landsvägen*, cit., s. 203.

död: «Jag kämpar, därför lever jag!». ⁴¹ Han har också varit arkitekt och bland annat byggt det nya teaterhuset i Thofet, av allt att döma refererande till Stockholms nuvarande Dramatenhus. Hans erfarenhet från avrättningar i ungdomen har också givit honom god inblick i syndabocksmekanism. Man talar illa om den avrättade, men hämtar ändå hans blod på galgbacken för att bota sin fallandesot. En blodig näsduk fungerar som en fetisch i tablån. Under en ordväxling om medlidandet och Jägarns förmåga att känna detta försvinner Kvinnan. Det är då Jägarn undrar vem som först sagt «Det är synd om människorna». Jägarn drar med strindbergsk saklighet slutsatsen: «Hon gick! / De går alltid, när man vill försvara sig!». ⁴² Nästan övertydligt ansluter han sig till raden av självförsvarets män från Johan i *Tjänstekvinnans son* till Den Okände i *Till Damaskus*.

Dramats siste antagonist är Frestaren, som meddelar att Storhertigen vill anställa Jägarn som hovarkitekt. Frestaren avvisas dock. Dialogens funktion är annorlunda än Lucien de Rubemprés dialog med Vautrin hos Balzac eller Knappstöparens påminnelser i Ibsens *Peer Gynt*. Frestaren tycks här mest ha den dramaturgiska funktionen att ge Jägarn ytterligare tillfälle till självförsvaret och självanalys och beklaga sig över sina medmänniskors falskhet. En bokstavlig Lucifer är han dock, eftersom han med sina ord (som om det vore fråga om det adamtiska språket) kan skapa ljus på scenen.

Den poetiska slutmonologen har talrika referenser såväl till Indras dotter i *Ett drömspel* som till *Till Damaskus*-trilogin, kanske även en parallell till Helena i början av tredje akten i *Faust II*.

Från Alpens rena luft jag steg hit ned
Att vandra än en stund bland mänskors barn –⁴³

Bewundert viel und viel gescholten, Helena,
Vom Strande komm' ich, wo wir erst gelandet sind [...].⁴⁴

Jägarn återknyter till alla tablåerna och summerar sin livsproblematisering: Han har sett de fyllda önskningsland i dalen, men de har skymts. Han ber till Gud att bli välsignad såsom lidande av livsens gåta, som i hans fall är «Att icke kunna vara den jag ville!». ⁴⁵ Här är det inte

⁴¹ *Ibid.*

⁴² *Ibid.*, s. 206.

⁴³ *Ibid.*, s. 208.

⁴⁴ Johann Wolfgang von Goethe, *Faust. Texte*, cit., s. 335.

⁴⁵ August Strindberg, *Abu Casems tofflor; Stora landsvägen*, cit., s. 211.

fråga om en Kristus som ställföreträdande tar på sig våra synder, utan om en människa som upphöjer sitt lidande till ett mänsklighetens.

Detta är helt i linje med den descension ned mot jorden dramat beskriver i stället för den önskvärda ascensionen. Det är också lidandet över livsgåtan som är dramats röda tråd: den vädjande bönen om en autenticitet som icke går att finna – d.v.s. det begär som icke kan infrias. I motsats till Holmgren vill jag således hävda att Jägarn alls icke böjer sig.⁴⁶ I mitt perspektiv utspelas dramat icke alls som Holmgren hävdade i minnet utan framstår som ett världsdrama i linje med Goethes *Faust* och Marlowes *Doctor Faustus*.⁴⁷ Våra perspektiv löper dock samman i betonandet av att ordet får kropp och aspekten av protagonisten som teckentydare är viktig att lyfta fram.⁴⁸ Det handlar som alltid hos Strindberg efter Infernokrisen om att läsa och tyda naturens tecken. Språket hämtar kraft från den gudomliga skrift som samtidigt läses.⁴⁹ Jag är tveksam till att se Jägarn som en arketypp,⁵⁰ utan betraktar honom snarare som en kontrastfigur till Japanen. Det märkliga med detta drama är att Vandraren stundom synes som en aspekt av Jägarn i ett slags dramaturgisk dubblering: en dialog framställer en problematik mera lättillgängligt och naturligt än en ständig monolog. Men tydligast av allt är dramats summerande karaktär. Tidigare teman och konflikter blir här tematiska fragment i en ny sofistikerad dramatisk struktur.

⁴⁶ Jfr. Ola Holmgren, *Skapelsens skrift och författarens text*, cit., s. 44.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ *Ibid.*, s. 45.

⁴⁹ *Ibid.*, s. 47.

⁵⁰ *Ibid.*, s. 50.

Strindberg for Children. A Study of the Plays “A Little Dream Play” by Staffan Westerberg and “Alone” by Börje Lindström

Martin Hellström

1. Introduction

In August Strindberg’s drama *A Dream Play* (*Ett drömspel*, 1901) the daughter of the god Indra descends to earth to observe and participate in human life. This experience leads her to say repeatedly that «humankind is to be pitied». Indra’s daughter perceives the situation of the different characters and sums up their experiences in this statement.

When asked whether Indra once sent his son to earth so that he too could hear how the mortals complained, Indra’s daughter says it is true, and if the link to Christianity had not been clear before – although it is the name of an Indian god that is borne by the woman who comes down to earth – then it certainly becomes obvious here.¹ The question also makes it clear that Indra’s daughter herself should not be perceived as a representation of Christ, but as a being who communicates with humans, her task being to listen rather than preach. Staffan Westerberg clarifies this function in a play for children, “A Little Dream Play” (*Ett litet drömspel*, 1980)² and quite simply calls the character the Angel. The communication between God and humans becomes palpable through a figure that is familiar to children and adults alike.

¹ August Strindberg, *Ett drömspel*, edited by Gunnar Ollén, Norstedt, Stockholm 1988, *Samlade Verk*, vol. 46, pp. 114-115. August Strindberg, *A Dream Play*, in *Miss Julie and Other Plays*, trans. by Michael Robinson, Oxford University Press, Oxford 1998, p. 243.

² Staffan Westerberg, *Ett litet drömspel: Efter August Strindbergs Stora*, music by Bo Hulphers, Dramaten, Stockholm 2003. The script has not been published. I have borrowed it from the manuscript department of Gothenburg University Library. It can also be found in the Music and Theatre Library in Stockholm. Since the play has not been translated, the English title is enclosed in quotation marks, not italicized.

In his play “Alone” (*Ensam*, 1992)³ Börje Lindström likewise gives concrete form to the dialogue between God and man that Strindberg presents in the novella *Ensam* (1903). Strindberg describes how the main character hears God’s voice from the different bibles he owns, while Lindström lets the character, the old man called Alone, describe to the maid how he can communicate directly with God the Father via that modern device, the telephone.

This essay is about how these two plays relate to the themes that can be called Christian in Strindberg’s *A Dream Play* and *Alone*. Staffan Westerberg’s “A Little Dream Play” and Börje Lindström’s “Alone” are both plays, texts primarily intended to be performed on a stage to an audience consisting of children. But this does not mean that the texts cannot also be read as a form of commentary on or interpretations of texts with very similar titles written by Strindberg. A reworking need not be regarded as a simplification of the text that came first chronologically, but can also be perceived as a clarification of the themes that are significant in the first text. As pointed out in *Adaptation Studies* (2013), our reading of the adapted work is influenced by the adaptation.⁴ For example, a screen version that we have seen affects us if we read the original novel afterwards, in that images from the film appear before our inner eye. Or a reading of Defoe’s *Robinson Crusoe* in an unabridged edition in the original language will give the joy of recognizing the most dramatic passages for anyone with recollections of reading a version adapted for children in another language. A reworking in film or text can let us see things that we had not discovered in the first text. It is the same with these two plays: whether we see them on the stage or via reading, they clarify themes in Strindberg’s texts. Börje Lindström’s “Alone” thus need not be perceived solely as a dramatization of August Strindberg’s *Alone* but can be regarded as an interpretation of the novella. In the same way, Staffan Westerberg’s “A Little Dream Play” is a representation of what is most central in Strindberg’s *A Dream Play*.

³ The play *Ensam* has not been published. I have received it via email from the author, who can be reached through his website, <www.borjelindstrom.se>. Again, since the play has not been translated, the English title is enclosed in quotation marks, not italicized.

⁴ *There and Back Again: New Challenges and New Directions in Adaptation Studies*, in *Adaptation Studies: New Challenges, New Directions*, edited by Jørgen Bruhn, Anne Gjelsvik and Eirik Frisvold Hanssen, Bloomsbury Academic, London 2013, pp. 1-3.

2. The material

In this context there is no need for any detailed presentation of the two Strindberg texts; relevant research will be brought up in the discussion when necessary.

«A Little Dream Play» was written in 1980 and has been staged several times, first by Westerberg himself at Stockholms Stadsteater, later at Folkteatern in Gävle (1985), at Dramaten in Stockholm (1993 and 2003), and at Strindberg's Intima Teatern (in collaboration with Stockholms Stadsteater, 2009). The play can be performed in many ways as regards the balance between humans and puppets, since several characters are embodied in the form of objects. The officer here is a boot, Viktoria is a porcelain figure, the lawyer a flattened hat. Kristin is a spider. A large cupboard is centrally placed according to the script, with the Angel sitting on it when the play begins, and inside it is August. The door with the four-leaf clover is also part of the cupboard. The opening of that door is central in Westerberg's drama, and the cupboard can be seen in many photographs of the productions.

“A Little Dream Play” was the subject of an earlier essay by Lena Olofgörs, and Staffan Westerberg himself writes about the play in “Strindbergiana” 2014.⁵

Börje Lindström's play “Alone” was written for Riksteatern in 1992, but has also been staged by Östgötateatern (1994) and has been toured by Skottes Musikteater (1999). The play has also been translated into French and performed in France. “Alone” can be regarded as a naturalistic drama with a structure similar to that of the one-act plays that Strindberg himself wrote. The recommended setting on the stage is simple, as in Strindberg's one-acters: the audience is expected to see the room where the character Alone sleeps and writes. His opposite number is the Girl, as she is called in the script, a young woman who has been sent with food to the author, from the landlord we may assume. They have never met before, and at first Alone does not want to have her there; he is sullen and unfriendly, clearly marking his territory. At the end, however, they leave the flat together. The play is relatively unknown and nothing has been written about it except in reviews.

If we place the two plays for children alongside the Strindberg texts with similar titles, we can easily imagine that one of them is a reworking of a drama and the other a dramatization of a novella, and

⁵ Lena Olofgörs, *Staffan Westerberg “Ett litet drömspel”*, Stockholms universitet, Stockholm 1982; Staffan Westerberg, *Strindberg och jag*, in «Strindbergiana» XXIX (2014), pp. 9-11.

that both can thus be called adaptations. But what both Westerberg and Lindström do is to pick out what they perceive as the most central parts of Strindberg's texts and use them as a basis for creating works of their own. Concepts such as dramatization and reworking miss the target, as does the question of whether Westerberg's and Lindström's texts are «faithful» to Strindberg. «It is not difficult to see that [this question] quickly leads to a dead end,» as Anders Wilhelm Åberg writes about the analysis of the relationship between book and film, and that applies here too.⁶ The adaptation process for the two playwrights does not consist in retelling a course of events or a plot, whether it is large as in *A Dream Play* or almost non-existent as in *Alone*, but of finding what the theme of each work is and then presenting this theme in a structure, in a sequence of events that can be clearly apprehended by its audience.

3. Humankind is to be pitied

In Westerberg's play it is the sense of injustice, disappointment, of being ignored and alone, that is portrayed. The character of the Angel is the one who has to listen to the confessions and complaints. Who is the dreamer in *A Dream Play*, Göran Rossholm asks, and then enumerates the different answers that have been given: Indra's daughter, August Strindberg, the audience, and God.⁷ Westerberg lets the dreamer bear the name August in his play, and he is the one who complains most. August is inside the big cupboard while the Angel and the narrator are outside. August is to be pitied because his green frog has lost its proper colour and no longer smells as it used to since it has been washed. Disappointment about everyday things is emphasized, as when it concerns a green fish-chest and a fishing net in *A Dream Play*. The little child's security blanket, in the form of the green frog, belongs to water, the same element as the fishing net, but the frog also belongs to the earth which flowers try to leave behind quickly, in *A Dream Play* and in "A Little Dream Play". The Angel, sitting atop the cupboard, has never seen a frog, because «Det finns

⁶ Anders Wilhelm Åberg, *Saltkråkan som tv-serie, bok och film*, in *Starkast i världen: Att arbeta med Astrid Lindgrens författarskap i skolan*, edited by Helene Ehriander and Maria Nilson, BTJ förlag, Lund 2011, p. 153.

⁷ Göran Rossholm, "Öra och mun": *Perspektiv i Strindbergs "Ett drömspel"*, in «Strindbergiana», XI (1996), p. 140.

inga grodor i himlen» («There are no frogs in heaven»)⁸. On the other hand, flowers grow up towards heaven because they want to leave the dirt. They grow quickly and then die, the Angel says.

August grows too. He tells his dreams to the Angel, about how his boots are out walking to meet Viktoria, but they are not allowed in, about how he tries to open a door to achieve something big and new, or in order to meet Viktoria, but he is stopped by the police, and about how his top hat is flattened and defeated by a big hat in a singing competition. Life's injustices while August was growing up are described through these living things, the boot and the top hat, and by the time August has grown to become big enough to reach the closed door and open it, he has become old and bent. He still cannot reach up.

«Ett drömspel framstår [...] som en djupt personlig bön till makterna, kanske inte om förlåtelse men i varje fall om förståelse för hur svårt det är att leva, att födas i smärtans ondska men böja sig i lidandets väntan»⁹ («*A Dream Play* appears [...] like a profoundly personal prayer to the powers, perhaps not for forgiveness but at least for understanding of how difficult it is to live, to be born in the evil of pain but bow in the expectation of suffering»). This is what Birgitta Nilsson writes about Strindberg's text. Westerberg interprets it in a similar way and demonstrates this through the recurrent complaints of the leading character, and in a liberal bending of the back. The leading character goes from being small and – like the officer in *A Dream Play* – closed in, to grow up but then shrink again towards the end. August says in Westerberg's drama: «Här har man vandrat runt skåpet i ett helt liv för att nå upp till den där dörren och då när man är som störst då blir man som minst»¹⁰ («Here you are, walking around this cupboard your whole life waiting to reach up to that door, and then when you're biggest you become smallest»).

Humans are too inadequate to be able to reach the most secret, or the most sacred if you will. This is what August's complaint expresses. It is about the opposition that is set up against him, expressed through the things he names: the frog, the policeman, and the big hat.

But then the person who has followed him all through the play offers to help. The Angel says: «Men August, om inte du kan komma upp till mig, så kan jag öppna dörren för dig»¹¹ («But August, if you

⁸ Translations are mine if not mentioned otherwise. Staffan Westerberg, *Ett litet drömspel*, cit., p. 9.

⁹ Birgitta Nilsson, «Ett drömspel»: Några reflektioner kring modersgestalten, in «Strindbergiana», XV (2000), p. 112.

¹⁰ Staffan Westerberg, *Ett litet drömspel*, cit., p. 62.

¹¹ *Ibid.*

can't come up to me, I can open the door for you»). All the characters gather, and a wish is expressed that there should be a place behind where you are always welcome, in the form of a nice little room. But there is nothing behind the door. The lines alternate between the Boot, the Glazer, Kristin, and August. They all say in surprise, «Ingenting?» («Nothing?») and August adds, «Det är synd om mig» («It's a pity of me»), to which the others reply, «Det är synd om oss» («It's a pity of us»).¹² The statement is a security blanket which mitigates the disappointments but simultaneously prevents a constructive solution. And the distinct passivity leads the Angel to challenge them instead of comforting them: «Ingenting kan bli någonting / Det är bara att hitta på / Om du är ynkelig och ensam / Så kan du bli två / Det är bara att hitta på / Ska det vara så svårt att förstå!»¹³ («Nothing can become something / You just have to invent / If you're pitiful and lonely / Then you can become two / You just have to invent / Is that so hard to understand?»). What she has offered is to open the door on August's behalf, not that the door will open towards artificial or material satisfaction. Instead she devotes her energy to changing and improving the person's own life. And August's last line is: «Jag sitter och gungar / gungeligungeligung / jag är inte längre ung / Håll min hand, snart somnar jag in / In i sömnens land»¹⁴ («I sit and swing / swingelyswing / I'm no longer young / Hold my hand, I'll soon fall asleep / Into the land of sleep»). This is a statement that exudes satisfaction, finally, and it is followed by the Angel's «August har somnat. Sov lilla vän, gungeligungeligung. Övrraskningen kommer nog sen. Gungeligungeligung» («August has gone to sleep. Sleep, little friend, swingelyswing. The surprise will surely come. Swingelyswing»). And then the boot: «Tänk, så för August rätt ut i evigheten» («Just think, August has gone out into eternity»)¹⁵

What we have here is a portrayal of a dreaming person's last moment, in and around the cupboard that has been for him both the physical world and the questions and longings he has borne. The Angel is an active participant in the conclusion. She opens the door and challenges him in his self-pity, helping him to see imagination as a creative and liberating force.

Here we do not see a personification of the power that angels tend to be associated with, but there are clear symbols of a life after this

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*, p. 63.

¹⁴ *Ibid.*, p. 64.

¹⁵ *Ibid.*

one, and of a power that radiates over heaven and earth. Kristin notices that it is still possible to see something in the darkness behind the door, a little cupboard, a copy of the big one, and it has a door with a four-leaf clover on it. And when you learn what is behind it, the narrator says, then the bud on the cupboard will burst into flower. The flower mentioned in the introduction returns here, associated both with striving up towards heaven, in its will to leave the dirt behind, and with death in that it withers soon after it blossoms.

Whether or not the flower is made visible to the audience is a question for the person who stages the play, and the choice is determined to some extent depending on whether one chooses to see the dreamer waking from the dream or leaving life. The latter interpretation, that August dies, has more affinity to the metaphorical talk about the flower, but it is not a matter of course that the flower is associated with a longing for heavenly union in Westerberg's text, since it is also possible to see the flower as an image of the striving person who does not think that he is complete and happy until death approaches. We may remind ourselves of what the Angel says, that the flower withers soon after it has reached up, and what August complains about: that he has suddenly being to shrink when he is fully grown and once again finds himself inadequate.

But the flower also belongs to the new cupboard that can be seen out in the eternity into which August travels. At first everything behind the door of the big cupboard seems empty. But there is a hope in the Angel's encouragement that «ingenting kan bli någonting»¹⁶ («nothing can become something»), and it is only after this that the new cupboard becomes visible, a cupboard with yet another door which is connected to the flower in that the bud bursts into blossom, when one realizes what is behind the door of the new cupboard. This suggests that the flower, the bud, should after all be regarded as an image of the divine.

The last sentence in Westerberg's play links the introduction and the conclusion, but simultaneously points out that the blossoming of the bud need not be perceived as the central thing in the play. The narrator says: «Ja, när man vet vad som finns bakom den sista dörren då tror jag knoppen på skåpet slår ut som en blomma. Men se det är en annan historia»¹⁷ («Yes, when you know what is behind the last door, that's when I believe the bud on the cupboard will burst open like a flower. But *that* is a different story»). The narrator, and hence the author Staffan Westerberg, leaves the life after this one out of his

¹⁶ *Ibid.*, p. 63.

¹⁷ *Ibid.*, p. 65.

play. He concentrates on describing how people feel injustice and unfair treatment and how this experience can be broken through imagination and playfulness. The flower is the symbol of a contact with a power above the earth, but that is not the important thing in the situation; it is the Angel that has descended from this place above in order to instil hope, through her encouragement to invent, play, and create.

Strindberg's *A Dream Play* ends with the stage direction «när slottet brinner slår blomknoppen på taket ut till en Jättkrysantemum» («As the castle burns, the flower bud on the roof blossoms into a huge chrysanthemum»)¹⁸ Here we see what is merely predicted by Westerberg, but it is preceded by the departure of Indra's daughter from the earth with a more definitive statement about the solution to the mortals' complaint than in "A Little Dream Play"; she says she will carry their grievances all the way to the throne of God, «Ty, det är synd om människorna!» («because humankind is to be pitied!»).¹⁹ Strindberg shows us an explicit supernatural power and places the salvation of humankind in the hands of this power. For Strindberg the contact between God and mortals is important, and it is established through Indra's daughter. For Westerberg what is important instead is the contact between mortals and the creative force that Strindberg represents, and this contact, between people and the imagination, is also established through a divine character: the Angel.

4. Talking to God on the telephone

In Strindberg's novella *Alone* there is a short passage that provided the starting point for Börje Lindström's play. In the novella the event passes quickly, and it is possible that the reader might not notice that the lines describe the first time the first-person narrator questions whether the loneliness is of his own choosing, which leads him to leave his home, and as his voice gives way when he is forced into dialogue, he begins to reflect on whether he has really been rejected by people. This passage, which will soon be quoted, is the foundation for the play. To this are added some other essential reflections from the narrator in the novella *Alone*: some ideas about how the telephone in itself acts as a communicating being, how the different bibles carry on a dialogue with the narrator through their external appearance, and

¹⁸ August Strindberg, *Ett drömspel*, cit., p. 122; Id., *A Dream Play*, cit., p. 254.

¹⁹ August Strindberg, *Ett drömspel*, cit., p. 122; Id., *A Dream Play*, cit., p. 254.

how he himself believes he can control the world order and people's fates. These are the starting points for Lindström's drama, which has to do with contacts between the leading character, Alone, and God.

På tre veckor har jag icke talat vid en människa, och därigenom hade min röst liksom lagts igen, blivit klanglös och ohörbar, ty när jag tilltalade jungfrun förstod hon icke vad jag sade, och jag måste upprepa det sagda flera gånger. Då blev jag orolig; erfor ensamheten som en bannlysning; kom på den tanken att människorna icke ville umgås med mig emedan jag ratat dem. Och så gick jag ut, på aftonen.²⁰

For the last three weeks I had not spoken to any human being, and as a result my voice had, so to speak, been locked in, had lost its ring and become muffled. When I spoke to the maid, she did not understand what I said and I was obliged to repeat my words several times. Then I grew anxious, felt my solitude as banishment, and the thought struck me that people refused to have anything to do with me because I had rejected them. And so I went out in the evening.²¹

Here we see the situation that Lindström allows to serve as the introduction and the conclusion to his drama, the arrival of the maid and the leaving of the flat, which in the play the man does together with the maid. The question that is posed in between, about what contacts with people are like, appears here in the dialogue with the maid, or the girl as she is called in the play. In this dialogue the telephone is important because Alone, or Strindberg as the man is called in the dialogue, claims to be able to speak directly to God on the telephone, and God tells him that he is the most important person on earth, according to Alone.

«Telefonen minns jag särskilt, ty den sjöng så sorgligt i min vägg»²² («I remember the telephone especially because it sounded so plaintive through the wall»),²³ Strindberg writes in *Alone* about the tragedy of a grocery store going out of business. He also tells of the shopkeeper's feigned telephone conversation, to deceive the shop assistant into thinking that business was good, and he comes back to the mournful telephone: «ty hans telefonråd sjöng så sorgligt i min vägg, även om

²⁰ August Strindberg, *Ensam; Sagor*, edited by Ola Östin, Norstedt, Stockholm 1994, *Samlade Verk*, vol. 52, p. 32.

²¹ August Strindberg, *Days of Loneliness*, trans. by Arvid Paulson, Phaedra, New York 1971, p. 38. Strindberg's *Ensam* is referred to in the text by the direct translation of the title, *Alone*.

²² August Strindberg, *Ensam; Sagor*, cit., p. 23.

²³ August Strindberg, *Days of Loneliness*, cit., p. 27.

nätterna»²⁴ («for his telephone wire gave out such plaintive sounds through the wall, even during the night»²⁵). Lindström does not let his play be about a grocery store in Östermalm but he uses the device of letting a listener in the room believe that the person on the phone has someone at the other end, although it is silent. The narrator of the novella describes how he thinks he can hear the voice of God through the different bibles he owns,²⁶ but Lindström allows this to take on a more concrete form in the play, by letting Alone do exactly what the shopkeeper did. Alone informs us that God says he is the best person who ever lived, «och när Gud dör vill Gud att jag ska bli Gud!»²⁷ («and when God dies, God wants me to become God!»). What the narrator in *Alone* says – that, especially in the morning after a restful sleep, he feels the power to alter the order of the world, to rule the fate of nations, to declare war and topple dynasties²⁸ – is what Alone says in the play to the girl after the telephone conversation. To be God is to rule the world, and to be lord over death. Alone says:

Jag kan hitta på allt! Titta! Här! Precis här sitter jag och fantiserar! Och jag bestämmer allt! Vartenda dugg! Och alla som är dumma sticker jag ihjäl! (tar upp sin penna) Jag fantiserar och fantiserar och hela världen blir stor och vacker och jag, jag blir störst – större än de största molnen! Och jag blir stor och glad och skrattar jag så blåser träden omkull!²⁹

I can make up everything! Look! Here! I'm sitting right here fantasizing! And I decide everything! Every single thing! And all those who are nasty I stab to death! (lifts his pen) I fantasize and fantasize and the whole world becomes big and beautiful and I, I become biggest – bigger than the biggest clouds! And I become big and happy and laugh so much that I blow the trees over!

The counterpart to this line in Strindberg's *Alone* is interpreted by Boel Westin to mean that the narrator is transformed into a universal creative force,³⁰ what in Lindström's play is expressed in the words «Jag är Gud»³¹ («I am God»).

²⁴ August Strindberg, *Ensam; Sagor*, cit., p. 25.

²⁵ August Strindberg, *Days of Loneliness*, cit., p. 30.

²⁶ August Strindberg, *Ensam; Sagor*, cit., pp. 36-37; Id., *Days of Loneliness*, cit., p. 42.

²⁷ Börje Lindström, *Ensam*, cit., p. 14.

²⁸ August Strindberg, *Ensam; Sagor*, cit., p. 33; Id., *Days of Loneliness*, cit., p. 39.

²⁹ Börje Lindström, *Ensam*, cit., p. 29.

³⁰ Boel Westin, *Vandraren, drömmen och diktaren: "Ensam"*, in *Strindbergs förvandlingar*, edited by Ulf Olsson, Symposium, Stockholm-Stehag 1999, p. 175.

³¹ Börje Lindström, *Ensam*, cit., p. 29.

In both the novella and the play, the divine force is associated with the imagination. It is through this process that power can be exercised. In the play «Alone», the character Alone takes a picture of himself and the girl, fantasizing that they are married, but then he sticks the pen into her when she says that adults should not play or fantasize. He is tired of the game and switches to making gold. At the same time, the girl describes what solitude feels like and how it can be broken by persistently searching for friendship. The stream of yellow liquid that Alone pours into his test tube is supposed to be seen by the audience at the same time as the girl describes a streak of light as the thread you have to pull in order to finally gain a friend. An explosion follows, and Alone thinks that he has succeeded with the experiment, while the girl says that it is not the gold that is glistening but the light from the people across the street. It is human life that gives life meaning, and Alone completes the image by asking the girl, «Gör lite guld på mig!»³² («Make a little gold on me!»). and she takes his hand. Immediately afterwards they both leave the flat.

“A Little Dream Play” portrays a higher power, possibly God himself, through the Angel that first descends to see what life is like for people, or for August above all. This power then also opens up the possibility of a continuation beyond death, show in the concrete form of the door with the four-leaf clover being opened to reveal a universe to float out into, with yet another cupboard and further possibilities.

The character Alone in the play of the same name, on the other hand, meets his own image of God, whom he introduces to the girl. The image of God that he plays is one that suits his purpose, to seem omnipotent himself. When this does not work he turns to making gold, but that does not have the desired effect either. The girl exposes his error and points to human warmth and community as the true path. She brings deliverance in the same way as the Angel in «A Little Dream Play», but she should not be seen as a Christ figure. Her image is one of goodness and the disarming naivety she displays towards Alone. In one way she has the same effect as the girl that the narrator observes through his binoculars in the novella *Alone*. Germund Larsson writes: «När Strindberg låter flickan vara huvudperson i denna scen bryter han mot gällande sociala konstruktioner genom att inte ge denna roll åt en pojke. [...] När flickans rädsla sedan övergår till mod [...] istället för att börja gråta, bryter hennes beteendemönster mot den sociala konstruktionen och bilden av kvinnors bräcklighet»³³ («When Strindberg

³² *Ibid.*, p. 35.

³³ Germund Larsson, *Ensamhetens berättarjag: Hjalmar Söderbergs "Hjärtats*

lets the girl be the main person in this scene, he breaches contemporary social constructions by not giving this role to a boy. [...] When the girl's fear then gives way to courage [...] instead of starting to cry, her pattern of behaviour goes against the social construction and the image of women's fragility»). The girl that Strindberg sees out on an island through his binoculars affects him, makes her way into his life, and it is the same with the girl portrayed by Lindström. It is possible to see the girl on the island as a model for the girl, or the young woman that she actually is, in the play.

5. Conclusion

In both Westerberg's and Lindström's plays there is a character with a name that arouses associations with the author August Strindberg. But in both "A Little Dream Play" and "Alone" a demarcation line is maintained between the role of August and the real figure of August Strindberg. This is done through the names, August, with no surname, and Alone. We should understand that this is not a biographical presentation, just as we cannot interpret the first-person narrator of the novella *Alone* as Strindberg himself, even though he reckoned the novella as one of his autobiographical works, nor can we say that the character of the Poet in *A Dream Play* can be seen as Strindberg himself.

Children can nevertheless feel that they have, in a way, got to know the author Strindberg through the plays, naturally depending on how the play and August Strindberg have been presented by the accompanying teachers or parents. The plays can therefore be viewed as an introduction to his works as a whole, and they are a possible first acquaintance with Strindberg the person. What they teach about Strindberg can possibly be seen as far too fictitiously portrayed, but the questions they arouse about what is a literary representation and what is close to the historical facts are no different from the questions that readers ask themselves about texts by Strindberg that we usually perceive as autobiographical, or when these works, for example, *The Son of a Servant (Tjänstekvinnans son)*, are used as sources in a biography.

The plays "A Little Dream Play" and "Alone" show how the authors Staffan Westerberg and Börje Lindström interpret who the late Strindberg was, and what absorbed him. They can also be seen as interpretations of Strindberg's works *A Dream Play* and *Alone*. Westerberg shows that

in *A Dream Play* that there is a tone of hope, confidence, and contact with a higher power. What Westerberg adds to, and possibly intends as critique against Strindberg's presentation, is that self-pity is not a negotiable road, and that the fact that humankind is to be pitied does not lead to a resolution of the situation. The Angel gets angry but simultaneously offers, like the daughter, to open the door. Strindberg's conclusion to the play is diffuse and full of possible interpretations for the producer. Westerberg is more explicit, following the traditionally Christian narratives about angels who follow us, understand us, and help us, and death as an opening towards another dimension, ideas that are found, for example, in *To Damascus* and other late texts by Strindberg.³⁴

Börje Lindström draws attention to a significant part of the novel *Alone*, which to my knowledge has not been noticed by any other researcher. In his quest for a situation where a dialogue can arise, in the material that constitutes the novella *Alone*, Lindström does not seize on the visit from the youth that the narrator fears is his son, a meeting that resembles the power struggles we see enacted in several of Strindberg's one-act plays, such as *Pariah (Paria)* and *The Stronger (Den starkare)*. Instead he chooses a situation where the main character is disarmed and will question his self-chosen solitude as a result of the meeting. Here God is presented as the security blanket that is the green frog in Westerberg's play, something he holds in his hand and which confirms him in an unhealthy way. He is instead liberated by the girl, and the end, the exit from the room, can be seen as an entry into life, rather than into death as in "A Little Dream Play".

These plays are thus an introduction to Strindberg as a person and to his work for new generations, as well as providing material which clarifies, interprets, and comments – in an unconventional way – on Strindberg's own works, *A Dream Play* and *Alone*.

³⁴ Religious themes in Strindberg have been treated in many contexts; here I content myself with mentioning the most recent collection of studies, *Tron är mitt svagströmsbatteri: Religion och religiositet i August Strindbergs liv och verk*, edited by Martin Hellström, Artos, Skellefteå 2012.

Stage

Strindberg on the Italian Stages of the Twentieth Century

Franco Perrelli

August Strindberg died on 14 May 1912. Two days later, Domenico Lanza – a theater critic of positivist and realist orientation, and translator of Ibsen for the Turin daily «La Stampa» – offered a fairly complex portrait of Strindberg. Far from being negatively prejudiced, it was really quite positive towards his fiction, especially when, as «a sensitive depicter of the urgings of nature», he compared him to Flaubert and Zola. Lanza illustrated the variety of Strindberg's writings, even as a playwright, but he did not avoid making one blunderous prediction: «Of this abundant activity as a writer, there will not remain much: there is a great deal in Strindberg's literary production that reflects a merely ephemeral outpouring of energy in his struggle with the ideas among which it takes place». The paradoxicality, repetitiousness and refractoriness of his attitudes – especially if compared with Ibsen – mean that «the Theater he used more than once as a form of expression for his thought, his caustic satire and his pessimistic concept of the world, did not [make] him a great author. *The Father*, *Creditors*, *Master Olof*, *Miss Julie* cannot be the robust pillars of a dramatic literature».¹

Strindberg's first play, *The Father*, had been presented on the Italian stage not even twenty years earlier, in November 1893, in Rome, by the excellent Paladini-Talli company, but «amid sonorous boos and hisses».² Later, Strindberg would find his Italian champions in important actors such as Achille Vitti and especially Ermete Zacconi. Not only *The Father*, but even *Miss Julie*, with the actress Emilia Varini, was presented in Italy around 1897, seven years before its Swedish debut.³

¹ Domenico Lanza, *August Johann Strindberg* [sic], in «La Stampa», 16-05-1912. Translations are mine if not stated otherwise.

² Anon., *Teater och Musik. Strindbergs "Fadren" i Rom*, in «Aftonbladet», 23-11-1893.

³ See Franco Perrelli, «Och nu är Italien öppet för barbaren...». *Det första mottagandet av Strindberg på de italienska teaterscenerna*, in «Strindbergiana», XIV (1999), pp. 116-135. For a thorough survey of Strindberg's reception in Italy

After the great and popular Zacconi, who had ensured Strindberg some success, the Swedish playwright experienced sharp neglect and, in 1918, Silvio D'Amico had to acknowledge that: «for us Strindberg has virtually become an unknown...».⁴ But a revival took place in the Twenties, tinged with futuristic humors, as Strindberg's comeback was mainly in the guise of an avant-garde author.

Once again, it was Achille Vitti in the role of Guimard who presented in Rome, in a turbulent evening worthy of the rowdiest futurist brawls, a *Simoun* (scenes by Enrico Prampolini and music by Gian Francesco Malipiero), which Silvio D'Amico, in an indignant review of 30 March 1920, found falsified and «amputated of an essential scene, the one of the dying officer's nightmare», and reduced to a «grotesque abortion».⁵ The play was performed in the context of Achille Ricciardi's so-called *Teatro del Colore*. Ricciardi was an ingenious set designer, who, although he lacked adequate technical means – in the words of Piero Gobetti – intended to «achieve a drama of pure color, symbolically unlinked to poetry».⁶

Interest in Strindberg revived in the Twenties, due in part to the influence of Emil Schering's German translations, but especially to the 1922 publication of the first part of Strindberg's autobiography, *The Story of a Soul*, edited by Astrid Ahnfelt, for the publisher Sansoni of Florence, with a foreword by the noted Germanist Guido Manacorda.⁷ Culturally speaking, Strindberg's autobiography did not come at a favorable time, and Luigi Tonelli noted that the work, written in France in 1886, «that is, under the influence of the crudest realism», now appeared in translation «at a time of philosophical-literary idealism, even spiritualism».⁸ But not even the tenth anniversary of Strindberg's death went unnoticed in Italy, and an article by Manacorda (extracted from his famous foreword), as bittersweet as it was charmed, appeared in «La Stampa»: «A lot of mud, of course, but also a great light, an impetuous and fruitful heat»; Strindberg is ultimately «a true and great artist; above all an instigator, an animator of nations, brim full of light and musicality».⁹

see Franco Perrelli, *Strindberg l'italiano. 130 anni di storia scenica*, Edizioni di Pagina, Bari 2015.

⁴ Silvio D'Amico, *Cronache 1914-1955*, Novecento, Palermo 2001-2002, vol. 1.1 (1914-1918), p. 185ff.

⁵ *Ibid.*, vol. 1.2 (1919-1920), pp. 467-468.

⁶ Piero Gobetti, *Scritti di critica teatrale*, Einaudi, Torino 1974, p. 651.

⁷ See Massimo Ciaravolo, *Utgivningen av Strindbergs verk i Italien*, in «Strindbergiana», XXVIII (2013), p. 19.

⁸ Luigi Tonelli, *L'alba di Strindberg*, in «La Stampa», 30-03-1923.

⁹ Guido Manacorda, *Augusto Strindberg (Nel primo decennale della sua morte)*, in «La Stampa», 05-10-1922.

The theatrical event that brought new attention to Strindberg on the Italian stage came soon after, in 1923, with *Miss Julie*, whose title role was played by Tatiana Pavlova, a noted actress and director trained in the Russian school, who back in 1916, at the age of twenty-six, had played the difficult part in Moscow. Silvio D'Amico, in his 24 October review of the performance at the Valle Theatre in Rome – influenced by the recent edition of Strindberg's *Son of a Servant* – separated, both for his autobiography and for his drama, the writer of polemics, now of little interest, from the whimsical, acute artist: «...what attracted us [in *Miss Julie*] was not its thesis (what thesis?) but its life throbbing throughout the first act, and in a part, especially in the first half, of the second act». Nevertheless, for this critic, *Miss Julie* was a work of «horrendously morbid and perverse accents, whose likes we have never before seen on the stage». The one who passed the difficult test, though only after «the most violent controversy», was Pavlova, «devoured by an inner flame», who managed to convey «perfect gestures, a frightening sensuality», chiseled in «subtle, powerful pauses», giving in the end «the irresistible impression of life» and communicating the «nightmare» and «anguish [that] had us inescapably by the throat».¹⁰

Despite all the cultural difficulties, a brief anonymous note in «Arte Drammatica» of 19 December, 1925 informs us that even Luigi Pirandello's company was interested in Strindberg in this period, and, moreover, on 25 April of that same year, the prophetic Italian premiere performance of *The Ghost Sonata* took place in Rome, by the Indipendenti, Anton Giulio Bragaglia's experimental theater, again in Astrid Ahnfelt's translation. Here Strindberg no longer appears as an exponent of theatrical naturalism, but distinctly as an artificer of «dramas of fear» and scenic impressionism. Many critics saw the *Sonata* as «the most lively, contemporary work of those performed in Italy by the great dramatist».¹¹ Both Pavlova's *Miss Julie* and Bragaglia's *Ghost Sonata* enjoyed the attention and appreciation of one of the most enlightened critics of the time, Adriano Tilgher.¹²

It was in combination with the Futurists and Marinetti that on 27 May 1925 Strindberg returned to the Teatro degli Indipendenti, again in Ahnfelt's translation, with no less than *Days of Judgment*, the third part of *To Damascus*. This time the work did not attract much critical

¹⁰ Silvio D'Amico, *op. cit.*, vol. 2.2 (1922-1927), p. 340ff.

¹¹ See Carmelo A. Alberti *et al.*, *Il teatro sperimentale degli Indipendenti (1923-1936)*, Bulzoni, Roma 1984, p. 180.

¹² Adriano Tilgher, *Il problema centrale. Cronache teatrali 1914-1926*, Edizioni del Teatro Stabile di Genova, Genova 1973, pp. 309ff., 349ff.

attention, though critics considered Strindberg «thoughtful, bitter, painfully symbolic, a good craftsman of scenes, and ever bent toward the most impassioned lyricism».¹³

Strindberg's revival in the restless Italy of the Twenties was, all told, heroic and exhausting and, apart from interesting but sporadic experiments, we need to jump way beyond the war to find two really memorable Italian productions of his plays: *Miss Julie*, directed by Luchino Visconti in 1957, and the staging, for the first time in Italy, of the two integral parts of *The Dance of Death*, directed by Luigi Squarzina in 1963. It is interesting to note that, even in regard to this production, a critic like Roberto De Monticelli – while recognizing the director's «courage» in staging «the great Swede [who] has never been much loved or performed in Italy» – could not avoid wondering: «But is our public mature enough for such an offering?»¹⁴

Visconti's *La Contessina Giulia* (translated by Gerardo Guerrieri and, starting with the title, controversially focused «on class struggle»)¹⁵ – according to «Il Corriere della Sera» – appeared in a moment of «full revival of realism», perhaps dictated «by reasons of social controversy». Luchino Visconti, who had the drama's Preface passed out to the audience, was the ideal interpreter of this trend, but Strindberg continued to be presented as a «rancorous writer», «child of a servant», who had made several attempts at suicide and at marriage (as if they were commensurable), since he was «fiercely misogynist.» His «comedy» was accordingly «grim, thankless», dominated by a sensuality as an end in itself, strongly «antipoetic». Audiences and critics alike were attracted not by the text, which was of a «generally muddy» realism, but by the scrupulous direction and the interpretation, especially by the heroine, played by the forty-four year old (no spring chicken but very experienced) Lilla Brignone.¹⁶

In an interview, Visconti, who had renewed Italian theater especially through staging playwrights such as Arthur Miller and Tennessee Williams, considered *Miss Julie* «the forerunner of those sexually hysterical women who populate contemporary American theater». For the rest, the refined Visconti was inspired for his costumes by the paintings of Claude Monet and Carl Larsson, immersing the performance in a sensitive sound context with «distant voices», laughter, «noise of a

¹³ Carmelo A. Alberti *et al.*, *op. cit.*, p. 195ff.

¹⁴ Roberto De Monticelli, *Le mille notti del critico*, Bulzoni, Roma 1996-1998, vol. 1, p. 524ff.

¹⁵ Renzo Tian, *De la Contessa au Sogno*, in «Théâtre en Europe», (1985), 5, p. 61.

¹⁶ Anon., «Contessina Giulia» di Strindberg, in «Il Corriere della Sera», 13-04-1957.

horse cart», «Jean's comment to the groom (off-stage)», and so on.¹⁷ The critic Sandro De Feo – who did not consider Strindberg at all a naturalist author («[...] he is the least objective of all who have dedicated their genius to the theater in the past two thousand five hundred years») – in regard to the Visconti's interpretation, with his «beautiful, complete, realistic kitchen gleaming with copper» and the abolition of the «chorus of peasants», wrote that the director pushed the work back into the «naturalistic sector, aided in the first part by a tight, close acting pace», keeping himself «within the most rigorous limits of psychological determinism». De Feo suggested the appropriateness of a critical reconsideration of the text in a Dionysian key,¹⁸ posing a dilemma that would divide Italian directors who henceforth would devote themselves to Strindberg. Should his dramas be interpreted on the side of realism or as a tendentially expressionist transfiguration?

Already a more abstract, grotesque murmur ran through Squarzina's *Dance of Death*, audacious even in comparison to the scenographer Gianni Polidori's sets. Squarzina recalled years later:

I had a horror of the tower, above all it seemed to me that the walls could not contain this struggle, that the walls of the tower would collapse with the clash between the captain and his wife, and also with those mines the third character throws in. We considered a black platform without walls in the blackness, with shafts of light. [...] the platform itself, slightly modified, did its duty for the second part, which was more colorful.¹⁹

Olga Villi's and, in particular, Vittorio Sanipoli's performance tended toward the grotesque, but with the lack of a true Strindberg tradition in the Italian theater, the rather confused critics sought – at times confusing the cause with the effect – to measure the event with the yardstick of Franco Zeffirelli's contemporary production of Edward Albee's *Who's Afraid of Virginia Woolf?*, or John Osborne's more or less contemporary «angry young men», throwing in Sartre, Genet and Beckett too.

In those years of theatrical revolution (the period of Grotowski's Poor Theatre, of the Living Theatre and the affirmation of the Italian

¹⁷ Federica Mazzocchi, *Strindberg secondo Visconti*, in *La signorina Julie di Strindberg: studi e prospettive*, edited by Franco Perrelli, Dams-Università di Torino, Torino 2001, pp. 81, 85.

¹⁸ Sandro De Feo, *In cerca di teatro*, Longanesi, Milano 1972, vol. 2, p. 23ff.

¹⁹ Luigi Squarzina, *Esperienze di un regista*, in *La didascalia nella letteratura teatrale scandinava*, edited by Merete Kjølner Ritzu, Bulzoni, Roma 1987, pp. 75-76.

avant-garde theater headed by Carmelo Bene), among the men of the theater, attention began to focus on Strindberg thanks to the translation of Peter Szondi's book, *Theory of Modern Drama* (published in Italian by Einaudi in 1962) and to the circulation of the 1964 anthology, edited by Maurice Gravier, *Théâtre cruel et théâtre mystique*, which by its very title aimed at a suggestive linking of Strindberg with Antonin Artaud. 1968 at last saw the beginning of Adelphi's editions of Strindberg's naturalistic works, of his chamber dramas, and of his *To Damascus* trilogy, animated by the playwright and translator Luciano Codignola, who presented Strindberg in an innovative way and with a powerful theatrical sensitivity.

Although, especially around 1968, it was no longer rare to see performances of Strindberg characterized by an implicit spirit of *expressionist* rebellion against theatrical conventions, the real turning point came in 1970 when the Teatro Stabile di Torino presented the ambitious Italian premiere of *The Dream Play*, directed by Michael Meschke, head of Stockholm's Marionetteteater, with Ingrid Thulin in the role of Indra's daughter, and a cast of Italian actors. On that occasion, the director probably operated with excessive expressive rigor on the motley script, since, while the critic Alberto Blandi now regarded Strindberg as «one of the less illegitimate fathers of modern theater» (however understandable especially by way of Ingmar Bergman's films), he should have added that – apart from Thulin's intense interpretation – the stage direction (which got a very lukewarm reaction from most critics) was blamed for «an intermittent lack of vibrations».²⁰

In the same year, a new production of the first part of *The Dance of Death*, played by great actors such as Lilla Brignone, Gianni Santuccio, Achille Millo, under the direction of Sandro Sequi, rather inclined to naturalism, relaunched Strindberg more than ever on the Italian stage, perhaps because the text was presented in a more traditional, professional light, with actors who – again according to Blandi – «have a certain kind of realistic acting in their blood».²¹

The Seventies were characterized in Italy by strong social conflict and a transgressive change of customs, so that, in 1973, the return of *Miss Julie* under Mario Missiroli's direction was hailed by Ghigo De Chiara as an opportunity to «look at sex *also* as an instrument of political liberation and *also* as a means of sexual liberation», and consequently to bring *Miss Julie* under the banner of Wilhelm Reich,

²⁰ Alberto Blandi, *La Thulin figlia degli dèi nel «Sogno» di Strindberg*, in «La Stampa», 01-03-1970.

²¹ Alberto Blandi, *Chi ha paura di Strindberg?*, in «La Stampa», 20-03-1970.

Adorno and Marcuse. So Anna Maria Guarnieri's Julie, rather than let herself be seduced, was pushing «the pedal of her erotic curiosity»; the sex taboo thus appeared largely dissolved, and when Julie licked the fingers of her servant-partner with evident glee, the tragedy melted away, clearing the field for the action of Jean (Lino Troisi), who stressed «Brecht's lucid thesis, in *Mr. Puntila and His Man Matti*, on the impossibility of overturning the ruling class on the private and personal level». At the center of this *Miss Julie* there were not so much feelings as a sense of power, so that the heroine's suicide was necessary «as an act of hysteria, not certainly of catharsis».²²

1975 again saw an extremely intense *Pelican*, under the direction of Mina Mezzadri, who would eventually direct other important works of Strindberg (*The Father* in 1980 and *Creditors* in 1981), drawing accolades even on a tour in Sweden. Perhaps Mezzadri was a little evasive for character and style, but quite valid artistically – the only major female director of the Italian theater. Aided by Enrico Job's sets or, actually, scenic sculptures, she produced a pioneering and distressingly powerful *Pelican*: «A brilliant recreation, in short, of the *Oresteia*», according to Gerardo Guerrieri, who commented: «Mezzadri tells us that the theme is the family».²³ The stage was a round, teetering platform, surmounted by a crown of lights and overlooking an imposing black door claustrophobically shutting off the drama, with a gray stove which stood opposite – almost as a disquieting female symbol (almost suggesting Melanie Klein's «bad breast») – the armchair suggesting the silhouette of the dead father. The recitation of the children (Franco Sangermano and the extraordinary Mariella Fenoglio) is obsessive and almost hypnotic, fettered as they are by their costumes and opposed to the other characters who are hardened into cruel and fatal family roles.

The way for Strindberg, at this point, was clear, and, around 1976-77, Gabriele Lavia – perhaps the most vehement, contemporary heir of the tradition of the Italian *great actor* in the second half of the twentieth century – put on, as a director, his first Strindberg production, *The Father*, starring Massimo Foschi and Angiola Baggi (Lavia would propose the text again in 1989, acting the title role). The drama, according to Giancarlo Vigorelli, was finally «disinterred after eighty years».²⁵

²² Ghigo De Chiara, *Signorina Giulia di August Strindberg al teatro delle Arti*, in «Avanti!», 17-11-1973.

²³ Gerardo Guerrieri, *Il teatro in contropiede. Cronache e scritti teatrali 1974-1981*, Bulzoni, Roma 1993, p. 420.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Giancarlo Vigorelli, *Serraglio di famiglia*, in «Il Giorno», 21-01-1977.

Although inaccurate (in point of fact, *The Father* had been revived by director Roberto Guicciardini in Bolzano in 1970),²⁶ the article makes it clear that the text, which, thanks to Zacconi, had introduced Strindberg to Italy, was being reintroduced as a near novelty. But Vigorelli pointed out that, in his view, despite the turmoil that had taken place since 1968, Strindberg was still too seldom staged, while he, «not only for the theater, is one of the major figures straddling the nineteenth and twentieth centuries, and the most prophetically anticipatory». However, Lavia's production totally broke with tradition by eliminating «every element of naturalistic verisimilitude» and constructing a kind of «livid oratory, all tense acting and three-quarter lighting, inside a symbolic cage, which opens up at the start and at the end closes», for bestially barefoot interpreters who «are always solemn and enigmatic, inside the cage, prisoners of a condition that is both existential and theatrical».²⁷

Soon after, in 1978, one of the most important Strindberg events took place, on, I should say, a European scale: *To Damascus* by the Stabile di Torino, in which Mario Missiroli (with Luciano Codignola's stage adaptation) telescoped into a single massive block of about four hours the extensive 1898-1901 trilogy. Here, too, the decisive factor in the spatial modeling was Enrico Job's input (and it would take another essay to explain how much Strindberg has stimulated our most innovative and original stage design), with «sets that» – according to Odoardo Bertani – «are a milestone in the history of art».²⁸ It was in fact – in De Monticelli's description – a true «closed central system»: «in addition to the three large arches that open up and the upper part of the circular platform, strongly inclined toward the audience,» there stretched «a white backdrop, whose lighting varied from moment to moment, with at times an effect of dazzling intensity», whose ultimate purpose was «to lend an eerie emphasis to the dark figures, the funeral processions, the quasi dances of death and dreamlike passages (white boats with lost or forgotten daughters on board, the three masts of a sunken sailing ship like the three crosses of Calvary) that rotate slowly» around the Unknown one, sufferingly embodied by Glauco Mauri.²⁹

In a crescendo we reach 1980. Thanks to the simple fact that Giorgio Strehler – the most celebrated Italian director, the soul of the Piccolo

²⁶ See *Teatro Stabile di Bolzano. 1950-2000. Cinquant'anni di cultura e di spettacoli*, edited by Marco Bernardi and Massimo Bertoldi, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2000, pp. 66-67, 208.

²⁷ Roberto De Monticelli, *op. cit.*, vol. 3, p. 1679ff.

²⁸ Quoted in "*Verso Damasco*" di August Strindberg, Teatro Stabile di Torino (1977-78), 2, p. 19.

²⁹ Roberto De Monticelli, *op. cit.*, vol. 3, p. 1774ff.

Teatro di Milano, and Brecht's standard bearer – staged *The Storm*, for the first time (and late) in his career, Strindberg seemed a momentous event in Italian culture, the powerful signal of a true legitimation. I confess to having been among the spectators, and perhaps one of the few skeptical critics of this production which, everywhere, even in Scandinavia, was held then and is held now in great esteem. I shall try to explain my reasons.

Strehler performed Strindberg, in my view, with undoubted technical expertise, but with a notable lack of interpretive effort, filtered by the pious thought that he was dealing with a humanist, socialist writer,³⁰ and paying, first, the price of too facile a rationalization. He paid a second price in his approach to Strindberg's intimate theater: Ezio Frigerio's gushing scenography («for the first time in the history of Milan's Piccolo Teatro half the stage projects into the orchestra»)³¹ hung overhead his staging mirrors, whose iridescences were enhanced by an immense array of klieg lights, employed in a broad, skillful range of effects, which included a hint of lightning that preceded the film expedient of actual onstage rain. Unfortunately – as often occurs on the Italian stage – the director could not resist the old temptation to give the main character, an inspired Tino Carraro, its author's psychological physiognomy, reassembling the overused formula: neurosis + autobiography = Strindberg.

After Strehler, the sulphurous staging of another chamber drama, *The Pelican*, in 1981, with Gabriele Lavia as both director and a stammering, dumbstruck Fredrik, led De Chiara to observe that there had come to be a «recent anxiety to reinterpret, restage and re-listen to Strindberg», perhaps in order to «define somehow the sentiment of *modern tragedy*».³² In 1983, it was again Gabriele Lavia – confirming himself as one of the most avid devotees to the Strindberg cause in Italy – who presented, for the first time, none other than the mystical drama *Crime and Crime*, a rarity on any European stage.

In the 1980s, even on account of this important inclusion in the official theatrical repertory, and even on television (which registered a sharp rise in productions, among which a memorable «humanist» version of *The Pelican*, directed in 1983 by the masterful Italian director Orazio Costa), Strindberg's destiny in Italy branched off and

³⁰ Franco Perrelli, *Tino Carraro on Strindberg*, in «North-West Passage», VII (2010), p. 113ff.

³¹ Roberto De Monticelli, *op. cit.*, vol. 3, p. 1979ff.

³² Ghigo De Chiara, «*Pellicano*» di Strindberg con Lavia all'Eliseo, in «Avanti!», 04-04-1981.

he began to be considered, still more frequently, a reference, even a fellow traveler, for the most restless or avant-garde directors, such as Rino Sudano or Tonino Conte, the latter producing at Genoa's Teatro della Tosse a very somber *Svanevit* with sets by the great Emanuele Luzzati, or Giancarlo Nanni's 1983 production (the first and only time in Italy) of *Kristina* – starring Manuela Kustermann, following in the footsteps of Greta Garbo in a famous film of the thirties – attempting the tough road of Strindberg's historical drama.

The avant-garde trend was already evident in Mezzadri's brilliant, sensitive stagings at the beginning of the decade and would mark various courageous if praiseworthy productions, perhaps culminating, in 1981, with Pier'Alli's *Giulia round Giulia*, «an example of the interdisciplinary theater that has characterized the main and still most valid current of research in Italy».³³ It was, in hindsight, a production that completed a circle of experimentation on Strindberg, having seen another *Miss Julie* by Pier'Alli in 1972, which, not surprisingly, a devoted avant-garde critic such as Franco Quadri linked to Mezzadri's work as «compelling Italian productions» of Strindberg.³⁴ *Giulia round Giulia*, thanks also to Bussotti's music and the performance of six dancers, seemed to Roberto De Monticelli like a «spoken melodrama» whose «languages are mixed in a mysterious, indefinable magma», with a «complete breakdown of any logical sequentiality».³⁵

Lastly, in 1983, Luca Ronconi, with the students of the Accademia Silvio D'Amico, had his Strindberg debut with *The Dream Play* (perhaps more experimental and less famous than his Milan production in 2000). The stage device consisted of a platform in the shape of a Greek cross from the stage front to the end of the auditorium, «a Christian symbol of martyrdom» – noted Aggeo Savioli – with essential props.³⁶ Ronconi's stated intention was «to reduce to a maximum all theatrical splendor»: «The dream is nothing more than the way a character comes to consider earthly existence». The dreamlike atmosphere was thus cooled down and alienated by Ronconi, so that, in the end, «the substance is a wide-awake, lucid itinerary through the ills of society»,³⁷ thereby lending a certain emphasis to the scene of the coalmen. Renzo Tian observed:

³³ Roberto De Monticelli, *op. cit.*, vol. 4, p. 2137.

³⁴ Franco Quadri, *La politica del regista. Il teatro 1967-1979, I*, Il Formichiere, Milano 1980, p. 324.

³⁵ Roberto De Monticelli, *op. cit.*, vol. 4, pp. 2137-2138.

³⁶ Aggeo Savioli, *Un "Sogno" per esame e Ronconi per maestro*, in *L'Unità*, 10-07-1983.

³⁷ Luca Ronconi's typewritten notes.

In discarding all the clichés related to the ‘dreaming theater’ formula, Ronconi presented to his young actors an extraordinarily lucid stage structure, a sort of ‘rationalization of the irrational’, achieved by the logic of imagination. [...] The deep narrow stage stripped of its secret devices and immersed in white; costumes whose elegance refers only to chromatic lines and harmonies; the declamation paced by the syntax of a distressed imagination [...]; the great final metaphor of fire expressed with the means of primitive theater.³⁸

The play lasted about four hours and Ronconi used three actresses in the role of Indra’s Daughter. Since it was a trial, unfortunately it ran for just a few performances.

Although, after the peak of the 1980’s, productions of Strindberg’s plays became rarer in the 1990’s, there were, at least, Gabriele Lavia’s direction of *Miss Julie* in 1992, and Mario Missiroli’s direction of *The Pelican* in 1998.

Lavia’s *Miss Julie* was visually immersed in a full-blooded scenic coloring, which made the gray naturalism of the kitchen subside into a circle of hell, with a staircase that hinted at the aristocratic paradise overhead. The staging did not ignore the concreteness of props, down to the dishes broken during Julie’s hysterics, but, especially the first half – as noted by Rodolfo Di Giammarco – «was greatly amplif[ied] by the halo of New Year’s Eve music, revelry to the dance steps of Scottish reels or folk ballads with choruses hummed by the two protagonists».³⁹

Strindberg is no longer shocking, and we try to understand him as «our contemporary». The poet Giovanni Raboni noted that Lavia’s *Miss Julie* was «a terribly delicate text. Reciting it (and even, to some extent, reading it), one runs the risk of continually simplifying it, of not taking sufficient account of its restless, fascinating sway and glide between psychopathology and symbol»; facing its challenge, one had to keep from «slipping into abstraction and demonstrativeness», as well as avoiding «the temptation of making it a ‘credible’ story». Raboni found the heroine, played by Monica Guerritore, «degraded from the start, just as he [Jean played by Lavia] is the blameless killer, the victim-tormentor which the downward spiral of the text makes of him».⁴⁰

³⁸ Renzo Tian, *op. cit.*, p. 63.

³⁹ Rodolfo Di Giammarco, *Diabolico Lavia. La signorina Giulia, anima nera*, in «La Repubblica», 07-08-1992.

⁴⁰ Giovanni Raboni, *Il “sacrificio” della povera signorina Giulia*, in «Il Corriere della Sera», 20-11-1992.

With *The Pelican*, Missiroli relaunched Strindberg – in his own words – as a «great epic writer» who «does not even need to break away from realism to be epic». The director explained in an interview:

Therefore, in order to tell a family story, but in its own way an alienated one, I resorted to the parameters of bourgeois theater: credible, passable, but lacking any detail or psychologism. The padded bench of the dead one, of the mother and of everyone is at the center of the room and is a little out of scale; the stove is lit in the room, but raised and out of scale; the door and the window are completely out of scale: then I placed inside it a bourgeois story, because Strindberg wrote a bourgeois story, but made completely epic. [...] I expressed Strindberg's epic quality solely through the actors, and solely through a staging that pretends to be realistic and cries out that it is not.⁴¹

This intense, sanguine, catastrophic staging – in which the Mother, played by Ilaria Occhini, excelled – ends the most intriguing near first century of theatrical presentations of Strindberg in Italy, which we can consider far from easy and linear, but not (especially between 1973 and 1998) without interpretations that are often original when not truly brilliant.

⁴¹ Andrea Rabbito, *Il moderno e la crepa. Dialogo con Mario Missiroli*, Mimesis, Milano-Udine 2013, pp. 192-193.

Vakhtangov's and Chekhov's Work in Staging Strindberg's *Erik XIV* as a Further Development of the Stanislavsky System and Representation of their own Discoveries

Gytis Padegimas

The Stanislavsky System appeared as a complex phenomenon of modern theatrical culture. One of its chief features was multiplicity, in the sense of participation of artists, who immediately contributed their input to the developments of the System. More than one theatre creator made crucial innovations that in later historical perspective were usually attributed to Stanislavsky. The aim of this article is to analyse the particular creative input that was made by such artists as Yevgeny Vakhtangov, Michael Chekhov and others. And also to show how initial visions and provisions regarding the possible theatrical innovations eventually turned into the achievements that in their essence were quite different from the System as Stanislavsky originally outlined it. For example, the threefold paradigm of theatrical innovations delineated by Konstantin Stanislavsky, Vakhtangov, and August Strindberg – which should appear as the contextual realm in any analysis of the staging of Strindberg's *Erik XIV* – would be unimaginable without the immense contribution made by Vakhtangov, who turned the rather obscure speculations on the System into perfect performances that turned a new page in the history of Russian theatre.

The two great reformers of twentieth-century theatre – Strindberg and Stanislavsky – are linked together in various theatrical dictionaries and encyclopaedias. Their creative work, marked by unremitting research, continued contemporaneously for more than two decades, so that it is legitimate to ask why in the indexes of monographs devoted to one of them the name of the other is almost never to be found? One can agree with Björn Meidal's statement in one of the most recent Strindberg biographies that the Intimate Theatre was «the literary» theatre, whereby «[d]irecting and performing skills were of secondary importance because they might obscure the text».¹

¹ Björn Meidal [text] - Bengt Wanselius, *The Worlds of August Strindberg*, Max Ström, Stockholm 2012, p. 435.

Nevertheless, the question arises as to why a director-innovator who willingly staged other authors of the New Drama – Anton Chekhov, Henrik Ibsen, and Maurice Maeterlinck – neglected the works of Strindberg, a widely acclaimed contemporary of his, whose works had already been published in Russian translation at that time. And how was it that this destroyer of so many theatrical conventions and experimenter with new techniques did not perceive his affinity to the experience of a playwright who was passionately seeking the same things? An indirect answer can be found in Michael Chekhov's lecture *About Five Greatest Russian Stage Directors*, delivered in Hollywood shortly before his death. Chekhov stressed that a *feeling of truth* was Stanislavsky's imperative:

I would even say that it was not a principle but a part of his [Stanislavsky's] creative nature [...]. Although he had a powerful imagination, he did not want to retreat from the truth of life. So I ask myself: why should his overflowing imagination be necessary to him? – Why fantasize if we simply copy life around us? His sense of truth and his imagination worked at the same time; however, they did not complete each other. [...] Furthermore, his imagination and loyalty to the truth of life, and especially inner life, were always the criteria to him.²

Therefore, we can only imagine how distant, incomprehensible and even frightening Strindberg's world may have seemed to that adept of the truth of life, since what Strindberg attempted in his visions was to disclose the world's metaphysical mysteries, as well as to cut through, as it were, with a sharp surgeon's scalpel to the deepest but hardly beautiful human subconscious. The author of *Erik XIV* summarized his own worldview in the last remark of the play: «No, my child; the struggles of life are never over!».³ Stanislavsky – on the other hand – would have shrunk from atrocities of the New Age, of which there was an intense awareness in Russia, as the proving grounds for the social upheavals and turmoil of the twentieth century. Nevertheless, Stanislavsky was the theatre leader who initiated the creative developments that ultimately paved the way for the Russian staging of Strindberg's *Erik XIV*, which turned out to be an especially innovative performance.

² Михаил Чехов, *Литературное наследие в двух томах*, Искусство, Москва 1995, vol. 2, p. 368. Translation is mine if not stated otherwise.

³ August Strindberg, *The Vasa Trilogy. Master Olof; Gustav Vasa; Erik XIV*, trans. by Walter Johnson, University of Washington Press, Seattle 1959, p. 328.

In the autumn of 1912 – by then several months had passed since Strindberg's death – Stanislavsky, disappointed with everything that in the theatre, in his own words, «serves the ear and eye»,⁴ opened The First Studio of the Moscow Art Theatre (MAT) for the purpose of establishing the universal principles for an actor's existence on the stage. That laboratory of acting made it possible to initiate developments that after many years of practice on different stages and with different people would lead to what is internationally known as the Stanislavsky System. That Studio also trained the people who would later be known not only as the leading figures of the Russian theatre but also of twentieth-century Western theatre as a whole. Stanislavsky soon called on Yevgeny Vakhtangov and Michael Chekhov, his most talented disciples, to carry on the development of his groundbreaking method of acting. From the very start Stanislavsky had Vakhtangov work with a group of younger disciples, and recommended that anyone who wanted to understand the Stanislavsky System should see Chekhov's acting at the Studio performances. In 1919 Chekhov even surpassed his teacher by publishing two articles about the system in the magazine «Gorn», which triggered the public criticism of his colleague Vakhtangov. Although we do not have space here to analyse the theoretical and practical aspects of the system as it existed at that time, it is still worth mentioning that Chekhov in his article identified as the essence of the system «the self-training of the actor, which allows him to develop his inner flexibility [...]», and described the creative process as «an indivisible act of the soul where all the creative elements at any given moment are equally important».⁵ At the same time, he recognized that «each of us, by working under Stanislavsky's supervision, inevitably comes to understand the system in his or her own way, which means its transference through individuality».⁶ However, from the Studio's very first performances this individual approach to the system – particularly on an aesthetic and worldview level – caused tensions to develop between the teacher and his disciples, tensions that later evolved into an alienation that could no longer be disguised. The Studio was officially opened in 1913 with Gerhart Hauptmann's play *The Reconciliation*, directed by Vakhtangov. During the rehearsals the young director remarked: «There are numerous kinds of truth. But the truth may be commonplace or thrilling. You can choose a kind of

⁴ Константин Станиславский. *Собрание сочинений в 9 т. Работа актера над ролью*, Искусство, Москва 1991, vol. 4, p. 291.

⁵ Михаил Чехов, *op. cit.*, pp. 47, 58.

⁶ *Ibid.*, p. 47.

truth that is not commonplace».⁷ Apparently, already at that time the disciple's kind of truth seemed too radical to the teacher, too distant from his vision of the world, because, according to one eye-witness, he became infuriated: «To say that Stanislavsky did not approve of the play would be a gross understatement [...]. Such words as *klikusšestvo* (provocation), hysteria and other no less destructive terms were hurled at us».⁸ By the autumn of 1920, when the rehearsals of *Erik XIV* got under way, the Studio had presented ten premieres, three of which were staged by Vakhtangov. These performances dominated Moscow's theatre scene, and the acting method based on «realism of the soul» proved to be very attractive to audiences, who were suffering because of the deprivations caused by the war and the Revolution. The creative duo of Vakhtangov and Chekhov became one of the main artistic axes at the Studio. Their colleague Olga Pyzhova later wrote in her memoirs:

The friendship between Chekhov and Vakhtangov was not only their mutual affection and admiration. They were necessary and useful to one another. [...] Vakhtangov had a predilection for the highest level of theatrical universalisation and, supported by Chekhov's genius, he could experiment, offer a more in-depth exploration, and take risks to prevent the performances from turning into bloodless stylizations.⁹

In 1916, Vakhtangov wrote in his diary:

In our Studio theatre my disciples prefer an elevated approach, and are dissatisfied with performances characterised by “mundane realism”. [...] And I feel something intuitively. [...] We need to rise at least half a yard from the ground.¹⁰

Vakhtangov was driven by a desire to overcome the ordinariness of traditional theatre, and his choice was *Erik XIV*. For the Studio, which had to struggle to avoid creative stagnation and could not find its way because of the changing conditions of life, the encounter with Strindberg's multifaceted dramaturgy was vitally important. Vakhtangov formulated his thoughts regarding the need for renewal in his premiere introduction, published in the magazine «Theatre Culture»:

⁷ Евгений Вахтангов, *Документы и свидетельства в двух томах*, ред. сост. Владислав Иванов, Индрик, Москва 2011, vol. 1, p. 347.

⁸ Евгений Вахтангов, *Евгений Вахтангов*, ред. сост. Любовь Вендровская, Галина Каптерева, Всероссийское театральное общество, Москва 1984, p. 123.

⁹ Ольга Пыжова, *Призвание*, Искусство, Москва 1974, p. 71.

¹⁰ Евгений Вахтангов, *Евгений Вахтангов*, cit., p. 149.

This is a kind of exploration by the Studio, in its search for scenic and theatrical forms to express its acquired skills. Until now, the Studio, faithful to Stanislavsky's approach, has been constantly striving to master the art of «experiencing». And now, in its faithfulness to Stanislavsky – who strives after expressive forms and provides instruments (breathing, sound, word, phrase, thought, gesture, body, rhythmicity, and rhythm – everything in a special theatrical sense that has a basis in nature) – his studio teaching embraces a search for theatrical forms. This is the first attempt. An attempt that was preconditioned by our days – days of Revolution.¹¹

The pathos of this text and its oath of loyalty to the teacher, whose name is invoked twice, rouse one's suspicions. The passage has not gone unnoticed by theatre scholars. In Svetlana Kurach's opinion, «Most probably he cleverly attempted to avoid declaring his split-off from his educational tradition and his adored teacher».¹² Vakhtangov can hardly be accused of hypocrisy, but Kurach's comment is undoubtedly true, since just four days later Vakhtangov recorded the following observations in his diary, the so-called «Vsechsvatsky Notes», which have just recently been published in full:

All the performances staged by Stanislavsky are commonplace. Stanislavsky does not master the theatrical form in the sublime meaning of the word. He is a master of characters and unexpected adaptation. Nevertheless, he is not a master of theatrical forms, and as a result, he turned the theatre into a philistine temple by removing that confrontational curtain, the actors' exits, and the orchestra, and at the same time its entire theatricality. [...] All naturalists are alike, and the work of any one of them may be taken for any other's.¹³

Obviously, the rebellious disciple wanted to keep at a safe distance from the anger of his authoritative and powerful teacher for his artistic “betrayal”, and perhaps even from administrative measures which would have threatened the existence of the performance. So much so that in «The Vsechsvatsky Notes» he confessed:

I never followed him and will never follow him. In my painful attempts to free myself from Stanislavsky's trap, I myself – one year before

¹¹ Евгений Вахтангов, *Документы и свидетельства в двух томах*, cit., vol. 2, p. 465.

¹² *МХАТ Второй. Опыт восстановления биографии*, Московский Художественный театр, Москва 2010, p. 46.

¹³ Евгений Вахтангов, *Документы и свидетельства в двух томах*, op. cit., vol. 2, pp. 466-467.

Stanislavsky started talking about rhythm and plasticity – acquired a sense of rhythm and expressive plasticity, got the audience’s attention, and understood what scenography, statuary, dynamics, gesture, theatricality, stage area, etc, are.¹⁴

It should be noted that Vakhtangov wrote these radical remarks a few days before the premiere, not knowing whether it would succeed, and perhaps trying to convince himself of the justness of the decisions taken. His fear of his teacher was tremendous, and when he heard that Stanislavsky intended to come to one of the premiere performances, Vakhtangov claimed he was ill and did not come to the theatre. On the other hand, in Vakhtangov’s notes all the elements of the theatrical language that he as a director was attempting to introduce, more or less successfully, were mentioned. These elements had to function in a renewed or totally new way in *Erik XIV*, Vakhtangov’s crucial performance, which was also important for its future theatrical development.

The actor and director Boris Sushkevich, who worked during the first stage of rehearsals of the performance, gave this testimony:

Nothing that later was achieved in the performance as a final result was even mentioned in the first conversations. [...] Role attribution showed that at the beginning the performance was envisaged as usual on the Studio’s plan. [...] And only that autumn, at the meeting with his chosen actors, did Vakhtangov start arguing that the Studio’s or «System’s» work principles were becoming stagnant because of the circumstance that they were working within the walls of the Art Theatre and the walls of the First Studio; and that if one wanted to talk about new art it was first necessary to blow up everything that had led to that stagnation from inside; the principle that «theatre should be without theatre» had to be rejected. Theatre must be theatre first of all. For each play a special form must be found, and it should function for that particular performance.¹⁵

Boris Sushkevich, Vakhtangov’s associate, focused least on his self-establishing needs as a theatre artist. Although he himself had been working with a play, trying to reveal its content, devising mise-en-scenes, and developing roles, he preferred to stay in Vakhtangov’s shadow, though the latter was already fatally ill during his period of work on *Erik XIV*, and placed great emphasis on the fact that *Erik XIV* was premiered already as a performance of Vakhtangov’s theatre:

¹⁴ *Ibid.*, p. 468.

¹⁵ Евгений Вахтангов, *Документы и свидетельства в двух томах*, cit., vol. 1, pp. 518-519.

«Yevgeny Bagrationovich came and staged the first performance of Vakhtangov – already the headman of the theatre».¹⁶

A significant boost to the development of the new form was given by Ignaty Nivinsky, invited to collaborate with Vakhtangov despite the fact that he had never worked at the theatre. Nivinsky was interested in cubofuturism, had experience working with avant-garde architects, and had created propaganda posters for trains and steamboats. In *Erik XIV* Vakhtangov wished for «some form that was distant from the historic truth».¹⁷ Nivinsky proposed the Middle Ages, expressed through the prism of avant-garde painting. He generally liked to combine historical styles that were distant from each other, and from which he created his own. In *Erik XIV*, familiar forms of medieval architecture acquired nervousity, required by the director as a form of adaptation through such means as expressionistically fractured planes of the stage spaces, columns, and arches.¹⁸ A few participants of the performance admitted that the patterns and sketches of Nivinsky's costumes amused them, and during rehearsals the director had to deal with their undisguised mistrust of such exaggerated forms of expression, which so drastically clashed with the Studio's. Nevertheless, in the end an impressive unity of performance and scenography was achieved:

Asymmetric silhouettes of columns were mirrored in the fragmented faces of courtiers' masks. Their figures were wrapped in dark metallic-colored robes that were inflexible and constrained their movements. They wandered like sleep-walkers through the labyrinths of the stage, getting lost or losing their direction, stopping as if stunned and suddenly changing direction without rhyme or reason. They were not human beings but exuviae in a world that had lost harmony and meaning, and whose name was chaos, and nothing else [...]. Vakhtangov for the first time rejected life-likeness. The few objects on the stage had an allegorical character: the throne allegorized power, and the children's doll – innocence. Likewise, the characters were also allegorical and functional.¹⁹

Another historical event was the make-up used in that performance. Some contemporaries were fascinated, and others horrified, because of the bizarrely large eyebrows, wrinkles or arrows drawn right on faces, abundant also on the theatre decor and costumes. However, even those who did not accept the décor of the performance were especially moved by Chekhov's character of Erik, which, according to Pyzhova,

¹⁶ *Ibid.*, p. 519.

¹⁷ *MXAT Второй. Опыт восстановления биографии*, cit., p. 453.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*, p. 47.

«demonstrated as never before that Vakhtangov and Chekhov go hand in hand».²⁰ The character is remembered in numerous works of theatrical criticism and memoirs. Perhaps the most accurate description of that theatrical phenomenon was given by Karel Capek, after he had seen the performance in Prague in 1922:

His performing cannot be described. [...] Only two words – “sensual” and “spiritual” – capture the secret of the actors’ astonishing performance, a secret that may be “impersonated”, “symbolized” or “expressed” by body language. But here comes Chekhov and proves to us in a very simple and at the same time mysterious way that the body is the soul, the soul itself, all desperate, wandering, and trembling... For Chekhov, any “inner” processes do not exist; everything is stripped down, nothing is hidden, everything is expressed impulsively and brilliantly, all possible body performance and that subtle, quivering tangle of nerves are used for it. Yet I have to admit that I never saw a performance that expresses the inner life of soul in a way that is so innocent and distant from anything external.²¹

In the lively Russian avant-garde panorama of the 1920s, *Erik XIV* received appropriate acclaim. All theatre reviewers and later researchers agreed that the performance was very modern and fitting for that time. Serafima Birman, who created the unforgettable character of the widowed Queen, wrote in her memoirs: «[...] during the performance the audience’s reaction was intense. Recognition was fervent and negation ardent, which meant that the performance was alive».²² However, what attracted the audience of that time was not only its successfully innovative staging. The performance touched deeper feelings. So how was it that an avant-garde performance of a play about distant historical events could attract the audience of a country torn asunder by a civil war which by then had been going on for four long years?

In the above-mentioned introduction to the performance Vakhtangov wrote, focusing on the character of Erik, whose destructiveness was reminiscent of the evil heroes of their chaotic time:

Erik is a man born for misfortune. Erik creates just in order to destroy. He is torn between the torpid world of dead pale and exsanguine courtiers and the world of ordinary living people, himself passionately aspiring for peace, to no avail. And this condemned individual has no

²⁰ Ольга Пыжова, *op. cit.*, p. 71.

²¹ Quoted in *МХАТ Второй. Опыт восстановления биографии*, *cit.*, p. 607.

²² Серафима Бирман, *Путь актрисы*, Всероссийское театральное общество, Москва 1959, p. 150.

place. Death and life keep him caught in the claws of inevitability. [...] God and hell, fire and water. Lord and slave – he is as if woven of contrasting strands, crushed between contrasts of life and death, and thus he must inevitably destroy himself. And he finally is destroyed.²³

Essentially, it is a ruthless and precise portrait of the contemporary scene, and, of course, a self-portrait. After the 1917 Revolution, the country and many of its citizens felt as if they «were born for misfortune» and caught «between two worlds». Unlike Stanislavsky – who despite all the transformations of their time, maintained at least an external appearance of calmness and dignity, and the cultural attitudes of the nineteenth-century intelligentsia, thus becoming alienated from the people around him – both Vakhtangov and Chekhov drastically reacted to the «extreme situation». During the Revolution, the Bolsheviks occupied the premises of the First Studio. During the bloody clashes in Moscow Chekhov left the theatre in the middle of a performance and shut himself up in his apartment. The best psychiatrists of Moscow sent by Stanislavsky could not draw him out of his deep spiritual crisis, and only the work at the Studio, with young people who were also «caught in the claws of life and death», saved him. On his part Vakhtangov, seemingly more peacefully, endured that period along with his incurable illness. However, his day- and night-long work schedules in numerous studios may also be understood as a kind of retreat from the external world and defence from his approaching non-existence. Birman recalls:

Vakhtangov rehearsed *Erik XIV* while he was seriously ill and aware of the nature of his illness. Despite enduring pain, his vital spirit strove after inspiring creative work. At times his body interrupted his soul, and the rehearsals had to be stopped. [...] Nevertheless, after the paroxysm his face would become brighter, and his wrinkles would go away: «Let's continue!».²⁴

Thus the play by Strindberg, who was a master of «extreme situations» in his creations as in his life, and whose existence was split among two or more worlds, seemed the most appropriate choice for both Vakhtangov and Chekhov, who were looking for a kind of painful, merciless self-expression that would accurately reflect the feelings of many people who in the aftermath of the Revolution found themselves in the same situation. Vakhtangov, using the rhetoric of that period,

²³ Евгений Вахтангов, *Документы и свидетельства в двух томах*, vol. 2, p. 464.

²⁴ Серафима Бирман, *op. cit.*, p. 150.

described the idea of the performance as a depiction of the collapse of royal power. However, Pavel Markov has rightly noted:

Erik XIV was the most urgent performance for the 1918-1920 period. Vakhtangov moved towards generalizations; revealing the tragedy, but not yet overcoming it; nevertheless, he gave it the shape of tragedy. [...] *Erik XIV* was created during the revolution, and was its aesthetic reflection, an artistic revelation of the concerns predominant in those years and felt intensely by Vakhtangov. The subject of pain and suffering was transformed into tragedy.²⁵

Boris Alpers, the other Mohican-theatre researcher, made a brilliant analysis of the characteristic features of that epoch:

In epochs like ours, when the established foundations of society are in ruins, the old world takes with itself to the abyss of history not only what had become old-fashioned, defunct and disgusting. It also drags into that abyss the valuable cultural strata, and unique examples of the noble human “types” that will never be redeemed with their incomparable individuality. [...] Chekhov’s characters belonged to those historically doomed “types”. The audience, looking at them from the darkness of the auditorium, were emphatic and followed their destinies with heartache, and spectators with deep sorrow felt all the tragic inevitability of their coming to the tragic end. They were too vulnerable in that profoundly heroic and inconceivably cruel time that humanity had to live through.²⁶

Markov added:

His strange, gentle genius evolved and became stronger during the Revolution. At that time, he embodied Erik in Strindberg’s agonizing, strange, brilliant, incisive play, which we are now in a position to evaluate objectively. With his *Erik XIV*, Strindberg departed from his earlier characters and subjects to achieve high-level tragedy, and – as had always been with Chekhov – the actors put more into the play than the author did. Chekhov’s role was that of a person in the grip of strange powers. His Erik could hear the threatening, heavy pace of his unavoidable fate. Chekhov also extended the subject of the play to include the agony of the an individual who existed «between two worlds», conscious of his fateful finale. This was the scream of an individual subjugated to a strange power, and the fight against that power was purposeless and

²⁵ Павел Марков, *О театре в 4-х томах*, Искусство, Москва 1974, vol. 1, pp. 391-392 and 405.

²⁶ Борис Алперс, *Театральные очерки в двух томах*, Искусство, Москва 1977, vol. 2, p. 51.

hopeless. The hero's suffering was harsh and emphatic, transcending the individual and the personal to delineate his character.²⁷

This painful, merciless message about the condition of the individual and the human collectivity in a revolutionary setting – in absolute contrast to official propaganda – was picked up on even by those who were entirely loyal to the new regime. Aleksey Dikij, the famous future director and ideological enemy of Chekhov, even after many years, recognized this wholeheartedly:

The subject of collapse, developed by Vakhtangov on the social plane, was turned, in the Studio's performance, into a suffering due to the fatality of social turbulence, which makes every human being a victim. [...] all this was closely in keeping with Chekhov's individual perception of reality. For this reason, Chekhov's performance was perfect; he created a striking and soul-searching character in the framework of the above-mentioned subject.²⁸

It is generally recognized that with the character of Erik, Chekhov entered the period of his highest efflorescence as an actor, which continued until his emigration from Soviet Russia. Deeper and deeper, and in a multifaceted way, he developed a truly Dostoyevskian attitude of empathy so typical of high Russian culture, which had been imperatively formulated already by Pushkin: «I scream out of pity for the downtrodden people».

For Vakhtangov, the staging of *Erik XIV* meant achieving the highest level of creative freedom, marked by such triumphs as *The Dybbuk* by S. Ansky (1922) and *Turandot* by Carlo Gozzi (1922). He told Chekhov: «You know [...] I can now perceive every theatrical move and stage-related idea as easily as taking a book off a shelf».²⁹ Chekhov, in accordance with his own testimony, in addition to the many unforgettable lessons he received from Vakhtangov, obtained a priceless gift during one of the rehearsals of *Erik XIV*, which provided the basis for creating the essential element of his method, namely, a psychological gesture:

Vakhtangov had one more quality necessary to the stage director: he was able to lay out for the actor what he took to be the principal elements

²⁷ Павел Марков, *op. cit.*, vol. 1, p. 405.

²⁸ Алексей Дикий, *Повесть о театральной юности*, Искусство, Москва 1957, pp. 311-315.

²⁹ Михаил Чехов, *op. cit.*, vol. 1, p. 459.

of the actor's role. He did not explain the entire role, and did not infringe on the actor's autonomy; rather, he drew the general outlines of the role, and in this way, in working on *Erik XIV*, sketched the role of Erik in under two minutes for the entire recital, clarifying every detail, even if he did not touch on them specifically. He provided me with a framework of the role, which I could later fill in with all the details and particularities. He had a special gift for demonstrating.³⁰

The fact that, in this work, Stanislavsky's two most talented disciples not only transcended the limits of the system but also rejected it, in itself demonstrated their teacher's peculiar reaction. At the beginning, Stanislavsky declared that «this kind of Futurism»³¹ was acceptable to him; however, he eventually changed his mind and over the years became more hostile. In Stanislavsky's notes *From the Last Conversation with E.B. Vakhtangov*, recorded in 1929-1930 – seven years after Vakhtangov's death – and only recently published in unabridged form, he, among other things, rather angrily expressed his opinion:

This grotesqueness of yours is without inner content and creativeness. This kind of grotesqueness is nothing but foolery. Unfortunate thing! What actor is brave and capable enough to make grotesqueness work? (Anybody has the right to dream.) The fact that a futurist artist drew four eyebrows did not provide a basis for the actor's grotesqueness.³²

He must have been totally blind with rage against his disciples, whom he regarded as «traitors», in this surrendering to biased thinking, as he could not recall the grotesque role of Chlestakov, created by Chekhov in Stanislavsky's own staging of Gogol's *Inspector General*, which was produced in the same year as *Erik XIV*. True, he did not see the supreme grotesque realized in *The Dybbuk* or the last roles created by Chekhov. And even if he had seen them, he would still have rejected them.

Strindberg's *Erik XIV* premiered in the spring of 1921 and its last performance took place in the summer of 1928, shortly before Chekhov left Russia for good, with a run of 158 performances.³³ Over its seven-year run amidst the increasingly stifling inauthenticity of Soviet art, it was progressively subjected to serving the Soviet ideology, thus exemplifying the painful complexity of human existence revealed

³⁰ *Ibid.*, pp. 74-76.

³¹ Евгений Вахтангов, *Евгений Вахтангов. Сборник*, cit., p. 355.

³² Евгений Вахтангов, *Документы и свидетельства в двух томах*, cit., vol. 2, p. 546.

³³ *МХАТ Второй. Опыт восстановления биографии*, cit., p. 849.

by Strindberg. It attempted to prove the value of individual human existence, and exalted the greatness of inner freedom, even if that freedom was attained through suffering and death. For both creators of this performance – Vakhtangov and Chekhov – it helped to cross a boundary behind which, as one poet said, the «playfulness of an immeasurable sky» can be reached.

A Unique Experience of Interpreting Strindberg's Drama in a Production of his *Creditors*

Elvyra Markevičiūtė

The production of August Strindberg's *Creditors*, which was staged in 1980 by a then-young Lithuanian director, Gytis Padegimas, at the Kaunas State Drama Theatre, remains for me a unique theatrical experience. Although Padegimas was not yet thirty years of age, he had already tackled Strindberg's dramas twice before, directing in 1977 *The Stronger* for Lithuanian National TV, and *Miss Julie* at the Šiauliai Drama Theatre. It was evident that these lessons had not been wasted on him – *Miss Julie* was also a very intriguing and critically acclaimed TV production.

Padegimas' *Creditors* differed in a positive way. The production received all possible awards of that time – in 1981 it was named the best production at the All-USSR Youth Theatre Festival in Tbilisi, and Dolorosa Kazragytė, who played the leading role of Tekla, received the Actress of the Year award from the Lithuanian Theatre Association. However, to everyone's dismay, the director himself took this production off the stage when, in 1993, he became the Head of the Kaunas State Drama Theatre and decided that renewal should start from his own work. By this act he confirmed the truism that successful children preoccupy their parents less than unsuccessful ones.

Padegimas was the second director to bring Strindberg to the Lithuanian stage, after the renowned Juozas Miltinis, who had directed *The Dance of Death* at the Panevėžys State Drama Theatre in 1973. Gytis Padegimas, when he was asked how he had managed to obtain permission from the strict Soviet censors, simply replied: «I never asked them, I just did it». Strindberg, the herald of individualism, was completely unacceptable to stalwart communist ideologues in the era when collectivism was a cultural byword. Regardless of this potential threat, the production got favourable reviews even after it toured Moscow and Leningrad (present-day St. Petersburg), and was exposed to Russian theatre critics and scholars who had been clearly longing for Strindberg's dramas.



Picture 1: Senior generation (Gustav: Algimantas Masiulis; Adolf: Viktoras Šinkariukas).



Picture 2: Junior generation (Gustav: Valentinas Masalskis; Adolf: Robertas Vaidotas).

As of today, Gytis Padegimas has directed six Strindberg plays: *Miss Julie*, *The Stronger* (both in 1977), *Creditors* (1981), *To Damascus* (1986), *The Ghost Sonata* (1998) and *Easter* (2009). To the question why he keeps returning to Strindberg, he replies: «The longer I work in theatre and the more life experience I gain, the stronger I'm attracted by the call of Strindberg's peaks. Strindberg conducts very complex experiments on human nature while trying to uncover the pristine crystal of man's inner beauty and resistance to erosion. Strindberg is akin to a restless conscience. Trying to understand Strindberg, continuously living with him, gives you a tough, merciless and true measure for comprehending humanness in the complicated and not always translucent maelstroms of life».¹

Padegimas' work and personality harmoniously combine both practical and theoretical aspects. On the one hand, he is a prominent director who has staged 107 productions in Lithuanian and foreign theatres and TV, an actor, a theatre scholar, and a teacher, while, on the other, he is a leader, an organizer, and a social activist. After having served as the head of two major Lithuanian theatres (in Šiauliai and in Kaunas) Padegimas now works as a theatre director while also giving lectures and conducting workshops in many countries, and writing on the theory and history of theatre. In 2004, in Panevėžys, during the *Baltoskandia* seminar dedicated to Strindberg, he described Strindberg as an author who will stay with him forever.

It makes sense to go back to the experience of his *Creditors* for a number of reasons. First, it is a unique case of using two separate casts of actors – of junior and senior generations – in two different productions united by the same plot and place of action but distinct in terms of their experience and inner awareness. It is almost like «parents and children» where the first version is an *a priori*, preceding life experience, when its participants are just entering life and learning, testing and tasting the art of psychological warfare (Picture 2). The second one, *a posteriori*, subsequent to life experience, takes place when its participants are already weathered by existence, cynical and proficient in attacking each other (Picture 1).

When the director was asked about his decision to present two versions of *Creditors*, he explained: «Every play by Strindberg is like a tiny encyclopaedia of human desires, passions and instincts. Strindberg makes abrupt transitions from Homeric laughter to Rous-seauistic confession... For his *Creditors*, the space-time of a single

¹ Audronė Girdzijauskaitė, *Kas tie "Kreditoriai"?*, in «Kultūros barai» (1981), 10, p. 20. All translations by Aivaras Mockus.

interpretation is too restrictive – even the most gifted actors would never manage to fully cry out and suffer through this song of bitter destiny. And also: if a Strindberg drama is being staged in a certain theatre, the greater the number of interpreters that come in contact with it, the better. Playing Strindberg is hellish work and searing joy. To play a Strindberg character, an actor must awaken his/her conscious and subconscious mind, master the game of Strindberg's poetic naturalism, find precise gestures, and come to hear the atmosphere of the performance and the roles of his/her partners as if they were a piece of music».²

Strindberg used to say that the poet's vision is diminished by his written words: a written drama is in one way or another diminished by its embodiment on stage. However, we can add, the two-version production serves to prove that ever new aspects of interpretation can be discovered on stage as well. Viktor Gulchenko writes in his brilliant article *Threesome on a Swing*:

Strindberg created a play about people who had come to deem themselves spiritual creditors. Padegimas has shown how they turn into debtors (the first version) and how they come to realize that they are such (the second version). On the stage of the Kaunas Drama Theatre, the play considerably expands its space-time as the biographies of its characters get supplemented with new unwritten pages: the lives of its protagonists in the first and the second versions are separated by many years, perhaps twenty. This newly gained additional time, while being outside of the onstage timeline, is nonetheless essential for the totality of the production, and for its comprehension by the audience. The imagination of its viewers gets an extra task – a kind of a third, interim life of the characters has to be filled in, conjured up, allowing the imagination to easily combine both versions into a continuous narrative. This is what gives the Strindberg drama a new form approaching that of a novel. The text of the play, repeated verbatim by different casts of actors, is enriched with new content in the text of the performance – its second version continuing and complementing the first one.³

In his productions, director Gytis Padegimas never refuses to idealize human nature, or, more precisely – never fails to promote spirituality. He practically always achieves this goal; one could even say it is his ultimate objective. This also pertains to his productions in which humanist conceptions of the plays themselves are not so easily legible.

² *Ibid.*, p. 15.

³ Виктор Гульченко, *Трое на качелях*, in «Театр» (1982), 11, p. 34 [Viktor Gulchenko, *Troe na kacheliah*, in «Театр» (1982), 11, p. 34].

There are instances where, at first glance (and not just that), it appears that such an approach is unfeasible.

The best example in this regard is Strindberg's *Creditors* – this encyclopaedia of spiritual cannibalism with its concept of the destructive force of love revealing ever more nuances of resistance to passion as a spiritual yoke. The relationships of the lovers comprise an arena of struggle where the quest for harmony always turns into disharmony – the sadistic urge to control those dear to you, the scale of emotions ranging from total acceptance to horrendous hate. What humanist ideas could be extracted from this endless suffering?

It is appropriate here to quote Audronė Girdzijauskaitė's article *What are those "Creditors"?*:

By transcending the limitations of one family drama, of just one case, the director and the actors neither justify nor judge their characters, but rather use their destiny for seeking all-embracing heights. Only the desire for an ideal impels the creators of this production – as well as the author of the play – to stare into an abyss infested with irreconcilable human passions. It is this that lends the production its pertinence and humanistic value.⁴

Viktor Gulchenko also writes about the quest for an ideal:

Padegimas saw in Strindberg a humanist overwhelmed by bitterness over the realization of his own imperfection and the imperfection of humanity as such, however, without getting disappointed in human beings and without losing faith in them. Padegimas has staged a novel-like production about individualists who fall victim to their own ideas and, in the final analysis, to their society as well, about players with fate who come to bear the weight of its irony. The director has created a chamber tragedy where every scene is subject to a powerful voice of feelings rather than a whisper of every-day common sense. He has brought his characters, who have matured and gained experience before our eyes, to the point when they, the creditors, must realize and acknowledge their personal losses in terms of humaneness, and when they, the debtors, are capable of presenting their claims not only to each other, not to someone else, but rather to their very own selves.⁵

I would like to jump ahead and refute the proposition that it is possible to make a system out of all the productions in which a critical attitude to society and human beings is quite evident. By far not every exposé of this nature is capable of reaching such a lofty goal,

⁴ Audronė Girdzijauskaitė, *op. cit.*, p. 15.

⁵ Виктор Гульченко, *op. cit.*, p. 40.

even when it is initially inherent in the play and the director's vision. We observe numerous productions on stage in which the critique of humanity turns into a debasement of man, into man's relegation to the lowest denominator, and instead of cross-sections of society we are presented with episodes of a worm-like existence. Needless to say, this is hardly conducive to spiritual renewal, and even less so to catharsis. Therefore, the intention behind the staging of a production is just as important as *the way* in which it is staged – what means and colours are employed – because the initial vision can be ruined even by an inadequate casting of actors.

As a director, Padegimas is very attentive to dramatists. He delves deeply into their material and carefully analyses it. Padegimas is not one of those directors who would rather sacrifice text for spectacle, yet at the same time his creative ideas tend to be quite visual and original in terms of form. Productions staged by Padegimas display a certain sharpness of vision and tuning in; they are sensitive reflections of the flow of time and its transmutations. His subtle insight into the depths of the human soul and shifting moods are often conveyed through an expressive, even erotic plasticity enhanced by his eye for detail, nuances of light and musical overtones.

Looking back at the last decade we see clearly how few directors still value an actor and a playwright more than a spectacle. Even though it does not yet apply to Padegimas, a mental flashback to his production of twenty years ago is, in the general scope of things, illustrative in this sense too – it serves as a reminder of what actors are able to achieve with minimal means which neither eclipse nor hamper their creativity.

In *Creditors*, Strindberg has created characters without final contours, and Padegimas cast his actors according to the typicality of their inner and outer features, basing his decision on the actors' ability to come up with different versions of their roles. Strindberg's dialogues are saturated with highly intense internal action, which requires the director's skill in weaving the scenes out of thoughts and emotions, especially, since the action of *Creditors* takes place in a hotel suite, within intimate surroundings, and forms the author's favourite situation – a love triangle. The outer tightness of space replicates the inner one, thus exacerbating the psychological incompatibility with its need for an outlet, for active movements to which the characters abandon themselves with tremendous emotional force. Their co-dependence is unbreakable here because each tries to steal another's soul and implant his or her own in its place. And they know no bounds in pursuing this objective.

The set designed by Adomas Jacovskis definitely corresponds to the inner life of the characters. This view from inside out is also shared

by the musical score (composer Mindaugas Urbaitis). White columns which line the walls opening into a seascape with a distant steamship are slightly furrowed by wrinkle-like cracks creating an illusion that in the second version of the production is more emphasized. Bright morning sunlight gradually dims, day passes into evening. The colour of the moon above the sea changes in the second act too, slowly turning from pale white to red, as if assuming a menacing look in sync with the mood of the characters. The quiet music is also subject to a similar sensory metaphor in its resemblance to the sounds of an ancient grandfather clock evoking memories which conjure up echoes of long-lost hopes or imply the role of the mystical pause. The whistle of a far-off train sounds at crucial moments – likewise reminiscent of the mystical call of doom.

An unfinished statue of a woman's figure facing the audience is ever present and in constant use: it gets either caressed or rejected, has a cloak now thrown on it, now torn away. The characters treat her as a living being – for the men, she is Tekla's stand-in in her absence. Remarkably, even then they try to «re-create» her. Strindberg's characters often justify their actions with their thirst for creativity and lack thereof, however, they obtain it only by forcibly depriving each other of this gift (Picture 3).

Strindberg usually depicts human beings in tragic-scale dimension, yet immersed in situations of their every-day existence. And he trans-



Picture 3:
Gustav: Algimantas Masiulis.



Picture 4: Adolf: Robertas Vaidotas; Tekla: Jūratė Onaitytė.



Picture 5:
Gustav: Algimantas Masiulis; Tekla: Doloresa Kazragytė.

forms the habitual idea of «my house – my castle» by turning it into a battlefield. In his attempt to convey an emotional consonance adequate to the original, the director appropriately uses his well-tryed technique and proves that psychological theatre can be both sophisticated and, in its own way, figurative too. Since the characters of the play are more engaged in acting than actually living, the production also contains the effect of this double-play performed by playing actors and acting players. The distinctions between life and acting are thus not lost but rather acquire new nuances.

In the case of the younger cast, the characters' behaviour is explained and justified by their youth – here they are akin to children. Along with their childish egotism and mercilessness they have a desire to break and ruin everything. They appear to kill by accident, without intention. Their acting is full of craziness and teasing which is characteristic both of Adolf (Robertas Vaidotas) and Gustav (Valentinas Masalskis). Tekla (Jūratė Onaitytė) resembles a spoiled girl who is used to ordering the people around and who turns into a little tyrant before our eyes. On entering the room she brashly cries out as if provoking the others to join in her game. Gustav and Tekla's duets, often based on erotic movements which she is childishly trying to master, gradually lose their tinge of sensuality to reveal the skeleton of violence which is perpetrated on each other's soul and love (Picture 4).

In the second version, the staging serves more poignantly to underscore the two layers of time: downstage the characters act in the present, while by retreating to the white balustrade which opens to the seascape they return into the past. They either dash there for a minute (typical of the first version) or linger there for quite a while as if regaining their strength for the struggle in the present (the second version). The music becomes more restless and Tekla (Doloresa Kazragytė) arranges flowers upon entering the room, putting a new red bouquet in a vase which already contains a white one. This sign – foreshadowing a shift in mood and feelings – forebodes their confusion too.

Youth, and all the more so childhood, are long gone, and what remains is experience that clearly does not make an already complicated, difficult existence any easier. This becomes obvious when Tekla, during the very same love scenes, sexually excites Gustav (Algimantas Masiulis) with the skill of an accomplished coquette, or when she signals assent or disagreement to what Adolf (Viktoras Šinkariukas) says with facial expressions – acting as a two-way mirror. Algimantas Masiulis' Gustav often touches his face with his fingers as if testing if his mask is still in place (Picture 5).

The director's vision becomes clearly manifest in the two differently staged finales. In the first version, Robertas Vaidotas' Adolf, upon learning that his wife has cheated on him with her ex-husband, goes back to the room, sits down on a chair, and falls silent forever. Tekla – Jūratė Onaitytė, kneeling and sobbing, delivers her monologue to the audience, while Valentinas Masalskis' Gustav bows down over the deceased in silence. All three make up an indivisible group. In the second version, Viktoras Šinkariukas' Adolf dies leaning against the wall between the two former spouses. They take turns pushing him to one another as if trying to rid themselves of the responsibility for what has just transpired.

The director also contemplated a third version of *Creditors* (alas, never staged) in which the motive force behind the characters' actions would have been their old age – not always implying wisdom, of course. The possibilities for interpreting Strindberg's *Creditors* are truly endless, ranging from melodrama to tragicomedy. Gytis Padegimas saw in it a potential for both a chamber tragedy and a diptych (or even a triptych) about the lives of different generations in different eras. When we revive this production in our memory today, we realize how appropriate and pertinent the director's solution was – it strove for a spiritual renewal as it sought to influence the viewers mainly through the actors. Even though such a directorial manner, in its turn, requires a more subtle and insightful perception from its audiences, it is likewise capable of instilling this quality in them by deepening and widening their comprehension of the on-stage action. Perhaps it also implies a certain aspiration for an ideal, in this case, for an ideal interaction with the audience. However, only such an approach makes possible dialogue which promotes our spiritual maturity and lingers a long while in our emotional memory.

Strindberg backstage. Vad sker “utanför” scenrummet och på en inre scen i några Strindbergsdramer?

Richard Bark

1. Inledning

Att Strindberg skrev med scenen för ögonen, att han tänkte visuellt är allmänt omvittnat.¹ Ofta händer det också saker *bakom scenen* eller på en *inre scen* i hans dramer, vilket vi här ska titta närmare på i sju stycken: *Mäster Olof*, *Fadren*, *Fröken Julie*, *Till Damaskus I*, *Ett drömspel*, *Oväder* och *Spöksonaten*. Den *inre scenen* tillhör ju teaterns byggstenar: *skene* i den grekiska, antika teatern, *the study* i Shakespeareteatern och förekommer förstås även i modern teater – tänk på vinden i Ibsens *Vildanden*. Utifrån Strindbergs scenanvisningar och dialog har jag försökt att så troget som möjligt nedteckna de scenrum så som de beskrivs i texten för att se hur dessa rum spelar med i dramat och ibland t.o.m. gestaltar den dramatiska konflikten. Ett villkor är att dessa planskisser skall kunna realiseras scenografiskt på en teaterscen, vilket naturligtvis inte innebär att man vid en iscensättning måste göra det. Regissörer och scenografer har alltid fria händer, när det gäller att omsätta sina tolkningar på scen.

Att Strindberg själv var teaterman med praktisk erfarenhet av teater – inte minst som elev på Dramaten och statist vid Kungliga Operan – skall inte glömmas bort i detta sammanhang.²

¹ Se t.ex. Anne-Charlotte Hanes Harvey, *Strindberg's Symbolic Room: Commanding Form for Set Design in Selected Strindberg Scripts, 1887-1907*, diss., University of Minnesota, 1984; Freddie Rokem, *Theatrical Space in Ibsen, Chekhov and Strindberg*, UMI Research Press, Ann Arbor 1986.

² Se Gunnar Ollén, *Strindberg som muskelknutte på Operan*, i «Entré» (1980), 2, s. 33-38, omtryckt i Gunnar Ollén, *Forskarliv – sex decennier med Strindberg*, Strindbergssällskapet, Stockholm 2004, s. 45-57.

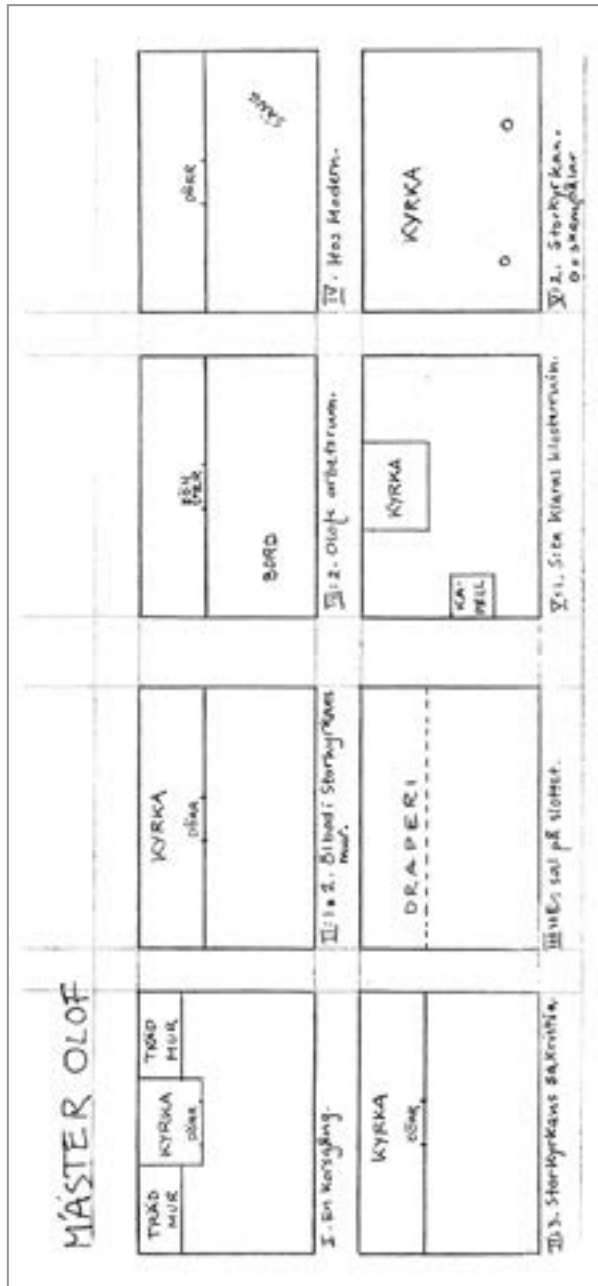


Bild 1

2. *Mäster Olof* (1872)

Strindberg skrev *Mäster Olof* då han bara var 23 år gammal, men redan här visar han lejonklon. Dramat handlar som bekant om den unge prästen som dras in i reformationen och i stämplingarna mot Gustaf Vasa, hur han fångslas men gör avbön och benådas, eftersom kungen behöver honom för reformationen.

Akt I. *En korsgång*.³ Själva korsgången finns på den främre scenen; på den inre ser vi *en kyrka med stängd dörr*, som inte får öppnas (jfr gärna med dörren med fyrväpplingen i *Ett drömspel*). Dramat inleds med en pjäs i pjäsen: *Mäster Olof* repeterar sin egen pjäs *Tobiae comedia* med sina scholares och därmed skapas *absolut illusion* – av att en pjäs repeteras på scenen, vilket faktiskt är det som sker (Bild 1).⁴ Eftersom kyrkdörren inte får öppnas, ringer Olof i en vesperklocka och inleder en mäsas på svenska utanför kyrkan. Scenrummet gestaltar konflikten mellan den gamla religionen (i kyrkan, bakom den stängda dörren) och den nya (mässan framför kyrkan, i det fria under bar himmel).

Akt II:1. *En ölbod i Storkyrkans mur*.⁵ Ölboden ligger på den främre scenen, där det dricks och skrålas. Bakom muren i fonden skymtar ibland genom en järndörr (som då och då öppnas) på en inre scen själva *Storkyrkan* (där dramat kommer att avslutas). När en speleman spelar på sin fiddla i ölboden, hörs orgeltoner från kyrkan och senare bultningar på järndörren. Från den inre scenen kommer slutligen in på den främre en rad element, som gestaltar de religiösa oroligheterna: en till nunna utklädd sköka, som får Olofs förlåtelse, vederdöparna, som skapar tumult i ölboden.

Akt II:3. *I Storkyrkans sakristia*.⁶ Sakristian finns på den främre scenen, *predikstolen* bakom en dörr på den inre (och kan förmodligen nås via en trappa). Modern försöker förmå Olof att inte gå *upp* i predikstolen och predika, men han gör så i alla fall. Hustrun Christina ser honom stå i predikstolen, hör hans röst och hur de församlade skriker inne i kyrkan. Slutligen kommer Olof ner från predikstolen och in i sakristian med blodig panna. Återigen har scenrummet fått gestalta konflikten mellan den nya och den gamla religionen.

Akt III:1. *En sal på Stockholms slott*.⁷ När en «gardin» dras för skapas ett maktens rum på den främre scenen, ett väntrum för besökare på den inre.

³ August Strindberg, *Mäster Olof*, red. Hans Sandberg, Norstedt, Stockholm 1994, *Samlade Verk*, band 5, s. 11-43. Se särskilt s. 16ff.

⁴ Scenskisserna är gjorda av mig.

⁵ August Strindberg, *Mäster Olof*, cit., s. 44-65. Se särskilt s. 50, 52ff., 59ff.

⁶ *Ibid.*, s. 73-95. Se särskilt s. 76ff., 83ff.

⁷ *Ibid.*, s. 96-121. Se särskilt s. 106.

Akt III:2. *Olofs arbetsrum*.⁸ Ett skrivbord står på den främre scenen; på den inre finns Christinas fönsterbräda med blommor och naturen därutanför. Hon jollrar med en burfågel och stör Olof genom att slå omkull en blomkruka, som hon kastar ut genom fönstret. Konflikten mellan Olofs intellektuella arbete på den främre scenen och Christinas "biologiska" bestyr på den inre gestaltats med scenisk tydlighet.

Akt IV. *Ett rum hos Olofs moder*.⁹ Modern ligger på sitt yttersta. Först sparkar Olof ut alla katolska attiraljer inklusive Svartebröderna, men efter hennes död förvandlar han rummet i katolsk riktning med vaxljus och palmblad. Återigen spelar scenrummet med och visar här på Olofs ambivalens inför den nya och den gamla religionen.

Akt V:1. *Sankta Clara klosterkyrkogård*.¹⁰ På den inre scenen finns en *klosterbyggnad* som håller på att rivas; reformationen är således redan igång. Till vänster på den främre scenen finns *ett bisättningskor/ ett kapell*, där de sammansvurna svär sin ed mot Gustaf Vasa. Konflikten mellan det nya och det gamla intensifieras, när de sammansvurna kommer in på scenen och kolliderar med en katolsk procession.

Akt V:2. *Storkyrkan*.¹¹ I dramat har vi ofta sett en kyrka på den inre scenen och i sista scenen är vi *inne* i en kyrka. Olof och Gert står vid skampålar på den främre scenen. Gert förs bort för att avrättas. Olof gör avbön för sina stämplingar mot kungen. En scholares tror att också Olof ska avrättas och förkunnar: «Så dör ett vittne!». Så hörs Gerts röst lång bort i kyrkan på den inre scenen: «Avfälling!». De olika rummen blir på ett ironiskt vis bärare av vad Olof ville bli (ett vittne) och vad han blev (en avfälling). Scenskisserna visar dessutom att scenrummen i dramat har en och samma visuella struktur.

3. *Fadren* (1887)

Ett vardagsrum.¹² Till höger en soffa med bord, till vänster en chiffonjé (mannens bastion), mitt i rummet ett bord med en tänd fotogenlampa. På väggarna vapen. Inga fönster. Instängdhet. Till vänster: dörr till matsal och våning, kvinnornas värld, där hustrun Laura, dottern Berta, Amman och svärmodern huserar. Vid ett tillfälle hör

⁸ *Ibid.*, s. 122-143. Se särskilt s. 128.

⁹ *Ibid.*, s. 144-165. Se särskilt s. 152ff., 155ff.

¹⁰ *Ibid.*, s. 166-185. Se särskilt s. 170ff.

¹¹ *Ibid.*, s. 186-194. Se särskilt s. 194.

¹² August Strindberg, *Fadren; Fröken Julie; Fordringsägare*, red. Gunnar Ollén, Almqvist & Wiksell, Stockholm 1984, *Samlade Verk*, band 27, s. 11.

man den senare skrika därinne: «Laura! [...] Är mitt te färdigt?».¹³ Till höger: tapetdörr, som via en trappa leder till Ryttmästarns värld. Se bl.a. repliken: «Då går jag upp på mitt rum, och du kan vara god underrätta mig när doktorn kommer» samt scenanvisningen: «Ryttmästarn går genom tapetdörren till höger».¹⁴ I fonden, något till höger, finns dörr till tambur, som leder vidare till serveringsgång och kök. Denna ingång används endast av männen: Kalfaktorn, Nöjd, Pastorn, Doktorn och Ryttmästarn, då han i vredesmod beger sig ut på sin slädfärd¹⁵ (Bild 2).

Polariseringen är tydlig: kvinnornas värld till vänster om scenen, dit deras medlöpare (Doktorn och Prästen) har tillträde,¹⁶ men dit Ryttmästarn aldrig går. Och det är förstås åt detta håll han kastar den brinnande fotogenlampan efter Laura.¹⁷ Hans egen värld finns således bakom tapetdörren till höger och en trappa upp. Och det är mellan dessa två världar striden står. Vid ett tillfälle i början av tredje akten hör man honom säga något däruppe i sin värld.¹⁸ Det har spekulerats mycket kring detta: Vad är det han sågar? Ingen har kommit på någon bra förklaring.

Vardagsrummet är till en början själva valplatsen, slagfältet, där kampen mellan man och kvinna utkämpas. Men rummet erövrar slutligen av Kvinnan, i och med det att Laura sätter sig vid chiffonjén och intar Mannens plats.¹⁹

4. *Fröken Julie* (1888)

Ett slottskök:²⁰ Till vänster en spis, till höger ett matbord. Längst bak i höger hörn: två glasdörrar i port till park. Ovanför porten: en ringklocka. Till vänster om porten: ett talrör. Till höger utanför scenen ligger tjänarnas rum.

¹³ *Ibid.*, s. 27.

¹⁴ *Ibid.*, s. 26f.

¹⁵ *Ibid.*, s. 48f. Jfr. Anne-Charlotte Hanes Harvey, *op. cit.*, skiss mellan s. 83 och 84, där *köket* felaktigt placeras omedelbart till vänster om scenrummet, där ju enligt Strindbergs upprepade scenanvisningar våningen ligger. Nöjd använder liksom de övriga männen alltid tamburdörren, och Ryttmästarns replik «Men gå inte i köket nu din lymmel!» (August Strindberg, *Fadren; Fröken Julie; Fordringsägare*, cit., s. 15) markerar tydligt kökets placering.

¹⁶ *Ibid.*, s. 55, 59, 87, 96.

¹⁷ *Ibid.*, s. 74.

¹⁸ *Ibid.*, s. 76f.

¹⁹ *Ibid.*, s. 76ff.

²⁰ *Ibid.*, s. 117.

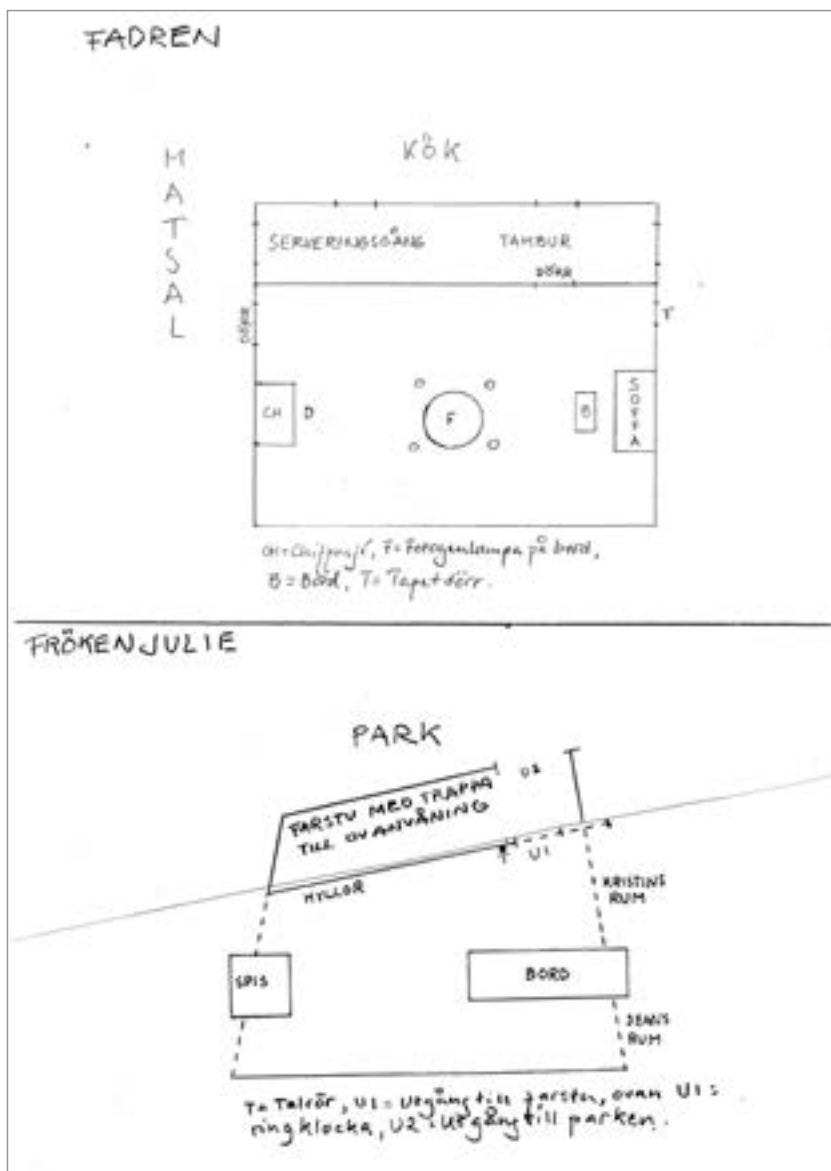


Bild 2

Observera att Strindberg inte nämner var trappan till slottsvåningen – som ligger ovanför köket – finns!²¹ Troligen finns trappan på en inre scen i en farstu till köket, utanför porten som leder till parken. Jean kommer ju i pjäsens början in med Grevens stövlar just från detta håll. Och det är denna väg Julie använder i slutet av dramat för att nå ovanvåningen och sedan komma tillbaka till köket²² (Bild 2).

Det midsommarfirande folket kommer från parken, vilket innebär att Julie och Jean inte kan fly ut genom porten och farstun. De är instängda och måste ta sin tillflykt till Jeans rum, som vi redan noterat ligger utanför scenen till höger. Och det är här, utanför scenen, som samlaget sker, vilket som vi alla vet leder till dramats tragedi och upplösning.²³

Efter samlaget: Vad ska de ta sig till? Jean befäller: «Gå opp och kläd er; förse er med respengar och kom så ner!». Varpå han «[t]ar hennes hand och leder henne ut» genom porten, till farstun, där trappan till våningen finns.²⁴

Sedan, när Julie kommit tillbaka till köket, ger Greven via talröret order om att han ska ha sina stövlar och sitt kaffe om en halvtimme.²⁵

Därefter kommer diskussionen om rakkniven och om att ta sitt liv på logen. Julie tvekar. Men så hörs *två starka ringningar* i klockan ovanför parkporten och Julie går *bestämt* ut genom denna.²⁶ Till logen där allt började? Men tar hon livet av sig där utanför scenen? Strindberg har försökt få oss att tro detta. Och jag tror att han lyckats! Genom halshuggningen av grönsiskan, Jeans “hypnos”,²⁷ Grevens ringningar i klockan och genom det psyke Julie visat under pjäsens gång.

I dramat finns flera olika världar: Köket, som är tjänstefolkets värld, dit Julie sjunker ner, Jeans rum utanför scenen, där samlaget sker, parken och logen bakom scenen, varifrån folket kommer för att ta köket i besittning, farstun med trappan på den inre scenen, som leder till ovanvåningen ovanför köket, Grevens värld, som via klockan ger Julie order att ta livet av sig på logen utanför scenen.

²¹ Denna iakttagelse har bl.a. gjorts av Henrik Dyfverman, *Dramats teknik*, Natur och kultur, Stockholm 1962 [1949], s. 142, och Lennart Josephson, *Strindbergs drama* Fröken Julie, Almqvist & Wiksell, Stockholm 1965, s. 59.

²² August Strindberg, *Fadren; Fröken Julie; Fordringsägare*, cit., s. 169, 175.

²³ *Ibid.*, s. 144ff.

²⁴ *Ibid.*, s. 169.

²⁵ *Ibid.*, s. 187f.

²⁶ *Ibid.*, s. 190.

²⁷ *Ibid.*, s. 177f., 188ff.

TILL DAMASKUS I

<p>POSTKONTOR</p>	<p>HUSTASAD</p>	<p>FATTIGHUS</p>	<p>FATTIGHUS</p>
<p>I:1. J gat hñmet.</p>	<p>I:2. Has lökaren.</p>	<p>I:5. J KRAK.</p>	<p>I:11. J ROR hñmet.</p>
<p>VÄSK</p>	<p>HUSTASAD = TRÅD</p>		
<p>I:1. EN hñmetrom.</p>	<p>I:2. V.Ä. lareT.</p>	<p>I:2. Auglan.</p>	<p>I:2. Auglan.</p>
<p>HUSTASAD</p>	<p>ROD RÖDUS BERG</p>	<p>... och till alla igen i omvänd ordning:</p> <p>I:3. ROR hñmetrom. I:4. KRAK. I:1. J lökaren. I:2. Landstegen. I:3. V.Ä. lök. I:4. Høstmetrom. I:1. Has lökaren. I:2. Gat hñmet.</p>	<p>I:3. ROR hñmetrom. I:4. KRAK. I:1. J lökaren. I:2. Landstegen. I:3. V.Ä. lök. I:4. Høstmetrom. I:1. Has lökaren. I:2. Gat hñmet.</p>
<p>I:3. ROR lökaren.</p>	<p>I:4. V.Ä. lökaren.</p>	<p>I:4. V.Ä. lökaren.</p>	<p>I:4. V.Ä. lökaren.</p>

Bild 3

5. *Till Damaskus I* (1898)

Grunden: Utanför scenen finns Den Osynlige, Gud, en utifrån verkande kraft, som iscensätter hela dramat för att pröva huvudpersonen Den Okände (i enlighet med brevet till Geijerstam angående *Brott och brott*: «intrigmakaren i pjesen är Den Osynlige»²⁸).

Här skapas nu olika fiktionsplan, ibland samtidigt, ibland flytande in i varandra. Den Okände tillhör ett fiktionsplan, övriga personer (t.ex. Tiggaren, De brunklädda, Dären Caesar, «liknelserna») och hans omgivning ett annat. Han blir ibland en åskådare till en pjäs i pjäsen, där tid och rum har upphävts. Ibland får vi se det hela med Den Okändes ögon, men hans rena hallucinationer visas aldrig. De olika fiktionsplanen är en förutsättning för att denna intensiva drömsättning ska skapas.

Akt I:1. *I Gathörnet*.²⁹ Här finns kyrka, café och postkontor. Strindberg upplyser oss inte om var dessa lokaliteter befinner sig i förhållande till varandra i detta «gathörn». I sista akten säger Den Okände att hans och Damens vandring började «[p]å gatan, mellan krogen, kyrkan – och postkontoret». Låt oss därför anta att krogen ligger på ena sidan av scenen och kyrkan på den andra med gathörnet och postkontoret i mitten. Den Okände undrar ju åt vilket håll han ska gå – till kyrkan eller krogen? Och det är också ett av pjäsens teman: Vart ska kan gå? Postkontoret finns alltså på en inre scen, vilken han inte förrän i sista akten vågar beträda och då tillfälligt löser hans ekonomiska problem (Bild 3).³⁰

Bakom scenen hörs redan från början i den första scenen en sorgmarsch från ett liktåg och detta liktåg skall sedan visa sig på scenen i «de brunkläddas» gestalt.³¹ De har en objektiv existens inom dramats fiktion, men eftersom även vi som läsare/publik ser dessa begravningsgäster med Den Okändes ögon i *brunt*, tycker vi oss se in i honom.³²

²⁸ August Strindberg, *Brev*, red. Torsten Eklund, Bonnier, Stockholm 1972, band 13, s. 117.

²⁹ August Strindberg, *Till Damaskus*, red. Gunnar Ollén, Norstedt, Stockholm 1991, *Samlade Verk*, band 39, s. 15-38.

³⁰ *Ibid.*, s. 155f. Vid en iscensättning såg jag gärna att kyrkan och krogen stod kvar som sidokulisser på var sin sida av scenen genom hela föreställningen (jfr. sidokulisserna i *Ett drömspel*).

³¹ *Ibid.*, s. 31 ff.

³² Eller med Egil Törnqvists träffande formulering: «Here Strindberg, perhaps for the first time in the history of drama, makes the audience doubt their own senses, by forcing us to see reality with the eyes of the Stranger». Se Egil Törnqvist, *Strindberg and the Drama of Half-reality. An Analysis of To Damaskus I*, i *Strindberg and Modern Theatre*, Strindbergssällskapet, Stockholm 1975, s. 140.

När Den Okände ger Damen namnet «Eva» och utropar «Fanfarer!», spelas sorgmarschen,³³ när det ringer i kyrktornet och rosettfönstret upplyses, när kyrkporten öppnas och visar det inre av kyrkan, när orgeln spelar och ett Ave Maris Stella sjungs,³⁴ när ett flerstämmigt ackord som ett skrik av kvinnoröster hörs,³⁵ kan det ju ha sin naturliga förklaring i en miljö som denna. Men det är förstås fråga om iscensättningar av Den Osynlige i avsikt att pröva Den Okände, audio/visuella påminnelser om intrigörens, Guds närvaro.

Dessa iscensättningar av Den Osynlige skall återkomma genom hela dramat. Exempelvis: sorgmarschen och likstumparna (Akt I:2. *Hos Läkaren*),³⁶ Läkaren i tapeterna, Djävulen i borddukens mönster, sorgmarschen (Akt II:1. *Hotellrummet*),³⁷ skylten «Tiggeri förbjudet i denna kommun» (Akt II:3. *På Landsvägen*),³⁸ ansiktsprofiler av Läkaren på en inre scen – i klipporna (Akt II:4. *Vid Hålvägen*).³⁹

Akt II:2. *Vid Havet*.⁴⁰ Här tycker sig Den Okände känna hur hans jag expanderar, blir ett med universum och slutligen fyller hela scenrummet. Sedan ser han köket i Damens föräldrahem i hennes virkning, vilket han noggrant beskriver.⁴¹ Och tre stationer senare står *Köket* (Akt II:5) där på scenen. På en inre scen syns här Fattighuset, som en påminnelse om var Den Okände kan komma att hamna.⁴² Även i *Rosenkammaren* (Akt III:1) syns fattighuset på den inre scenen.⁴³

Akt III:2. *Asylen*.⁴⁴ Vid ett långt bord till höger sitter: de brunklädda begravningsgästerna, Tiggaren, en sorgklädd kvinna med två barn, en kvinna som liknar Damen, Läkarens «liknelse», Dårens D:o m.fl. Vid ett annat bord till vänster sitter Den Okände med ryggen mot de övriga som om han såg dessa gestalter «inom» sig. De skapar en inre scen (trots att de befinner sig vid sidan om Den Okände). De har en objektiv existens inom fiktionen men tillhör ett annat fiktionsplan, eftersom de är

³³ August Strindberg, *Till Damaskus*, cit., s. 20.

³⁴ *Ibid.*, s. 35.

³⁵ *Ibid.*, s. 38.

³⁶ *Ibid.*, s. 46f, 49. Observera att Den Okände här tycker sig höra sorgmarschen, men ingen scenanvisning anger att den spelas, men Läkaren kan ändå intyga: «Jo, det är postfröken som spelar piano» (s. 47).

³⁷ *Ibid.*, s. 60. Även här tycker Den Okände sig höra sorgmarschen, men ingen scenanvisning anger att den spelas och Damen hör den inte heller.

³⁸ *Ibid.*, s. 72.

³⁹ *Ibid.*, s. 76.

⁴⁰ *Ibid.*, s. 63-71.

⁴¹ *Ibid.*, s. 65, 69f.

⁴² *Ibid.*, s. 78.

⁴³ *Ibid.*, s. 93, 96.

⁴⁴ *Ibid.*, s. 103-111.

personer som egentligen inte kan vara där. Den Okände blir en åskådare till en pjäs i pjäsen, där tid och rum har upphävts och vi ser med hans ögon och rätt in i honom. En intensiv drömstämning har skapats. Den Okände har bara att ställa frågan: «Är det något skådespel som uppföres?».⁴⁵ Och dessutom skapas en *absolut illusion* av detta «skådespel»!

Därefter rullar som bekant scenerna tillbaka i omvänd ordning. I Akt III:4. *Köket* är Den Okände alldeles skräckslagen av det som sker och han upplever till och med att Den Korsfäste tar hans hjärta «ur bröstet».⁴⁶ I Akt IV:3. *Vid Havet* ser Den Okände på en inre scen tre master som han tolkar som tre kors, vilket får honom att utbrista: «Vilket nytt Golgata förestår oss nu?».⁴⁷

I den sista scenen är vi således tillbaka i *Gathörnet* (Akt V:2)⁴⁸ och Den Okände kan (efter sitt postkontorsbesök på den inre scenen) med tvekan gå in i kyrkan på den ena sidan av scenen; krogen är det i vart fall inte tal om: «jag kan ju alltid gå igenom; men stanna gör jag inte!».⁴⁹ De olika scenbilderna i *Till Damaskus I* kan verka nog så disparata, men om vi noga tecknar ner dem som planskisser, ser vi att de har en och samma grundstruktur.

6. Ett drömspel (1901)

Först och främst: en varning för det som Strindberg skriver i *Erinran*.⁵⁰ Det kanske inte alls finns i själva dramat. Det stämmer bra att han «sökt härma drömmens osammanhängande men skenbart logiska form», att «[a]llt kan ske, allt är möjligt och sannolikt», att «[t]id och rum existera icke». Men det finns inga personer i dramat som «klyvas, fördubblas, dubbleras, dunsta av, förtätas, flyta ut, samlas». Detta är bara strindbergska efterkonstruktioner, som lett till många tokerier både på och utanför scenen. För deras förekomst i själva dramat finns inga belägg. Detsamma gäller formuleringen: «ett medvetande står över alla, det är drömmarens». Dottern säger visserligen mot slutet – i Fingalsgrottan (scen 12): «det har jag drömt...» (syftande på Det växande slottet, Teaterkorridoren, Advokatkontoret, Kyrkan, Skamsund

⁴⁵ *Ibid.*, s. 105.

⁴⁶ *Ibid.*, s. 120ff. Se särskilt s. 123.

⁴⁷ *Ibid.*, s. 136ff. Se särskilt s. 139.

⁴⁸ *Ibid.*, s. 155-157.

⁴⁹ *Ibid.*, s. 155ff. Se särskilt s. 157.

⁵⁰ August Strindberg, *Ett drömspel*, red. Gunnar Ollén, Norstedt, Stockholm 1988, *Samlade Verk*, band 46, s. 7; «klyvas, fördubblas» etc. kan möjligtvis gälla Victoria/Hon, vars identitet är oklar (s. 21, 24f., 30f., 61ff., 100f.).

och Fagervik), varpå Diktaren, som dykt upp först i Skamsund, replikerar: «Det har jag diktat en gång!».⁵¹ Och i Teaterkorridoren (13) konstaterar han: «Mig tyckes att jag upplevat detta förr... [...] Kanske jag drömt det?», varpå hon tillägger: «Eller diktat det, kanske?».⁵² Trots dessa uttalanden kan varken Dottern eller Diktaren tillerkännas rollen av detta «medvetande» eller denne «drömmare». Vem av dem skulle det i så fall vara?

I *Förspelet*,⁵³ som utspelas mot en fond av moln, liknande berg och ruiner, finns (liksom i *Till Damaskus I*) en gud utanför/ovanför scenen, som talar till sin dotter (som står på ett moln högt upp) och ger henne order att gå ner till jorden för att se hur människorna har det (Bild 4).

Akt I.⁵⁴ Förspelets fond går upp och vi befinner oss i *Utanför Slottet* (1).⁵⁵ Här finns på en inre scen ett växande slott, där Dottern och Glasmästaren står som åskådare till detta slott och diskuterar dess märkvärdigheter: «Slottet växer alltjämt ur jorden... Ser du hur mycket det vuxit sen i fjor?». Även i *Ett drömspel* ska vi finna hur olika fiktionsplan etableras, att Dottern ofta kommer att stå som en åskådare till pjäser i pjäsen på inre scener, i vilka tid och rum har upphävts – och en intensiv drömstämning skapas. Sidokulisserna, som skall stå genom hela pjäsen – består av «stiliserade väggmålningar, på en gång rum, arkitektur och landskap»⁵⁶ – pekar också på ett upphävande av rummet.

Slottsfonden försvinner och på en inre scen finns *det inre av slottet* (2).⁵⁷ Här sitter Officern och slår sin sabel i ett bord. En «avdelningsskärm» dras undan och där på ännu en inre scen (vid sidan om den förra) finns hans *Föräldraham* (3).⁵⁸ Officern går in i den nya fiktionen. Så försvinner även denna fond och på ytterligare en inre scen finns en ny fond: *Teaterkorridoren* (4).⁵⁹ Vi har trängt djupare och djupare in i scenrummet – i världen. Och på en inre scen syns en grön gång, genom vilken entréer

⁵¹ *Ibid.*, s. 91.

⁵² *Ibid.*, s. 101.

⁵³ *Ibid.*, s. 161-164.

⁵⁴ Mina akt- och scenindelningar.

⁵⁵ *Ibid.*, s. 9-10.

⁵⁶ *Ibid.*, s. 9.

⁵⁷ *Ibid.*, s. 10-12.

⁵⁸ *Ibid.*, s. 12-18. Törnqvist tror att denna *avdelningsskärm* är en «sjukhuskonnotation», medan det snarare är fråga om en «teaterkonnotation», alltså en skärm som används på teatern för att *avdela* scenrummet. Se Egil Törnqvist, «*Tid och rum existera icke.*» *Tidsproblematiken i Strindbergs "Ett drömspel"*, i «Strindbergiana», XIX (2004), s. 104.

⁵⁹ August Strindberg, *Ett drömspel*, cit., s. 18-33.

och sortier kan ske.⁶⁰ Officern kommer in och sjunger: «Victoria!» och en kvinnoröst svarar med sång «uppifrån»: «Jag är här!».⁶¹ Här finns en dörr med en fyrväppling. Officern undrar vad som kan dölja sig bakom den, men får veta att ingen har sett dörren öppnad.⁶²

Därefter sker en rad tids- och rumsupphävande förvandlingar av *Teaterkorridoren* i mörker men inför öppen ridå – genom fondbyten och att föremål byts ut eller får annan funktion. Och vi får *Advokatbyrån* (5),⁶³ *Kyrkan* (6)⁶⁴ och *Fingalsgrottan* (7).⁶⁵

Akt II. Därefter bryts denna räcka av sammanhängande förvandlingar och den första scenen i en ny följd blir: *Kammaren* (8)⁶⁶ med kamin och säng. Här ser vi på en inre scen *Advokatbyrån*, där klienter väntar på företrädare. Scenen har alltså vridits 180 grader i förhållande till de föregående. Här är inte Dottern någon åskådare till en pjäs i pjäsen längre utan i högsta grad involverad i sin egen mardröm: «Jag kvävs!... [...] Luft, luft, jag kan icke andas!».

Kammaren kan i likhet med tidigare scener förvandlas – genom fondbyte och kvarvarande föremål (t.ex. kaminen) i ny funktion – och blir nu *Skamsund* (9).⁶⁷ Här finns på inre scener: till höger «en öppen mekanisk sjukgymnastik där människor gymnastiseras på maskiner liknande tortyrinstrumenter», till vänster «Karantänbyggnadens öppna skjul med eldstäder; pannmurar och rörledningar» (vari kammarkaminen kan ingå). Längst bak syns nu på ännu en inre scen en ny fond: *Fagervik*.

Därefter sker åter scenbyte: nu till *Fagervik* (10)⁶⁸ och vi har på inre scener: till höger societetshuset med dansande par och till vänster ett gult trähus, som när väggen bortlyfts visar en skolsal. Längst bak

⁶⁰ Törnqvist menar helt riktigt att «teaterpubliken ser det gröna och det blå [...] i fonden», dvs. den ljusa gröna platsen och den blåa stormhatten, men tar miste då han hävdar att «figurerna på scenen [är] omedvetna om detta “perspektiv”» och han fortsätter: «Vi ser aldrig någon av dem göra sorti eller ens se åt detta håll». Se Egil Törnqvist, «*Tid och rum existera icke.*», cit., s. 97. Sångerskan rusar ju «ut genom grinden» (August Strindberg, *Ett drömspel*, cit., s. 20) och Officern kommer «in genom grindgången» (*ibid.*, s. 21). Vidare rusar teaterfolket ut just genom denna gång, varefter Officern betraktar stormhatten på *den gröna platsen*, vilket väcker ett barndomsminne, som han återger (*ibid.*, s. 23). Även Portvakterskan «[f]örsvinner i gången» (*ibid.*, s. 27) och slutligen kommer Glasmästaren «in från grinden» (*ibid.*, s. 32).

⁶¹ *Ibid.*, s. 21.

⁶² *Ibid.*, s. 22f., 28, 30ff.

⁶³ August Strindberg, *Ett drömspel*, cit., s. 33-37.

⁶⁴ *Ibid.*, s. 37-40.

⁶⁵ *Ibid.*, s. 40-42.

⁶⁶ *Ibid.*, s. 43-54.

⁶⁷ *Ibid.*, s. 54-65.

⁶⁸ *Ibid.*, s. 65-80.

på ännu en inre scen en ny fond: *Skamsund*. Scenen har alltså åter vridits 180 grader i förhållande till föregående.

Därefter bryts denna räcka av sammanhängande förvandlingar och vi befinner oss nu vid *En Strand vid Medelhavet* (11).⁶⁹ Men scenen skulle genom sin karaktär lika gärna ha kunnat utspelas i *Fagervik*. Dottern och Diktaren, stående i bakgrunden, blir här vittne till den s.k. «kolbärarscenen», som utspelar sig *framför* dem.⁷⁰

Akt III. Därefter återvänder vi till en räcka scenföljder i omvänd ordning från pjäsens början. Vi börjar i *Fingalsgrottan* (12),⁷¹ där Dottern och Diktaren ser på den inre scenen en fartygsbesättning i sjönöd och sedan «den Korsfäste», gående på vattnet. Vi får aldrig återkomma till *Kyrkan* och *Advokatbyrån* utan hamnar slutligen i *Teaterkorridoren* (13),⁷² som ser precis likadan ut som i början med den gröna gången på en inre scen. Att Strindberg i hastigheten skriver att teaterfolket kommer «in från vänster som i början av Spelet»,⁷³ behöver vi inte bekymra oss om, eftersom han på flera ställen tydligt påpekar att personerna i pjäsens början kom in «från höger»⁷⁴ och eftersom den gröna gången ligger som förut i fonden på den inre scenen.⁷⁵

När dörren med fyrväpplingen öppnas – bakom vilken «världsgåtans lösning» skulle finnas – visar det sig att på denna inre scen fanns – «intet».⁷⁶

Därpå går slottsfonden ner och döljer *Teaterkorridoren* och vi är åter *Utanför Slottet* (14),⁷⁷ där de flesta av de personer som figurerat i dramat defilerar förbi Dottern och Diktaren och lägger sina attribut i en eld, som tänts någonstans på scenen. Dottern tar farväl och går in i slottet, som börjar brinna och på den inre scenen ser vi nu en ny fond av «människo-ansikten, frågande, sörjande, förtvivlade» och hur

⁶⁹ *Ibid.*, s. 80-86.

⁷⁰ Trots att Dottern och Diktaren står som åskådare till «kolbärarscenen», skulle jag inte vilja kalla den en «pjäs i pjäsen», eftersom de befinner sig på samma fiktionsplan som kolbärarna, i samma tid och rum som de – och därmed kan ingen drömstämning skapas. Här har vi att göra med (en fiktion av) den brutala verkligheten.

⁷¹ *Ibid.*, s. 87-99. Se särskilt s. 95ff.

⁷² *Ibid.*, s. 99-113.

⁷³ *Ibid.*, s. 100.

⁷⁴ *Ibid.*, s. 20, 30, 31, 33.

⁷⁵ Det finns alltså inget som talar för att scenerna efter *Medelhavet* skulle ses «från andra hållet», vilket Freddie Rokem, *op. cit.*, s. 64, vill hävda. Se även Freddie Rokem, *Det filmiska som visuell struktur och metafor i Strindbergs teater*, i «Strindbergiana», XII (1997), s. 90. Vridningen 180 grader gäller endast «Kammaren» i förhållande till de föregående scenerna och «Fagervik» i förhållande till «Skamsund».

⁷⁶ August Strindberg, *Ett drömspel*, cit., s. 107ff.

⁷⁷ *Ibid.*, s. 113-122. Se särskilt s. 118ff.

blomknoppen på taket slår ut till «en Jättekrysanthemum».⁷⁸ Vi har sett hur Dottern ofta stått som åskådare till pjäser i pjäser på inre scener. Nu går hon in i den allra sista.

Det är påfallande hur väl scenbilderna i *Ett drömspel* – som ofta betraktas som minst sagt röriga och osammanhängande – hänger samman. Vi tränger djupare och djupare in för att slutligen komma tillbaka till alltings början, varifrån Dottern kan återvända till sin fader.

7. *Oväder* (1907)

1. *Husets Fasad*.⁷⁹ Tvärs över scenen går en *husfasad*. Innanför den syns genom fönstrena på första våningen en inre scen: *en matsal*. Här bor den frånskilde Herrn. En trappa upp finns bakom röda gardiner på ytterligare en inre scen en *ovanvåning*, dit Herrns förra fru Gerda flyttat med en äventyrare, en viss herr Fischer, vilket Herrn inte känner till.⁸⁰ Vid ett tillfälle ser man här «ett fruntimmers klänning» och hör att en vals spelas; vid ett annat hör man Gerda skrika däruppe och i trappuppgången (Bild 5)⁸¹.

Gerda, som vid ett tillfälle befinner sig på gatan, ser sin förra man i matsalen – som om han befann sig i annan fiktion. Hon tycker inte att han åldrats – «jag är säker om att han har en älskarinna!» – men sedan tycker hon att han «liknar en död man».⁸²

2. *Interiör*.⁸³ Husfasaden tas bort och vi är inne på den inre scenen: *i matsalen* (jfr förflyttningen inåt i *Ett drömspel*). Bakom den finns på ytterligare en inre scen: tambur och serveringsgång (jfr likheten med de inre regionerna i *Fadren* och *Spöksonaten*.) Det är i matsalen uppgörelsen mellan Herrn och hans förra fru Gerda sker, vilken innebär pjäsens centrala handling och egentliga «oväder».

Bakom scenen händer det egentligen ännu mer: nämligen att Gerdas nuvarande man, herr Fischer, enleverar Herrns och Gerdas dotter och dessutom Konditorns dotter, vilka dock återbördas till sina hem. Och att denne Fischer överger Gerda.⁸⁴

⁷⁸ *Ibid.*, s. 122.

⁷⁹ August Strindberg, *Kammarspel*, red. Gunnar Ollén, Norstedt, Stockholm 1991, *Samlade Verk*, band 58, s. 13-37.

⁸⁰ *Ibid.*, s. 27f., 30ff.

⁸¹ *Ibid.*, s. 18f., 29f.

⁸² *Ibid.*, s. 35.

⁸³ *Ibid.*, s. 38-66. Se särskilt s. 54-64.

⁸⁴ *Ibid.*, s. 63f., 70ff., 76ff.

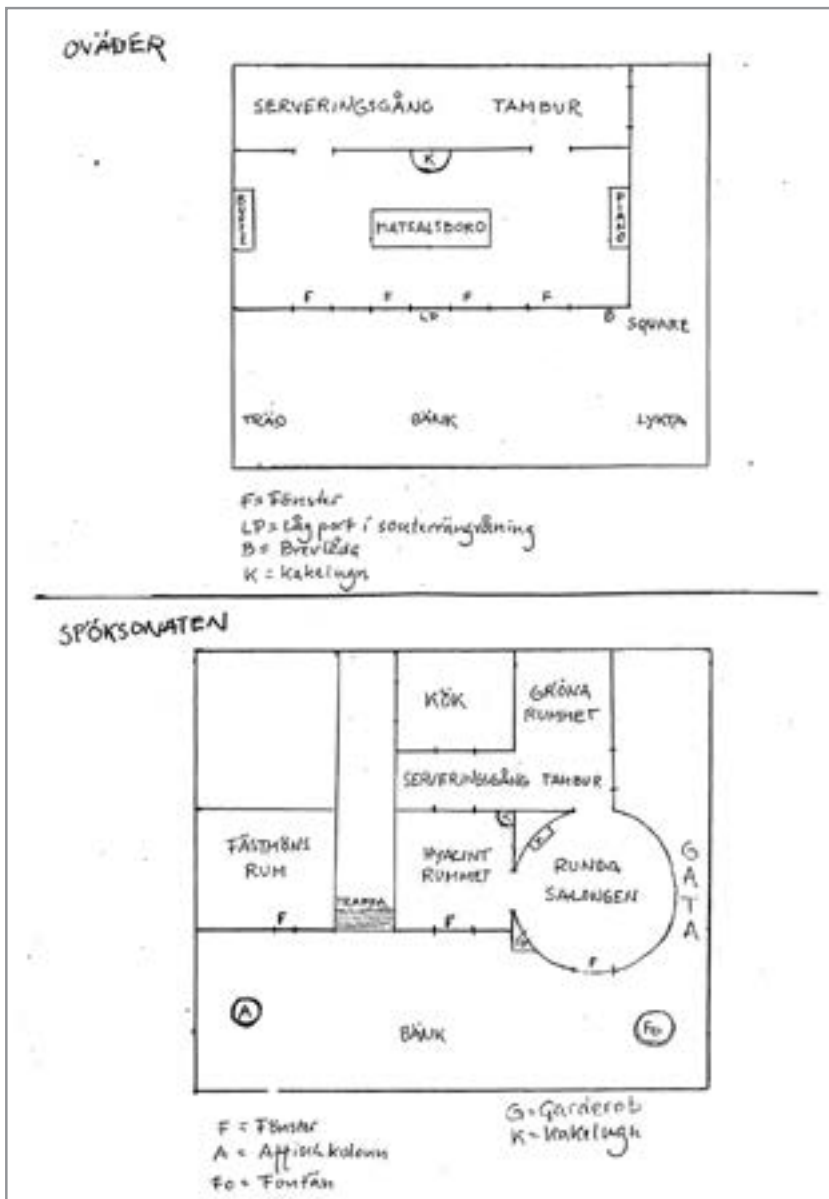


Bild 5

3. *Husets Fasad*.⁸⁵ Husfasaden är åter på plats och inne i ovanvåningen ser vi genom de öppna fönsterna Herrns tjänsteflicka släcka ljuset. Han kan nu njuta «Ålderdomens ro» och till hösten flytta från «det tysta huset».

Detta drama har fler bottnar än man kan tro vid första påseende och förebådar dessutom *Spöksonaten*.

8. *Spöksonaten* (1907)

Här har vi tre scenrum som hänger samman, där man kan se ifrån det ena till det andra. Och som alla upplöses på slutet! Frågan är om Strindberg är medveten om hur dessa rum ligger i förhållande till varandra (Bild 5).

Även i *Spöksonaten* etableras olika fiktionsplan, där personer står som åskådare till pjäser i pjäsen och där tid och rum upphävs (t.ex. vid den döda Mjölkflickans uppdykande).⁸⁶ Denna åskådarfunktion har framför allt Studenten – men till en början i viss mån även Gubben Hummel, innan han tvingas ansluta sig till de övriga «spökerna».

1. *Husfasaden*.⁸⁷ Den första scenbilden föreställer en *husfasad*. Bakom den kan man genom fönstrena se på inre scener: längst till höger *en rund salong*, där Översten kommer att visa sig,⁸⁸ till vänster om salongen: *Hyacintrummet*, där Fröken kommer att visa sig.⁸⁹ Mitt på fasaden finns *en öppen port*, där Portvakterskan polerar mässingen och där det står en mörk dam orörlig. Det är genom denna port, som Den döde konsuln senare skall komma ut för att sedan försvinna i gatan till höger.⁹⁰ Till vänster om porten är *Fästmöns rum*, där Fästmön, en vithårig gumma, kommer att dyka upp.⁹¹

2. *Runda salongen*.⁹² I den andra scenen tränger vi in i huset genom att husfasaden lyfts bort och vrids 45 grader åt vänster i förhållande till föregående scen och vi är i *Runda salongen* med kakelugn i fonden. Även här har vi inre scener: till vänster *Hyacintrummet*, där Fröken

⁸⁵ *Ibid.*, s. 67-82.

⁸⁶ *Ibid.*, s. 163ff., 186f., 208.

⁸⁷ *Ibid.*, s. 163-187.

⁸⁸ *Ibid.*, s. 172.

⁸⁹ *Ibid.*, s. 179.

⁹⁰ *Ibid.*, s. 180.

⁹¹ *Ibid.*, s. 175.

⁹² *Ibid.*, s. 188-210. Hanes Harvey uppger vridningen till 90 grader; jfr. Anne-Charlotte Hanes Harvey, *Strindbergs scenografi*, i «Strindbergiana», V (1990), s. 72, och Anne-Charlotte Hanes Harvey, *Strindberg's Symbolic Room*, cit., s. 271, 290.

sitter och läser, till höger tambur, där Mjölkflickan uppenbarar sig⁹³ och därbakom *Gröna rummet*, där Översten syns vid sitt skrivbord. Och slutligen på en inre scen bakom en tapetdörr (!) i väggen: *en garderob*, där Mumien sitter och dit Gubben får gå in och hänga sig (varpå en «dödsskärm» sätts för).⁹⁴

3. *Hyacintrummet*.⁹⁵ I den tredje scenen är vi inne i *Hyacintrummet*. Scenen har vridits 90 grader åt höger i förhållande till *Runda salongen*. Rummet får här formen av en triangel med kakelugn i fonden och med basen öppen mot publiken. Här ser vi på inre scener: till höger *Runda salongen*, där Mumien och Översten sitter tysta, till vänster dörr till *serveringsgång* (och kök), där Kokerskan kan visa sig.⁹⁶ Fröken dör av allt som hänt och av Studentens hårda ord. Dödsskärmen kan återigen sättas för.⁹⁷ Slutligen försvinner *Hyacintrummet* och *Dödens ö* blir fond på en inre scen med Studenten som åskådare till denna sista förvandling.⁹⁸

Vi har trängt djupare och djupare in i huset och fått veta mer och mer om dess invånare. Den ena fasaden efter den andra har i dubbel bemärkelse ryckts undan och vi är slutligen på väg till dödens ö. Den fråga som ställdes i början kan besvaras med att Strindberg är väl medveten om hur de olika scenrummen befinner sig i förhållande till varandra och hur väl de hänger ihop. Han har sett hela «huset» för sin inre syn!

9. Avslutning

Strindberg låter scenrummen spela med i dramats konflikt och laborerar därvidlag gärna med vad som sker utanför scenen och på inre scener: i *Mäster Olof* för att gestalta konflikten mellan den nya och den gamla religionen, i *Fadren* konflikten mellan en mansvärld och en kvinnovärld, i *Fröken Julie* konflikten mellan grevens värld och kökets, i *Till Damaskus I* konflikten mellan huvudpersonen, hans omvärld och Gud, i *Ett drömspel*, *Oväder* och *Spöksonaten* konflikten mellan en rad olika världar, olika fiktionsplan, exteriörer och interiörer,

⁹³ August Strindberg, *Kammarspel*, cit., s. 208.

⁹⁴ *Ibid.*, s. 189f., s. 209f.

⁹⁵ *Ibid.*, s. 211-225. Det är alltså inte fråga om det «turn-around» som Rokem talar om (Freddie Rokem, *op. cit.*, s. 67) och likaså Hanes Harvey, som uppger denna vridning till 180 grader (Anne-Charlotte Hanes Harvey, *Strindberg's scenografi*, cit., s. 72).

⁹⁶ August Strindberg, *Kammarspel*, cit., s. 214ff., 220.

⁹⁷ *Ibid.*, s. 223ff.

⁹⁸ *Ibid.*, s. 225.

till vilka vi tränger allt djupare och djupare. Därmed uppnår Strindberg att det som sker utanför scenen och på dessa inre scener ibland blir mer "verkligt" än det som sker på själva scenen!

Visual Interpretations

The Billposter as Alchemist: *A Dream Play* in Düsseldorf 1915-1918

Astrid von Rosen

1. Introduction

The distinguished Swedish Strindberg scholar Gunnar Ollén (1913-2014) is one of the few academics who in any way have acknowledged the production of *A Dream Play* that premièred in Düsseldorf on 16 October 1918. In a short passage in *Strindbergs dramatik*, Ollén mentions that it was well received, and in addition he reproduces four of scenographer- director Knut Ström's (1887-1971) sketches in gray scale, together with a rather extensive caption.¹ By way of introducing the theme of this article, which is Ström's visual interpretation(s) of *A Dream Play*, I would like to start by visually quoting the relevant pages in Ollén's book (Image 1):



Image 1: Four of Knut Ström's sketches for *A Dream Play*, reproduced in Gunnar Ollén's *Strindbergs dramatik* (1982). Courtesy of Gothenburg University Library.

¹ Gunnar Ollén, *Strindbergs dramatik*, Sveriges Radios Förlag, Stockholm 1982, pp. 442-443 and 460. The problem with calling Ström a «scenographer» will be addressed in the historiographical section of this article.

Starting in the upper left and moving to the right, we see sketches of 1) the school scene; 2) Skamsund (in English “Foulstrand” or literally “Foul-bay”) in the foreground, with the Master of Quarantine by the stove, He and She in the middle distance, and in the background Fagervik (in English “Fairhaven” or literally “Fair-bay”); 3) the scene on a beach by the Mediterranean with the two coal-heavers and a wheelbarrow front stage, and to the right the Daughter in her green dress with the Lawyer, and in the background sails being turned into shapes resembling gigantic knife-blades; and 4) the theatre corridor with the Billposter.² This type of information is not provided in the caption, and the images are arranged in a different order than how they occur in the dramatic text. Moreover, the items are signed as early as 1915, while the première did not occur until 1918. These modest observations open the door to the main ambition of my endeavours, namely, to explore the visual materials in a way that better reflects their potential to contributing valuable knowledge about how *A Dream Play* could have been understood in the early 20th century. The article first addresses «epistemological conditions and procedures»³ for employing Ström’s sketches in the process of writing history, and secondly works through examples of the visual materials in detail. Specifically, I will examine sketches where the Billposter is in focus, with the aim of demonstrating the main outline of Ström’s interpretation of *A Dream Play*.

What is presented here draws on recent research carried out within the trans-disciplinary project «Dream-Playing: Accessing the non-texts of Strindberg’s *A Dream Play* in Düsseldorf 1915-18», located at the University of Gothenburg, Sweden.⁴ While it is beyond the scope of this

² The sketches, all made in tempera, can be found in Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität zu Köln. My description stems from an interpretive examination of the materials. Ollén mentions «Dumont Lindemann-Archiv, Düsseldorf» as a source (Gunnar Ollén, *op. cit.*, p. 597). This is not where the sketches are located today, which also points to the complex historical layers traversing the archival situation of the materials pertaining to Ström. For a list of the sketches, see Gerald Köhler, *Knut Ström, Illustrierte Räume: Eine Ausstellung vom 24. März bis zum 9. Mai 2003*, Universität zu Köln, Köln 2003.

³ Thomas Postlewait - Charlotte M. Canning, *Representing the Past: An Introduction on Five Themes*, in *Representing the Past: Essays in Performance Historiography*, edited by Charlotte M. Canning and Thomas Postlewait, University of Iowa Press, Iowa City 2010, p. 1.

⁴ I am indebted to the other members of the research group for their inspiring input during our collaborative working process. Their contributions will be presented in a separate publication, as will my main text for the project: Astrid von Rosen, *Scenographing Strindberg: Ström’s Alchemical Interpretation of Strindberg’s “A Dream Play”, 1915-18 in Düsseldorf*, in *Dream-Playing across Borders: Accessing the Non-Texts of Strindberg’s “A Dream Play” in Düsseldorf 1915-18 and Beyond*, Makadam,

article to further examine the notions of «sketches» and «scenography sketches», it can be mentioned that Ström used the Swedish and German equivalents of «sketches» and, when appropriate, «movement sketches». Scenography sketches are part of «a web of translations», and furthermore are poly-vocal and may vary widely between creators and contexts.⁵

I would now like to return to Ollén's words and choice of images, and further explore the historiographical problems hinted at above. Clearly, Ollén has produced much valuable research, and my intention is not to attack this or to argue that he should have conducted visual analyses, which was not his field of expertise. What I seek to do is to create a basis for the type of visual exploration that I believe can be fruitful, and open new veins where we can learn more about Strindberg's drama, through the work of visually skilled practitioners such as Ström.

2. Historiographical Challenges

For the sake of clarity I will cite the caption accompanying the images in the above-mentioned and visually quoted book *Strindbergs dramatik*:

Sketches for Knut Ström's hypermodernist (for their time) decorations for *A Dream Play*, Schauspielhaus, Düsseldorf, 1918. The performance, praised for «the profound new form» in which it had been dressed, was a prelude to the revolution in stage decoration that would take place at the Lorensberg theatre a few years later [...]. The swastika, auspicious according to ancient traditions, which replaced the four-leaf clover on the mysterious door, had not yet taken on its fateful National Socialist meaning.⁶

Gothenburg (upcoming). While the present article has a historiographical focus followed by a zooming in on the Billposter, the main article merges the modernist dance discourse with alchemy, and addresses Ström's entire 1915-1918 scenographic interpretation. For both texts alchemy functions as an overarching interpretive framework, and please note that some sections are deliberately kept overlapping in the two articles.

⁵ More details on my psychoanalytically inspired conception of scenography as a «web of translations» can be found in: Astrid von Rosen, *Knut Ströms scenografi och bildvärld: Visualisering i tid och rum*, Göteborgs universitet, Göteborg 2010, pp. 15-17; Astrid von Rosen, *Scenografera Sillgateteatern: Ett spel mellan kropp, bild och språk*, in *Lidenskap eller levebröd*, edited by Svein Gladsø et al., Fagboksförlaget, Bergen 2015, pp. 315-334; Astrid von Rosen, *Sweating with Peer Gynt: Performative exchange as a way of accessing scenographic action*, in «Nordlit», XXXIV (2015), pp. 343-352; open access: <<http://septentrio.uit.no/index.php/nordlit/article/view/3379/3251>> (21-05-2015).

⁶ Gunnar Ollén, *op. cit.*, pp. 442-443. «Skisser till Knut Ströms för sin tid hypermodernistiska dekor i *Ett drömspel* 1918 på Schauspielhaus i Düsseldorf. Förställ-

The most obvious historiographical problem that surfaces is what has already been hinted at, namely that Ström's sketches, signed – using an ostentatious artist's monogram – in 1915, seem to be directly connected with the 1918 performance. It is thus assumed that the images can tell us what the «decorations» looked like at a theatrical event not to take place until three years later, something that in this case is not only far-fetched but also lacks respect for what the traces perhaps *can* contribute. As a notion, «decorations» would apply to something physically built for the stage event, rather than the *imagined scenographic event* I would argue is enacted in the sketches.⁷ Also, positioning Ström as the maker of «decorations», prematurely closes our understanding of his work. To call Ström a «scenographer» – or for that matter a «decorator» – would be anachronistic and somewhat problematic even though his work resembles what a scenographer today would create in close collaboration with a director.⁸ From November 1912 Ström was employed as *Künstlerischer Beirat* at Schauspielhaus Düsseldorf and thus worked in a leading position as a combination of technical manager and what we today call scenographer. In fact, the way his role is described varies in quite diverse ways, for example on playbills from the years in Düsseldorf.⁹

While the expression «hypermodernist decorations» is not necessarily wrong, and might be useful in a short text, there is nevertheless a risk of its functioning as a drawer where archival items can be sorted into stylistic categories and then got rid of before they become troublesome. One might wonder what «hyper» – overcharged – means in the case of Ström; in what sense are his sketches overcharged with «modernity»? And how can we understand the «modernity» in the sketches from Düsseldorf in 1915, conceived a year after the outbreak of the First

ningen prisades för “die völlige neue Form”, i vilken den hade klätts, ett förspel till den scendekorative revolten på Lorensbergsteatern några år senare [...]. Det enligt urgamla traditioner lyckobringande hakkors, som får ersätta fyrväplingen på den hemlighetsfulla dörren, hade ännu inte fått sin ödesdigra nationalsocialistiska innebörd». My translation.

⁷ In brief, the *web of translations* operates in three registers, as an intermingling of (1) material circumstances and impossibilities, (2) cultural and personal imaginary and pictorial worlds, and (3) structural systems and orders traversing for example sketches. See note 5 for further readings.

⁸ These matters are also elaborated on in Astrid von Rosen, *Kuratera jungfrur*, in «Koregrafisk Journal», 3, 2015, pp. 5-8, but not from the perspective of Ollén's text.

⁹ It can also be mentioned that Ström and actor/director Paul Henckels were *Leiter der Aufführungen* (production leaders) for the production that premiered in 1918. See the playbill (a text-based poster) and press clippings for *Ein Traumspiel* 1918, as well as additional materials, in *Grosse Sammlung*, and the press clippings section at Theatermuseum der Landeshauptstadt Düsseldorf. Further information on Ström's background can be found in Astrid von Rosen, *Knut Ströms scenografi*, cit.

World War? Even if all these issues cannot be worked through here I think it is important to bring them up. The modernist fixation on “newness”, indicated through the mentioning of form in the caption, also needs critical attention. There is, as Willmar Sauter has pointed out, always a play with continuity within the seemingly new.¹⁰

In writing that «the auspicious swastika, replacing the four-leaf clover on the mysterious door, had not yet taken on its fatal National Socialist meaning» Ollén touches upon the question of what the symbol could mean – and how it functioned – in context, before 1920. The word «replacing» is perhaps a bit misleading, and I would suggest that the clover rather merges or twists into a swastika-like form, as a darker shade of gray in a gray rectangular space (the door). The larger and more obvious swastika inserted into the backrest of a chair is elided in Ollén’s description, perhaps due to the limited space. In gray scale the chair does not so easily come through as important. But when the sketch is viewed in colour and in real life, the chair and the swastika in the seat back turn out to be entirely painted in gold.¹¹ It only takes a few minutes to realize that the sketch is full of formal riddles and other mysteries.

Ollén’s use of the expression «prelude» suggests that there will also be a climactic real thing, in this case the «revolution in stage decoration» soon to take place at the Lorensberg theatre in the autumn of 1919 in Sweden.¹² As a consequence, Ström’s work in Düsseldorf is

¹⁰ Willmar Sauter, *Cyclic Perseverance and Linear Mobility of Theatrical Events*, in *Representing the Past: Essays in Performance Historiography*, edited by Charlotte M. Canning and Thomas Postlewait, University of Iowa Press, Iowa City 2010, pp. 117-141.

¹¹ A telling example of what might happen if colour is ignored can be found in Egil Törnqvist, *Staging “A Dream Play”*, in *Strindberg’s Dramaturgy*, edited by Göran Stockenström, University of Minnesota Press, Minneapolis 1988, pp. 259-261. Törnqvist describes Carl Grabow’s sketch for the prologue (*A Dream Play* in Stockholm 1907) as if «the contrast between light [...] and dark is accentuated» (p. 259), pointing out the stark contrasts. According to the references a greyscale reproduction was used, which means that Törnqvist never looked at the actual sketch. When one does so, the colour blue is clearly the most significant expression, and moreover, it shimmers in various hues throughout the sequence of images. This use of blue is theoretically interesting in relation to the dramatic text. The sketch is accessible in Musik- och teaterbiblioteket’s collection of scenography sketches, Statens Musikverk, Stockholm. In the examination of Alfred Roller’s sketch for the prologue (1921) Törnqvist says that behind the clouds the «black sky is burning [...]», and then states that «the suggestive vagueness is lost» (p. 261). I have not yet seen Roller’s original sketch, but it would be interesting to further explore his interpretation. The Grabow example teaches us that stark contrasts in reproductions might not be there in the original colour sketches.

¹² The argumentation is inspired by Lena Hamberg, *Ballerinor och barfotadansöser: Svensk och internationell danskultur runt 1900*, Carlsson, Stockholm 2002, pp. 138-139. See also Christopher B. Balme, *Playbills and the Theatrical Public Sphere*, in *Representing the Past*, cit., p. 38.

easily rendered less important than the Swedish pinnacle – and from the German perspective Ström's work seems to be ignored because he left for Sweden.¹³ Basically, the historiographical problem surfacing here concerns the archive, and is rooted in the chaotic situation at the end of the First World War and in its aftermath. Due to the dangerous and difficult situation, Ström and his wife, Anna (born Holmberg), and their two children left for Sweden in 1919. With this move the Düsseldorf material started to disintegrate. Today the Düsseldorf sketches have to be searched for in several archives and personal collections in Germany and Sweden.¹⁴ This is mentioned in order to emphasize the necessity for scholars to physically as well as intellectually cross borders.¹⁵

Despite my critical objections, it is in relation to the archival fragmentation that Ollén makes a valuable contribution, not only by mentioning and visually quoting the sketches, but also by making an effort – despite the limited space – to give an overview of Ström's work on Strindberg's drama in Düsseldorf:

The *Dream Play* première was the culmination of Knut Ström's 1916-18 series of Strindberg performances in Düsseldorf: «Kameraden» (13/6 16), «Rausch» (12/9 16), «Wetterleuchten» (4/5 17), «Der Pelikan» (14/8 17) and «Ein Traumspiel». In all of them Knut Ström was responsible for the decorations. In *There are Crimes and Crimes* and *A Dream Play* he co-directed with Henckels, in *Storm Weather* and *The Pelican* he was the sole director.¹⁶

¹³ This is further discussed in Astrid von Rosen, *Knut Ströms scenografi*, cit., p. 24.

¹⁴ The most important of these are: Grosse Sammlung, Theatermuseum der Landeshauptstadt, Düsseldorf; Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität zu Köln; Theatrical Collections, Göteborgs stadsmuseum, Gothenburg; Private Collections, the Ström Family, several cities in Sweden; and the above-mentioned Scenography Collections at Musik- och teaterbiblioteket, Musikverket, Stockholm.

¹⁵ The importance of crossing borders in the case of Strindberg is amply demonstrated in *The International Strindberg: New Critical Essays*, edited by Anna Westerståhl Stenport, Northwestern University Press, Evanston [Ill.] 2012, as well as in the 2014 Rome conference, *Strindberg Across Borders*. A general obstacle though (from my historiographic perspective), is that one often repeats, revisits and reinterprets what has already been written, rather than exploring anew the archives proper.

¹⁶ Gunnar Ollén, *op. cit.*, p. 460. «Drömspelspremiären bildade kulmen på Knut Ströms svit av Strindbergs-framföranden 1916-18 i Düsseldorf: 'Kameraden' (13/6 16), 'Rausch' (12/9 16), 'Wetterleuchten' (4/5 17), 'Der Pelikan' (14/8 17) och 'Ein Traumspiel'. I samtliga svarade Knut Ström för dekoren. I Brott och brott och Drömspelet delade han regin med Henckels, i Oväder och Pelikanen var han ensam regissör». My translation. For an updated overview, including all (for the relevant time frame) performances at Schauspielhaus Düsseldorf, see *Jahrhundert des Schauspiels: Vom Schauspielhaus Düsseldorf zum Düsseldorfer Schauspielhaus*, edited by Winrich Meiszies, Droste, Theatermuseum der Landeshauptstadt Düsseldorf, Düsseldorf 2006.

What falls outside of Ollén's scope are what I call the voices of the visual material, which do not always say the same thing as the critics or the dramatic text do. Furthermore, sketches produced by Ström but never transposed to a staged version do not fit into a concept such as Ollén's. A more fruitful historiographic approach would be – when appropriate – to steer away from too narrow a focus on the event proper, and thus creatively rethink non-staged or, as in the case of *A Dream Play*, ambiguous sketches as valuable sources. In the following sections I seek to demonstrate the applicability of this approach.

3. Theosophy and Alchemy as Interpretive Strategies

When further exploring Ström's sketch for the theatre corridor, re-produced in Ollén's book, it becomes clear that Ström was making use of symbols – swastikas, circles, a six-pointed star (i.e. two triangles representing matter and spirit) and so forth – present in the emblem of the Theosophical Society.¹⁷ Inaugurated in 1875 by Helena Blavatsky, this society wishes to reconcile science, ancient myths, religious systems and philosophically speculative teachings such as alchemy. According to the theosophical doctrine, a human being's life on earth is the playing of a vague and tormented role on a precarious stage, while the true self exists in another dimension. Thus, the world is illusion, and the task for the human actor is to learn how to see through its deceptive appearance.

A theosophical work that was an important part of the artistic and spiritual culture of its time is *Thought-Forms*, written by Blavatsky's

¹⁷ My exploration of theosophy and its seal builds on written as well as visual sources from within the society as well as from more distanced positions. Helena Blavatsky, *The Secret Doctrine: The Synthesis of Science, Religion, and Philosophy*, Theosophical University Press Online Edition, <<http://www.holybooks.com/wp-content/uploads/The-Secret-Doctrine-by-H.P.-Blavatsky.pdf>> (08-11-2014); Arthur M. Coon, *The Theosophical Seal: A Study for the Student and the Non-Student*, Adyar, Madras 20, India: The Theosophical Publishing House, 1958, <<https://www.theosophical.org/files/resources/books/Seal/TheosophicalSeal.pdf>> (08-11-2014); Harry G. Carlsson, *Genom Inferno: Bildens magi och Strindbergs förnyelse*, trans. by Gun R. Bengtsson, Carlsson, Stockholm 1955; Harry G. Carlsson, *Strindberg och myterna*, trans. by Sven Erik Täckmark, Författarförlaget, Stockholm 1979; Eszter Szalczer, *Strindberg och teosofin*, I-V, Online Teosofiska kompaniet, Malmö 2002, <http://www.teosofiska-kompaniet.net/Strindberg_Teosofin_MotLjuset_del2_2002.htm> (07-07-2014); Eszter Szalczer, *Theosophy as a Catalyst: Strindberg's Theatre of the Self and the Other*, in *August Strindberg and the Other: New Critical Approaches*, edited by Poul Houe et al., Rodopi, Amsterdam - New York 2002, pp. 101-114.

followers Annie Besant and Charles Webster Leadbeater.¹⁸ A variety of thought-forms – visualizations of affects – are presented in the book, making it a rich visual source of inspiration.¹⁹ When Ström creates a shimmer of small pale-yellow crosses on the «dilapidated party wall» in the sketch for the theatre corridor, these quite literally resemble theosophical *thought forms*. The examples of theosophical inspiration found in Ström's sketches can be multiplied, but in this article I will argue that alchemy serves as a visual and theoretical basis for Ström's interpretation of Strindberg's drama; we are dealing with overlapping symbolic systems. Specifically, I will examine the above-mentioned sketch for the theatre corridor from the perspective of alchemy. In addition, three more sketches of the Billposter, two made in 1916 and one in 1918, will be analysed.²⁰ The sketches in this analysis come from archives and collections in Cologne, Düsseldorf and Stockholm, thus literally demonstrating the fruitfulness of transgressing borders. My aim is not to reconstruct or even approximate the scenic event that premiered on October 16, 1918; instead my interest lies in the close encounter between Strindberg's dramatic text and Ström's visual interpretation.²¹ As I will argue below, inspiration deriving both from alchemical imagery – its emblems and symbols – and from its thought system(s) is present in productive ways in the sketches. Below I will give a few examples to provide the reader with a more coherent framework for this line of argumentation.

In a 1915 sketch for the prologue, where Indra's daughter descends to earth, Ström has created an extended golden zodiac strongly resem-

¹⁸ Annie Besant - Charles Webster Leadbeater, *Thought-Forms, The Project Gutenberg eBook*, 2005, eBook #16269 [The Theosophical Publishing House, London 1901], <<http://www.gutenberg.org/files/16269/16269-h/16269-h.htm>> (08-11-2014).

¹⁹ In *On the Spiritual in Art* (first published in 1911 as *Über das Geistige in der Kunst*) Wassily Kandinsky argues for what he terms a spiritual revolution in and through the artist's sensitive and psychologically charged use of colour and form. See Wassily Kandinsky, *On the Spiritual in Art*, Solomon R. Guggenheim Foundation, New York 1946 [1911], <<https://archive.org/details/onspiritualinart00kand>> (08-11-2014).

²⁰ The costume sketches from 1916 are made in tempera and can be found in Grosse Sammlung at Theatermuseum der Landeshauptstadt Düsseldorf. The costume sketch from 1918 is a drawing, found in Musik- och teaterbiblioteket's Scenography Collections, at Musikverket, Stockholm.

²¹ This does not mean that I am always avoiding the event. In Astrid von Rosen, *Scenographing Strindberg*, cit., I use a technical description dated 1918, Ström's storyboard from 1918, sketches made in 1918, reviews, and most importantly a contextualized approach that merges technical challenges with a theoretical interpretation of the drama, in an attempt to discuss what the scenography did – how it *acted* – at the event (not how it *looked* on stage). The material from the previous process (1915-17) is immensely valuable, because it helps clarify how Ström's interpretation of Strindberg's text is worked out in the imagined stage space of the sketch.

bling a zodiac found in *Philosophia reformata* (1622).²² In combination with other alchemical influences in the sketches (some of which will be explored in the following), I think it is reasonable to argue that its source of inspiration is quite obvious. The profound idea of the *Magnus Opus*, the great work of alchemy, is to seek «the philosopher's stone», or to make gold. Not necessarily referring to literally making gold, this ambition can address an inner, psychologically transformative process. Alchemy has a long and far from coherent tradition, and is not outdated today. For example, reading the books or watching the films about Harry Potter, or googling the word «alchemy» will instantly prove this. Philosopher of religion Mircea Eliade argues that gold-making, rooted in metallurgical craft, is completely intertwined with a mystical world view. This thinking builds on a sexualized understanding of the world, and alchemy's symbolic language draws on this. Not surprisingly it is believed that raw ores grow like embryos, and slowly mature into pure gold in the belly of Mother Earth.²³ The extended zodiac, then, represents the alchemist's ambition to override time, and chemically speed up the natural maturation of gold. During the process, matter will scream like tormented children. According to *A Dictionary of Alchemical Imagery*, a feature such as marriage, or the «chemical wedding», is a code name for «the reconciliation of opposites», the central process in the creation of the philosopher's stone. The vessel where this takes place has many names, but one of them is the «bed».²⁴ This means of course that almost anything in our ordinary lives can take on a mystical charge; what I will do here is to seek out Ström's engagement with codified alchemical imagery and thinking.

Ström's sketch for the second scene, where the Daughter and the Glazier stand in front of Strindberg's growing castle, features a gigantic, golden, egg-shaped hill (half an egg), surrounded by floating, abstract or simply strange flowers. Strindberg's «gigantic hollyhocks» have become alchemical «flowers» or sublimated substances.²⁵ They

²² The sketch can be found in the Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität zu Köln. For the zodiac, see emblem nr. 300 in Stanislas Klossowski de Rola, *The Golden Game: Alchemical Engravings of the Seventeenth Century*, Thames and Hudson, London 1988, p. 170.

²³ Mircea Eliade, *The Forge and The Crucible [Forgerons et Alchimistes, 1956]*, trans. by Stephen Corrin, The University of Chicago Press, Chicago-London 1978, in particular pp. 8 and 19-52.

²⁴ Lyndy Abraham, *A Dictionary of Alchemical Imagery*, Cambridge University Press, Cambridge 1998, «chemical wedding» pp. 35-39 and «bed» pp. 19-20.

²⁵ The sketch can be found in the Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität zu Köln. For the English version of Strindberg's drama I consulted various translations, in order to find one that is reasonably faithful to the Swedish original,

are also strongly reminiscent of flowerlike images found in *Thought-Forms*; the systems are overlapping. The «castle» is a name for the sealed vessel «which holds the Arcanum, the secret of the philosopher's stone», and the «egg» is yet another way of addressing the vessel (which can take on an endless variety of code names, including «ship»²⁶ In Ström's 1915 sketches, the egg shape – the outline of the golden form – is used for the window at the lawyer's office, the opening of the cave, and the space for the organ in the church. It is also prominent in the sketch for the theatre corridor, where it creates a dominant gap in the greyish «dilapidated party-wall».²⁷ In relation to the importance of fire in alchemy, it is worth noting that the party-wall is called a «brandvägg», literally a «fire-wall», in Swedish.

The most striking feature of Ström's sketch for the theatre corridor, as I see it, is the hyper-black darkness inside the half-oval penetrating the greyish, somewhat vibrating «fire-wall». (The vague yellow crosses create a vibration.) It looks like a large, hungry gap, ready to engulf anyone approaching. According to the dramatic text this is a passageway that «opens upon a green, sunlit space, where there appears a tremendous blue monk's-hood (aconite)».²⁸ As already mentioned, Ström has departed from literally depicting a monk's-hood. I will trace his interpretation step by step, starting with Greek mythology. The flower grows where the three-headed dog Cerberus, who guards the entrance to the underworld, has drooled. Its roots are toxic, and it does indeed point to the grim beginnings of the *opus alchemicum*. In order to reach the stone – the shimmer at the other end of the passageway – one has to go through something very difficult. Ström has emphasized the darkness by fusing the «coal-black trunk» of the

and I decided to use August Strindberg, *Plays by August Strindberg*, trans. by Edwin Björkman, Duchworth & Co, London 1912, here p. 29. The equivalent Swedish text is August Strindberg, *Ett drömspel*, edited by Gunnar Ollén (Stockholm: Norstedt, 1988, *Samlade Verk*, vol. 46, here p. 9: «jättestora Stockrosor»). For the substances see Lyndy Abraham, *op. cit.*, pp. 79-80. It can also be mentioned that Ström, a native Swedish speaker, naturally helped out with the language when Swedish dramas were produced in Düsseldorf; see Astrid von Rosen, *Knut Ströms scenografi*, cit., p. 39. Emil Schering's German translation was, according to reviews, successfully revised and made more poetic by Hans Franck, the dramaturg for *A Dream Play*. See Heinz Stolz, *Strindbergs Traumspiel*, in «Düsseldorfer General-Anzeiger», 18-10-1918, and an anonymous article in «Freie Presse», 21-10-1918.

²⁶ Lyndy Abraham, *op. cit.*, pp. 31-32, 66-67 and 183.

²⁷ August Strindberg, *Plays*, cit., p. 34; August Strindberg, *Ett drömspel*, cit., p. 18: «en gammal ruskig brandmur».

²⁸ August Strindberg, *Plays*, cit., p. 34; August Strindberg, *Ett drömspel*, cit., p. 18: «[...] vilken mynnar ut i en grön ljus plats där en kolossal blå Stormhatt (Aconitum) synes».

linden tree, as well as the «small air-hole leading into a cellar» (a black hole leading into darkness) into the walls of the passageway.²⁹

So, the hyper-black walls of the passageway indicate an entrance into the great work of alchemy. In fact, the passage and the vertical window above it merge into something that resembles a large alchemical oven or a vessel of sorts. Black, or *nigredo*, is how the first step in the alchemical process is often labelled (even if the terminology, the number of steps and their order are far from consistent in the literature). One should be cautious, though, about assuming that black in this context only refers to black colour or simply symbolizes an inner feeling.³⁰ In alchemy «black» captures a wide range of painful steps in a process by which the impure matter in the stone is broken down, «killed, putrefied and dissolved» through continuous cleansing and through fire.³¹ Tightly linked to these sufferings is «green vitriol», another name for the alchemical hell.³² The complex expression «the green lion» addresses for example the presence of an impure substance necessary to the process, as well as the maturation taking place.³³ After the difficulties in the *nigredo* phase have been worked through, the white (*albedo*) phase follows, resembling the Christian idea of resurrection. In the yellow (*citrinitas*) and red (*rubedo*) phases, the work

²⁹ August Strindberg, *Plays*, cit., p. 35; August Strindberg, *Ett drömspel*, cit., p. 18: «kolsvart stam», «därinvärd en källarglugg».

³⁰ Ström's alchemical interpretation comes, I would argue, very early in the history of *A Dream Play*. An alchemical interpretation of the dramatic text of a later date is Bettina L. Knapp, *Theatre and Alchemy*, Wayne State University Press, Detroit 1980, pp. 19-40. Mark Mussari mentions some probable alchemical connections in «Färg, färg!» – *Strindberg's Chromatic Language in "Ett drömspel"*, in «Scandinavian Studies», LXXVII (2005), 4, pp. 486-487. A master's thesis by Katarina Thorell, *En alkemisk dröm: Alkemisk analys av Robert Lepages uppsättning av "Ett drömspel" på Dramaten 1994-95*, Stockholm University, Stockholm 1996, explores a performance from an alchemical perspective in a rewarding way. And of course, Strindberg himself addresses alchemy more or less directly in a number of texts, in particular from the so-called *Inferno* period, but also later. It can be suggested that the partly alchemical analysis of Strindberg's *En blå bok (Zones of the Spirit)* in Astrid Regnell, *Att se stjärnor på ljusa dagen: Förvandling och försoning i August Strindbergs "En blå bok"*, Ellerström, Lund 2009, is also useful for *A Dream Play*. In addition to this Strindberg's alchemy is discussed in Jon M. Berry, *The Alchemical Regeneration of Souls in Strindberg's "To Damascus, III"*, in *August Strindberg and the Other*, cit., pp. 57-75, and in Per Stam, *Det Stora Verket: Perspektiv på naturvetenskap, alkemi och ockultism i "Inferno" och "Legender"*, in *20 x Strindberg: Vänbok till Lars Dahlbäck*, edited by Margareta Brundin et al., Almqvist & Wiksell International, Stockholm 2003, pp. 150-173.

³¹ Lyndy Abraham, *op. cit.*, p. 135.

³² *Ibid.*, p. 212, and Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 162.

³³ Lyndy Abraham, *op. cit.*, pp. 92-94.

is strengthened and perfected.³⁴ At its culmination, a flower, normally a rose, blooms at the top of the vessel or castle; there are numerous examples of this in alchemical engravings.³⁵ Strindberg may well have used such an image in an idiosyncratic and inherently ambiguous way for his ending, when the castle burns and the chrysanthemum blooms. The ground is now completely covered with the blue monk's hood, which increases the deceptive character of the scenography. While the colour blue is commonly understood as symbolizing faith and associated with heavenly characteristics, the flower's poisonous roots and place in mythology indicate, perhaps, a large-scale drooling from some unimaginable dog-creature and a horrifying closeness to the opening to the underworld.³⁶ Following the alchemical line of thinking, this might also tell us that the work is far from perfected and that the nigredo phase will start anew.³⁷

4. The Billposter and the Great Work

When the Billposter raises his arms and starts cleaning the billboard, the entire space is animated with something that cannot really be grasped, but is hinted at in a shimmering and insistent way (Image 2). The act of cleaning might seem ordinary, but in alchemy it is associated with the purification of unclean matter. In alchemical imagery cleaning can be symbolized by laundresses handling alchemical sheets (square shapes).³⁸ References to both cleanliness and dirtiness are frequent in *A Dream Play*, as when the Mother speaks about clean clothes and washing, or when the Daughter suffers from the dirt in her marriage with the Lawyer. It can also be noted that she fills her shawl with suffering until it is completely full, which is important for the success of the nigredo process. After being cleaned it turns

³⁴ *Ibid.*, pp. 4-5, 42 and 174-175; Mircea Eliade, *The Forge and The Crucible*, p. 162.

³⁵ See for example the collection made by Stanislas Klossowski de Rola, *op. cit.*. About the rose, see Lyndy Abraham, *op. cit.*, p. 173.

³⁶ For examples from the rich web of rather common understandings of what blue might symbolize, see Jean C. Cooper, *Symboler: En uppslagsbok*, Forum, Stockholm 1993 [*An Illustrated Encyclopedia of Traditional Symbols*, 1978], pp. 56-57.

³⁷ It is not my task here to go further into Strindberg's text, but I nevertheless want – in line with the observations of several other scholars – to point out the notorious ambiguity present in the visual expressions in the dramatic text. See for example Sven Delblanc, *Stormhatten*, Alba, Stockholm 1979, in particular pp. 81 and 99-102.

³⁸ Stanislas Klossowski de Rola, *op. cit.*, p. 172 (emblem 312), p. 270, and Lyndy Abraham, *op. cit.*, p. 182.



Image 2: Knut Ström, A Dream Play, sketch for the theatre corridor, 1915. Courtesy of Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität zu Köln.

white, signifying the albedo stage. Towards the end of the drama the Lawyer literally reminds the Daughter that they have a «big wash to-day» and must «wash all the handkerchiefs».³⁹

The Billposter is clad in a blue or *azur* tunic with golden crosses, resonating with the previously mentioned blue six-pointed star. He is thus literally dressed in the arcane substance, the mercurial water necessary to the production of the stone: «To clothe in an azure shirt or garment means to make a projection of the tincture on molten metal in order to convert it into silver or gold».⁴⁰ The star signifies «the magical transforming arcanum Mercurius, the divine light hidden in the prison of matter».⁴¹ When drawn into the passage, the stocky little man is somehow physically sensing the invisible secret wisdom of the alchemical process. His arms form a circle, his head is a natural ball, and his belt is a circular shape. His back forms a soft rectangle of clad body and flesh. Moreover, he is wearing an apron, echoing other squares and rectangles in the image, as well as the square apron worn

³⁹ August Strindberg, *Plays*, cit., p. 75; August Strindberg, *Ett drömspel*, cit., p. 78: «Vi ha stortvätt idag, vi ska nämligen tvätta alla näsdukarna».

⁴⁰ Lyndy Abraham, *op. cit.*, p. 15.

⁴¹ *Ibid.*, p. 190.

by the Glazier in another sketch. The previously mentioned backrest forms part of the play with circles, and I would suggest that the greyish clover-swastika has an invisible circular outline, enhancing the affective forces starting to charge the space. The passageway vault is also part of this game, as its half-egg shape is half an extended oval. Furthermore, Ström has transformed Strindberg's «dipnet with a green pole» into an emerald green circle.⁴² The Billposter's left leg is being drawn into the circle, striving to get through all the other circles and reach the space at the other end of the passageway. In such a process, the golden chair with the swastika on its circular backrest represents «sol», the sun, or philosophical gold, «prepared by the art of the alchemist».⁴³ This renders the Portress guarding the opening to the nigredo process, or the mythological underworld, an expert in the suffering it takes to perfect the Great Work. When Indra's daughter relieves the Portress, and takes on her heavy duties, the surroundings start to shimmer, as if the philosopher's stone were almost present.



Image 3: Michael Maier, *Atalanta fugiens* 1617. Courtesy of Gothenburg University Library.

⁴² August Strindberg, *Plays*, cit., p. 34; August Strindberg, *Ett drömspel*, cit., p. 18: «en Sänkhäv med grönt skaft».

⁴³ Lyndy Abraham, *op. cit.*, p. 185.

What is played out in the sketch is indeed the dream of the *opus alchemicum*, as depicted in an image in Michael Maier's *Atalanta fugiens* (1617) showing a dilapidated wall with geometrical figures (Image 3).⁴⁴ Inside a large circle is a triangle in which are inscribed a square and a smaller circle with a man and a woman inside it. An alchemist is standing in front of the wall, pointing at the circle and the square with the arms of a long compass. These arms are perhaps echoed in Ström's rendering of the diverging sticks in the gate that blocks the passageway, and I would suggest that they resonate with the symbolically charged hairpin being discussed in the scene in the plain room in the Lawyers office. When the square is transformed into a circle, the four elements become the fifth element, the powerful quintessence of the opus.

As in other metaphysical systems, the square with its four sides represents the four elements, the four seasons, the four compass directions, the four arms of the earthly cross and the mutable material world perceivable through the five senses. The circle (or sphere) represents the unending perfection of divine love, the unified spiritual realm of God.⁴⁵

The intensity of the Billposter's desire for unification with the circle is further explored by Ström in two costume sketches from 1916. In one of them the Billposter has a grumpy facial expression as he holds onto the green circle (Image 4). His aura is vague like dishwater, his tunic is filled with «spots (or stains)», which is the sign of earthliness being washed away.⁴⁶ Ström has written «MAMA, MAMA» in black next to him. In alchemical language the «union of opposite forces and substances in the chemical wedding can be portrayed as an incestuous union», to be performed secretly.⁴⁷ According to this idea the Billposter has to become a child seeking to return to his mother's womb.

In the other 1916 sketch of the Billposter the «Y-pattern» has turned dark red and been transposed to a light blue-grey tunic (Image 5). A soft blue-grey aura now unites his body with the shimmering circle. The anthropomorphic «Y» represents the unification of the opposites of hot and dry, male and female, and thus the philosopher's stone is often depicted as a hermaphrodite. This creature with two heads and

⁴⁴ Stanislas Klossowski de Rola, *op. cit.*, p. 81.

⁴⁵ Lyndy Abraham, *op. cit.*, pp. 189-190.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 189.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 106.



Image 4: Knut Ström, *A Dream Play*, sketch for the Billposter, 1916. Courtesy of Theatermuseum der Landeshauptstadt Düsseldorf.



Image 5: Knut Ström, *A Dream Play*, sketch for the Billposter, 1916. Courtesy of Theatermuseum der Landeshauptstadt Düsseldorf.



Image 6: Michael Maier, *Symbola aureae mensae* (1617). Courtesy of Gothenburg University Library.



Image 7: Knut Ström, *A Dream Play*, sketch for the Poet, 1916. Courtesy of Theatermuseum der Landeshauptstadt Düsseldorf.

one body literally forms a «Y», as in an engraving in Michael Maier's *Symbola aureae mensae* (1617) (Image 6).⁴⁸

It can also be worth mentioning that in one of the other costume sketches from 1916, the Poet, probably modelled after a photograph of Strindberg, wears a dark cloak with a blue «Y» pattern (Image 7). Clad in darkness, the character holds a lilac or purple – a colour associated with high rank and power also in alchemy – walking stick or wand, and his hair is striving upwards as it turns white.⁴⁹ Indeed, it is as if Ström thought of Strindberg not only as a model for the Poet, but also as an alchemist. Also, the stick and the arms together form a distinct «Y», signifying both the merging of oppositions in the drama and the struggle of contradictory forces within the author himself.⁵⁰

5. Alchemical Playfulness

Returning to the Billposter's activities in the theatre corridor, he not only cleans the billpost but is also repeatedly gluing posters. To further explore this, I would like to turn to a sketch for the stark scene in the «extremely plain room inside the Lawyer's office» (Image 8).⁵¹ There, the chair, which plays an important role in the humiliating dialogue, is hyper-black (as in several sketches).⁵² The brutality of the nigredo phase

⁴⁸ Stanislas Klossowski de Rola, *op. cit.*, p. 109. See also Julius Evola, *The Hermetic Tradition: Symbols and Teachings of the Royal Art*, trans. by Edward E. Rehmus, Vermont: Inner Traditions International, Rochester 1971, pp. 11 and 89, where the figure Y is related to the Nordic-Atlantic tradition where it «has been preserved as a rune (Rune of Life)».

⁴⁹ About «purple», see Lyndy Abraham, *op. cit.*, pp. 159-160.

⁵⁰ For a related discussion, see Eszter Szalczner, *Writing Daughters: August Strindberg's Other Voices*, Norvik Press, London 2008, pp. 72-77.

⁵¹ This sketch belongs to the Ström family. August Strindberg, *Plays*, cit., p. 52; August Strindberg, *Ett drömspel*, cit., p. 43: «En mycket enkel kammare innanför advokatbyrån».

⁵² There is an interesting intertextuality – or perhaps better, inter-visibility – of the black chair. It resonates with a large black armchair in a sketch Ström made for Goethe's *Faust* in 1916 (The Ström Family). See Astrid von Rosen, *Knut Ströms scenografi*, cit., pp. 44-48. At front-stage a retort, a vessel used for distillation in alchemy, forms a black silhouette, on the work desk the lamp spreads an irregular yellow light as if a golden sun were emerging, and in the back, the dark-green books form an «emerald table». *The Emerald Table* is a much-quoted mediaeval source in alchemy (Lyndy Abraham, *op. cit.*, pp. 69-70). Furthermore, a classic example in art and theatre history is the black chair Edward Munch created in a series of «mood sketches» for Max Reinhardt's production of Ibsen's *Ghosts* in 1906. The chair captured the entire atmosphere of the drama and, according to written sources, the scenographer Ernst

becomes evident as the Daughter, dressed in green, turns pale while the Lawyer both pities and torments his «poor little flower, that has no light and no air».⁵³ As previously hinted at, the «bed» in the plain room, as well as the room itself, is a vessel for uniting the opposites in the «chemical wedding». Consequently the space has to be sealed, so that the «man and wife», the main components of the work, will not escape. Thus, Christine pastes and pastes «until they cannot breathe».⁵⁴ She uses «mercurial glue», which is the «medium of conjunction», to unite body and spirit.⁵⁵ Like Christine, the Billposter becomes part of the infernal game that the Daughter has to go through on her way to an ending that, I must say, is very uncertain.



Image 8: Knut Ström, *A Dream Play*, sketch for the extremely plain room inside the Lawyer's office, 1915. Courtesy of the Ström family.

Stern managed to integrate it into the performance proper. See Joan Templeton, *Munch's Ibsen: A Painter's Visions of a Playwright*, University of Washington Press-Museum Tusulanum Press, University of Copenhagen, Seattle-Copenhagen 2008, pp. 39-55.

⁵³ August Strindberg, *Plays*, cit., p. 54; August Strindberg, *Ett drömspel*, cit., p. 46: «Stackars lilla blomma, utan ljus, utan luft...».

⁵⁴ August Strindberg, *Plays*, cit., p. 57; August Strindberg, *Ett drömspel*, cit., p. 52: «tills de inte kan andas!».

⁵⁵ Lyndy Abraham, *op. cit.*, p. 86.

In the theatre corridor, the Daughter speaks with the Billposter about human suffering. He says that his situation is not so bad because after fifty years he has fulfilled the dream of his youth, to receive «a dipnet and a green cauf». Again a play with circles (the dipnet) and squares (the cauf) seems to be present within the ordinary, as well as the ambiguous but powerful colour green. The Daughter remarks: «Fifty years for a dipnet and a cauf», and the Billposter adds: «A *green* cauf – mind you, *green*». ⁵⁶ The long process needed to achieve this «green-ness» might well, in Ström's reading, be associated with the lifelong and time-consuming work of an alchemist. Green signifies progress, but is also a sign of immaturity. Patience is required and, according to Eliade, the alchemist has to be «healthy, humble, patient, chaste», and continuously work at a task that goes far beyond just experiments in a laboratory. Moreover, he or she, or some ambiguous in-between, will also have to «transform himself into a Philosopher's Stone» or the «Elixir». ⁵⁷



Image 9: Knut Ström, sketch for the Billposter, 1918. Courtesy of Scenkonstmuseet.



Image 10: *The Golf Book*, c 1540. © The British Library Board, ADD. 24098 f4r.

⁵⁶ August Strindberg, *Plays*, cit., p. 35; August Strindberg, *Ett drömspel*, cit., p. 19: «en sänkhåv och en grön sump!», «Femti år för en sänkhåv och en sump», «En grön sump, en grön».

⁵⁷ Mircea Eliade, *The Forge and The Crucible*, cit., pp. 158 and 160.

A costume sketch from 1918 shows the moment when the Billposter returns to the theatre corridor after the summer holiday with a bucket and a roll of posters (Image 9). At first there is no sign of the dipnet. But a closer look at the sketch reveals that the circle – the dipnet – forms the outline of a large collar. Our alchemist has actually managed to get his head through this crucial passage, and is thus slowly approaching the mysterious philosopher's stone. He is a bud, not yet an alchemical flower – or the Lotus flower of wisdom. Summer has passed and he is a bit disappointed, because the dipnet was not quite as he had expected it to be. The Daughter finds the words for him, saying: «It had to be green, but not that kind of green».⁵⁸ For him, the work must go on, the work of ripening, the secret work hidden within the ordinary work.

Although alchemists believe the mysterious stone can be found everywhere, it is also extremely difficult to understand what it is. A source from the 15th century says that «birds and fishes bring the Stone to us» and from the stone «springs our *aqua permanens*».⁵⁹ No wonder the Billposter goes fishing on his vacation, and that others remark on it. The alchemist not only has to be chaste and humble, he – or she, or both – also has to perform the work in the manner of a «child's game», in a spontaneous, easy and playful way.⁶⁰ Without wanting to claim direct influence, I have found a remarkable resemblance between Ström's images for the Billposter and the playful illuminations in a book of hours, *The Golf Book* (c. 1540) (Image 10).⁶¹ The February miniature features short stocky men in tunics and tights playing with large hoops, just as the Billposter plays with his dipnet-emerald circle.

The Billposter is not the only one playing more or less conscious alchemical games. One might wonder how Ström read and interpreted these lines uttered by the Officer in the theatre corridor:

Madame, that blue monk's-hood outside – I have seen it since I was a child. Is it the same? – I remember it from a country rectory where I stopped when I was seven years old – There are two doves, two blue doves, under the hood – but that time a bee came flying and went into

⁵⁸ August Strindberg, *Plays*, cit., p. 42; August Strindberg, *Ett drömspel*, cit., p. 29: «Grön skulle den vara, men inte *det* gröna!».

⁵⁹ Mircea Eliade, *The Forge and The Crucible*, cit., p. 163. This very special water is another name for «Mercurius», symbolizing «the universal agent of transmutation» found at the heart of alchemy; Lyndy Abraham, *op. cit.*, p. 124.

⁶⁰ Mircea Eliade, *The Forge and The Crucible*, cit., p. 164, note 1.

⁶¹ *The Golf Book* (c. 1540), British Library, <<http://www.bl.uk/onlinegallery/ttp/golf/accessible/pages3and4.html#content>> (22-11-2014).

the hood. Then I thought: now I have you! And I grabbed hold of the flower. But the sting of the bee went through it, and I cried – but then the rector's wife came and put damp dirt on the sting – and we had strawberries and cream for dinner – I think it is getting dark already.⁶²

This childhood memory is full of the playful innocence that a true, and in this case slumbering alchemist – or perhaps one in the making – must possess, and all the signs are there to explore.⁶³ In Swedish, the blue monk's-hood is often called a *duvvagn*, *Venusvagn* (dove-wagon, Venus-wagon).⁶⁴ In alchemy «doves» are symbols for the «transforming arcanum»; the dirt or «dung» provides a «gentle heat for the alembic»; the «bee» is the «mercurial serpent»; and a «sting of the bee and the dart of Cupid both signify the secret fire». The «rector's wife» is a mother figure, and in the literature of alchemy there are, as previously mentioned, passages symbolically described as «incest», signifying the necessity to return to the mother's womb. Blue is «azure», a heavenly but also corporeal colour, as well as yet another way to describe mercurial water. In an alchemical vocabulary it is argued that «strawberries and cream is a name for the red and white tinctures of elixirs», resembling the *rubedo* and *albedo* phases.⁶⁵ The last remark about the approaching darkness reminds us of the *nigredo* process, to be repeated over and over again. The great work is thus resonating with the most minute childhood memory. And of course it is no coincidence that the grown officer has to work in a stable-castle, and deal with horse-dung.

Before bringing this to a close, I would like to discuss a section of the sketch for the theatre corridor that has not been addressed so far, namely Ström's signature, or artist's monogram. This riddle is ingeniously worked out, so that within a circle the «K» in «Knut» and the «S» in «Ström» (English «stream») form a knot or a nest of worms, while the remaining characters «-tröm» form a vivid tail. Both «worm», and «stream» are terms for the «transforming arcanum»,

⁶² August Strindberg, *Plays*, cit., p. 38; August Strindberg, *Ett drömspel*, cit., p. 23: «Fru! Den där blåa Stormhatten där ute! Den har jag sett sen jag var barn ... Är det samma en? – – – Jag minns i en prästgård, då jag var sju år ... det sitter två duvor, blåa duvor under den där hatten ... men den gången kom det ett bi, och gick in i hatten ... då tänkte jag: nu har jag dig! Och så knep jag om blomman; men biet stack igenom, och jag grät ... men så kom prostinnan och lag våt jord på ... Sen fick vi smultron och mjölk till kvällen! – – – Jag tror att det mörknar redan!».

⁶³ The «*ludus puerorum*» is discussed in Mircea Eliade, *The Forge and The Crucible*, cit., pp. 163-164.

⁶⁴ Alice Rasmussen, *Strindbergs flor*, CMK förlag, Stockholm 2012 [2009], p. 548.

⁶⁵ Lyndy Abraham, *op. cit.*, pp. 58-59, 61-62, 20, 106-107, 15, 47-48 respectively.

«mercurial waters», or «secret fire» of alchemy.⁶⁶ These dual-natured forces both destroy and lead to new life, and it must have been irresistible for Ström to create a monogram that played with this powerful symbolism. Furthermost, this also connects him – secretly but thus all the more tightly – to one of the greatest dramatists of his time, Strindberg, whom Ström had met, or at least seen sitting in the auditorium, when working at the Intima Teatern in Stockholm in 1907.⁶⁷

6. *Concluding remarks*

Having noted the importance of context and striving to give voice to often used and reproduced, but equally often unfairly treated archival traces such as sketches, I have pointed out in this article the applicability of in-depth visual analyses. It has been my ambition to demonstrate that Ström manages to bring out a creative and predominantly visually coded alchemical vein in *A Dream Play*. He carefully works through the character of the Billposter, making him take on the role of an alchemist, an unassuming person in possession of more or less unconscious, as well as precarious transformative powers. Even if this is a limited case study, I would argue that alchemy is helpful when striving to decode Ström's intense and long-term involvement with *A Dream Play*. For Ström, alchemy became a mindboggling and visually rich system that made it possible for him to provide Strindberg's complex and – for its time as well as today – hard to grasp dramatic text with a coherent interpretation that was still in line with what Ström believed to be the author's intentions. The dematerialization, the dreamlike quality, the view of the world as deceptive, the ongoing transmutations, the formal and colour-coded symbolism, the childish and also devilish playfulness... Ström made it all fit into his secret scenographic system. While imagery and thought systems from alchemy were extensively used in the sketches, the source of inspiration has to my knowledge never been openly stated in interviews or the very few biographical texts that exist. I would suggest, as a topic for further exploration, that Ström learnt the core of his scenographic concepts from Strindberg, and that this somehow stuck with him throughout his career.

⁶⁶ *Ibid.*, pp. 191-192 and 220.

⁶⁷ Astrid von Rosen, *Knut Ströms scenografi*, cit., p. 32.

En strippad Strindberg. August Strindberg gestaltad i serier från Pirinen till Kverneland

David Gedin

I första hand är min avsikt att göra en inventering av Strindberg inom seriekonsten, dels av de gånger han dyker upp tillfälligt som en symbol eller en ikon, dels av de verk där han spelar en mer central roll. Däremot saknas utrymme för mer systematiska analyser, men jag kommer göra några reflexioner som ändå, förhoppningsvis, visar på mediets kreativa kraft.¹

Under sin karriär förekom Strindberg ofta i karikatyrteckningar. I första hand gällde det förstås de olika offentliga debatterna, vanligen porträtterade som maktkamper, där Strindberg gärna utrustades med attribut som symboliserade det vilda, okontrollerade. Hans vapen var morgonstjärnan, spikklubban eller påken, medan t ex Heidenstam utrustades med värja eller svärd.² Att bildberättandet tog fart under perioden ledde också till att de första moderna svenska serierna började produceras. Man brukar peka ut Oscar Andersson, signaturen O.A., som pionjären, och som skämttecknare karikerade han också mycket riktigt Strindberg.³

Men även om gränsen mellan serier och skämtteckningarna var – och fortfarande är – mycket diffus kan man inte säga att Strindberg förekommer som seriefigur förrän, så vitt jag hitintills kunnat slå fast, han dök upp i Joakim Pirinens moderna klassiker *Socker-Conny* 1985.

¹ Fördjupande analyser av serier är, om man jämför med andra konstformer, ett märkligt glest fält, och naturligtvis än mer sällsynta är de som behandlar svenska serier, men bland undantagen kan i det här sammanhanget nämnas Camilla Storskogs intressanta studie av Fabian Göransons serieadaption av *Inferno*, som fokuserar på de traditionella hjältemyterna respektive myten om staden; se Camilla Storskog, *Myth as an Interpretive Paradigm of Reality: Strindberg's and Göranson's Inferno*, i «AION», XXII (2012), 1-2, s. 147-172.

² Se t.ex. David Gedin, *Fältets herrar. Framväxten av en modern författarroll. Artonhundraåttitalet*, Symposium, Stockholm-Stehag 2004, s. 294-295.

³ Se t.ex. «Söndags-Nisse», 19-02-1899, julnr. 1899, 08-12-1901, 27-09-1903, i Germund Michaneck, *Strindberg i karikatyr och skämtbild. Hur vår störste författare hyllades och smädades i sin samtids skämtpress*, Wahlström & Widstrand, Stockholm 1998, s. 56-57, 86, 88, 93.



Bild 1

Tiden är symptomatisk. För det är i och med 1980-talet som tecknade serier för vuxna tar fart på allvar i Sverige. 1979 grundade Pirinen med Rolf Classon, Olle Berg och Kerold Klang tidningen «Galago», vars första nummer kom ut 1980, inspirerad av amerikansk underground (till exempel Robert Crumbs *Zap Comics*), ett inflytande som länge starkt har präglat den svenska serieproduktionen, i estetiken liksom i ämnesval och perspektiv. Många tecknar svartvita, uttrycksfullt karikerade figurer, som expressivt konfronterar det realistiska, harmoniska. Svärtan är inte bara vanlig i färgskalan utan präglar seriernas relation till samhället som skildras med sarkastisk, drastisk humor.

Med start i *Socker-Conny* har jag funnit femton förekomster eller referenser till Strindberg bland svenska serietecknare – liksom hos en norrman.

Förutom hos Pirinen, naturligtvis i Per Demervalls serieversion av *Röda rummet* 1986, 1988. Han gör också ett gästspel i albumet *Nils Holgersson flyger igen!* av Leif Zetterling och Björn Meidal 1990. Sedan dröjer det elva år tills Joanna Rubin Drangers *Fröken Märkvärdig & karriären* utkommer 2001. Därefter ytterligare åtta år innan Anneli Furmarks *August & jag* 2009. Året därpå kommer Fabian Göransons serieversion *August Strindbergs Inferno*.

Lagom till märkesåret 2012 – hundra år efter Strindbergs död – producerade Seriefrämjandet utställningen «Livet är ingenting för amatörer» avsedd för seriefestivalen i Angoulême.⁴ Till den inventerades dels de kreatörer som redan hade använt Strindberg, som Furmark, Göransson och Rubin Dranger, dels de som kom med egna verk det året, nämligen Katarina och Henrik Lange, *Strindberg för dig som har bråttom*, och Per Demervall och Ola Skogäng, *Döda rummet. Strindbergs sista drömspel*. Men dessutom skapade ett antal svenska seriekreatörer enstaka bilder eller kortare serier – så vitt jag har förstått – speciellt med tanke på utställningen. Loka Kanarp gjorde en sida baserad på *En dåres försvarstal*; Mathilda Ruta klippte ihop *Ett drömspel* med *Liten katekes för underklassen*; Malin Biller fantiserade ihop en Strindberg som transvestit, Kolbeinn Karlsson kommenterade Kerstin Strindbergs öde, Knut Larsson ritade fragmentet *Toten-Insel*, medan slutligen Joanna Hellgren skapade en svit teckningar som sökte gestalta 2000-talets bohemliv motsvarande 1879 (Bild 1).⁵

Att utställningen fick namn efter ett apokryfiskt Strindbergeitat – *Livet är ingenting för amatörer* – är symptomatiskt. Den ger mindre intryck av

⁴ Utställningen kurerades av Josefin Svenske och producerades av Seriefrämjandets ordförande Fredrik Strömberg. Se <<http://serieframjandet.se/2012/01/25/livet-ar-inget-for-amatorer-svenska-serieskapare-i-angouleme/>> (22-07-2015).

⁵ Bild 1. Joakim Pirinen, *Socker-Conny*, Tago, Stockholm 1985; Björn Meidal och Leif Zetterling, *Nils Holgersson flyger igen! Ett äventyr i 18 avsnitt*, Carlsen Comics, Stockholm 1990; Anneli Furmark, *August & jag*, Ordfront Galago, Stockholm 2009; Fabian Göranson, *August Strindbergs Inferno*, Kolik, Stockholm 2010; Henrik Lange - Katarina Lange, *Strindberg för dig som har bråttom*, Kartago, Stockholm 2012; Per Demervall, *Röda rummet. Skildringar ur artist- och författarlivet av August Strindberg*, band 1-2, Alvglans, Stockholm 1986-1988; Per Demervall - Ola Skogäng, *Döda rummet. Strindbergs sista drömspel*, Ekholm & Tegebjer, Stockholm 2012; Joanna Rubin Dranger, *Fröken Märkvärdig & karriären*, Bonnier, Stockholm 2001; *Livet är inget för amatörer. Svenska serieskapare tolkar Strindberg*, red. Josefin Svenske och Fredrik Strömberg, särtryck ur «Bild & Bubbla», 2012, 190, Seriefrämjandet, Malmö 2012; Steffen Kverneland, *Munch*, No comprendo press, Oslo 2013. Albumet är en sammanställning och bearbetning av de material som tidigare hade publicerats i Kvernelands och Lars Fiskes tidskrift «Kanon», I-V (2006, 2007, 2009, 2011, 2012).

att vilja visa svenska tecknares relation till Strindberg än att rida på märkesåret för att visa upp svenska serieskapare. Joanna Hellgrens koppling är i tunnaste laget och Malin Billers enstaka teckning kan knappast anses vara en serie. Så förutom att den gav tillfälle att lyfta fram Göransson och Furmarks verk var utställningen mest en allmän exposé över delar av den intressanta svenska seriekonsten. I det här sammanhanget finns därför inte skäl att ta upp alla de exempel som ingick i utställningen – den fungerade dock bra som illustration av hur tänjbar Strindberg är som både alibi och utgångspunkt för alla möjliga gestaltningar.

Ytterligare en förekomst samma år, som jag inte heller tänker ta upp, är den indirekta i Liv Strömquists korta presentation av Siri von Essen i *Vi läser*. Inte heller vill jag mer än nämna att Strindberg fungerar som referens i Åsa Grennvalls obehagliga gestaltning av en narcissistisk, empatistörd kvinnomisshandlare som identifierar sig med Strindberg i rollen som missförstått, manligt geni i *Svinet* 2010.

Däremot, sist men inte minst, spelar han en väsentlig roll i norrmannen Steffen Kvernelands seriebiografi *Munch* från 2013.

Som redan framgått används Strindberg av serietecknarna oftast som symbol. Typiskt sker det hos Pirinen när han ska gestalta Berns. Pirinen skapar en 1980-talsmiljö av en mosaik av olika kulturella schabloner. En övervintrad hippie som undrar vart '68 tagit vägen, någon som liknar Jan Myrdal, någon som förmodligen kan vara «Galagos» förläggare Rolf Classon (som Pirinen gärna tecknar in i olika miljöer) och ett sällskap med tidstypiska kulturdandys och bohemer som misstänkt liknar verkliga förebilder. – Kanske en Stig Larsson, kanske en Peter Kihlgård. I ett hörn i bakgrunden sitter Strindberg och grälar med Heidenstam.



Bild 2



Bild 3

Det vill säga att Strindberg får framhålla Berns tradition av att vara ett tidlöst fäste för det kulturella bohemeriet och avantgardet, och dessutom representera och understryka den konstnärliga utlevelsen. Pirinen – som gärna excellerar i olika stilar – markerar samtidigt Strindbergs (och Heidenstams) ikoniska status genom att teckna honom 'enklare', med färre skuggor och linjer än majoriteten av övriga karaktärer. Något som också får dem att framträda starkare ur bakgrundspositionen (Bild 2).⁶

På ett liknande sätt – men nu med betoning på författarens värde som litterär kanonisk symbol – förekommer Strindberg lite senare när Socker-Conny (som fantasifullt nog får som jobb att leta feltryck) bränner en hel upplaga av *Hemsöborna* eftersom «Karl'n kan ju inte ens stava! Detta får inte komma ut till folket!». På så sätt understryks med hjälp av Strindberg Socker-Connys hejdlösa brist på litterär kompetens och omdöme: en folkbildare från helvetet som av omtanke matar ugnen med kulturarvet (Bild 3).⁷

⁶ Joakim Pirinen, *op. cit.*, s. 23, s. 41. Obs. att bilden är manipulerad genom att en del uppförstorats.

⁷ *Ibid.*, s. 25.



Bild 4

Som vresig Bernsaccessoar används han likaså av Björn Meidal och Leif Zetterling i *Nils Holgersson flyger igen* från 1990 (Bild 4).⁸ Också hos dem handlar det om att skapa en Bernspublik som säger något om lokalen och tiden, men till skillnad från Pirinens mörka, skuggade, trånga, coola klubbstämning är det nu snarare en hårt belyst, gles samling av mer ytliga kändisar blandade med vardagsmänniskor som sammantaget bildar ett knippe åttitalsmarkörer. Kanske eftersom Leif Zetterling utvecklat sin jämförelsevis tydliga, omedelbara teckningsstil som politisk karikatyrtecknare i nyhetsmedia. Seriehjälten Mandrakes sidekick Lothar står vid baren, modedesignern och trendsättaren Sighsten Herrgård (avliden i aids 1989) sitter uttråkad vid ett bord och hovmästaren är misstänkt lik radioprofilen, musikern och musikproducenten Claes «Clabbe» af Geijerstam. Invid väggen sitter en skeptisk Strindberg bredvid en betydligt mer tolerant, förnöjsam Selma Lagerlöf.

Om de förstnämnda markerar en gränsöverskridande glittrig post-modernitet, fungerar här Strindberg som ett korrelat, som både markerar miljöns kult(ur)historia, men samtidigt är historiens dom över nutidens ytlighet. Det må så vara att det var «ett liv och ett kiv» redan

⁸ Bild 4. Björn Meidal och Leif Zetterling, *op. cit.*, s. 37. Serien började ursprungligen publiceras i inrikesflygets tidning «Upp & Ner» 1986, men utgivningen avbröts och albumet tecknades klart till 1990-års utgåva.

i inledningen av *Röda rummet* 1879, men då gällde det naturen och djurlivet. Här har djurlivet – tycks en bister Strindberg signalera – flyttat in i salongen.⁹

Det är knappast överraskande att grundhållningen till Strindberg är att han representerar den kanoniserade författaren. Det gäller också Joanna Rubin Drangers *Fröken Märkvärdig & karriären*, men med vinklingen eller betoningen att han nu även är det stora konstnärliga geniet, som griper in direkt i handlingen. När protagonisten lider av självförakt och prestationsångest får Strindberg symbolisera den narcissistiska megalomanen som å ena sidan fungerar som förebild för fröken Märkvärdig själv, men som samtidigt förmedlas till läsaren som en ganska rörande, självöverskattande karaktär. Rubin Dranger presenterar honom i dockstorlek med inkorrekt namnskytt «Strindgren» och en parafra på den berömda repliken ur *Ett drömspel*: «Det är synd om människorna – men det är mest synd om MIG!». Budskapet stryks under av att Muminpappan – en annan manlig, självupptagen och definitivt älskansvärd författare finns med som illustration (Bilder 5 och 6).¹⁰



Bild 5



Bild 6

⁹ August Strindberg, *Röda rummet*, red. Carl Reinhold Smedmark, Almqvist & Wiksell, Stockholm 1981, *Samlade Verk*, band 6, s. 7. Båda leden i rubriken/banderollen är också Strindbergreferenser. Förutom det mer allmänna «sus och dus», som förekommer i allt från *I vårbrytningen* till *Giftas till En blå bok*, är «den som syndar sover icke» en etablerad variant på den ursprungliga – «den som sover syndar icke» – vilken dels är en av Don Quixotes repliker i *Himmelrikets nycklar*, dels en av Frestarens i *Till Damaskus III*. Se August Strindberg, *Folk-komedin Hemsöborna. Himmelrikets nycklar*, red. Gunnar Ollén, Almqvist & Wiksell, Stockholm 1987, *Samlade Verk*, band 32, s. 210; August Strindberg, *Till Damaskus*, red. Gunnar Ollén, Norstedt, Stockholm 1991, *Samlade Verk*, band 39, s. 330.

¹⁰ Rubin Dranger, *op. cit.*, kap. 5, opag.

Det intressanta är också att deras närvaro visar på ett speciellt drag hos serier ifråga om verklighetsanknytningen. Den vanliga, av serieläsaren beredvilligt införstådda bristen på realism får läsaren att acceptera Strindbergs närvaro utan att man är säker på om han faktiskt ingår som en del av den fiktiva världen eller om han bara är en förkroppsligad (hypostaserad) tanke hos huvudkaraktären. Det spelar helt enkelt inte någon roll. Identifikationen eller igenkännandet centreras kring hans känslomässiga upplevelse och som läsare kan vi motståndslöst glida in och ut ur hans medvetande. På samma sätt behöver vi inte bry oss om att Fröken Märkvärdig faktiskt sätter på sig en basker i den följande rutan utan kan nöja oss med att det är ett attribut i hennes nya konstnärliga självbild.

I Katarina och Henrik Langes *Strindberg för dig som har bråttom*, får han mer plats. Det är en reader's digest-biografi som symptomatiskt tecknas som silhuettklipp och domineras av statiska tablåer. Vad som är mest intressant med den är ambivalensen. Å ena sidan tar den upp Strindberg ur en mängd synvinklar och ger honom på det sättet tyngd och utrymme. Det är svårt att inte uppfatta det som en genuin fascination inför författaren och människan. Å andra sidan handlar det om att väletablerat relativisera eller förminska de kulturella värden som ikonerna ackumulerat genom att blanda stort och smått och genom absurda förenklingar. Det endimensionella understryks av de svartvita silhuetterna och de oproportionerliga bebis-stora huvudena som refererar till klassiska skämtserier av typen Charles M. Schulz *Peanuts* (sv. *Snobben*) (Bild 7).¹¹



Bild 7

¹¹ Henrik Lange och Katarina Lange, *op. cit.* Se t.ex. s. 5; kommentaren syftar på den genomgående stilen.

Serierna har, som lågt värderad populär- och barnkultur, ett underdogperspektiv som gärna tjänar som utgångspunkt för karnevaliskt skämtande med sådant som framstår som förnämt seriöst. Men det bör finnas något som skapar resonans och en känsla av angelägenhet. Boken är – enligt min mening – ytlig och monoton, också bortsett från sådant grammatiskt slarv som att Strindberg fick ett «stipendie», eller den nonchalanta faktakontrollen som leder till påståenden som att *Mäster Olof* var hans första pjäs eller att han ska ha blivit frikänd från giftasåtalet på grund av sin «popularitet» – förutom att Langes okritiskt bidrar till att sprida det apokryfiska citatet «livet är ingenting för amatörer».¹²

Betydligt intressantare är både de lyckade och misslyckade överföringarna av Strindbergs persona och verk av Furmark, Demervall, Göranson och Kverneland.

Anneli Furmark *August & jag* från 2009 är en stillsam betraktelse över en nutida läsares komplicerade relation till Strindbergs författarskap, skildrad som om Strindberg tillfälligt uppenbarade sig i vår tid. Furmark presenterar sitt eget förhållande till Strindberg på följande vis:

I samma ögonblick som jag läser något han skrivit börjar den inre diskussionen: «Hur (fån) menar du nu? Men har du tänkt på...» osv. Jag vet inte många andra författare som fungerar så. Strindberg är förfärlig, men hudlös och det skiljer honom från många andra patriarkala författare. Dessutom är han så bra på vardagsskildringar, han har till exempel ett så ömt förhållande till blommor, barn och mat.¹³

Furmark hanterar problemet om hur en ung kvinna kan förhålla sig till Strindbergs misogyni genom att reducera aggressiviteten och just lyfta fram det stillsamma i skildringen. Det är en gråmulen författare som framträder i en gråmulen Stockholmsdager. Det är närmast karaktären i *Ensam* som skildras, en åldrad man som längtar sig sjuk efter dottern Anne-Marie. Ytterligare reduceras Strindbergs farlighet bland annat genom att Furmark sätter på honom en luva när de stiger ut på gatan. Beskrivningen blir också försiktig, närmast avvaktande, genom en mängd ursäktande avståndsmarkeringar till Strindberg. Han tillhör en annan tid och kultur, medan berättarjaget i gengäld saknar hans livserfarenhet. Resultatet är ett trevande, försiktigt möte mellan två respektfulla främlingar (Bild 8).¹⁴

¹² *Ibid.*, s. 14-15, 34-35 och 40-41.

¹³ Josefin Svenske och Fredrik Strömberg, *op. cit.*, avsnittet «Anneli Furmark», opag.

¹⁴ Bild 8. Anneli Furmark, *op. cit.*, opag.



Bild 8

Lugnet understryks av den genomgående svärtan, de mörka hyperamarna och de fåtaliga bilderna per uppslag, liksom av valet att nästan enbart utnyttja närbilder på ansikten eller halvfigurer.¹⁵ Distanen uppnås genom en lätt karikerad, synbart «enkel», lite skissad teckningsstil, liksom av de underliggande ornamenten på en del uppslag som ger vyerna drag av bonad. Med undantag av en gatuscen förekommer inte heller andra personer utöver protagonisten, Sigrid.

Det är ett inlägg som förevisar Strindberg som en i hög grad närvarande författare att ha en levande, komplicerad relation till. Här är han inte reducerad till symbol eller representant utan framstår som en aktuell konstnärspersona. Något som – vilket är typiskt för seriemediet – gestaltas genom att bli konkret närvarande, skildrad som faktiskt levande i vår tid (ytligt motiverat genom att han har klivit in i en tidslucka – vilket naturligtvis också bör uppfattas metaforiskt).

Det var just seriemediets möjlighet att konkret gestalta metaforiska uttryck – hypostasera – som var Fabian Göransons utgångspunkt när ha överförde *Inferno* till seriemediet 2012. Det var Strindbergs starka metaforik och bildspråk som inspirerade honom. Citatet «Tanken att jag inte hade en sou på mig slog ned på min hjässa som ett hammarslag»

¹⁵ För de grundläggande analytiska begreppen, se Thierry Groensteen, *The System of Comics*, University Press of Mississippi, Jackson 2007; t.ex. «hyperram», s. 30-31.

blev ett estetiskt anslag, och resulterade i en bild av en smideshammare som dundrar ner i halmhatten.¹⁶ När berättarjaget läser Jobs bok tecknas han i öknen med en schakal och en struts,¹⁷ när han tänker på Popoffsky som spinner intriger framställs denna som en spindel i ett nät.¹⁸ Ett annat exempel är hur Göranson bokstavligen låter den amerikanska välgöraren tala ur sitt brev (Bild 9),¹⁹ och likaså – intressant – när berättarjaget föreslår den amerikanska målaren (Paul Herrmann/Henri Héran) att han lärt känna att dennas astralkropp befann sig i USA, och Göranson lägger till en ikonografisk reaktion från honom som visar att han anser att Strindberg borde sättas i tvångströja (Bild 10).²⁰ Likaså är det ett exempel på seriernas tradition att arbeta med diegetiskt berättande genom mimetiska bilduttryck när Strindberg hos Göranson får ett fält ovan huvudet där det står «Tänka – Tänka – Tänka». Via den onomatopoetiska bildkonventionen (från de klassiska «smock!», «pang!», etcetera) blir texten mimetiska emblem (Bild 11).²¹

Möjligheten att hypostasera – att ge kropp och självständig existens åt abstrakta företeelser – är en av seriernas centrala egenskaper, genom att det handlar om ett bildmedium med texten som en grundläggande komponent.²² Det blir som uppenbarast när texter överförs. Bildens mimetiska karaktär gör med andra ord att det som i texten är “bildligt” framställs i bild som “bokstavligt” (en intressant språklig paradox). Här finns en komisk potential, och serierna som har en stark tradition av att vara verklighetens narspegel, utnyttjar den ofta och gärna.

Att med några korta meningar säga något väsentligt om en roman som är transformerad från ett medium till ett annat, låter sig naturligtvis inte göras. Särskilt inte då adaptation av skönlitteratur till tecknade serier är ett sparsamt utforskat fält. Men jag vill lyfta fram en uppenbar aspekt som samtidigt får långtgående konsekvenser. Det är att överföringen från ett medium till ett annat kräver tolkningar som fixerar vissa vaga eller

¹⁶ Fabian Göranson, *op. cit.*, s. 38. Jfr. August Strindberg, *Inferno*, red. Ann-Charlotte Gavel Adams (Norstedt, Stockholm 1994, *Samlade Verk*, band 37, s. 42-43. Älskad och hatad – Strindberg i serieform, intervju med Fabian Göranson under SPX 2010 av Josefin Svenske, transkribering Göran Semb, i «Bild & Bubbla», 183 (2010), s. 23.

¹⁷ Fabian Göranson, *op. cit.*, s. 71. Jfr. August Strindberg, *Inferno*, cit., s. 96-97.

¹⁸ Fabian Göranson, *op. cit.*, s. 72. Jfr. August Strindberg, *Inferno*, cit., s. 96-99.

¹⁹ Fabian Göranson, *op. cit.*, s. 70. Jfr. August Strindberg, *Inferno*, cit., s. 94-95.

²⁰ Fabian Göranson, *op. cit.*, s. 66. Jfr. August Strindberg, *Inferno*, cit., s. 80-83.

²¹ Fabian Göranson, *op. cit.*, s. 57. Jfr. August Strindberg, *Inferno*, cit., s. 68-69. Se även Hans-Christian Christiansen, *Tegneseriens æstetik*, Museum Tusulanum Forlag, Københavns Universitet, København 2001, s. 59-60.

²² *Ibid.*, s. 56-57. Camilla Storskog resonerar också kring detta utifrån Fabian Göransons beskrivning av sina ambitioner med adaptationen. Camilla Storskog, *op. cit.*, s. 153-154. Fabian Göranson och Josefin Svenske, *op. cit.*, s. 23.



Bild 9



Bild 10



Bild 11

svävande referenser, samtidigt som det frigör nya betydelsesvävningar. I *Inferno* är det mest genomgripande att Göranson självklart identifierar berättarjaget med August Strindberg, det vill säga tecknar honom utifrån fotografierna av Strindberg under perioden 1895 till 1897. Trots att *Inferno* är en skildring i förstaperson, som dessutom argumenterar för sin självbiografiska autencitet, så förekommer referenser i romanen till jaget som «August Strindberg» bara en enda gång, indirekt, i en tidningsnotis.²³ Det betydligt mer svåridentifierbara litterära «jag» som successivt fylls av berättelsens återgivna intryck och tankar, filtrerade genom ett subjekt, omdefinieras i serien till en utifrånskildring av en person med uppenbara likheter med Strindberg själv.

Samtidigt är *Inferno* en inifrånskildrad utvecklingsroman och innehåller inte så mycket yttre handling, vilket skapar problem när framställningen växlar från diegetisk till mimetisk, från redogörande till föरेvisande. Fabian Göranson löser det delvis genom att skriva om och lägga till, och kan därigenom utnyttja bildmediets mer direkta, ofiltrerade språkliga uttryck. När protagonisten i boken beskriver att han har fått det avgörande analys svar han länge väntat på skyndar han hem och öppnar det på sitt rum. I serien framhävs hans otålighet genom att istället vill öppna brevet redan på gatan, och då han hindras av sina bandagerade händer försöker han istället öppna det med tänderna.²⁴ Uttrycksfullheten blir desto påtagligare av Fabian Göranson expressiva teckningsstil.²⁵

Resultatet blir att medan Fabian Göranson å ena sidan låser vår föreställning av berättarjaget till Strindberg själv, så förvandlar han samtidigt Strindberg till just en seriefigur. Istället för den subjektiva berättarens mer eller mindre trovärdiga autencitetsanspråk, framhålls det absurt komiska, det överdrivna, närmast groteska, i berättelsen. Protagonisten blir en komisk figur vars överdrivna känslöytringar får ett drag av fars när Strindbergs expressiva stilistik transformeras till kroppsliga uttryck. I ett panelsamtal berättade Fabian Göranson att hans ingång till Strindbergs *Inferno* var citatet «Vilket tragiskt skämt är icke lifvet» och att han tolkat boken som «en tragikomik med ständiga tillkortakommanden».²⁶ Det innebär naturligtvis inte att allvaret eller angelägenheten i skildringen utesluts. Dessa måste bara ta sig andra uttryck och finna andra vägar genom läsningen.

²³ August Strindberg, *Inferno*, cit., s. 316-17, s. 260-61.

²⁴ Fabian Göranson, *op. cit.*, s. 22-23. Jfr. August Strindberg, *Inferno*, cit., s. 21.

²⁵ Bland Fabian Göransons förebilder finns André Franquin – mest känd för sina många *Spirou*-album och albumserien *Gaston*. Han har en erkänd förmåga att skapa rörelse och använder gärna färgskiftningar, i motsats till den tradition som grundas i Hergés klara linje och mer sparsmakade palett (samtal med Fabian Göranson maj 2014).

²⁶ Fabian Göranson och Josefin Svenske, *op. cit.*, s. 23.

Om Anneli Furmark snarast kan ses rita i den amerikanska under-ground-traditionen från 1960 och 70-talen, med sina medvetet slarviga, lite kantiga teckningar och Göranson inspireras av den expressiva europeiska humorserien, så knyter Per Demervall snarare an till en mer traditionell, realistisk, av det slag som *Blake et Mortimers* skapare Edgar P. Jacobs etablerat, i sin serieversion av *Röda rummet* (1986, 1988).

Demervalls överföring är betydligt mer pietetsfull än Fabian Göransons tolkning, och han har inte minst vinnlagt sig om den historiska realismen i skildringen av Stockholm, som i mångt och mycket framträder som en minst lika viktig huvudperson som någon av karaktärerna.²⁷

Trots de vackra vyerna – inte minst den inledande, fantastiska från Mosebacke (Bild 12)²⁸ – saknar tolkningen liv och temperament. Istället för att återge det Stockholm Strindberg beskriver – färgad av de händelser och karaktärer han skildrar samt av hans stilistik – dokumenteras staden utifrån historiska källor. Bilderna som ersätter Strindbergs miljöskildringar och personporträtt förmedlar inte romanens energi och starka bildspråk, utan uttrycker en stillsam stämning långt ifrån originalets. Samtidigt har respekten för förlagan lett Demervall att inkorporera relativt långa beskrivande textsjok ur romanen vilket reducerar bilderna i dessa avsnitt till illustrationer.

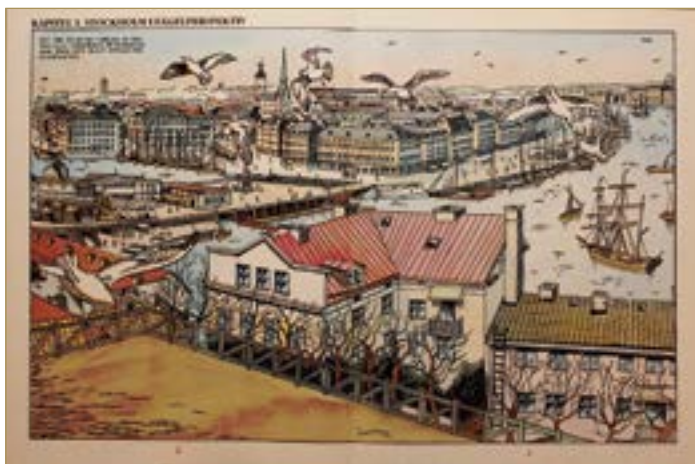


Bild 12

²⁷ Ett exempel på noggrannheten var att Bo Bennich-Björkman engagerades att skriva ett fylligt efterord, inklusive nycklar till Strindbergs förebilder, förutom ordförklaringar från Smedmarks utgåva i *Samlade Verk*. «Introduktion och ordförklaringar» publicerades ursprungligen som separata häften i anslutning till de två albumen.

²⁸ Per Demervall, *op. cit.*, band 1, s. 2-3



Bild 13

Albumet visar samtidigt på ett intressant problem, som liksom i Göransons fall är en konsekvens av att bildmediet tvingas låsa en tolkning av textkaraktärerna.

Som bekant innehöll *Röda rummet* ursprungligen ett antisemitiskt porträtt av Albert Bonnier, gestaltad som bokförläggaren, «ockraren Moses», som fick tala med tysk-jiddisch accent («Ko-ta, ko-ta [...] Jak har icke hert [...] store, schene andlige ferfattere», etcetera), enligt dåtidens etablerade koncept för karikatyrerna av judar.²⁹ Trots de utlovade judiska karikatyrer i förhandsreklamen tvättade Strindberg porträttet inför utgivningen och även om många nog insåg att Smith var formad efter Bonnier så framstår han ändå i den publicerade utgåvan som en av många skrupelfria affärsmän. Men när Demervall tolkar romanen väljer han att teckna Smith på ett sätt som är uppenbart likt Albert Bonnier. Därtill förser han honom med en kalott som för tankarna till en judisk yarmulke (Bild 13).³⁰ När Smith så avslöjar sin hänsynslösa girighet tecknar Demervall honom med de klassiska ikonografiska tecknen, just de som man använde för att på ett motsvarande sätt markera den judiska penninghungern, de slugt höjda ögonbrynen, de halvslutna ögonen och den strama, grinande munnen (Bild 14).³¹

²⁹ Se August Strindberg, *Röda rummet*, cit., s. 83-86, 126. Se även Nina Solomin, *Strindbergs judefientlighet fram till 1882*, i «Strindbergiana» XI (1996) s. 13.

³⁰ Per Demervall, *op. cit.*, band 1, s. 26, 27. Obs. att bilden är manipulerad genom att en del uppförstorats och att fotografiet infogats.

³¹ Per Demervall, *op. cit.*, band 2, s. 4. Obs. att bilden är manipulerad genom att en del uppförstorats och att karikatyrerna infogats. Angående den visuella koden för



Bild 14

Det finns ingen anledning att tro att Demervall för ett ögonblick tänkt sig att föra vidare en antisemitisk bildtradition, men just därför demonstrerar porträttet faran av att vara ouppmärksam på den kraftfulla ikonografiska traditionen inom bildmediet – speciellt det tecknade.³² Minspel, karaktärsdrag, gester, kroppshållningar, onomatopoetiska ikoner eller andra symboler tolkas självklart av en van läsare av tecknade bilder som betydelsebärande, utifrån bildmediets historia.

Problemet med referensen till Bonnier blir än mer understruket när Demervall undviker att teckna pastor Skåre efter hans förebild, Evangeliska fosterlandsstiftelsens förläggare pastor Gustaf Emanuel Beskow.³³

Inte heller tecknar han Arvid Falk efter Strindberg. Det sker däremot i den kontrafaktiska, grafiska romanen *Döda rummet. Strindbergs sista drömspel*, som Demervall publicerade med Ola Skogäng märkesåret

karikatyrerna av det «judiska» utseendet, se Lars M. Andersson, *En jude är en jude... Representationer av «juden» i svensk skämtpress omkring 1900-1930*, Nordic Academic Press, Lund 2000, s. 87-88, 105.

³² Ett relativt aktuellt exempel är den våldsamma och infekterade debatt som utbröt kring tecknaren och barnboksförfattarens Stina Wirséns karaktär «Lilla hjärtat» hösten 2012, efter att bl.a. Oivvio Polite och Joanna Rubin Dranger uppmärksammat den uppenbara (men, som det föreföll, helt omedvetna) referensen till traditionen att teckna människor med afrikanskt utseende som «blackface» («golliwog», «pickaninny», etc.). En debatt som till sist resulterade i att tecknaren slutligen drog in karaktären.

³³ Se Per Demervall, *op. cit.*, band 1, s. 36-37.

2012. Det är en elegant tecknad historia som är en vanvettig drift med en mängd osorterade samhällsföreteelser, fylld av skämtsamma referenser till olika verkliga institutioner. Till exempel är Carl XVI Gustaf maffiabossen «don Bernadotti» som försöker organisera en statskupp under täckmantel av det kriminella Strindbergssällskapet för att störta den nuvarande regenten drottning Kristina VI, ättling i rakt nedstigande led från Gustav III som aldrig mördades. Boken inleds med en parafra över Demervalls egen inledning till *Röda rummet* (Bild 15)³⁴ – kongenialt med seriernas starka tradition att skapa interna referenser – och är också späckad med Strindbergsreferenser. Slutligen återvänder berättelsen till vår verklighet utifrån antagandet att hela den kontrafaktiska historien var en iscensättning av en drömmande Strindberg: «Ni äro avlla marionetter, simpla statister i min Intima teater».³⁵

Trots de båda kreatörernas skicklighet lyckas inte verket svara mot vare sig Strindbergs åttitalssatirer eller hans mer symbolistiska och expressionistiska sena produktion, oavsett hänvisningarna till båda perioder. Den har vare sig Strindbergs politiska udd eller hans expressiva kraft och blir inte mer än en vackert tecknad, smålustig bagatell.



Bild 15

³⁴ Per Demervall och Ola Skogäng, *op. cit.*, s. 6.

³⁵ *Ibid.*, s. 80.

Ett betydligt mer imponerande exempel, som visar vad mediet för­mår, är norrmannen Steffen Kvernelands grafiska biografi över Edvard Munch från 2013.³⁶ Även om Strindberg inte är huvudpersonen spelar han en central roll genom att en stor del av boken skildrar Berlintiden och umgänget med Munch. Och han finns med också i själva anslaget som utgörs av Kvernelands och Fiskes besök på Munchmuseet ackompanjerat av Strindbergs översatta pamflett från 1877, *Anvisning att på 60 minuter blifva konst­kännare*.

Texten bygger på ett otal självbiografiska och biografiska källor, inte minst samtida brev och texter av Munch, Adolf Paul, Christian Krohg, Jens Thiis med många fler, uppblandat med Kvernelands och Fiskes lös­släppta diskussioner.

Kverneland excellerar i olika teckningsstilar (förutom att också använda fotografier), och utnyttjar både dem och färgläggningen för att kommunicera de olika refererade tidsplanen liksom texternas status. Prologen med artisternas besök i Munchmuseet skildras i en köttigt grotesk stil (liknande François Boucq) som skapar en självironisk distans. När skildringen tar steget ner i 1800-talet övergår framställningen i sepiafärgade teckningar. När en biografisk källa introduceras får denna en realistiskt pennporträtt från den tid då texten skrevs mot gul bakgrund som associerar till åldrat papper. Medan däremot en lång, drömlig som bygger på Munchs skildring av sina erotiska utveckling tecknas stiliserat svart på en kartongliknande bakgrund, i samma stil som Munchs konstverk. På så sätt framställer Kverneland Munchs erfarenheter kongenialt som den konstnärliga process som leder fram till verk som «Stemmen/Sommernatt». Seriernas tradition att arbeta med gestaltande bilduttryck – diegesis genom mimesis – får hos Kverneland en extra dimension när han glidande går från sitt eget in och ut i Munchs bildspråk, och i bildsviterna väver samman de olika textkällorna med Munchs egna tavlor. (Observera Kvernelands tekniska skicklighet att återge samtliga oljemålningar i albumets akvareller.)

Också i skildringen av Munchs och Strindbergs relation demonstrerar Kverneland mediets potential. Medan han genomgående återger deras tavlor elegant dokumentärt skildrar han konstnärerna i en kantig, grovhuggen kubism som påminner om till exempel Georges Braque, Juan Gris eller en futurist som Umberto Boccioni – kombinerat med MAD magazines ikoniska skämttecknare Don Martin. Figurerna blir uttrycksfullt känsloladdade. Kongenialt med expressionismens credo illustrerar bilderna primärt deras själstillstånd.³⁷

³⁶ Steffen Kverneland, *op. cit.*

³⁷ Eventuellt skulle det vara belysande att applicera Peirce klassiska semiotiska

Dessutom uppstår en absurt komisk effekt när Kvernelands återgivning av Strindberg präglas av ett mer modernistiskt bildspråk än den tavla som Munch målar av honom, medan ingen kan tveka att Strindberg var – som omvittnat – rejält bakfull när han satt modell (Bilder 16 och 17).³⁸

Det finns mycket att glädjas åt bland de nya serieskaparna.



Bild 16

kategorier på Kvernelands nyttjande av stil. Dvs. att de exakt avbildade, återgina konstverket är «ikoniska» genom att referera genom likhet; de realistiska pennteckningarna av de självbiografiska författarna är «indexikala» genom att de vittnar skribenternas ålder och att det är deras autentiska texter som återges, medan slutligen de scener som beskrivs från får en «symbolisk» karaktär genom den karikerade teckningsstilen som markerar distansen. Se Charles Sanders Peirce, *On a New List of Categories*, i «Proceedings of the American Academy of Arts and Sciences», VII (1865-1868), s. 287-298, <<http://www.biodiversitylibrary.org/item/22148#page/304/mode/1up>> (20-11-2015).

³⁸ Steffen Kverneland, *op. cit.*, s. 27, 30. Obs. att Bild 17 är manipulerad genom infällda bilder av Don Martin, Georges Braque, Juan Gris och Umberto Boccioni.

Contributors and Abstracts

Richard Bark, *Strindberg Backstage. What Happens Offstage and Upstage in some Strindberg Plays?*

Abstract

Strindberg wrote his plays with the stage before his eyes. He let the stage blocks act together with the conflict of the drama and often used what was happening offstage and upstage. In *Master Olof* the conflict between the old and new religions is created through different actions downstage and upstage. In *The Father* there is the world of women on stage left, where the women are living and their allies may enter, and on stage right there is the world of the Captain. It is between these worlds that the battle takes place in which Laura – the Woman – at last gains her victory.

In *Miss Julie* there are many different worlds: the kitchen, which is the world of the staff, into which Julie sinks, Jean's room offstage, where the sexual encounter takes place, the park and the barn upstage, from where people intrude into the kitchen, the vestibule and the stairs leading to the apartment over the kitchen, the world of the count, who through the bell orders Julie to take her life at the barn offstage.

In *To Damascus I* there is the Invisible, God offstage, constantly staging the whole drama in order to test the protagonist, the Unknown. He belongs to one level of fiction, his surroundings and some of the other persons (the beggar, the brown-dressed funeral guests, the Idiot Caesar, the Asylum guests) to another. Sometimes he becomes a spectator to a play within the play, where time and space are violated. In the «Asylum Scene» there are a lot of persons who couldn't be there, sitting at a long table upstage. At another table the Unknown sits with his back to the first as if he saw them within himself. And we see right into the Unknown. We also find that the scenes have the same basic visual structure.

In *A Dream Play* there is also a God offstage who orders his daughter to go down to earth to see how people are living. His Daughter too becomes a spectator to plays within plays, where time and place are abolished. With her we go deeper and deeper into the world through the removal of the one backdrop after the other, seeing one upstage after another. In *A Dream Play* we can also observe the same basic stage structure throughout the play.

In the first scene of *Storm* we are outside a building façade through whose windows we can see a dining room upstage, where people appear – as if they belonged to another level of fiction. In the second scene the façade is removed and we are in the dining room, where the conflict between the Man and his former Wife can be enacted. A lot of things happen offstage. In the third scene the façade is once again in its original place and the play comes to an end.

In *The Ghost Sonata* there is also a building façade onstage, through whose windows we see a series of upstage sets: the «Round Salon», the entrance, the «Room of the Fiancé», the «Hyacinth Room», where people will appear (among them the Miss). The Student becomes a spectator to plays within the play, where time and space are abolished (i.e. when the dead Milk Maid appears). The façade is removed and the stage is turned 45 degrees to the left, so that we find ourselves in the «Round Salon», where on upstage sets we can glimpse the «Hyacinth Room» and the «Green Room». In an extra upstage set there is a clothes closet, where the Mummy is sitting and where the Old Man later hangs himself. Then the stage is turned 90 degrees to the right and we are in the «Hyacinth Room», where on an upstage set we can see a service corridor which is the entry point of the Cook. At the end the «Hyacinth Room» vanishes and upstage we see the «Island of Death», which the Miss is going to. All these stage blocks are carefully connected to each other. Strindberg had a complete, exact vision of the whole building.

Biographical Note

Richard Bark was born in Gothenburg in 1938. He was an actor and director at the Student Theatres in Gothenburg and Lund, a playwright and director at the Malmö Stadsteater. He earned a Ph.D. in comparative literature and was senior lecturer at the universities of Lund and Gothenburg. He founded the Ystad Opera and was artistic, chief manager and director at the Ystad Opera with over 30 opera productions. Among his publications: *Strindbergs drömspelsteknik i drama och teater*, diss. (diss., 1981, “Strindberg’s Dreamplay Technique in Drama and Theatre”), *Dramat i din föreställning, Från Aischylos till*

Weiss (1993, “Drama in Your Imagination, from Aeschylus to Weiss”), *Från Brösten till Helgonet, 20 år med Ystadoperan* (2000, “From les Mamelles to the Saint”, 20 Years with the Ystad Opera), *Skådespelaren Lars Hanson* (2013, “The Actor Lars Hanson”). E-mail: <richard.bark@comhem.se>.

Annie Bourguignon, *A Blurred Border between the Self and the Powers?*

Abstract

Strindberg’s *Inferno*-narratives and *Damascus*-dramas are characterized by their exclusive focusing of the self and their passionate reflections about «the Powers», i.e. the supernatural forces that control the universe and mankind. My article deals with the relationship between the ubiquitous and almighty Self and the ubiquitous and almighty Powers.

In the works mentioned above, the Self is that of a writer and an artist who “creates” people and situations, and experiences his creations as somehow real, so that he can identify with God. On the other hand, when the narrator in *Jacob Wrestling* meets the strange person who might be Christ, or God, the latter resembles the main character. We can never actually know for certain if God is «the absolute other», an objective external being deciding the Self’s fate, or a product of the Self’s mind.

In the *Inferno* narratives, the word «unknown» is frequently used both in its usual meaning, referring to things the main character does not know, and to designate the Powers, God, who is first defined negatively as an entity we know nothing about.

The texts were written in French, and Strindberg used the expression «l’inconnu» which, like the English «the unknown», can mean both what we do not know or a person we do not know. Sometimes it is difficult or impossible to know whether Strindberg’s «l’inconnu» refers to things the character actually does not know or to «the Powers». There does not seem to be a clear difference between the unknown, generally speaking, and God. Besides, the character expressing himself in the narratives knows very little about himself, and the self experiences itself as something unknown. In the plays *To Damascus*, the main character, another version of the Self we meet in *Inferno*, is called «The Unknown». We cannot but notice that that character bears the same name as God in *Jacob Wrestling*, which further tends to blur the border between the Self and «the Powers».

The *Inferno* narratives and the *Damascus* plays depict successful efforts by the author to repudiate his former atheism and gain a modern form of faith through many difficulties, hesitations and hardships, and

at the same time they show a human subject who has lost contact with his fellow creatures and the outside world, and who, as a result, knows nothing about the world or others, and not even about himself, and is unable to really conceive of «Powers» existing independently of the innumerable representations inhabiting his mind. In the end, it seems impossible to know for certain if God has taken hold of the Self or if the Self permeates everything – including God.

Biographical Note

Annie Bourguignon is Emeritus Professor at the Université de Lorraine (France). Her main fields of research are Swedish literature, Strindberg's work, non-fiction literature and comparative literature. She has published *Der Schriftsteller Peter Weiss und Schweden* (1997) and *Le reportage d'écrivain: Etude d'un phénomène littéraire à partir de textes suédois et d'autres textes scandinaves* (2004) and a number of articles. She has translated into French and edited Strindberg's *To Damascus* (*Le Chemin de Damas I*, 2015). E-mail: <annie.bourguignon@univ-lorraine.fr>.

Cecilia Carlander, *Strindberg and Androgyny*

Abstract

The fin de siècle is a period that is marked by changes in different levels of the society. Former norms and traditions are called into question, and one of these concerns new gender roles. In literature, the same changes were discussed, and gender roles were often seen as one of their expressions, contributing in works of fiction to the creation of a certain ambiance. One aspect of this is androgyny, which is a way to «cross borders» both in itself and in the context of Decadence, where this is also a frequent theme.

In my article August Strindberg's relationship to androgyny – and the new vague gender roles – is discussed, both as a theme and a figure, in an attempt to examine an aspect of Strindberg's relationship to the movement and literature of Decadence, as exemplified by the French writer Joséphin Péladan. First, I present androgyny as a decadent theme, then I give three examples of Strindberg's literary works and their relation to androgyny. The texts examined are the short story *Mot betalning* (*For Payment*, in *Getting Married II*, 1886), *By the Open Sea* (1890) and *Gothic Rooms* (1904).

Biographical Note

Cecilia Carlander holds a PhD in comparative literature from the Sorbonne and the University of Gothenburg in Sweden. Her main interest is fin-de-siècle literature, Decadence and Symbolism, which is the subject of her thesis (*Les Figures féminines de la Décadence et leurs implications esthétiques dans quelques romans français et suédois*, 2013) as well as most of her articles. She takes an active part in the Strindberg Society of which she is both a member of the board and one of the editors of «Strindbergiana». E-mail: <ccarlander@passagen.se>.

Massimo Ciaravolo, *Between Literature and Politics. Strindberg and Scandinavian Radicalism as Seen through his Relationship with Edvard Brandes, Branting and Bjørnson*

Abstract

Strindberg's strategies of commitment, disengagement and new commitment across the border between literature and politics represent an intriguing intellectual adventure we can follow throughout his life as a writer. My article focuses on Strindberg's dilemma as it took form in the first half of the 1880s, and observes it through his fundamental and controversial relationship with the Swedish journalist, literary critic and Social-democratic political leader Hjalmar Branting, with the Danish playwright, literary critic, journalist and radical liberal politician Edvard Brandes, and with the Norwegian writer, politically engaged intellectual and *nasjonalskald* Bjørnstjerne Bjørnson. For a period they all experienced, along with Strindberg, the ambivalence of working in a social field where art and politics were intertwined, and were to a certain extent involved in the same project, each with his own interpretation. For Strindberg the writer, defending his autonomy from the political field in the end became crucial. What did his colleagues expect from his work? How did Strindberg react to their expectations? What is his legacy today with respect to stances such as intellectual autonomy from power, democratic rule, pacifism and critique of civilization, but also anti-feminism and anti-Semitism? Strindberg's unruly genius illustrates that it is at times difficult to draw the dividing line between radicalism and reaction, and that the great modernists were often also great anti-modernists.

Biographical Note

Massimo Ciaravolo is Associate Professor of Scandinavian Studies at the University of Florence. He is the author of *Den insiktsfulle läsaren*, on Hjalmar Söderberg as a literary critic (1994), and of *En ungdomsvän från Sverige*, on the reception of the *flâneur* among Finland-Swedish writers at the beginning of the twentieth century (2000). He has also written on this generation in *Finlands svenska litteratur* (2000, new edition 2014). He has co-edited *L'uso della storia nelle letterature nordiche. Le lingue nordiche fra storia e attualità* (2011) and *Forme di narrazione autobiografica nelle letterature scandinave. Forms of Autobiographical Narration in Scandinavian Literature* (2015), and published academic articles on major Scandinavian writers and their representations of the experience of modernity at the end of the nineteenth and beginning of the twentieth century. He has written on the Swedish literature of the Holocaust and translated Scandinavian literature into Italian. Strindberg's works are his major field of research at present. E-mail: <massimo.ciaravolo@unifi.it>.

Tobias Dahlkvist, *Strindberg as an Insane Genius. Strindberg, Lombroso the Question of the Genius' Pathology*

Abstract

In a number of medical treatises from the latter half of the nineteenth century, psychiatrists and anthropologists all over Europe discussed the relationship of genius to insanity. The most famous and infamous of these, the Italian criminal anthropologist Cesare Lombroso, wrote four books and a large number of articles dedicated to the phenomenon of genius, while his main opponent, the French psychiatrist Alexandre Lacassagne at the turn of the twentieth century inspired some twenty of his students to choose the psychopathology of various artists and writers as the topic of their doctoral dissertations. In my essay I attempt to demonstrate that the medical debates concerning the pathological nature of genius are an important subject of August Strindberg's novels, plays and essays. Though profoundly fascinated by Lombroso's theory of the innate criminal, Strindberg clearly sides with Lombroso's opponents when it comes to genius. By describing himself as a neurasthenic and a hysteric, Strindberg actually implies that he is a genius that furthermore the anticipation of a higher form of human being to come.

Biographical Note

Tobias Dahlkvist is Associate Professor of the History of Ideas at the University of Stockholm. He is the author of *Nietzsche and the Philosophy of Pessimism: A Study of Nietzsche's Relation to the Pessimistic Tradition: Schopenhauer, Hartmann, Leopardi* (2007), *Förtvivlans filosofi: Vilhelm Ekelund och mottagandet av Giacomo Leopardi i Skandinavien* (2010, "Philosophy of Despair: Vilhelm Ekelund and the Reception of Giacomo Leopardi in Scandinavia"), *Eremiten i Paris: Emil Cioran och pessimismen som levnadskonst* (2013, "Hermit in Paris: Emil Cioran and Pessimism as an Art of Life"), as well as of numerous articles on the philosophy, literature and medicine of the fin-de-siècle period. E-mail: <tobias.dahlkvist@idehist.su.se>.

Deimantė Dementavičiūtė-Stankuvienė, *Across Dream: Archetypical Images in Strindberg's Dream Plays*

Abstract

August Strindberg was interested in dreams, the subconscious, mythology, religion, occultism and Gnosticism. His works reflected this knowledge, especially in the dream plays written during his late creative period – *To Damascus* (1898-1904), *A Dream Play* (1902) and *The Ghost Sonata* (1907). In these dramas, the material world is depicted as a dream, while the true reality lies across this dream. Strindberg revealed the hero, mother and father archetypes that lie within the collective subconscious, with the help of which we can come into contact with true reality. In this essay I deal with the ways in which the writer conveys these archetypes in his literary language. The method of analytical interpretation I use draws on the archetype theories of Carl Gustav Jung, Joseph Campbell and Erich Neumann. I also refer to Harry G. Carlson's study *Strindberg and the Poetry of Myth*, which investigates the influence of mythology on Strindberg's works and discusses some archetypal images.

Biographical Note

Deimantė Dementavičiūtė-Stankuvienė is PhD student at the Department of Theatre Studies of the Faculty of Arts of Vytautas Magnus University (Lithuania). Her research interests cover post-Soviet Lithuanian theatre, the change of the stage hero in Lithuanian drama theatre, August Strindberg's drama and its stage adaptations, and the interaction between theatre and cinema. E-mail: <deimantedi@gmail.com>.

Vera Gancheva, *August Strindberg – The Phoenix**Abstract*

According to the ancient myth the Phoenix, the bird of fable, which is a symbol of reincarnation and rejuvenation, lived for 500 to 10,000 years. Today, a hundred years after Strindberg's death, we can safely affirm that he is more alive than ever, and there is strong indication that both spiritually and creatively he will be with us for many more years to come.

Endowed with a sensibility and intuition whose intensity is comparable to the magnitude of his talent, August Strindberg possessed the rare ability to “process” the phenomena, the trends, the aesthetic movements, the *Zeitgeist* of his age in such a way as to deploy them in the perspective of the future, to project them onto its platform with all their peculiarities. Beyond any doubt, this has contributed to the relevance of his work to the second half of the 20th and the first decades of the 21st centuries. He paid dearly for having challenged the social norms, but managed to defend, preserve and develop further the classical principle of the sovereign subject as a source of all-encompassing experience, as the creator of a peculiar reality, within the scope of which man attains unity with his own self on the planes of a complex identification. His work, as some Strindberg scholars have pointed out, will survive for as long as it continues to suggest a full-blooded sense of the writer himself, who lived a difficult yet genuinely human life.

We cannot but agree with such a conclusion.

Biographical Note

Vera Gancheva, PhD, is Emeritus Professor of Nordic Literature and Cultural History in the Scandinavian Section of German and Scandinavian Studies at the University of Sofia. She is the author of six books, numerous studies, essays and articles on phenomena, personalities and trends in world literature, with a particular emphasis on many Scandinavian writers and their works. Among those she introduced in Bulgaria as a researcher, translator or publisher are Hans Christian Andersen from Denmark; Knut Hamsun, Tarjei Vesaas, Axel Sandemose, Johan Borgen, Rolf Jacobsen from Norway; and Emanuel Swedenborg, Selma Lagerlöf, August Strindberg, Artur Lundkvist, Astrid Lindgren, Tomas Tranströmer, Lars Gustafsson, Per Olov Enquist from Sweden. Her current field of interest is the multilateral interaction of cultures in the modern world. E-mail: <vera_g@abv.bg>.

Ann-Charlotte Gavel Adams, *Constructing Strindberg's Life across Borders and Times*

Abstract

In this essay I suggest that biographies, like translations, are constructions and thus have a limited life span. Different cultures and different times pose different questions to the existing material on Strindberg's life and work. The two biographies discussed, Göran Söderström's *Strindberg – ett liv* (2013) and Sue Prideux's *Strindberg: A Life* (2012) both present a "modern" Strindberg, somebody we can recognize today: the loving father, the inadequate husband, the overly sensitive, egocentric, vulnerable and somewhat pathetic human being. But there the similarities end. My paper explores how different cultures construct different biographies of the same author.

Biographical Note

Ann-Charlotte Gavel Adams is Professor of Scandinavian Studies at the University of Washington in Seattle, where she teaches courses on Nordic Drama and Film, August Strindberg, Scandinavian Women Writers, and Scandinavian Children's Literature. She holds The Barbro Osher Endowed Chair in Swedish Studies at the University of Washington.

Among her major publications are the bilingual editions of *Inferno* (volume 37) and *Legender* (volume 38) in the National Edition of August Strindberg's Collected Works. She has also compiled, edited, and introduced two major volumes on *Twentieth-Century Swedish Writers, Before World War II* (2002) and *After World War II* (2002) in the series *Dictionary of Literary Biography*. In addition, she has published more than twenty scholarly articles on works by August Strindberg, Verner von Heidenstam, Fredrika Bremer, and Astrid Lindgren. E-mail: <lotta@uw.edu>.

David Gedin, *A Stripped Strindberg. August Strindberg as Represented in Comics from Pirinen to Kverneland*

Abstract

The purpose of my essay is primarily to make an inventory of August Strindberg's appearances and roles in comics. Not surprisingly he seems to have first been depicted in Joakim Pirinen's album *Socker-Conny* 1985, the breakthrough for comics for grownups in Sweden. Since then

he has occurred in fifteen different works, mostly as a minor character. Usually as a symbol for established, canonized culture, and mainly in «Röda rummet» (“The red room”), the restaurant that was the title name of his breakthrough novel about bohemians in Stockholm in the 1880’s. But he plays a main role in five different albums. In one, by Anneli Furmark, he is used to discuss the problem of reading his works today, and in another (by Ola Skogäng and Per Demervall) he is the central character in a fanciful adventure story. In the latest, from 2013 – an impressive album by the Norwegian Steffen Kverneland about Edvard Munch – Strindberg plays an important part in the portrayal, based on historical sources, of Munch’s time in Berlin in the 1890’s. The two last albums are adaptations of Strindberg’s novels: *Röda rummet* (*The Red Room*) by Per Demervall and *Inferno* by Fabian Göransson. Each album portrays Strindberg or his characters in accordance with the tradition of comics, adding either a humorously expressive style or more poetic, soft colours to the stories, and thus creating very personal interpretations. Per Demervall’s work also addresses the issue of the tradition of caricatures in comics and the problem of racial stereotypes.

Biographical Note

David Gedin is Associate Professor in the Literature Department of Uppsala University. He has published e.g. *Fältets herrar. Framväxten av en modern författarroll. Artonhundraåttitalet* (2004, “Masters of the Field. The Origin of a Modern Role of Authors. The Eighteen-Eighties”). He has also been a member of the board of the Strindberg Society since 2008, a co-editor of the annual *Strindbergiana* since 2010, and the creator and editor of the Strindberg Society’s homepage <<http://www.auguststrindberg.se>>, founded in 2009. He has written a number of essays on August Strindberg, has arranged several conferences, three of which concerning Strindberg, and has co-edited *Arvet efter Strindberg. The Strindberg Legacy* (2014), a collection of articles resulting from the eighteenth International Strindberg Conference in Stockholm (2012). E-mail: <David.Gedin@littvet.uu.se>.

Martin Hellström, *Strindberg for Children. A Study of the Plays “A Little Dream Play” by Staffan Westerberg and “Alone” by Börje Lindström*

Abstract

My essay is about two plays for children, both based on texts by August Strindberg: Staffan Westerberg’s *Ett litet drömspel* (“A Little

Dream Play”) and Börje Lindström’s *Ensam* (“Alone”). The argument goes that these dramas not only represent texts by Strindberg, and Strindberg as a person, for a young audience in the form of adaptations. The plays also illuminate significant details in Strindberg’s own texts, *Ett Drömspel* (*A Dream Play*) and the novel *Ensam* (*Alone*). In Westerberg’s play, the well-known declaration from the play: «we mortals are to be pitied», is challenged, and the audience is instead given the faculty of imagination as a power of creation and liberation. In the play “Alone”, a passage from the novel is recognized as one of the most significant – a passage to which not much critical attention has been paid. A meeting with a housemaid makes the author question whether loneliness is really something self-chosen. The contact with God or divinity is important in both children’s plays, and in these attention is also paid to how this contact is portrayed: in “A Little Dream Play” this is done in the form of an angel ornament sitting on a cupboard, and in the play “Alone” in the form of a telephone, through which it is said that the main character can reach God the Father himself.

Biographical Note

Martin Hellström is a senior lecturer of children’s literature in the Department of Film and Literature of Linnaeus University. His thesis, *Förpackningens förvandlingar. Konsumtion och karneval i barnlitteraturen* (“Transformation of the Package. Consumption and Carnival in Children’s Literature”) was presented at Linköping University in 2011. Formerly he was the editor of an anthology on Strindberg and religion, *Tron är mitt lokalbatteri. Religion och religiositet i August Strindbergs liv och verk* (2012, “Faith is my Local Battery. Religion and Religiosity in the Life and Work of August Strindberg”). Hellström has also written a study of Astrid Lindgren, *Pippi på scen. Astrid Lindgren och teatern* (“Pippi Longstocking on Stage. Astrid Lindgren and Theater”, 2015). E-mail: <martin.hellstrom@lnu.se>.

Alexander Künzli and Gunnel Engwall, *Strindberg and Transnationality: The Case of Le Plaidoyer d’un fou*

Abstract

Strindberg’s life and works are frequently linked to transnationality. Borders are traversed between languages and cultures, between the private and public sphere, and between fiction and autobiography.

The focus of this essay lies on translation, and more precisely on Strindberg's novel *Le Plaidoyer d'un fou*. Written directly in French in 1887-1888 as part of Strindberg's strategy to become recognized as a European author, it first appeared in a German translation in 1893, before being translated into Swedish; however, not from the French original but indirectly via the German translation. The first Italian translation of *Le Plaidoyer d'un fou* appeared only in 1965. Its source text was a heavily revised first French version published in 1895. Four other Italian translations followed in the 20th century: two of them based on the same revised French version, and two on the original manuscript recovered in Oslo in 1973. An analysis of selected excerpts of the novel reveals that, in several respects, the Italian readership did not get a very faithful image of Strindberg's French style and of his intentions with the novel.

Biographical Notes

Alexander Künzli is professor of translation studies in the Faculty of Translation and Interpreting of the University of Geneva. He teaches translation, research methodology, and audiovisual translation. His research interests are translation revision and audiovisual translation, as well as the translation of Swedish literature. He is editor-in-chief of the translation studies journal *Parallèles*. E-mail: <alexander.kuenzli@unige.ch>; website: <<http://www.unige.ch/fti>>.

Gunnel Engvall is Professor of Romance Languages, especially French, at Stockholm University. Her early research was directed towards corpus-based computational linguistics, in which field she has published two books and a dozen scientific articles. Later on, her research was more and more concentrated on various linguistic and cultural aspects of August Strindberg's French texts. These studies have resulted in three books and more than thirty articles. She is the former Vice Chancellor of Stockholm University and the former President of the Royal Swedish Academy of Letters, History and Antiquities. Since 1992 she has chaired the Board of the National Edition of August Strindberg's Collected Works and has participated in the publication of seventy of the seventy-two volumes of that edition. Among others, she has edited Strindberg's French manuscript of *Le Plaidoyer d'un fou* and the French essays published in *Vivisektioner II* in this edition. E-mail: <gunnel.engvall@su.se>.

Polina Lisovskaya, *Christmas Eve in Strindberg's Oeuvre*

Abstract

The article treats the theme and structure of Christmas Eve imagery in the works by August Strindberg. Most of works analysed in the study belong to Strindberg's later oeuvre, but some prose and dramatic works of the 1880s are also considered. The study shows that along with following the traditional Christmas story patterns, Strindberg deviates from them in some important ways, as he juxtaposes them with his own tragic vision of human coexistence. In his prose and dramatic works Christmas Eve is not so much a chance to harmonize and reconcile the conflicts within a family, but rather a sad reminder of the disconsolate nature of human existence.

Biographical Note

Polina Lisovskaya is Associate Professor at the Department of Scandinavian and Dutch Philology at Saint Petersburg State University, Russia, and translator from Swedish into Russian. Her primary research interests are themes and motifs in Swedish literature from the nineteenth to the twenty-first century. In 2002 she defended her dissertation, entitled *Family Relations' Theme in Post-Inferno Works by August Strindberg*. She has published articles on Strindberg, Hjalmar Söderberg, Per Olov Enquist, Per Christian Jersild and other Swedish authors, including *On Evolution of Images of Childhood in August Strindberg's Oeuvre* (2012), *P.C. Jersild's Pasticcio-novel Calvinol's Journey and Early Swedish Postmodernism* (2008), *The Prophet and the Mob Motive in the Works by Per Olov Enquist* (2010). She is co-editor for the Virtual Baltic Sea Library. E-mail: <lisichka2001@yahoo.com>.

Maria Cristina Lombardi, *Grotti and Loki: Two Mythological Beings in Strindberg's Literary Production*

Abstract

August Strindberg's relationship with Old Norse literature and mythology is complex and multifunctional. Pagan gods and saga heroes are used as symbols and models of human as well as social behaviour, thus casting light on psychological processes, although they change roles and aims in the development of his literary production. In the present essay I first analyze the stanzas, i.e. imitations of medieval

skaldic stanzas, scattered throughout Strindberg's *Åns saga*, a revisitiation of the Icelandic *Anssaga bogsveigs* – included in his early collection *I vårbrytning* (*At Springtime*). In this context, his connections with Goticism are also considered and discussed. Next I examine some later texts dealing with Old Norse mythology, such as *Lokes smädelser* (*Loki's Invectives*), pointing out how Strindberg's attitude towards Old Norse culture in his early re-elaborations of ancient Nordic topics differs from his later re-use of Old Scandinavian sources.

Biographical Note

Maria Cristina Lombardi is Associate Professor of Nordic Languages and Literature at the University of Naples L'Orientale. She obtained an MA from the University of Florence in 1983 (Dissertation: *The Swedish Novel Doktor Glas by Hjalmar Söderberg and its European Context*) and a PhD in Germanic philology at the University of Florence in 2001 (Dissertation: *Friðþjófsrimur, Rhetorical Figures in Medieval Icelandic Poetry*). She received a research fellowship from the Swedish Institute and studied critical methods (at the PhD level) under Prof. Kjell Espmark at the University of Stockholm in 1984-1985. She serves on the editorial board of the academic journal AION, Germanic section, published by the University of Naples L'Orientale, in addition to being a member of the PhD programme in literary, linguistic and comparative studies at the same university. In 2006 she was awarded the Natur och Kultur prize by the Swedish Academy for her work as a literary translator. Her main research fields include: Scandinavian languages and literatures; Nordic philology; rhetorical figures in medieval Icelandic poetry; translation studies. She has translated into Italian many modern and medieval literary works from both Swedish and Icelandic. She has also translated Tomas Tranströmer, the 2011 Swedish Nobel Prize winner, thus introducing him to Italian readers. E-mail: <macris.lomb@tin.it>.

Roland Lysell, *The Great Highway as a Summing-up and a Metadrama*

Abstract

The Great Highway, Strindberg's fifth and last Chamber Play, was written in 1909 and first performed in February 1910. The play consists of seven stations, i.e. short scenes located in certain significant places. The unity of the play has been questioned and some scholars have even considered it as a closet drama not intended to be performed on

stage. It has also been maintained that the Hunter, the protagonist of the play, ends up in resignation.

My own thesis is that the play is extremely scenic and adapted to a theatre performance, if one considers it as a metadrama. At each of the seven stations of the play former Strindbergian themes or themes from well-known plays are recycled, sometimes in an ironic way. The themes of classical tragedy are constantly mingled with aspects, at times grotesque, of everyday life. Even paranoia is mocked when the Blacksmith and the Schoolmaster quarrel at station III. The Hunter wants to discover his authentic self, but in the end he realizes that the enigma of human life is exactly the opposite, i.e. to accept that you cannot be the person you want to be.

Some of the other characters of the play represent parallels, such the Wanderer, or predecessors, such as the Blind Woman, or contrasts, such as the Japanese. While the Japanese has accepted the existence of falsehood and leaves life through a voluntary death, cremation and a kind of ascension, the Hunter heroically remains in life interpreting signs, trying to accept being left out of the idyllic scene and trying to come to terms with human falsehood.

Biographical Note

Roland Lysell is Professor of Literature in the Department of Culture and Aesthetics, Stockholm University, and a theatre critic. Among his publications: *Erik Lindegrens imaginära universum* (1983), *Erik Johan Stagnelius – det absoluta begäret och själens historia* (1993). He has written articles about P.D.A. Atterbom, E.J. Stagnelius, C.J.L. Almqvist, Henrik Ibsen, August Strindberg and Literary Hermeneutics. Furthermore, he has edited *Strindberg on International Stages / Strindberg in Translation* (2014) and co-edited *Arvet efter Strindberg. The Strindberg Legacy* (2014), collections of articles resulting from the eighteenth International Strindberg Conference in Stockholm (2012). E-mail: <roland.lysell@littvet.su.se>.

Elvyra Markevičiūtė, *A Unique Experience of Interpreting Strindberg's Drama in a Production of his Creditors*

Abstract

The analysis of one of the top achievements of Lithuanian stage director Gytis Padegimas, the double production of Strindberg's *Creditors*, featured two distinct interpretations of the play presented by two

different casts – the senior and the junior ones, connected by one plot and the place of action, but different in their experience. This could be termed something like «Fathers and Kids», where the first version is *a priori* not yet experienced, where the participants are just starting out in life, just studying and trying to relish the art of psychological duel. The second is *a posteriori*, after having acquired experience, where the characters have already tested life, become cynical and made themselves masters at fighting with each other. This unique experiment confirms that Strindberg's works can transcend not only the limits of interpretation in traditional ways, but also the specific borders of staging in the same conception and scenery. A similar result is usually achieved only if the director works with the same play many times and interprets it in different ways. This is an unprecedented case that shows the incredible agility of Strindberg's drama and its sensitivity to unexpected ideas.

Biographical Note

Elvyra Markevičiūtė studied Theatre History at the Leningrad State Institute of Theatre, Music and Cinematography (now St-Petersburg State Theatre Arts Academy). She worked as a literary assistant for the Chief Director at the Šiauliai State Drama Theatre and as the Head of the Literature Department at the Kaunas State Academic Drama Theatre. Currently she is the Curator of the Theatre and Cinema Information Section of the Arts Department at the Kaunas County Public Library. She has published over 400 articles on Lithuanian theatre, and is the author of the books *The Šiauliai Drama Theatre 1931-1991*, *The Kaunas State Academic Drama Theatre 1920-1995*, *The Kaunas State Drama Theatre 90*, and of the monographs *Algimantas Masiulis 70*, *Gytis Padegimas 55* and *Algimantas Masiulis: the Soul in the Teutonic Knight's Armor*. She has participated in national radio and TV programs, acted as curator for the exhibition dedicated to the 90th anniversary of the Kaunas State Drama Theatre, and produced its accompanying book. E-mail: <elvyra.markeviciute@gmail.com>.

Gytis Padegimas, *Vakhtangov's and Chekhov's Work in Staging Strindberg's Erik XIV as a Further Development of the Stanislavsky System and Representation of their own Discoveries*

Abstract

I have been staging August Strindberg and researching Michael Chekhov's creative method for more than 40 years. At the beginning

of the 1980s, when the Kaunas State Drama Theatre was on tour in Moscow presenting my production of *Creditors*, we were congratulated by the famous Russian director Oleg Yefremov, who publicly stated that Moscow had just seen a Strindberg play for the first time in 60 years. And he made this announcement on the very same stage where Michael Chekhov had played the lead in August Strindberg's *Erik XIV* directed by Yevgeny Vakhtangov.

Chekhov and Vakhtangov were close friends as well as Stanislavsky's leading disciples, with whom he started his research of the laws of the organic acting method at the studio he had opened in 1912 for this purpose. And it was Stanislavsky who stated several times that the best results achieved by his studio could be seen by observing these two act. In 1921, after staging a number of successful productions and creating several outstanding roles, these two artists began their work on Strindberg's *Erik XIV*. This controversial production, directed by Vakhtangov and starring Chekhov, became an important creative landmark in their biographies. They had discovered new possibilities of theatre development which differed greatly from their teacher's system. Unfortunately, Vakhtangov's early demise cut short the work of this genius, yet his creative partner Michael Chekhov continued their research and eventually established his renowned creative method.

In my article I focus on how the work on Strindberg's *Erik XIV* influenced and motivated both Vakhtangov's and Chekhov's transition from the system of their teacher Stanislavsky to the development of their own original theatre methods.

Biographical Note

Gytis Padegimas is one of the most prominent theatre artists in Lithuania. As a stage director, he has produced more than a hundred performances of various theatrical genres. Some of his performances are at the top of the list of those most cherished by audiences and recognized by professionals as stage works of the Lithuanian theatre at the end of 20th century. As a devoted teacher, he developed a full theatre system which includes theoretical research in relation to Mikhail Chekhov's acting techniques, and its adaptation to 21st century actor-training programmes, and formed a community of his disciples coming marked by the distinctive acting style of his school. In particular, Padegimas has taught courses on European theatre history, providing analyses of theatre phenomena from different perspectives, and concentrating on the most relevant information from various contexts. In this sense, he is an interdisciplinary researcher and an authoritative opinion-maker

on European theatre history, and on present-day assessments of the past. His longest professional commitments have been with the theatres and departments of the Universities in Kaunas, Šiauliai and Klaipėda. E-mail: <gytispad@yahoo.com>.

Franco Perrelli, *Strindberg on the Italian Stages of the Twentieth Century*

Abstract

From the obituaries after Strindberg's death in 1912, through the experimental productions in the 1920s (Pavlova, Bragaglia), to the great personal directions by Visconti, Squarzina, Mezzadri, Strehler, Lavia, Ronconi and Missirotti – what has Strindberg meant for Italian theatre? Strindberg has with no exceptions been understood as an avant-garde author, difficult to interpret and stage, but, in this respect, also a revolutionary artist and an innovator, an unusual dramatist who has left his mark in every staging, taking the Italian theatre to ambitious and fruitful heights.

Biographical Note

Franco Perrelli is Full Professor of Performing Arts at the University of Turin, Department of Art, Music, Theatre and Cinema (DAMS). He is a specialist in Scandinavian and contemporary theatre. Many of his essays have been translated abroad. Among his most important monographs: William Bloch. *La regia e la musica della vita* (Led, Milano 2001); *Storia della scenografia* (Carocci, Roma 2002; new ed. 2013); *Echi nordici di grandi attori italiani* (Le Lettere, Firenze 2004); *La seconda creazione. Fondamenti della regia teatrale* (Utet, Torino 2005); *I maestri della ricerca teatrale. Il Living, Grotowski, Barba e Brook* (Laterza, Roma-Bari 2007; Pirandello Prize 2009); *Strindberg: la scrittura e la scena* (Le Lettere, Firenze 2009); *Ludvig Josephson e l'Europa teatrale* (Bonanno, Acireale-Roma 2012); *Bricks to Build a Teaterlaboratorium. Odin Teatret and Chr. Ludvigsen* (Edizioni di Pagina, Bari 2013); *Strindberg l'italiano. 130 anni di storia scenica* (Edizioni di Pagina, Bari 2015). In 2014 Franco Perrelli was awarded the Strindberg Prize by the Strindberg Society of Sweden. E-mail: <franco.perrelli@unito.it>.

Astrid Regnell, *The Reality of Art in Zones of the Spirit*

Abstract

What is the relationship between reality and imagination in the artist's production of images? I have considered Strindberg's thoughts about this in his late work *Zones of the Spirit*, using texts in which he talks about artists making pictures – and those texts seem often to deal with portraying women. In the esoteric world view which Strindberg is expressing in *Zones of the Spirit*, imagination is a medium straddling at a transitional stage between reality and unreality, a stage which must maintain a careful equilibrium for the peace of art, or for an image to work out well. To start with, an image seems to need some likeness to normal reality, but for the image to become well-organized, the artist must reduce some of this similarity. A well-wrought image also needs to have some resemblance to the artist's inner picture of the object which is being produced. According to Strindberg's esoteric world view this inner picture is far more real than the actual figure the artist is portraying. And it seems that when there is a fault in the image, it may be due to both the artist's inability to grasp actual reality and the real subject's (the woman's) inability to come to resemble the artist's inner picture.

What is at stake is a struggle between art, seen as the inner picture of the artist, and the portrayed subject. When portraying a beloved woman who in real life does not behave according to the wishes of the artist, the outcome of the picture is consequent on the artist's ability to keep the real woman, not the picture, away from her other admirers. In this respect real objects and art, that is the artist's inner picture of that object, are interdependent – and it seems that real life defeats art. In another example, in which the artist is portraying a woman with the aim of analysing her spiritual inability, there is a complicated discussion of how that female sleepwalker (in some essays associated with the artist) is incapable of grasping both ordinary reality and the higher reality, which is the artist's medium, and therefore she cannot *make up the picture* she would need to see her own inabilities. Even here one can see that the process leading to a full transformation, necessary to produce a well-balanced picture, is hindered.

To sum up the thoughts on art and reality expressed in *Zones of the Spirit* – one would wish that art had a better and stronger influence on reality and that reality would adjust in a more proper way to the inner pictures of the artist – but alas – this is often not the case.

Biographical Note

Astrid Regnell is a lecturer in literary studies at Linnaeus University in Växjö, in southern Sweden. Her doctoral thesis (2009) at Lund University was about Strindberg's alchemistic writing in *Zones of the Spirit* (in Swedish called *En blå bok*, "A Blue Book"). In further studies in *Zones of the Spirit* she will explore the relationship between reality and image, or more precisely, the intermingling between things that are sketched as reality, and things that are only seen or imagined by the protagonist. «Konstens verklighet i *En blå bok*» ("The reality of art in *Zones of the Spirit*"), her contribution to this book, also concerns itself with intermingling layers of reality, though the method of exploring has been more thought through in further studies on the subject. E-mail: <astrid.regnell@lnu.se>.

Astrid von Rosen, *The Billposter as Alchemist: A Dream Play in Düsseldorf 1915-1918*

Abstract

This article draws on recent research within the trans-disciplinary project «Dream-Playing: Accessing the non-texts of August Strindberg's *A Dream Play* in Düsseldorf 1915-1918», located at the University of Gothenburg, Sweden. The overarching aim of the project is to explore this nearly forgotten early production of *A Dream Play* from various perspectives, by focusing on non-texts. In recognition of this, the aim of this article is to exploit the potential of visual archival material to contribute new knowledge about how Strindberg's *A Dream Play* might have been interpreted in the early 20th century. More specifically, the article first addresses historiographical challenges concerning the sketches made by scenographer/director Knut Ström for *A Dream Play* in Düsseldorf, and then explores visual items to discover how Ström interpreted Strindberg's drama visually. Sketches where the Billposter is in focus demonstrate that Ström brings out a predominantly visually coded alchemical vein in *A Dream Play*. Having noticed the importance of context, and striving to give voice to often used and reproduced but equally often unfairly treated visual traces, the article demonstrates the applicability of in-depth visual analyses.

Biographical Note

Astrid von Rosen is senior lecturer in Art History and Visual Studies at the University of Gothenburg, Sweden, and a research

coordinator for the Staging the Archives cluster, within Critical Heritage Studies. A former classical and contemporary dancer, Astrid is interested in the intersections between artistic and academic research, particularly in the fields of archives, dance, scenography and art history, and has written books and articles on these subjects. As part of an interdisciplinary research group, she works on «Turning Points and Continuity: the Changing Roles of Performance in Society 1880-1925», a three-year project financed by the Swedish Research Council. Currently Astrid is leading the trans-disciplinary project «Dream-Playing Across Borders: Strindberg's *A Dream Play* in Düsseldorf 1915–18 and Beyond», and she is also engaged in a project exploring non-institutional dance culture during the 1980s. E-mail: <astrid.von.rosen@arthist.gu.se>.

Elisabeth Tegelberg, *A Comparative Approach to an Essay by August Strindberg*

Abstract

This paper deals with different aspects of one of Strindberg's essays commonly known as «vivisections»: *Des arts nouveaux ou Le Hasard dans la production artistique*. It was written in French in 1894 and published that same year in the French Journal «La Revue des revues», in a version in which the French text had been revised by Georges Loiseau. The essay was published in Swedish only in 1958, when Tage Aurell edited fifteen of Strindberg's French «vivisections» translated into Swedish and published by Bonnier. Before the 2011 publication of these essays in the critical edition «Nationalupplagan» (vol. 34), Aurell's translation was revised by a research team headed by Gunnel Engwall. In both editions the translated text is published alongside Strindberg's original text.

In 1990 the French company L'Échoppe published the essay in question in a separate volume, with Strindberg's text given on each page next to that of Loiseau. This is an indication of the interest that this particular essay has attracted in recent times in France as well.

The paper focuses on both the French text versions: to what extent and in what respects does Loiseau's revised text differ from Strindberg's original text, and to what degree do these differences influence the profiles of the texts?

Closely linked to this question is that of Loiseau's motives for his revision: are they fully explained by Strindberg's lack of knowledge

of the French language or are they, to a certain extent at least, the effect of ideals and preferences on the part of Loiseau with respect to literary translation? In other words, is it possible that Loiseau had a stylistic “agenda” of his own and that his adjustments of Strindberg’s text were not always necessary?

The paper also deals with the possibility of explaining Loiseau’s revision by an effort to adapt his text to cultural norms and conventions in the target language.

Biographical Note

Elisabeth Tegelberg is a former senior lecturer of French at the Department of Languages and Literatures, Gothenburg University (Sweden). Her research concentrates mainly on three topics within the framework of French Studies: Translation Studies (with a special focus on various aspects of literary translation between Swedish and French), Swedish-French Cultural Relations, and French Language Pedagogy. She has published a large number of articles within these areas in national and international journals and has also published several textbooks for the university level in the field of French language pedagogy, for example *Franskt uttal i teori och praktik* (“French pronunciation in theory and practice”, Studentlitteratur, Lund 2002) and *Från svenska till franska. Kontrastiv lexikologi i praktiken* (“From Swedish into French. Contrastive lexicology in practice”, Studentlitteratur, Lund 200). E-mail: <elisabeth.tegelberg@sprak.gu.se>.

Andreas Wahlberg, *Beginning in the Minor and Ending in the Major Key. On Transgressing the Invisible Border in Strindberg’s Alone and Goethe’s Faust*

Abstract

Although quite different in almost every aspect, Johann Wolfgang von Goethe’s tragedy *Faust* and August Strindberg’s novella *Ensam* (*Alone*) do have some things in common, such as the lack of action, and the motif of the old man who suddenly hesitates and decides to abort his suicide attempt. As an example of such a lack of action, the interrupted suicide attempt – in *Alone* located at the conclusion, in *Faust* at the very beginning of the tragedy – clearly brings forth an important change. However, this is not by means of action, but rather in quite a different way, which, I argue, is dependent on the intertextual linkage

between the two texts, a correspondence that has remained unnoticed in previous research, despite the explicit reference to Goethe and *Faust* in the novella. A close reading reveals that the crucial change in both scenes is closely related to a shift in terms of perception, i.e. the initial emphasis on the visual is then succeeded by aural impressions. When the protagonist of *Faust* ponders suicide, his monologue primarily consists of visual images, whereas his focus, after the life-saving intervention of the Easter chorus, shifts to sound. The effect of the church bells, however, does not lie in their announcing the resurrection of Christ, but rather in their stimulation of Faust's associations to the merry songs of his youth, thus freeing the church bell sound of its signifying function. Like Goethe, Strindberg chooses spring as his setting for the conversion of the first-person narrator, who offers two accounts of spring's arrival. At first visual descriptions of light and colour predominate, while aural impressions share with vision the function of rationally decoding signs in a seemingly unproblematic way. In contrast, the second advent of spring is connected to an increasing experience of a crisis of sensory perception, also an important aspect of Strindberg's Chamber Plays, as commented upon by previous research. The narrator reaches the turning point during an encounter with a musician friend, and it is through the experience of hearing music that the crisis of perception can be resolved. Music helps the ear, now freed of the task of decoding audible signs, to acquire a certain associative quality, however with the addition of a hermeneutic productivity. This of course parallels the movement of the reader from superficial literalness to a more profound understanding of the deep structure in the text, making issues of interpretation not only a key thematic element in *Alone*, but also a major concern for readers of literary texts.

Biographical Note

Andreas Wahlberg has studied musicology, comparative literature, French, German and Italian at Stockholm University, earning a master's degree in comparative literature in 2012. After that, he spent a year in Munich on a scholarship from the German Academic Exchange Service (DAAD), studying at the departments of Scandinavian and German literatures at the Ludwig-Maximilians-Universität. Since 2014, he has been a PhD student of comparative literature at Stockholm University, writing a dissertation on Erik Lindegren, a Swedish poet, librettist, translator and literary critic, and the relationship between poetry and theatre. Other research interests include Swedish and European Romanticism, intermediality, hermeneutics and opera. E-mail: <andreas.wahlberg@littvet.su.se>.

Index*

- Abolgassemi, Maxime, 27n
Abraham, Lindy, 180n, 186n, 313-319n, 321-322n, 324-325n
Adamov, Arthur, 19
Adorno, Theodor, 122 and n, 167 and n, 253
Ahlström, Gunnar, 93-94n
Ahlström, Stellan, 41n
Ahnfelt, Astrid, 248-249
Albee, Edward, 19, 251
Alberti, Carmelo A., 249-250n
Alighieri, Dante (Dante), 24, 210n, 214, 220, 227
Allen, Julie K., 97n
Alpers, Boris, 268
Andersen, Hans Christian, 163, 168, 170
Andersson, Lars M., 342n
Andersson, Oscar, 327
Anker, Øyvind, 109n
Anouilh, Jean, 19
Aristofanes (Aristophanes), 127
Artaud, Antonin, 19, 252
Asbjørnsen, Peter Christen, 194
Ashton, E.B., 167n
Ashurst, David, 199n
Atterbom, Per Daniel Amadeus, 221
Aurell, Tage, 42 and n, 67
Baggi, Angiola, 253
Bagrationovich, Yevgeny, 265
Balme, Christopher B., 309n
Balzac, Honoré de, 209, 228
Balzamo, Elena, 94n
Bark, Richard, 10
Batteux, Charles, 192
Baudelaire, Charles, 94, 114
Baužytė, Galina, 157n
Beckett, Samuel, 19, 154n, 251
Beethoven, Ludwig van, 215
Bene, Carmelo, 252
Benedictsson, Victoria (pseud. Ernst Ahlgren), 129-130 and n
Bengtsson, Gun R., 311n
Benjamin, Walter, 122 and n, 165, 167 and n
Bennett, Benjamin, 207 and n
Bennich-Björkman, Bo, 340n
Berendsohn, Walter A., 209 and n
Beresnevičius, Gintaras, 158n
Berg, Olle, 328
Bergh, Richard, 34, 36
Bergman, Ingmar, 10, 19 and n, 252
Bergström-Nielsen, Carl, 114n
Berman, Marshall, 122, 123n
Bernardi, Marco, 254n
Berry, Jon M., 315n

* *The index includes names of authors. August Strindberg's name is not included, as every page of this volume is, directly or indirectly, devoted to him. Variant versions or spellings of the same name and few additional explanations are given in brackets. The Scandinavian alphabetical order is used, whereby the vowels Æ, Ø, Å (AA), Ä, Ö follow Z. The letter "n" stands for (foot)note.*

- Bertani, Odoardo, 254
 Bertoldi, Massimo, 254n
 Besant, Annie, 312 and n
 Beskow, Gustaf Emanuel, 342
 Beyer, Nils, 104n, 105n
 Biller, Malin, 329-330
 Birman, Serafima, 266-267
 Bismarck, Otto von, 94n
 Biörner, Erik, 192 and n
 Bjerck Hagen, Erik, 111n
 Bjurström, Carl Gustaf, 41n, 145n
 Björnson, Björnstjerne (Björnson, Björnstjerne), 87, 93, 95-96, 100, 103, 108-115 and n, 120-121 and n
 Björkman, Edwin, 166n, 314n
 Bladh, Elisabeth, 210n
 Blanchot, Maurice, 19
 Blandi, Alberto, 252 and n
 Blavatsky, Helena, 311 and n
 Bliksrud, Liv, 108n
 Bloom, Harold, 124 and n
 Boccioni, Umberto, 344-345 and n
 Boëthius, Ulf, 108n, 129n, 165n, 170n
 Bonnier, Albert, 97, 341-342
 Borges, Jorge Luis, 19
 Borup, Morten, 95n, 100n
 Bosse, Harriet, 33, 170
 Boucq, François, 344
 Bourdieu, Pierre, 94 and n, 97, 114 and n, 118 and n, 120-121 and n
 Bourguignon, Annie, 9, 126n
 Bragaglia, Anton Giulio, 249
 Brandell, Gunnar, 16n, 25n, 51n, 97n, 104n, 109n, 116n, 119n, 142n
 Brandes, Edvard, 25, 93, 95-103 and n, 105-107 and n, 110 and n, 114-115 and n, 120-121
 Brandes, Georg, 93 and n, 95n, 98-100, 102-103, 105-106, 110n, 115 and n, 120 and n, 125-126
 Branting, Hjalmar, 93, 95, 96, 100, 103-108 and n, 110, 114-117 and n, 121
 Braque, Georges, 344-345 and n
 Brecht, Bertold, 253, 255
 Breton, André, 27n
 Briens, Sylvain, 41n
 Brignone, Lilla, 250, 252
 Bruhn, Jørgen, 232n
 Brundin, Margareta, 315n
 Bull, Francis, 109n, 123n
 Bunyan, John, 219
 Bürger, Peter, 100-101 and n, 118n
 Bussotti, Sylvano, 256
 Butler, Samuel, 15 and n
 Campbell, Joseph, 24n, 152 and n, 154
 Camus, Albert, 19
 Canning, Charlotte M., 306n, 309n
 Capek, Karel, 266
 Carl XVI Gustaf, 343
 Carlander, Cecilia, 9, 126n
 Carlson, Harry G., 23-24 and n, 28n, 151 and n, 153, 155n, 157-161 and n, 311n
 Carraro, Tino, 255 and n
 Casanova, Pascale, 41n
 Cervantes, Miguel de, 222
 Chekhov, Anton, 260, 283n
 Chekhov, Michael, 10, 259-262 and n, 265-271
 Chopin, Frédéric, 134
 Christ (Jesus, Kristus), 119, 141, 144, 146-147, 155, 168-169, 176-177, 229, 231, 241
 Ciaravolo, Massimo, 65-66 and n, 79n, 96n, 104-105n, 109n, 113, 122n, 248n
 Čiočytė, Dalia, 156 and n
 Clark, Arthur, 25
 Clarke Westergren, Elisabeth, 166n
 Classon, Rolf, 328, 330
 Claudel, Paul, 19
 Clausen, Jørgen Stender, 126n
 Clemenceau, Georges, 119
 Clunies Ross, Margaret, 199n, 203n
 Codignola, Luciano, 252, 254
 Cohen, Jeffry Jerome, 203 and n
 Colli, Giorgio, 83n, 92n
 Colonna d'Istria, François, 87n
 Conte, Tonino, 256

- Coon, Arthur M., 311n
 Cooper, Duff, 35
 Cooper, Jean C., 316
 Corrin, Stephen, 313n
 Costa, Orazio, 255
 Crumb, Robert, 328
 Cullberg, Johan, 32n

 Dagerman, Stig, 32n
 Dahlbäck, Lars, 315n
 Dahlkvist, Tobias, 8, 85n
 Dahlstrom, Carl Enoch William Leonard, 157n
 D'Amico, Silvio, 248-249 and n, 256
 da Vinci, Leonardo, 128
 De Chiara, Ghigo, 252-253 and n, 255 and n
 de Col, Giuseppe, 66 and n, 71, 76
 De Feo, Sandro, 251 and n
 De Monticelli, Roberto, 250 and n, 254-256 and n
 Defoe, Daniel, 232
 Delblanc, Sven, 22-23 and n, 316n
 Dementavičiūtė-Stankuvienė, Deimantė, 9
 Demervall, Per, 329 and n, 335, 340-343 and n
 Di Giammarco, Rodolfo, 257 and n
 Dickens, Charles, 163, 168
 Diderot, Denis, 192
 Dikij, Aleksey, 269 and n
 Dostoyevsky, Fyodor (Dostojevskij, Fjodor; Dostoiewsky, Fiodor), 83, 85-87 and n, 163, 168
 Drachmann, Holger, 123n
 Dranger, Joanna Rubin, 329 and n, 333 and n, 342n
 Dreyfus, Alfred, 95, 117-120 and n
 Dumont, Louise, 306n
 Dürrenmatt, Friedrich, 19
 Dyfverman, Henrik, 289n

 Edqvist, Sven-Gustaf, 93-94n, 96-97n, 109n, 116n
 Ehriander, Helene, 234n
 Eiland, Howard, 167n
 Ekbohrn, Ossian, 16n

 Eklund, Torsten, 15-16n, 42, 87n, 96n, 100n, 119n, 126n, 201n, 291n
 Ekman, Hans-Göran, 159, 160n, 166n, 210-211 and n
 Eliade, Mircea, 125 and n, 127-128 and n, 313 and n, 315-316n, 323-325 and n
 Engberg, Harald, 114n
 Engwall, Gunnel, 8, 41-42 and n, 51n, 63-64n, 67n, 78n, 89n, 92 and n
 Eriksson, Olof, 41n, 51-52n
 Essen, Siri von, 15n, 63, 330
 Evola, Julius, 321n

 Faggi, Vico (pseud. for Alessandro Orengo), 66 and n, 73, 76-77
 Fahlstedt, Eugène, 35, 88n, 200
 Falkner, Fanny, 221
 Farlita, Ernest, 154 and n
 Faulkes, Anthony, 203n
 Fehr, August Fredrik, 200-201
 Fenoglio, Mariella, 253
 Ferruggia, Gabriella, 66 and n, 71, 75
 Festing Jones, Henry, 15n
 Filby Gillespie, Diane, 154-155 and n
 Fischer-Lichte, Erika, 155 and n
 Fiske, Lars, 329n, 344
 Flaubert, Gustave, 94, 114, 247
 Flugsrud, Sverre, 64n
 Foschi, Massimo, 253
 Franquin, André, 339n
 Franzén, Nils-Olof, 104n
 Friese, Wilhelm, 209n
 Frigerio, Ezio, 255
 Frigessi, Delia, 84n, 86n
 Frisvold, Hanssen Eirik, 232n
 Furmark, Anneli, 329-330 and n, 335 and n, 340

 Gancheva, Vera, 7, 10-11
 Garbo, Greta, 256
 Gavel Adams, Ann-Charlotte, 8, 88n, 129n, 140-141n, 337n
 Gedin, David, 11, 94-95n, 104n, 121 and n, 327n

- Geijer, Erik Gustaf, 191, 193n
 Geijerstam, Claes af, 332
 Geijerstam, Gustaf af, 226, 291
 Geijerstam, Regina af, 78n
 Genet, Jean, 19, 251,
 Genette, Gérard, 68n
 Gibson, Mary, 84n
 Girdzijauskaitė, Audronė, 275n, 277
 and n
 Gjelsvik, Anne, 232n
 Gladsø, Svein, 307n
 Gobetti, Piero, 248 and n
 Goethe, Johann Wolfgang von, 10, 18,
 28, 155, 163, 207-213 and n, 218,
 228-229, 321n
 Gogol, Nikolay, 163, 169, 270
 Gozzi, Carlo, 269
 Grabow, Carl, 309n
 Gravier, Maurice, 41n, 118n, 252n
 Grennvall, Åsa, 330
 Gris, Juan, 344-345 and n
 Groensteen, Thierry, 336n
 Grotowski, Jerzy, 251
 Guarnieri, Anna Maria, 253
 Guerrieri, Gerardo, 250, 253 and n
 Guerritore, Monica, 257
 Guicciardini, Roberto, 254
 Gulchenko, Viktor, 276-277 and n
 Gustafsson, Lars, 24 and n
 Gustafsson, Nils, 32n
 Gustav III, 343
 Göranson, Fabian, 327n, 329 and n,
 335-337 and n, 339-341 and n

 Hagsten, Allan, 192n, 222
 Hallqvist, Britt G., 211n, 212
 Hamlin, Cyrus, 207n
 Hammergren, Lena, 309n
 Hamsun, Knut, 123 and n
 Hanes Harvey, Anne-Charlotte, 283n,
 287n, 300-301n
 Hansson, Ola, 123n, 126n, 135n
 Harrer, Konrad, 126
 Harsløf, Olav, 93n
 Hauptmann, Gerhart, 261
 Haußmann, Leander, 227
 Haverty Rugg, Linda, 27n

 Havu, Jukka, 67-68n
 Hedberg, Tor, 223
 Heidenstam, Verner von, 65, 90, 94,
 116n, 121, 223-225, 327, 330-331
 Heine, Heinrich, 207
 Helleday, Rune, 119n, 171n
 Hellgren, Joanna, 329-330
 Hellqvist, Per-Anders, 16n
 Hellström, Martin, 10, 170n, 243n
 Henckels, Paul, 308n, 310 and n
 Henden, Ragnhild, 120n
 Hergé (pseud. for Georges Prosper
 Remi), 339
 Herrgård, Sighsten, 332
 Herrmann, Paul (pseud. Henri Hé-
 ran), 337
 Hertel, Hans, 93n
 Hoem, Edvard, 108-110n, 115n
 Hoffmann, E.T.A. (Ernst Theodor
 Amadeus), 163, 169
 Hollander, Lee M., 205n
 Holmberg, Anna, 310
 Holmgren, Ola, 219 and n, 229 and n
 Homer (Homeros), 208, 224
 Horkheimer, Max, 122 and n
 Hugo, Victor, 163
 Houe, Poul, 142n, 311n
 Hulphers, Bo, 231n
 Husserl, Edmund, 24
 Huysmans, Joris-Karl, 126 and n,
 128-129
 Humpál, Martin, 219-220 and n
 Hvidt, Kristian, 97n
 Höglund, Zeth, 104n, 105n, 108n,
 116-118n

 Ibsen, Henrik, 18, 25, 87, 100n, 111-
 112, 124, 154, 171 and n, 178,
 228, 247, 260, 283 and n, 321-
 322 and nn
 Innes, Christopher, 153-154 and n

 Jacobs, Edgar P., 340
 Jacobsen, Harry, 97n, 115n
 Jacovskis, Adomas, 278
 Jafanti, Nino (pseud. for Stefano Ja-
 cini), 64n, 66 and n, 71, 76

- Jaurès, Jean, 119
 Jesch, Judith, 199n
 Job, Enrico, 253-254
 Johannesson, Eric O., 169n
 Johannisson, Karin, 91 and n
 Johnson, Walter, 260n
 Johnsson, Henrik, 209 and n
 Josephson, Lennart, 289n
 Joyce, James, 27
 Jung, Carl Gustav, 155-157, 161
 Järv, Harry, 123n
- Kafka, Franz, 19, 27
 Kanarp, Loka, 329
 Kandinsky, Wassily, 312n
 Karlsson, Kolbeinn, 329
 Kazragytė, Dolorosa, 273, 280-281
 Keil, Rolf-Dietrich, 208n
 Keller, Gottfried, 208n
 Key, Ellen, 173
 Kick, Donata, 199n
 Kierkegaard, Søren, 22, 167
 Kihlgård, Peter, 330
 Kjøller, Ritzu Merete, 251n
 Klang, Kerold, 328
 Kleberg, Lars, 43n
 Klein, Melanie, 253
 Klinckowström, Axel, 223
 Klossowski, de Rola Stanislas, 313n,
 316n, 319n, 321n
 Knapp, Bettina L., 315n
 Knudsen, Jørgen, 93n
 Koch, Ludovica, 66n
 Korten, Lars, 208n
 Koskimies, Rafael, 209 and n
 Kretz, Camilla, 168
 Krohg, Christian, 344
 Krook, Caroline, 170 and n
 Kundera, Milan, 43 and n
 Kuhn, Hans, 201n
 Künzli, Alexander, 8, 67n
 Kurach, Svetlana, 263
 Kustermann, Manuela, 256
 Kverneland, Steffen, 327, 329-330
 and n, 335, 344- 345 and n
 Kylhammar, Martin, 116n
 Kämpf, Wilhelm, 64n
- Köhler, Gerald, 306n
- Lacassagne, Alexandre, 86 and n, 88
 Lagercrantz, Olof, 101n, 123n
 Lagerkvist, Pär, 19
 Lagerlöf, Selma, 332
 Lamm, Martin, 210n
 Landquist, John, 67n, 78n, 95n, 97n,
 115n
 Lange, Henrik, 329 and n, 334-335
 and n
 Lange, Katarina, 329 and n, 334-335
 and n
 Lanza, Domenico, 247 and n
 Larsson, Carl, 34, 36, 250
 Larsson, Germund, 241 and n
 Larsson, Knut, 329
 Larsson, Mats, 43n
 Larsson, Stig, 330
 Lautréamont (Isidore Lucien Du-
 casse), 27
 Lavia, Gabriele, 253-255 and n, 257
 and n
 Leadbeater, Charles Webster, 312n
 Lélut, Louis-Francoise, 83n
 Lepage, Robert, 315n
 Levander, Hans, 63n, 67n
 Levý, Jiří, 43n
 Lie, Jonas, 111-112
 Liljestrånd, Birger, 65n, 193n
 Lind, Kristofer, 32
 Lindberger, Örjan, 109n
 Lindemann, Gustav, 306n
 Lindgren, Astrid, 234n
 Lindström, Börje, 10, 231-234 and n,
 238-240 and n, 242-243
 Lindström, Hans, 36n, 86-87n, 89-
 90n, 96n, 113n, 131n, 166n
 Lisovskaya, Polina, 9
 Livius (Titus Livius, Livy), 192
 Loewenfeld, Leopold, 88 and n
 Loiseau, Georges, 42-46 and n, 48,
 50-58, 60-61, 64 and n, 66-72
 and n, 74-76, 78
 Lombardi, Maria Cristina, 10
 Lombroso, Cesare, 83-87 and n, 92
 Lotman, Jurij, 208 and n, 213

- Loygue, Gaston, 86n
 Luzzati, Emanuele, 256
 Lysell, Roland, 10, 219-220n
 Löfgren, Lotta M., 202n
 Lönnberg, Anne-Sofie, 34n
- Madame de Staël (Anne-Louise Germaine de Staël-Holstein), 130
 Magnusson, Gerhard, 117
 Maeterlinck, Maurice, 25, 57, 260
 Maier, Michael, 318-321
 Malipiero, Gian Francesco, 248
 Mallarmé, Stéphane, 27
 Manacorda, Guido, 248 and n
 Mann, Thomas, 19, 26
 Mantegazza, Paolo, 89-90 and n
 Marcuse, Herbert, 100 and n, 118n, 122, 253
 Markevičiūtė, Elvyra, 10
 Markov, Pavel, 268 and n
 Marinetti, Filippo Tommaso, 249
 Marlowe, Christopher, 229
 Martin, Don, 344-345 and n
 Martinius, Eivor, 32n
 Masalskis, Valentinas, 274, 281-282
 Masiulis, Algimantas, 274, 279-281
 Matthews, Caitlin, 158
 Mauri, Glauco, 254
 Mazzocchi, Federica, 251n
 McGill, Vivian Jerauld, 32n
 McKinnell, John, 199n
 McLaughlin, Kevin, 167n
 Meidal, Björn, 17n, 31 and n, 94n, 101n, 108-109n, 116n, 118n, 120-121 and n, 259 and n, 329 and n, 332 and n
 Meiszies, Winrich, 310n
 Meschke, Michael, 252
 Meyer, Conrad Ferdinand, 208n
 Meyer, Michael, 25n, 32n, 153n
 Mezzadri, Mina, 253, 256
 Michaneck, Germund, 327n
 Miller, Arthur, 250
 Millo, Achille, 252
 Miltinis, Jouzas, 273
 Missiroli, Mario, 252, 254, 257-258 and n
- Mockus, Aivaras, 275n
 Moe, Jørgen, 194
 Monet, Claude, 250
 Mongelli, Giuseppe, 66 and n, 68, 72, 77
 Montinari, Mazzino, 83n, 92n
 Moreau, Jacques-Joseph, 83-84 and n
 Moretti, Franco, 208 and n
 Munch, Edvard, 35-36 and n, 321-322n, 329-330 and n, 344-345
 Mussari, Mark, 315n
 Myrdal, Jan, 102n, 119-120n, 330
 Möller, Carl, 225
 Mörner, Birger, 87
- Nanni, Giancarlo, 256
 Neckel, Gustav, 201n
 Nerman, Ture, 104n
 Neumann, Erich, 153 and n, 157n, 160 and n
 Nielsen, Helge Scheuer, 114n
 Nietzsche, Friedrich, 83 and n, 87n, 92 and n, 94, 157
 Nilsdotter, Birgitta, 235 and n
 Nilson, Maria, 234n
 Nivinsky, Ignaty, 265
 Nolin, Bertil, 209 and n
 Nordau, Max, 89 and n, 128 and n
 Nyblom, Anders, 94n, 121n
 Nyblom, Carl Rupert, 97n
 Nyblom, Helena, 96-97n
 Nye, Robert A., 86n
- O'Casey, Sean, 19
 Occhini, Ilaria, 258
 Ohlson, Barbro, 219
 Oland, Edith, 165-166n
 Oland, Warner, 165-166n
 Ollén, Gunnar, 19n, 26n, 98n, 139n, 146n, 149 and n, 165n, 168n, 179-180n, 182n, 219 and n, 220-223 and n, 225-226n, 231n, 283n, 286n, 291n, 293n, 298n, 305-311 and n, 314n, 333n
 Olofgörs, Lena, 233 and n
 Olsson, Folke, 123n
 Olsson, Ulf, 83 and n, 88 and n, 91

- and n, 210n, 240n
 Onaitytė, Jūratė, 280-282
 O'Neill, Eugene, 19
 Osborne, John, 19, 251
- Padegimas, Gytis, 10, 273, 275-278, 282
 Paladini, Ettore, 247
 Paul, Adolf, 344
 Paulson, Arvid, 21n, 239n
 Pavlova, Tatiana, 249
 Payne, E.F.J., 153
 Peirce, Charles Sanders, 344-345n
 Péladan, Joséphin, 128-129 and n, 134-135, 163
 Perrelli, Franco, 10, 66n, 247-248n, 251n, 255n
 Petherick, Karin, 119n
 Petrarch (Petrarca, Francesco), 24, 214
 Pick, Daniel, 86n
 Pier'Alli, Pierluigi, 256
 Pierrot, Jean, 125n, 128 and n
 Pinter, Harold, 19
 Pirandello, Luigi, 19, 154n, 249
 Pirinen, Joakim, 327-332 and n
 Platon (Plato), 127 and n, 131
 Polidori, Gianni, 251
 Polite, Oivvio, 342n
 Postlewait, Thomas, 306n, 309n
 Prampolini, Enrico, 248
 Praz, Mario, 128n
 Prideaux, Sue, 31 and n, 34-38 and n
 Propp, Vladimir, 177 and n
 Proschwitz, Gunnar von, 118n
 Proust, Marcel, 27
 Przybyszewski, Stanisław, 91n
 Pushkin, Alexander, 269
 Pyzhova, Olga, 262, 265
- Quadri, Franco, 256 and n
- Rabbito, Andrea, 258n
 Raboni, Giovanni, 257 and n
 Rafn, Carl Christian, 192
 Rasmussen, Alice, 325n
 Rawson, Graham, 152n
- Regnell, Astrid, 9, 179n, 209 and n, 315n
 Rehmus, Edward E., 321n
 Reich, Wilhelm, 252
 Reichl, Cornelius, 37
 Reinach, Joseph, 119
 Reinhardt, Max, 19, 321n
 Réja, Marcel, 145-146n
 Ribot, Théodule, 86n
 Ricciardi, Achille, 248
 Ridge, George Ross, 127 and n
 Robinson, Michael, 15n, 17n, 19n, 27n, 98n, 117n, 231n
 Rokem, Freddie, 283n, 297n, 301n
 Roller, Alfred, 309n
 Ronconi, Luca, 256-257 and n
 Rondini, Andrea, 84n
 Rossholm, Göran, 63n, 234 and n
 Rousseau, Jean-Jacques, 105
 Rosen, Astrid von, 10, 306-308n, 310n, 312n, 314n, 321n, 326n
 Rossel, Sven Håkon, 142n
 Rossholm, Göran, 63n, 234 and n
 Ruta, Mathilda, 329
 Rydberg, Viktor, 87, 194 and n, 196, 200, 205
- S. Ansky (pseud. for Shloyme Zanvl Rappoport), 269
 Said, Edward, 97 and n, 120 and n
 Sand, George, 134
 Sandberg, Hans, 191n, 285n
 Sangermano, Franco, 253
 Sanipoli, Vittorio, 251
 Santuccio, Giorgio, 252
 Sartre, Jean-Paul, 19, 24, 251
 Sauter, Willmar, 309 and n
 Savioli, Aggeo, 256 and n
 Schardt, Michael M., 91n
 Schering, Emil, 68, 248, 314n
 Schiller, Friedrich, 163
 Schmidt, Jochen, 90 and n
 Schoolfield, George C., 126n
 Schopenhauer, Arthur, 153 and n
 Schöldström, Birger, 64
 Schöne, Albrecht, 211n, 228n
 Schulz, Charles M., 334

- Sequi, Sandro, 252
 Semb, Göran, 337n
 Shakespeare, William, 15 and n, 124
 and n, 155, 283
 Sharpe, Lesley, 208n
 Shepard, Sam, 19
 Šinkariukas, Viktoras, 274, 281-282
 Skogäng, Ola, 329 and n, 342-343
 and n, 355
 Smedmark, Carl Reinhold, 192n,
 333n, 340n
 Snoilsky, Carl, 87
 Socrates, (Sokrates, Socrate), 83 and
 n, 145
 Solomin, Nina, 101n, 119-120n,
 341n
 Spens, James, 21n, 96n, 117n, 201n
 Sprinchorn, Evert, 33
 Squarzina, Luigi, 250-251 and n
 Staaff, Erik, 67n
 Stam, Per, 41n, 89n, 92 and n, 168n,
 209-210n, 315n
 Stanislavsky, Konstantin, 259-264
 and n, 267, 270
 Steene, Birgitta, 19n
 Stern, Ernst, 321-322n
 Stiernhielm, Georg, 220
 Stifter, Adalbert, 208n
 Stockenström, Göran, 119n, 142n,
 146-147 and n, 309
 Stolz, Heinz, 314n
 Storm, Theodor, 208n
 Storskog, Camilla, 327n, 337n
 Stounbjerg, Per, 142n, 146 and n,
 207-208 and n, 210n
 Strehler, Giorgio, 254-255
 Strindberg, Kerstin, 329
 Ström, Knut, 10-11, 305-315 and n,
 317-326 and n
 Strömberg, Fredrik, 329n, 335n
 Strömquist, Liv, 330
 Sturluson, Snorri (Sturlasson,
 Snorre), 203n
 Sudano, Rino, 256
 Sushkevich, Boris, 264
 Svenske, Josefín, 329n, 335n, 337n,
 339n
 Svensson, Conny, 65n, 113n, 119n,
 129n, 163n
 Swales, Martin, 208n
 Swedenborg, Emanuel, 88n, 89, 129
 and n, 147, 160
 Szalczner, Eszter, 311n, 321n
 Szondi, Peter, 252
 Söderberg, Hjalmar, 121-123 and n,
 241n
 Söderström, Göran, 31-36 and n, 38,
 42, 121n, 221
 Söderström, Hans, 168
 Talli, Virgilio, 247
 Taylor, Gary, 124n
 Tegelberg, Elisabeth, 8
 Temkin, Oswei, 84n
 Templeton, Joan, 322n
 Thiis, Jens, 344
 Thorell, Katarina, 315n
 Thorvaldsen, Bertel, 65
 Thompson Pasquali, Constance, 128n
 Thulin, Ingrid, 252 and n
 Thyselius, Erik, 90n, 128n
 Tian, Renzo, 250n, 256-257 and n
 Tilgher, Adriano, 249 and n
 Tjernysjevskij, Nikolaj (Cherny-
 shevsky, Nikolay), 94n
 Tonelli, Luigi, 248 and n
 Troisi, Lino, 253
 Täckmark, Sven Erik, 311n
 Törnqvist, Egil, 209 and n, 291n,
 295-296n, 309n
 Uhl, Frida, 37 and n
 Urbaitis, Mindaugas, 279
 Vaidotas, Robertas, 274, 280-282
 Vakhtangov, Yevgeny, 10, 259, 261-
 271 and n
 Valbert, G. (pseud. for Victor Cher-
 buliez), 87n
 Varini, Emilia, 247
 Vian, Boris, 19
 Vigorelli, Giancarlo, 253 and n, 254
 Villi, Olga, 251
 Visconti, Luchino, 250-251 and n

- Vitti, Achille, 247-248
Vollmer, Hartmut, 91n
- Wahlberg, Andreas, 10
Wanselius, Bengt, 31n, 101n, 118n,
259n
Weaver, Donald K., 172n
Wedekind, Frank, 35
Wells, Stanley, 124n
Werin, Algot, 108n
Westerberg, Staffan, 10, 231-235 and
n, 237-238, 242-243
Westerstahl Stenport, Anna, 27n,
105n, 310n
Westin, Boel, 210n, 215 and n, 240
and n
Whitman, Walt, 22 and n
Williams, Tennessee, 19, 250
- Winge, Mårten Eskil, 191
Winckelmann, Johann Joachim, 192
Wirsén, Stina, 342n
Witkiewicz, Stanisław, 19
Witt-Brattström, Ebba, 210n
- Xenofon (Xenophon), 223
Yvon, Émile, 133n
- Zacconi, Ermete, 247-248, 254
Zeffirelli, Franco, 251
Zetterling, Leif, 329 and n, 332 and n
Zola, Émile, 20, 26, 94, 118-120,
163, 247
- Åberg, Anders Wilhelm, 234 and n
Östin, Ola, 170n, 209n, 239n

Finito di stampare nel mese di maggio 2016
presso Tipografia Cimer, via V. Bragadin 12 – 00136 Roma