

## AFFEKT OG EFFEKT

### August Strindbergs sensoriske skriftpraksis i *Inferno*

Blandt de mange måder, som August Strindbergs selvbiografiske roman *Inferno*<sup>1</sup> (1897) er moderne på, er den det sansemæssigt. Denne artikel kombinerer fænomenologisk orienterede nærlæsninger af udvalgte passager i romanen med tekstfilologiske overvejelser og kulturhistoriske kontekstualiseringer. Tesen er, at Strindberg i *Inferno* etablerer en skriftpraksis, der italesætter de sensoriske indtryk, som samtidskulturen afsætter. Denne praksis har flere mål: At tegne et portræt af det sansende subjekt og af kulturen, og at demonstrere, at forholdet mellem de to ikke har en absolut, men en relativistisk karakter.

Dette fokus på romanens sansemæssige aspekt som et æstetisk virkemiddel er nyt i forfatterskabets receptionshistorie. Ikke desto mindre har aspektet nogle perspektiver, hvis relevans rækker langt ud over dets grænser. I et erkendelsesmæssigt perspektiv demonstrerer *Inferno*, at sprog og sansning ikke står i et selvfølgelig modsætningsforhold til hinanden, som en lang tradition inden for vestlig tænkning har opfattet det. Og i et litteraturhistorisk perspektiv fokuserer Strindbergs roman vores opmærksomhed på kroppen, som generelt er blevet devalueret inden for modernismen.

#### METROPOLEN SOM EFFEKT

I første kapitel af *Inferno* bliver fortælleren indlagt på Hôpital Saint-Louis i Paris for at blive behandlet for den psoriasis, som han har udviklet under sine kemiske eksperimenter. Under sin indlæggelse begiver fortælleren sig en aften ud på en spadseretur i kvarteret Porte Saint-Martin, som han hurtigt fortaber sig i:

Är det djävulen som leder mig? – Jag slutar att läsa gatskyltar; går vilse, försöker vända om samma väg men återfinner den ej; ryggar tillbaka inför ett ofantligt skjul som stinker av rått kött, och ruttna grönsaker, i synnerhet surkål ...

Misstänkta figurer snudda förbi mig och slänga ur sig råa ord ... jag är rädd för det okända; viker av åt höger, viker av åt vänster, hamnar i en smutsig återvändsgränd som synes härbärgera sopor, laster och brott. Skökor spärra vägen för mig, gatpojkar hänskratta åt mig ...  
[...]

*Vae soli!* Vem är det som gillar dessa försät för mig så fort jag lösgör mig från världen och människorna?<sup>2</sup>

Dette er et stykke metropollitteratur, en fremstilling af et kvarter i det tiende arrondissement domineret af de store banegårde Gare du Nord

og Gare de l'Est, på det fortalte tidspunkt, i 1895, som nu et industri- og arbejderkvarter med en stor population af immigranter. Som sådan placerer fremstillingen sig i en litterær tradition, der, for nu at begrænse os til netop dette parisiske kvarter, før den omfatter blandt andre Edmond og Jules Goncourts *Germinie Lacerteux* (1865) og Émile Zolas *l'Assomoir* (1877).

Samtidig er det en fremstilling, der er formet af en ambition om at formidle metropolen som effekt på et sansende subjekt. Denne ambition kommer for det første til udtryk igennem det fremstillede handlingsforløb, hvor fortælleren i bestræbelsen på at undgå de ubehageligheder, der i succession vokser ud af mørket og møder ham, vikler sig længere og længere ind i det labyrintiske kvarter indtil han havner i en blindgyde. Den kommer for det andet til udtryk i ekspliciteringen af, at han er "rädd för det okända", og de formuleringer, der underbygger dette udsagn: at han "ryggar" tilbage foran det "ofantlig[a] skjul", at de figurer, han møder, fremstår som "[m]isstänkta", og at han oplever blindgyden som hjemsted for såvel fysiske som moralske smudsigheder. Det er åbenlyst, at dette sansende subjekt ikke er en kønsmæssig neutral instans, men det er vigtigt at bemærke, at det snarere er omgivelsernes (de prostitueredes og gadedrengenes) ageren i forhold til fortælleren, der har en 'kønnende' funktion, end hans egne sansninger. Den angst, som beskrivelsen udtrykker, afviger for eksempel fra traditionelle maskulinitetsforestillinger.

Ambitionen om at formidle metropolen som effekt kommer for det tredje til udtryk igennem det multisensoriske aspekt af passagen, der ved at involvere synssansen, høresansen, lugtesansen og den taktile sans ("snudda") synes at stræbe efter en udtømmende fremstilling. Og den kommer endelig, og ikke mindst, til udtryk i tegnsætningen, først og fremmest de gentagne pausemarkeringer i form af tre

punktummer, som jeg ikke opfatter som aposiopeser, eftersom de ikke fremstår som afbrydelser af en syntaktisk sammenhæng, men som ikke-sproglige lakuner i passagen, der indikerer, hvordan effekten synker ind i fortælleren, og som tillader den at synke ind i læseren.

Verbet "synes", der bliver anvendt i beskrivelsen af blindgyden, pointerer fremstillingens subjektive perspektiv. Det problematiserer sansningernes almene gyldighed, men uden dermed at underminere deres effekt på fortælleren. Strindberg fremstiller både hvordan omverdenen slår ind i subjektet, og hvordan subjektet former omverdenen. Ofte er det vanskeligt at skelne mellem de to, som i den citerede passage, der er spændt ud imellem to udtryksmæssige ekstremer. På den ene side den idiosynkratiske fiksering på lugten af surkål, der, fordi den isoleres fra de øvrige sansninger ("i synnerhet"), fremstår som et egentligt omverdensgennebrud i passagen. På den anden side den forestilling, der artikuleres i passagens afsluttende spørgsmål, om at fortællerens oplevelser er resultatet af en målrettet intentionalitet fra en intervenerende magts side. Via den forvandles de tilsyneladende tilfældige og usammenhængende hændelser til et mønster, som fortælleren ikke kan tyde, men som han ikke desto mindre er overbevist om at være midtpunktet for.

Efter en kortfattet metodisk og en receptionshistorisk situering af min diskussion af *Inferno* i forfatterskabets receptionshistorie, begrundes jeg tesen om August Strindbergs sensoriske skriftpraksis via en sammenligning med *Ockulta dagboken*, den dagbog, som Strindberg førte i årene 1896 til 1908. Derefter belyser jeg praksissen i et erkendelsesmæssigt og kulturhistorisk perspektiv, før jeg analyserer hvilken funktion den har i forhold til romanens genremæssige implikationer. Afslutningsvist udpeger jeg nogle af de perspektiver, som min diskussion af *Inferno* har.

## METODISKE OVERVEJELSER OG RECEPTIONSHISTORISK SITUERING

Min tilgang til *Inferno* har et interessefællesskab med den såkaldte kulturfænomenologi, som den formuleres af blandt andre kultur- og æstetikforskerne Steven Connor og David Trotter.<sup>3</sup> Som navnet antyder, bestræber kulturfænomenologien sig på at forene på den ene side kulturalens forståelse af kulturelle produkter og praksisser som medier af diskurser, som den foretager Foucault-inspirerede, videnskabelige analyser af, der har til formål at synliggøre de magtforhold som betinger dem, med, på den anden side, fænomenologiens bestræbelse på at artikulere den subjektive erfarings legemliggjorte og verdensvendte karakter.

Det er primært Maurice Merleau-Pontys version af fænomenologien, som han formulerer den i første del af hovedværket *Phénoménologie de la perception* (1945) og den tænkning, der udgår fra dette, jeg refererer til her. Merleau-Ponty adskiller sig fra sine forgængere og samtidige inden for bevægelsen såsom Husserl, Heidegger og Sartre ved som den første at tage udgangspunkt i kroppen i sin beskrivelse af, hvordan vi erfarer verden. Til grund for en objektiv, forstandsbaseret erfaring af verden og dens genstande ligger ifølge Merleau-Ponty en stum kropslig viden om såkaldte før-objektive fænomener, det vil sige tilsyneladende, mangetydige fænomener, som kroppen via sensoriet åbner sig for. En krop er ikke – eller ikke blot – noget vi har, men noget vi er, og som vi ikke kan sætte os ud over: ”kroppen er bæreren af væren-i-verden”.<sup>4</sup>

For Connor er kulturfænomenologiens primære mål at konkretisere kulturalens til tider abstrakte genstandsfelt og at investere de metodiske greb, som den gør brug af i dette felt, i højere grad end kulturalens traditionelt har gjort det:

Instead of readings of abstract structures, functions and dynamics, [cultural phenome-

nology] would be interested in substances, habits, organs, rituals, obsessions, pathologies, processes and patterns of feeling. [...] Above all, whatever interpreting and explication cultural phenomenology managed to pull off would be achieved by the manner in which it got amid a given subject or problem, not by the degree to which it got on top of it.<sup>5</sup>

Udsagnets medrevne fremstillingsform og definatoriske løshåndethed er karakteristisk for Connors version af kulturfænomenologien, der, måske præcis derfor, har opnået en stor popularitet inden for en række angloamerikanske forskningsfelter, som eksempel *Nineteenth Century Studies*.

Det er primært Hans-Göran Ekman, der har beskæftiget sig med det sensoriske aspekt af Strindbergs forfatterskab, og i overvejende grad i relation til kammerspillene, som Strindberg i 1907 skrev til Intima teatern. Ekmans tese er at disse korte dramaer demonstrerer en afvisning af sanserne og af det sensoriske: ”Some years into the new century he [Strindberg] would label the world experienced only with the senses the ’world of illusions’ (*villornas värld*). A desire to overcome such a material and deceptive world becomes a central feature of his production during the new century.”<sup>6</sup>

Men Ekman gør også rede for udviklingen i den sanseverden, som forfatterskabet præsenterer læserne for, frem til udgivelsen af kammerspillene. Han demonstrerer, hvordan den sensoriske affirmation af livet, som man finder i *Plaidoyer d'un fou* (1887–88) undergår en begyndende problematisering i *I havsbandet* (1890), hvor hovedpersonen Axel Borg forsøger at beskytte sig selv mod for stærke sensoriske indtryk, fordi han er overbevist om at de truer hans integritet. Fra dette tidspunkt i forfatterskabet kan man tillige iagttage en registrering af sansernes relativisme – at det perciperede afhænger af perceptionens betingelser – og en deraf følgende mistro til sanseapparatet.

Denne mistro kommer fuldt udfoldet til udtryk i essayet "Sensations détraquées" (1893), der italesætter, hvordan det sansende subjekts evne til at skelne mellem ydre og indre virkelighed begynder at erodere. Det er ifølge Ekman denne erosion, som *Ockulta dagboken* og infernoperiodens øvrige skrifter dokumenterer. Vendepunktet er Strindbergs møde med Emmanuel Swedenborg, der gør ham i stand til at negligere denne sansemæssige problematik, idet sansninger af såvel ydre og indre virkelighed i lyset af naturforskeren og teosoffens skrifter nu udlægges som tegn, der via analogi henviser til en anden verden. Med sin gennemgang leverer Ekman en glimrende forfatterskabshistorisk kontekstualisering af det sensoriske aspekt af en række værker. *Inferno* indtager dog en perifer plads i hans bog, ligesom min tilgang til Strindbergs roman, med sit fokus på æstetiske virkemidler og effekter, afviger fra Ekmans mere tematiske.

Det skal også nævnes, at Per Stounbjerg i sit arbejde med forfatterskabet har demonstreret en interesse for dets sensoriske aspekter, der primært indgår som element i hans diskussion af de modernitetserfaringer, det fremviser. Det gælder blandt andet for hans beskæftigelse med *Inferno*.<sup>7</sup> Forfatterskabets sensoriske modernitet udgør et perspektiv på min diskussion af romanen, men denne er, med litteraturteoretikeren Tzvetan Todorovs termer, i højere grad orienteret mod en strukturel end en funktionel bestemmelse af Strindbergs værk.<sup>8</sup>

## STRINDBERGS SENSORISKE SKRIFTPRAKSIS

I sin introduktion til en engelsk oversættelse af *Inferno* og et uddrag af *Ockulta dagboken* følger Mary Sandbach den opfordring Strindberg afslutter førstnævnte med,<sup>9</sup> og foretager under overskriften "The Veracity of Inferno"<sup>10</sup> en række sammenligninger af de to tekster. Hendes formål er at demonstrere, hvordan Strindbergs læsning af Emmanuel Swedenborgs skrifter i

foråret 1897 i *Inferno* fører til en række retrospektive forandringer af hans fortolkning og fremstilling af sine oplevelser de foregående år.

Et eksempel udgør beskrivelsen af en spadseretur ad den såkaldte Schluchtweg i den østrigske by Klam, hvor Strindberg opholdt sig i efteråret 1896. I *Ockulta dagboken* indledes beskrivelsen således: "Klam den 9e september 1896. Dimma. Gick till Schluchtweg som bevakas af två hundar. Der hängte ett smörjehorn på uthusets dörr; bredvid stod en qvast. Dernäst ett svinhus liknande ett Columbarium (Läs Dante)."<sup>11</sup> Jeg koncentrerer mig her om beskrivelsen af svinstien, der i *Inferno* lyder således:

Jag fortsätter på den fuktiga och mörka stigen, illa till mods; och en träbyggnad av ovanligt utseende får mig att stanna. Det är en avlång och låg lada med sex ugnsluckor ... Ugnar!

Goda Gudar var är jag då?

Bilden av Dantes helvete, kistorna med syndare som rödglödgas, spökar för mig – – och de sex ugnsluckorna!! Rides jag av maran? Nej, det är den anspråkslösa verkligheten! vilken röjer sig genom en hisklig stank, en flod av gytja och en kör av grymtningar som utgå från svinhuset.<sup>12</sup>

Sandbach adresserer først og fremmest de faktuelle forskelle mellem de to passager. I *Ockulta dagboken* har Strindberg illustreret beskrivelsen af svinstien med en tegning af en bygning med otte porte. Da han senere reviderede dagbogen stregede han to af portene ud, og tilføjede under tegningen kommentaren "6 = dåligt tal"; "dåligt" ifølge Sandbach forstået som ildevars-lende, til forskel fra det neutrale otte.<sup>13</sup> Det er en interessant observation, der udgør et udsagn om, at *Inferno* er, hvad Sandbach benævner som en "dramatized interpretation of events."<sup>14</sup> Men hvad der især er vigtigt at diskutere er, mener jeg, den specifikke effekt, Strindberg har skabt med revisionen, og de udtryksmæssige virkemidler, han har anvendt til det.

Passagen i *Inferno* fremstår i forhold til passagen i *Ockulta dagboken* som en realisering af et potentiale. Tågen, den snævre og mørke vej, de to hunde, hornet og kosten, og den danteske svinesti udgør individuelle sætstykker, der i *Inferno* forenes i en mareridtsvision. Det, der så at sige sætter denne vision i bevægelse, er fremstillingen af oplevelserne som effekt på et sansende subjekt. Virkemidlerne er i bemærkelsesværdig grad de samme som dem, der karakteriserer passagen om fortællerens vildfarelse i Porte Saint-Martin: For det første ekspliciteringen af effekten i udsagnet om, at fortælleren føler sig ”illa till mods” og den hastige eskalering af dette ubehag i de efterfølgende udsagn til en skrækslagen tilstand, der artikuleres via en retorik, som trækker på den gotiske litterære tradition. For det andet det multisensoriske aspekt af passagen, der stræber mod en udtømmende formidling. Og for det tredje tegnsætningen i passagen. I tillæg til pausemarkeringerne i form af punktummer eller tankestreger, der her anvendes med den samme, ’indsynkende’ effekt som i Porte Saint-Martin-passagen, artikuleres fortællerens sindsoprevethed igennem den rundhændede brug af udråbs- og spørgsmålstegn.<sup>15</sup> Udråbstegnene formidler styrken af det indtryk, oplevelserne gør på fortælleren; spørgsmålstegnene hans manglende evne til at forstå indtrykkene. Relationen mellem udråb og spørgsmål er gensidigt forstærkende. Fordi det ikke lykkes for fortælleren at etablere en overordnet forståelsesramme for dem, bevarer indtrykkene deres styrke. Selv spændingen mellem en subjektinvaliderende omverden og det omverdensformende subjekt genfinder man for det fjerde også i denne passage. Førstnævnte kommer til udtryk i registreringerne af den ”hisklig[a] stank”, ”flod av gyttja” og ”kör av grymtningar”, der indikerer at omverdenen netop ikke er ”anspråklös”, men at den lægger fuldt beslag på fortællerens sanser. Sidstnævnte i selve fortællerens ’oversættelse’ af Klams omgivelser til ”Bildn av Dantes helvete”.

Via fremstillingen af oplevelserne som effekt på et sansende subjekt formår Strindberg at gøre dem nærværende over for læseren. Om der er tale om en bevidst æstetisk strategi eller ej er i denne kontekst ikke et spørgsmål af principiel vigtighed, men to forhold kunne vidne om det: Dels at det først er ved transformationen af dagbog til romanværk, at fremstillingen af sensoriske indtryk tilføjes. Dels at de udtryksmæssige virkemidler, Strindberg anvender sig af i denne fremstilling, gentages igennem *Inferno*.<sup>16</sup>

### ERKENDELSESMÆSSIGE OG KULTURHISTORISKE IMPLIKATIONER

Strindbergs sensoriske skriftpraksis er interessant i et erkendelsesmæssigt perspektiv, fordi den minder os om, at sprog og sansning ikke nødvendigvis står i et oppositionelt forhold til hinanden. Et synspunkt, der inden for den vestlige kultur oprindeligt blev forfægtet med Descartes’ *cogito*, og som senere igen og igen er blevet stadfæstet – fra begge sider af forholdet, vel at mærke.

Antropologen David Howes tager for eksempel udgangspunkt i denne modstilling, når han formulerer den interesse for sanserne, som han aktuelt mener at spore inden for humaniora og samfundsvidenskaberne, som en decideret revolution imod den såkaldte ’sprog-lige vending’, der igennem det 19. århundrede har opnået en tiltagende dominans inden for først filosofi, og siden øvrige discipliner, ved at formulere traditionelle erkendelsesteoretiske problemstillinger som sproglige problemer: ”Once the encompassing grip of ’the science of signs’ (modeled on linguistics) is broken, we are brought – perhaps with a gasp of surprise or recoil of disgust – into the realm of the senses. [...] ’The limits of my language are *not* the limits of my world’.”<sup>17</sup> Til forskel fra denne forestilling om sensorisk umiddelbarhed *versus* sproglig distancering bliver sanserne hos Strindberg bragt til live igennem skriften,

ligesom det i høj grad er de sensoriske indtryk, der giver liv til skriften, som det fremgår af sammenligningen mellem *Ockulta dagbogen* og *Inferno* ovenfor.

I et kulturhistorisk perspektiv er Strindbergs sensoriske skriftpraksis interessant, fordi den udgør et bidrag til, hvad Per Stounbjerg benævner som "modernitetens ændrede fænomenologi".<sup>18</sup> En fremstilling af denne fænomenologi finder man hos sociologen Henri Lefebvre, der beskriver, hvordan "the referentials [som tid, rum og subjekt] broke down one after another under the influence of various pressures (science, technology and social changes)" omkring år 1900.<sup>19</sup> Muligheden for eksempelvis at bevæge sig med en hidtil ukendt hastighed forandrede opfattelsen af konturer og af bevægelse, og det oppositionelle forhold mellem uafhængige absolutter såsom stilstand og mobilitet relativiseredes.

Ifølge Lefebvre forandrede de nye krav der blev stillet til sensoriet de enkelte sansers egenskaber, såvel som forholdet imellem dem. Mens synssansen tidligere havde orienteret sig mod visuelle impulser, og høresansen mod auditive impulser, tilegnede sanserne sig nu en evne til at 'oversætte' andre impulser, "so that they signify each other reciprocally":<sup>20</sup> Mennesket blev bedre til at høre med øjnene og se med ørerne. Således undergik sensoriet en udvikling fra umiddelbarhed til abstraktion. Det blev teoretisk. Denne udvikling indvarslede et brud mellem konventionel og specialiseret sanseoplevelse. Sensoriske principper, der af både menigmand og lærd var blevet anset for at være permanente, universelle og absolutte, begyndte at desintegrere.

Strindberg bidrog til denne desintegration. Det er måske tydeligst i essayet "Sensations détraquées", som jeg har omtalt ovenfor. Men også *Inferno* opviser en lang række italesættelser af sansernes relativisme. Verbet "synes" i Porte Saint-Martin-passagen, som jeg diskuterede ovenfor, udgør en af de diskrete. Mere spekta-

kulære eksempler finder man i fremstillingen af fortællerens sensoriske følsomhed i det afsnit i romanen, der præsenteres under overskriften "Uddrag ur min dagbok år 1896.": "Quai Voltaire gungar under mina fötter, vilket förvånar mig fastän jag väl vet att Carrouselbron oscillerar under vagnarnes tyngd. Men nu denna morgon fortsätter rörelsen på Tuileriesgården och ända fram till avenue de l'Opéra."<sup>21</sup> Fordi man som læser er henvist til en synsvinkel, der fremstår som ekstrem og måske endda labil, begynder ikke blot Paris, men hele *Infernos* univers at gynte under fødderne på én.

Det er en følgevirkning af Strindbergs sensoriske skriftpraksis. En praksis, der ved at kommunikere sansernes relativisme, bidrager til at placere hans roman og ham selv som utvetydigt moderne. Beskrivelsen af den oscillerende by konkluderes af en erklæring, der vender opmærksomheden mod det sansende subjekt: "Helt visst skakar alltid en stad något, men för att märka det måste man ha förfinade nerver."<sup>22</sup> Det overfølsomme og raffinerede var på dette tidspunkt et adelsmærke på kunstneren. Blandt andet den indflydelsesrige danske litteraturkritiker Georg Brandes formulerede denne forestilling. I femte bind af hans *Hovedstrømninger i det 19. Aarhundredes Litteratur. Den romantiske Skole i Frankrig* (1882), skriver han om forfattergerningen:

Allerede selve Arbejdets Art tilintetgør Mange; et Arbejd, som efter sin Natur ikke kender nogen Søndag; som brænder Nervesystemet op [...] – et Arbejd af rent aandelig Art, som forfiner og modtageliggör den Arbejdendes Sanse- og Følelsesliv langt ud over Omgivelsernes, og som dog indlemmer ham i disse Omgivelser, bundet af de samme Regler og Vedtægter som de Andre. Deraf hos Mange en Tørst efter Liv, efter rige og fine Indtryk, som ikke læskes, som fortærer Brystet eller Marven, og som Verden da kalder Svindsot, Tæring eller Galskab.<sup>23</sup>

Brandes' ræsonnement er i sig selv raffineret: Den kreative proces kan kun lykkes, såfremt den uophørligt udvikler forfatterens sensibilitet. Den hensætter hans sanser i et permanent forhøjet alarmberedskab, som, fordi det ikke finder resonans i de prosaiske omgivelser, slår tilbage som en art overgang i sensoriet, der udvikler sig til enten fysisk eller åndelig sygdom. Dette patologiske aspekt diskuterer jeg senere i artiklen i relation til *Inferno*.

### ET SENSORISK INFERNO

Det er først og fremmest fortællerens oplevelse af over en periode på to år at være hjemløst af en endeløs række af uforståelige hændelser eller sammensværgelser, som Strindberg i *Inferno* formidler via fremstillingen af de sensoriske indtryk, omverdenen afsætter. Oplevelsen antager forskellige former, hvoraf den mest markante måske er de elektriske angreb, som fortælleren gentagne gange udsættes for, og som driver ham på flugt fra Paris til Ystad og siden til Klam i Østrig. Da angrebene en nat udebliver, beskrives det, hvordan han udfordrer de ukendte såkaldte "magter", som han mener stræber ham efter livet, ved at åbne vinduet, tændte stearinlys og blotte brystet:

– Här har ni mig, era dårar!

Då förnam jag liksom en elektrisk ström, i början svag. Jag ser på kompassen som jag anordnat som indikator, men den ger inget tecken på utslag, följaktligen ingen elektricitet.

Emellertid, spänningen tilltar, mitt hjärta slår häftigt; jag gör motstånd, men liksom av en blytt laddas min kropp med ett fluidum som kväver mig och sugar ut hjärtat ...

Jag störtade nedför trapporna för att komma till salongen på nedra botten, där man hade ställt en provisorisk bädd åt mig i händelse av behov.<sup>24</sup>

På trods af at fortælleren i et senere kapitel hævder, at Swedenborg leverer en præcis beskrivelse

af denne oplevelse i sin *Arcana Coelestia*, forfattet i årene 1749–56, må man konstatere, at magterne opfører sig bemærkelsesværdigt moderne. Også denne scene må læses som udtryk for en bestræbelse fra Strindbergs side om at fremstille sin samtids kultur. Kulturhistorikeren Gustaf Asendorf kontekstualiserer således fortællerens oplevelse i elektricitetens indtog i arbejds- og hverdagslivet i 1880'erne og 1890'erne. Dette nye, elektrificerede verdensbillede filtrerer Strindberg så at sige igennem fremstillingen af hvad man med litteratur- og medicinshistorikeren Jean Starobinski kan benævne som fortællerens "coenasthesis" eller "kropsfølelse" – det vil sige den mentale registrering af den egne krops tilstand.<sup>25</sup> På denne måde forenes i *Inferno* det perciperende subjekts perspektiv, som fænomenologien som omtalt ovenfor antager, og fortolkningsfællesskabets perspektiv, som kulturanalysen antager.

Passagen er et godt udgangspunkt for en analyse af den sensoriske skriftpraksis' funktion i *Inferno*. Det synspunkt, der vil være dirigerende for analysen, er konstruktiv. Jeg mener at Strindberg via formidlingen af de sensoriske indtryk, som omverdenen afsætter, skaber sammenhæng i et værk, der i vidt omfang er præget af indre modsætninger. Disse modsætninger kommer ikke mindst til udtryk i romanens forhold til de genrer, den aktiverer, og det indbyrdes forhold genrerne imellem. Jeg begrænser diskussionen til de tre genrer, som jeg opfatter som de mest pertinente, nemlig selvbiografien, det religiøse omvendelsesskrift og patografien. Mens de to førstnævnte er velbelyste i *Infernos* receptionshistorie, er romanen ikke tidligere blevet læst som patografi sådan som jeg her foreslår at gøre det.<sup>26</sup> Derfor vil jeg først uddybe denne læsemulighed.

### INFERNO SOM PATOGRAFI

Patografien forstår jeg med *medical humanities*-forskeren Anne Hunsaker Hawkins, der er en af genrens initiale teoretikere, som en autobiogra-

fisk eller biografisk fremstilling af et sygdomsforløb fra udbrud til ophør i form af helbredelse eller død.<sup>27</sup> Sygdom er nærværende som tematik og som retorik igennem *Inferno* fra start til slut, men første gang det antydes, at fortællerens hjem søgelsesoplevelser kan være symptom<sup>28</sup> på at han lider af en mental sygdom, er i starten af kapitel VII, hvor han hævder, at: "[d]et lugn som inträtt efter min flykt bevisar för mig att det icke är någon sjukdom som angripit mig, och att jag varit förföljd av fiender."<sup>29</sup>

Forsikringen refererer til hans ophold på Hotel Orfila i Paris, hvor de elektriske angreb tager deres begyndelse og hvor hans registrering af mystiske sammenbrud forøges voldsomt. At fortælleren alligevel ikke afviser, at der kan være tale om et sygdomsforløb, fremgår af *Infernos* afsluttende kapitler, hvor han flere gange eksplicit erklærer, at han er helbredt. Med henvisning til beretningen om Jakob, der brydes med Gud og vinder fra *Første Mosebog*, erklærer han over for en af sine unge venner i Lund: "[J]ag har brottats kropp mot kropp med den osynliga och jag har till slut fått tillbaka min sömn och återvunnit hälsan."<sup>30</sup>

Patografien har selvhjælpskonnotationer. Målet for fremstillingen af sygdomsforløbet er ifølge Hawkins terapeutisk, nemlig at bemestre den kaotiske effekt, som det har på den syge og vedkommendes omgivelser. En anden af genrens fremtrædende teoretikere, sociologen Arthur W. Frank, fremhæver patografiens performative aspekt, idet han forstår den som en processuel fremskrivning af en subjektrolle, der er i stand til at inkorporere sygdommen.<sup>31</sup> Hvis det på denne baggrund virker provokatorisk at relatere et så æstetisk nyskabende litterært værk som *Inferno* til patografigenren, må jeg henvise til den position, som fortælleren i romanens slutning indtager over for sine omgivelser og over for læserne, nemlig den restitueredes, der vil dele sine erfaringer: "Mitt livs ekvation blir då: ett avskräckande exempel att tjäna andra till bättring".<sup>32</sup>

*Inferno* har siden den udkom været genstand for læsninger, der betragter romanen som et vidnesbyrd om at Strindberg var syg, da han skrev den. På baggrund af deres læsning af romanen er Strindberg af psykiatere på skift blevet diagnosticeret som maniodepressiv, som psykotisk, eller som ramt af en midlertidig paranoid psykose af henholdsvis psykogen (konstitutionel) eller eksogen natur (fremkaldt af ydre påvirkninger). Også nogle litteraturkritikere har haft diagnosticeringen af *Infernos* forfatter som deres mål. Johan Cullberg karakteriserer Strindberg som en narcissistisk personlighed med et grandios selv billede, men tager i øvrigt afstand fra en rigid differentiering mellem mental helse og sygdom.<sup>33</sup> Enten er disse læsninger med Louis Althusser's ord symptomale, idet de bestræber sig på at afsløre den psykiske abnormalitet, som de mener at finde latente spor på i *Inferno*, eller også behandler de slet og ret romanen som et casestudium.<sup>34</sup>

Til forskel fra disse læsninger forlades spørgsmålet om Strindbergs eventuelle sygdom i min forståelse af *Inferno* som patografi definitivt til fordel for en undersøgelse af, med hvilke virkemidler og hvilken tekstuel effekt, sygdom fremstilles i romanen. Både Hawkins' og Franks forståelser af patografien fokuserer på det skrivende eller det beskrevne subjekt. Fra læserens synsvinkel kan man i tillæg hertil, mener jeg, fremhæve genrens evne til at gøre sygdomsoplevelsen nærværende for læseren. Uanset hvordan man definerer patografiens mål, er det vigtige i denne kontekst at påpege, at der er tale om virkemidler og effekter.

## **GENSIDIGT UDELUKKENDE GENREMULIGHEDER**

Selvbiografien, det religiøse omvendelsesskrift og patografien forholder sig parvis til hinanden som gensidigt udelukkende genremuligheder. På den ene side er selvbiografiens apoteose af subjektet, der er et af genrens funderende ka-



rakteristika, uforeneligt med den position, som dette subjekt tilskrives i omvendelsesskriftet som et eksempel underlagt en overindividuel orden, der åbenbares i det fortalte forløb. Både Olsson og Stounbjerg redegør overbevisende for dette modsætningsforhold.<sup>35</sup> På den anden side er den religiøse forklaringsramme, som omvendelsesskriftet indskriver fortællerens oplevelser af at være hjem søgt i, uforeneligt med patografiens fortolkning af disse oplevelser som sygdomssymptomer. Enten gennemgår fortælleren en opdragelsesproces, iscenesat af "magterne", eller også lider han af hallucinationer, der tiltager i styrke.

Selv hvis man betragter dem isoleret, fremstår de tre genremuligheder ikke modsigelsesfri. Med hensyn til den selvbiografiske læsemulighed etableres der flere gange i *Inferno* hvad litteraturteoretikeren Philippe Lejeune benævner som en "autobiografisk pagt" om identitet mellem forfatter, fortæller og hovedperson,<sup>36</sup> og med størst autoritet i epilogens afsluttende sætning, som jeg har citeret i note 9. Det er, som Sandbach demonstrerer, et udsagn, der forholder sig temmelig frit til det faktiske forhold mellem *Inferno* og *Ockulta dagboken*. Også eksplicit modsiges den autobiografiske pagt i førstnævnte. Når fortælleren for eksempel omtaler sine evner til "att kunna omsmälta till poesi de mest alldagliga och naturliga händelser",<sup>37</sup> indgyder det læseren en vis skepsis angående troværdigheden af disse hændelser i *Inferno*.

Med hensyn til omvendelsesskriftet som læsemulighed undermineres styrken af den religiøse omvendelse, som *Inferno* fremskriver, af romanens komposition. Efter i kapitel XIV – der bærer den sigende titel "Återlösaren" – at have præsenteret det Swedenborg'ske begreb "ödeläggelse" som nøgle til en forståelse af og udfrielse fra de infernalske oplevelser, der har domineret fortællerens liv igennem det meste af det fortalte forløb, geninstalleres i de efterfølgende to kapitler og i romanens epilog den

tvivl, som han tidligere har udnævnt til kernen i sit helvede. Det triumferende "Numen adest! Gud vill ha er!",<sup>38</sup> der konkluderer kapitel XIV, afløses i det efterfølgende kapitel af forundring over guddommelig galgenhumor og rådvild oprørstrang: "Jag söker Gud och jag finner djävulen! Det är vad som har hänt mig."<sup>39</sup>

I ligeså høj grad anfægtes den patografiske læsemulighed. *Inferno* forholder sig konsekvent ambivalent til spørgsmålet om, hvorvidt den overhovedet beskriver et sygdomsforløb. Fremstillingen af det elektriske overgreb, citeret ovenfor, efterfølges af fortællerens refleksioner over hvad der kan have forårsaget det. Spørgsmålet om sygdom manes straks i jorden: "Kan det vara [...] [e]n sjukdom som framkallats på nytt av min rädsla för tvåslaget? Nej, eftersom modet ej svek mig då jag trotsade angreppen."<sup>40</sup> Men blot for straks påny at fremkaldes i den passage, der følger direkte efter: "Själångesten tar överhanden, och den paniska skrällen för allt och intet får makt med mig, så att jag flyr från rum till rum och slutar min flykt ute på balkongen där jag stannar hopkrupen."<sup>41</sup> Formuleringen "för allt och intet" indikerer, at der er tale om en sygdom; at det er fra sig selv fortælleren flygter, og i sit eget sinds blindgyder, han farer vild.

Med introduktionen af ødelæggelsesbegrebet i *Inferno* undergår det patografiske forløb en parallelforskydning. I lyset af dette begreb genfortolkes de hjem søgelsesoplevelser, der tidligere i romanen er blevet fremstillet som mulige sygdomssymptomer, som remedier i et terapeutisk forløb foranstaltet af magterne, en ranselsesproces,<sup>42</sup> der skal helbrede fortælleren for det, han nu forstår som den egentlige sygdom, nemlig hans lastefulde livsførsel. Men på trods af at sygdomsforestillingen annulleres, omgives hjem søgelsesoplevelserne stadig af en patologisk retorik. Romanens afsluttende kapitler fremmaner således en epidemisk vision af fortællerens omgivelser i Lund: "Fallen av sömnlöshet öka, nervkriserna mångfaldigas,

osynliga uppenbarelser ha blivit vanliga, det sker verkliga under.”<sup>43</sup>

Som det er tilfældet i forhold til autobiografien og til det religiøse omvendelsesskrift er der altså en voldsom turbulens i *Infernos* aktivering af den patografiske genre. Det er utvivlsomt blandt andet denne turbulens, der har ført kritikere til at udnævne romanen til et betydeligt værk i den tidlige, internationale modernisme, jævnfør denne karakteristik af Strindberg fra Johannes Jørgensens avancerede førstelæsning af *Inferno* fra 1898: ”[H]an [har] i *Løbet* af en lille Menneskealder hævdet en Række af de mest forskellige, indbyrdes mest modstridende Standpunkter, men ingen har taget ham det ilde op, fordi alle forstod, at denne evige Skiften var Udslaget af selve hans Forfatteroriginalitet.”<sup>44</sup>

## DEN SENSORISKE SKRIFTPRAKSIS’ FUNKTION

Strindbergs fremstilling af sensoriske indtryk har en central funktion i forhold til alle tre genremuligheder. Indtrykkene må forstås som forårsaget enten af eksterne impulser i form af ”magterne”, eller af interne impulser i form af sygdom, der får magt over fortælleren, som det udtrykkes i beskrivelsen af ”den paniska skræcken för allt och intet”, citeret ovenfor. Det er således i og med fremstillingen af indtrykkene, at de uforenelige fremstillinger af fortællerens omvendelse og om hans sygdomsforløb legemliggøres og bliver konkrete og nærværende for læseren.

Men netop fremstillingernes nærvær opløser, mener jeg, også uforeneligheden mellem de to genremuligheder, idet det så at sige tilsidesætter sin egen referentialitet. Om de opdragende magter eksisterer eller ej, og om fortælleren er syg eller ej, bliver sekundære, teoretiske spørgsmål i forhold til den særdeles virkelige sensoriske effekt, som oplevelsen af dem har på ham. Fortælleren stiller nok disse spørgsmål igennem hele *Inferno*, men han finder vel

at mærke ikke svar på dem. Og som jeg var inde på i forbindelse med diskussionen af den høje frekvens af udråbs- og spørgsmålstegn i romanen, står uafgørligheden i et gensidigt forstærkende forhold til effekten af oplevelserne. Som det fremgår af de passager, jeg har citeret, er det denne effekt, der bevæger handlingen i *Inferno*, og som romanen først og fremmest kommunikerer. At det måske også er den, som det er Strindbergs *ærinde* at kommunikere, kan de lakoniske fremstillinger af de tilsvarende oplevelser i *Ockulta dagboken* tyde på.

De sensoriske indtryk kommunikerer magternes eller sygdommens effekt på et sansende subjekt, og fremstillingen af dem er privilegerede udtryk for subjektiviteten i *Inferno*. Som sådan bliver de tillige forudsætning for læsningen af romanen som selvbiografisk tekst. Registeringen af det manglende udslag på den indikator, som fortælleren har anordnet til at måle elektriske angreb har, som Stounbjerg anfører, en parodisk effekt rettet mod den moderne naturvidenskab,<sup>45</sup> men det er nok så vigtigt at bemærke, at scenen pointerer, at det er den subjektive oplevelse af virkeligheden, der besidder værdi. I oppositioneringen til den vinder, snarere end mister den efterfølgende beskrivelse af denne oplevelse autenticitet. Den subjektivitet, som fremstillingen af indtrykkene er udtryk for, er imidlertid af en anonymiseret, kropslig karakter, som jeg vil forsøge at tilnærme mig med inddragelse af filosofen Gilles Deleuzes vitalismerefleksioner.

Til forskel fra den filosofiske og kulturelle bevægelse fra slutningen af det 19. og begyndelsen af det 20. århundrede, der hyldede livet selv som det vitale princip, som den mente gennemtrænger alt levende, indebærer Deleuzes vitalisme en konception af liv som en upersonlig, ikke-organisk kraft. Han skelner mellem subjektets specifikke liv og *et* livs neutralitet, mellem hvad han benævner som individualiteter og singulariteter.

For at belyse denne distinktion, henviser

Deleuze til Charles Dickens' sidste fuldendte roman *Our Mutual Friend* (1864–65). En af romanens karakterer er den opportunistiske slyngel Roger 'Rogue' Riderhood, der er afskyet af alle. På et tidspunkt er han ved at drukne i Themsen, men bliver reddet og genoplivet. Dickens skriver: "No one has the least regard for the man; [...] but the spark of life within him is curiously separable from himself now, and they have a deep interest in it, probably because it *is* life, and they are living and must die."<sup>46</sup> Riderhoods redningsmænd vogter nidkært over det mindste livstegn fra ham – "Did that eyelid tremble? [...] Did that nostril twitch?"<sup>47</sup> – men da han virkelig begynder at komme sig, vokser deres aversion imod ham igen. For Deleuze udtrykker scenen, hvordan "[i]ndividets liv har vejet pladsen for et upersonligt, men ikke desto mindre enestående liv, som forløser en ren begivenhed frigjort fra det indre og ydre livs tilfældigheder..."<sup>48</sup> Før han kommer til sit eget tvivlsomme selv, inkarnerer Dickens' slyngel momentant et singularært segment af liv.

Det er, vil jeg hævde, på tilsvarende vis i højere grad singularitet end individualitet, fremstillingen af sensoriske indtryk i *Inferno* er udtryk for. Det nærvær som den skaber i forhold til læseren, tilsidesætter ikke blot spørgsmålet om, hvad der forårsager indtrykkene, som diskuteres ovenfor. Via dette nærvær forskydes også fortælleren, og, fra en selvbiografisk læsnings synspunkt, Strindberg, i baggrunden til fordel for den tilstand, han befinder sig i. Dette forhold forstærkes af at denne tilstand, i form af blandt andet de indtryk som de elektriske angreb fremkalder, fremstilles med få variationer gentagne gange i romanen. Som det er tilfældet i *Our Mutual Friend*, synliggøres livet selv, når det er truet. Det er det igennem store dele af *Inferno*.

Mange af de relationer, som fortælleren i romanen indgår i, er sammenlignelige med den, som Dickens beskriver, nemlig mellem

rekonvalescenten og hans plejere. Et åbenlyst eksempel er fortællerens forhold til den nonne, der i kapitel I tager sig af ham på Hôpital Saint-Louis: "Man klär på mig, klär av mig, vårdar mig som ett barn, och nunnan fattar tillgivenhet för mig, behandlar mig som ett småbarn och kallar mig 'mitt barn', under det att jag liksom alla de andra benämner henne: 'min mor'."<sup>49</sup> Netop det endnu ikke-individualiserede spædbarn inkarnerer for Deleuze singularært liv. Ikke blot genererer *Inferno* en vision af livet selv på bekostning af fortællerens eller Strindbergs liv over for læseren, romanen repræsenterer også denne accentforskydning gennem denne om-døbning af fortælleren til "mitt barn".

Fremstillingen af sensoriske indtryk i *Inferno* udgør altså knudepunkter, der forbinder nogle af de markante, men indbyrdes modstridende genremuligheder, som romanen aktiverer i form af selvbiografien, det religiøse omvendelseskraft og patografien. Det nærvær, som fremstillingen skaber til læseren, nedtoner de enkelte genrers karakteristika og nivellerer forskellene mellem dem. Derved modvirker det de indre modsætninger, der præger *Inferno*.

## KONKLUDERENDE BEMÆRKNINGER

Et relevant teoretisk perspektiv på denne læsning af Strindbergs sensoriske skriftpraksis i *Inferno* kunne være litteraturteoretikeren Hans Ulrich Gumbrechts skelnen mellem den æstetiske oplevelses nærvær- og betydningseffekter. Gumbrecht protesterer mod, hvad han opfatter som den dominerende tendens inden for de kunst- og kulturvidenskabelige fag til at fokusere på den æstetiske oplevelses betydning, via deres privilegering af en hermeneutisk tilgang til kunstværker. Han plæderer alternativt for en større sensibilitet over for det umiddelbare, sensoriske nærvær, som oplevelsen af disse værker producerer. Eller mere præcist plæderer han for en koncipering af den æstetiske oplevelse, der ikke systematisk negligerer, hvad han benævner som dens nærværseffekter, men

forstår oplevelsen som specifik, netop fordi den tillader os at opholde os i spændingsfeltet mellem nærværs- og betydningseffekter. For det er, pointerer Gumbrecht, "extremely difficult – if not impossible – for us not to 'read', not to try and attribute meaning."<sup>50</sup>

På en tilsvarende måde forholder min læsning sig såvel til *Infernos* betydningslag, hvad enten disse nu formuleres i en selvbiografisk, en religiøs eller en patografisk kontekst, som til dens 'overflade' i form af det nærvær, som fremstillingen af sensoriske indtryk i romanen genererer, og den effekt, det har på læseroplevelsen af den. Således opløser denne læsning det oppositionelle forhold mellem kulturanalysens fokusering på fortolkning og fænomenologiens fokusering på perception, som jeg nævnte ovenfor.

Min påpegning af, at nærværet modvirker de indre modsætninger, der præger romanen, griber ikke forstyrrende ind i den litteraturhistoriske forståelse af *Inferno* som et betydeligt (proto)modernistisk værk. Dertil er turbulensen for dominerende. Men den åbner for nye perspektiver på denne forståelse. Nærværet produceres via kroppen. En krop, som modernismen, eller snarere modernismekritikken, generelt har devalueret. Det er naturligvis en urimeligt generaliserende påstand, som jeg

blot vil underbygge med en enkelt reference her. I deres autoritative antologi *Modernism. A Guide to European Literature 1890–1930* nævner Ray Bradbury og James McFarlane Strindbergs infernokrise – som den er tilgængelig for os via hans roman *Inferno* og øvrige skrifter, formoder jeg – som en af de symbolske begivenheder, der tentativt kan udråbes til den internationale modernismes startskud.

I antologien indgår blandt andet et essay med titlen "The Mind of Modernism", hvori McFarlane udnævner kravet til sindet om at spænde over gensidigt ekskluderende positioner til selve "the defining characteristic of Modernism".<sup>51</sup> Hvad jeg finder interessant er at McFarlane, når han uddyber diskussionen af det modernistiske sind, henfalder til somatiske metaforer: "Poetry became an 'intolerable wrestle with words and meanings', a hauling and straining, a racking of the mind's power of comprehension."<sup>52</sup> Hvor er "The Body of Modernism"? Den er, synes det, altid allerede tilstede, idet kroppens processer og funktioner strukturerer den måde vi reflekterer og italesætter andre emner på. Det gælder ikke mindst i August Strindbergs *Inferno*, der skaber et sensorisk nærvær, som gør romanen til et oplagt historisk udgangspunkt for udforskningen af den modernistiske krop.

1. Jeg anvender denne betegnelse vel vidende at *Inferno* genremæssigt er en uhyre kompleks tekst – et forhold som jeg diskuterer eksplicit i artiklen.
2. August Strindberg, *Inferno*, i Ann-Charlotte Gavel Adams (red.), *Samlade verk*, 37, Stockholm: Norstedts, 1994, s. 27. Forfatterens fremhævning.
3. Se Steven Connor, "CP, or a Few Don'ts by a Cultural Phenomenologist", i *Parallax* 1999:2 og David Trotter, *Cooking with Mud. The Idea of Mess in Nineteenth-Century*, Oxford: Oxford

- University Press, 2000, især "Introduction", s. 1–32.
4. Maurice Merleau-Ponty, *Kroppens fænomenologi*, Frederiksberg: Det lille Forlag, 1994, s. 20.
5. Connor 1999, s. 18.
6. Hans-Göran Ekman, *Strindberg and the Five Senses. Studies in Strindberg's Chamber Plays*, London/New Brunswick: The Athlone Press, 2000, s. 1.
7. Per Stounbjerg, *Uro og urenhed. Studier i Strindbergs selvbiografiske prosa*, Århus: Aarhus Universitetsforlag, 2005, s. 288–89.

8. En strukturel bestemmelse beskæftiger sig med litteraturen som en konstellation af immanente karakteristika, mens en funktionel bestemmelse beskæftiger sig med den som et virke i en tekstekstern kontekst, jf. Tzvetan Todorov, "The Notion of Literature", i *New Literary History* 1973:1.
9. "Den läsare som tror sig veta att denna bok är en dikt, inbjudes att se min dagbok som jag fört dag efter dag sedan 1895, och varav detta endast är ett utvidgat, och ordnat utdrag." (Strindberg 1994, s. 317.)
10. Mary Sandbach, "Introduction", i August Strindberg, *Inferno and From an Occult Diary*, overs. Mary Sandbach, Hamondsworth: Penguin Books, 1979, s. 58.
11. August Strindberg, *Ockulta dagboken*, Stockholm: Gidlunds, 1977, upag. Et "Columbarium" er en urnehal.
12. Strindberg 1994, s. 207.
13. Sandbach 1979, s. 60.
14. *Ibid.*, s. 64.
15. De overtager dermed til en vis grad den effekt, som aposiopesen almindeligvis tilskrives, som overvældelsens, vildredens og det udsigeliges figur, jf. Dan Ringgaard, *Digt og rytme*, Århus: Aarhus Universitetsforlag, 2001.
16. Uden at drage denne konklusion leverer Ekman flere eksempler fra både *Inferno* og øvrige af Strindbergs tekster, der underbygger denne pointe. Se Ekman, s. 17 og s. 37–38.
17. David Holmes, "Introduction", i David Holmes (red.), *Empire of the Senses. The Sensual Culture Reader*, Oxford/New York: Berg, 2005, s. 1. Forfatterens fremhævnings. Det indlejrede citat er en negering af Ludwig Wittgensteins udsagn fra *Tractatus Logico-Philosophicus*.
18. Stounbjerg 2005, s. 288.
19. Henri Lefebvre, *Everyday Life in the Modern World*, New York: Harper TorchBooks, 1971, s. 112.
20. *Ibid.*, 113.
21. Strindberg 1994, s. 113.
22. *Ibid.*
23. Georg Brandes, *Samlede Skrifter*, bd. VI, København: Gyldendal, 1900, s. 322.
24. Strindberg 1994, s. 157.
25. Jean Starobinski, *Fra kroppsfølelsens historie*, overs. Trond Berg Eriksen, Oslo: Cappelen, 1992. Starobinski tilbagedaterer begrebet til Descartes' afhandling *Les passions de l'âme* (1649), hvori Descartes inddeler målene for sansernes virksomhed i tre kategorier: omverdenen, bevidstheden og kroppen. Til sidstnævnte kategori hører sult, tørst og andre former for "naturlige begjær" (Starobinski, s. 7).
26. Det autobiografiske aspekt af *Inferno* bliver adresseret af blandt andre Michael Robinson i *Strindberg and Autobiography. Writing and Reading a Life*, Norwich: Norvik Press, 1986 og af Per Stounbjerg i Stounbjerg 2005. *Inferno* bliver diskuteret som omvendelseskraft af blandt andre Inger Littberger i "Strindbergs *Inferno* som omvændelsesroman", i Lars Elleström et al. (red.), *Vem skall jag fråga? Om litteratur och livsåskådning. Festskrift till Elisabeth Stenborg 25/6 2001*, Växjö: Växjö University Press, s. 46–59 og af Ulf Olsson i *Levande död. Studier i Strindbergs prosa*, Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 1996.
27. Anne Hunsaker Hawkins, *Reconstructing Illness. Studies in Pathography*, West Lafayette: Purdue University Press, 1993.
28. Betegnelsen "symptom" er ikke min, men Strindbergs. I kapitel XIV reflekterer fortælleren over "den fullkomliga överensstämmelsen i symptomen" (Strindberg 1994, s. 285) mellem sine oplevelser og Swedenborgs.
29. *Ibid.*, s. 141.
30. *Ibid.*, s. 305.
31. Arthur W. Frank, *The Wounded Storyteller. Body, Illness, and Ethics*, Chicago: Chicago University Press, 1995.
32. Strindberg 1994, s. 313.
33. Se Ann-Charlotte Gavel Adams, "Tillkomst och mottagande" i Strindberg 1994, s. 331–332.
34. Ulf Olsson anlægger et metaperspektiv på denne tradition inden for *Inferno*-kritikken i en Foucault-inspireret kritisk analyse af den galskabsdiskurs, der har formet forfatterskabets receptionshistorie og psykiatriens mellemværende med det. Ifølge ham indgår Strindbergs værker "som objekt i en diskursordning, ett övergripande system for regleringen av det of-fentliga talet, där de definieras som opassande, marginaliseras som vanställande och stöts

- ut såsom vansinniga.” (Ulf Olsson, *Jag blir galen. Strindberg, vansinnet och vetenskapen*, Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 2002, s. 12.)
35. Se Olsson 1996, s. 308–314 og Stounbjerg 2005, s. 274–277.
  36. Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris: Seuil, 1975.
  37. Strindberg 1994, s. 271.
  38. Ibid., s. 291.
  39. Ibid., s. 299.
  40. Ibid., s. 157.
  41. Ibid.
  42. Se Ann-Charlotte Gavel Adams’ ordforklaringer til *Inferno* i Strindberg 1994, s. 443.
  43. Strindberg 1994, s. 303.
  44. Johannes Jørgensen, ”Inferno”, i *Essays om den tidlige modernisme*, Århus: Forlaget Klim, 2001, s. 112.
  45. Stounbjerg 2005, s. 284.
  46. Charles Dickens, *Our Mutual Friend* (1864–65), Oxford: Oxford University Press, 1952, s. 443. Forfatterens fremhævning.
  47. Ibid., s. 444.
  48. Gilles Deleuze, ”Immanensen: et liv...”, overs. Frederik Tygstrup, i *Kritik* 1995:118, s. 68.
  49. Strindberg 1994, s. 19.
  50. Hans Ulrich Gumbrecht, *The Production of Presence. What Meaning Cannot Convey*, Stanford: Stanford University Press, 2004, s. 106.
  51. James McFarlane, ”The Mind of Modernism”, i Ray Bradbury & James McFarlane (red.), *Modernism. A Guide to European Literature 1890–1930*, London: Penguin Books, 1991, s. 72.
  52. Ibid. Det indlejrede citat er fra T. S. Eliots digt ”East Coker” (1940), der er en af hans *Four Quartets*.

## SUMMARY

### *Affect and Effect. August Strindberg’s Sensory Practice of Writing in Inferno*

The central argument of this essay, which combines phenomenological close reading with philological observation and cultural-historical contextualization, is that August Strindberg, in his autobiographical novel *Inferno* (1897), establishes a practice of writing, which articulates the sensory impressions of modernity. The goal of this practice is, firstly, to draw a portrait of the sentient subject and of contemporary culture, and, secondly, to demonstrate that the relationship between the two has a relativistic, not an absolute, character. The function of the practice, the essay argues, is to create an effect of sensory presence to the reader, which counteracts the contradictory genre implications of the novel. In an epistemological perspective, Strindberg’s sensory-aesthetic practice of writing demonstrates that language and sense perception are not necessarily opposed to each other. In a literary-historical perspective, it focuses our attention on the body, which has been neglected within modernist criticism.

*Keywords:* August Strindberg, the senses, modernity, pathography