

STRINDBERG OCH DEN LITTERÄRA GESTEN

av Rikard Schönström

jag skriver inte för att få heta poet – utan jag skriver för att släsa!

August Strindberg

Det är bara en liten del av August Strindbergs författarskap som utan vidare kan hänföras till den kulturella praxis vi brukar kalla "litteratur". Vid sidan av dramer, romaner, dikter och noveller skrev Strindberg politiska pamfletter, journalistiska reportage, kulturhistoriska essäer, språkvetenskapliga artiklar och naturvetenskapliga avhandlingar – för att bara nämna hans mest omhuldade genrer utanför den estetiska sfären –, och detta disparata material uppgår till åtminstone en tredjedel av nationalutgåvans samlade verk. Därtill kommer hans dagböcker och enorma produktion av brev (varav cirka tiotusen har bevarats åt eftervärlden), som inte sällan står i direkt förbindelse med hans övriga skrifter och alltså utgör en vital del av författarskapet. Men också i hans mer konstnärligt betonade verk överskred Strindberg gärna de gränser som traditionellt har ansetts omgärda skönlitteraturen. Hur skall man egentligen förstå sådana böcker som "brevromanen" *Han och hon*, "reseskildringen" *Bland franska bönder*, "dagboken" *Inferno* eller "brevariatet" *En blå bok*? Ren fiktion är det knappast fråga om,

men givetvis heller inte om någon saklig verklighetsåtergivning. Samtidigt som Strindberg lät sitt diktande genomsyras av utomestetiska diskurser, använde han uppenbarligen litteraturens formspråk för helt andra syften än att skapa vackra och bestående konstverk.

Den orena skriften

Strindbergs "orena skrift" har nyligen behandlats i en stor doktorsavhandling av den danske litteraturforskaren Per Stounbjerg. Genom en serie djupgående analyser av författarens självbiografiska prosa visar Stounbjerg hur Strindberg gjorde upp med samtidens idealistiska föreställningar om en "autonom" litteratur. Om konstupplevelsen alltifrån Kant och övergången från klassicism till romantik hade definierats som en sorts behagfull njutning, för vilken materiella intressen och egoistiska begär i princip var ovidkommande, tvekade inte Strindberg att utnyttja det konstnärliga skapandet i sin högst personliga kamp mot verkliga och inbillade fiender. Långtifrån att söka en allmängiltig sanning i skönhetens harmoniska himmel ville han med sina vildvuxna texter skaka om läsarna, utmana estetiska konventioner och undergräva cementerade ideo-

logier. ”Kernen i hans poetik er ikke værkæstetikken interesseløse velbehag, men rystelsen, normbruddet og tviveln”, skriver Stounbjerg.¹ Strindbergs litterära praxis var ”oren” både i så mening att han friskt blandade olika genrer eller stilarter och i så hänseende att han genom sin ohämmade subjektivism upphävde motsättningen mellan offentligt och privat. Det är naturligt nog den senare typen av transgression som står i centrum för Stounbjergs studier av den långa sviten självbiografiska skildringar från *Tjänstekvinnans son I* (1886) till *Ensam* (1903).

Att Strindbergs gränsöverskridande texter väckte både förundran och stark indignation bland samtidens litteraturkritiker har på senare år uppmärksammats av Ulf Olsson i boken *Jag blir galen. Strindberg, vansinnet och vetenskapen* (2002). Med hänvisning till en lång rad exempel från artiklar av Carl David af Wirsén, Karl Warburg, Fredrik Böök och mindre tongivande kulturpersonligheter i det oskarianska Sverige kan Olsson slå fast att Strindbergs litterära skapande stod i oförsonlig konflikt med samhällets ”diskursiva system”. Medan man slentrianmässigt betecknade hans verk som råa, osedliga eller smutsiga, stämplade man ofta honom själv som sjuklig och kriminell. Vad man hade särskilt svårt att förstå eller fördrå var den utpräglad subjektiva tendensen i hans diktande. Att konstnärens personlighet gav sig till känna i verket hade kritikerna under nyromantikens tidevarv knappast något emot, men man ”utgick ifrån och idealiserade en rationell och harmonisk varelse som i Strindbergs författarskap visade sig vara någonting helt annat”, konstaterar Olsson.² När Strindberg gjorde narr av samhällets stöttepelare, anklagade sin egen hustru för lesbiskhet, bekände sig till ockultism och utmålade sina forna vänner som vampyrer bröt han mot alla regler om dekorum.

Såväl Olsson som Stounbjerg vill se Strindbergs orena skrivande som ett uttryck för ”representationens kris” i den moderna litteratu-

ren. För samtidens litterära etablissemang var Strindbergs texter helt enkelt ”oläsliga”. Enligt Stounbjerg skulle en mer klarögd reception av dem bli möjlig först efter modernismens genombrott på 1900-talet, och Olsson demonstrerar hur kritiker och forskare under tiden gick till väga för att lösa sitt hermeneutiska problem. Snarare än att uppfatta Strindbergs verk som existentiella utsagor med universell räckvidd tog man fasta just på deras subjektiva karaktär och reducerade dem till dokumentära vittnesbörd om diktarens galenskap. ”Strindberg var inskriven i ett nätverk där sjukdomsdiagnosen användes för att definiera det som inte gick att anpassa till etablerade kategorier för tänkandet kring litteraturen”, förklarar Olsson.³ Strindbergs komplexa texter blev med andra ord läsbara endast genom kopplingen till diktarens eget motsägelsefulla liv. Nyckeln till hans författarskap tillhandahölls av ett inskränkt biografiskt studium.

Även om det råder stor samsyn mellan Olsson och Stounbjerg vad beträffar det subversiva draget i Strindbergs diktning, är de teoretiska utgångspunkterna för deras respektive studier mycket olika. Stounbjerg utgår från en avantgardistisk men i grund och botten mimetisk litteratursyn när han diskuterar Strindbergs utvidgning av den litterära realismens domäner. ”Urenheten ytrer sig ikke mindst i en referentialitet, der overskrider det inden for den herskende repræsentationsorden acceptable”, skriver han i avhandlingens konklusion.⁴ Om Strindberg förvisso inte eftersträvade någon perfekt verklighetsillusion, lät han konsekvent sitt eget privatliv så att säga smitta av sig på den litterära texten. Olsson å sin sida tar avstamp i Michel Foucaults teori om diskursernas makt och söker i strukturalistisk anda göra gällande att författaren blott är ”en funktion av texten”.⁵ Liksom huvudpersonen i Strindbergs jagfixerade prosa skulle biografiernas diktardäre i sista hand vara en konstruktion avsedd att stabilisera den mer eller mindre anonyma meningsproduktion som äger rum i det litterära språket självt.⁶

Alla skillnader till trots förenas emellertid Stounbjerg och Olsson också på det teoretiska planet genom sin åsikt att subjektet i Strindbergs diktning noga taget befinner sig *utanför* den litterära diskursen – antingen som dess orsak eller som dess effekt – och i texterna endast framträder i form av en bild eller representation, exempelvis ett fiktivt alter ego. Frågan är om inte Strindbergs subjektivism skulle kunna definieras på ett annat sätt. I stället för att undersöka vad Strindberg försöker *säga* med sina idiosynkratiska skrifter borde man ta reda på vad han försöker *göra* med dem. Man borde med andra ord studera hans författarskap utifrån ett performativt synsätt. Ansatser till ett sådant perspektiv finns lite varstans inom Strindbergforskningen, inte minst hos Olsson och Stounbjerg, men det har mig veterligen aldrig tillämpats med någon större konsekvens. I det följande skall jag försöka formulera ett par viktiga utgångspunkter för detta studium.

Den språkliga tvisten

Vad man omedelbart slås av när man läser Strindberg – och kanske då i synnerhet hans självbiografiska verk – är författarens tvärsäkra åsikter om det svenska samhället, om kvinnan, om konsten, om vetenskapen, om Gud eller högre makter och om åtskilligt annat. Till synes blind för nyanser driver Strindberg gärna sina teser långt över gränsen till det absurda. Mot dessa emfatiska hållningar svarar i sin tur alla de teatrala roller han älskar att uppträda i: samhällets fiende, tjänstekvinnans son, kvinnohataren, den bohemiske artisten, det missförstådda vetenskapliga geniet, den föraktade dären, den ängerfulle botgöraren, och så vidare. Man får onekligen intrycket att Strindberg är inbegripen i någonting helt annat än en dialog med sin läsare. Med sitt privatliv och sin psykiska hälsa som insats tycks han använda språket som tillhygge i en ”fantastisk fäktning” av det slag Walter Benjamin uppmärksam-

made hos Baudelaire.⁷ Han parerar vad han uppfattar som hot från sin sociala omgivning genom att själv utdela verbala hugg och stötar. Med hänsyn till det så framträdande dramatiska inslaget i hans skrivande skulle man också kunna säga att han *gestikulerar* med sina ord i lika hög grad som han söker förmedla ett budskap med dem.

Särskilt relevant förefaller termen ”gest” i det här sammanhanget om den definieras på det sätt Bertolt Brecht gör i sina teorier om den episka teatern.⁸ Med begreppet ”Gestus” syftar den tyske dramatikern inte bara på gestik och mimik i vanlig bemärkelse utan också på andra typer av fysiska uttryck som konkretiserar en grundläggande social hållning eller attityd. Man kan hota en annan människa genom att höja och skaka näven, men samma ”Gestus” kan utföras genom en bestämd blick, ett speciellt tonfall eller en viss klädsel. Sålunda har musiken i den episka teatern ofta en ”gestisk” funktion. Även det verbala språket kan ha gestens karaktär, menar Brecht. Man kan till exempel tala ”akademiskt” genom att harkla sig, lägga rösten i ett djupare tonläge och använda många lärda ord. Detta innebär givetvis att talaren kan säga ett med sina ord och framkalla helt andra effekter med sina gester, och just motsättningar av det här slaget är vad Brecht gång på gång försöker gestalta i sin icke-aristoteliska teater.

Till Brechts resonemang om ”det gestiska språket” (”die gestische Sprache”) finns det en välkänd parallell inom modern språkvetenskap. Jag tänker på den teoribildning som brukar kallas ”pragmatik” och som går tillbaka på J.L. Austins berömda föreläsningar om ”How to do things with words”.⁹ Vad Austin kunde konstatera var att vi använder språket inte bara i syfte att överföra meddelanden till varandra utan också i avsikt att tillsammans med andra utföra vissa handlingar. Betraktat som en ”speech act” kan ett yttrande mycket väl vara ett påstående om verkligheten, men det kan också vara en fråga, en order, ett löfte, ett

känslouttryck eller en mer rituell akt, varigenom vi frambringar en viss verklighet. Ibland kan det dessutom vara svårt att avgöra vilken handling som följer sig bakom orden. En fråga kan många gånger fungera som en order, liksom avsikten bakom ett simpelt påstående ofta kan vara att hota, varna, övertala eller förföra den som lyssnar. Yttrandets performativa eller "illokutionära kraft" beror i sista hand på kontexten, det vill säga på tonfallet, mimiken och gestiken hos den som talar, men också på en lång rad institutionella, sociala, kulturella och historiska faktorer som präglar den situation i vilken talare och lyssnare möter varandra.

Subjektiviteten i Strindbergs diktning måste sökas i denna pragmatiska kontext. Den kan inte lokaliseras till en fysisk person utanför den litterära texten men låter sig heller inte reduceras till textens rent lingvistiska form. Subjektiviteten ligger snarare i den verbala gest som laddar orden med performativ kraft och orienterar dem i en bestämd semantisk riktning. Hur läsaren i sista hand förstår författarens gest är, liksom vad gäller språkhandlingar överlag, inte bara en effekt av det lingvistiska uttrycket utan också beroende av kommunikationssituationen i dess helhet. Som Giorgio Agamben har påpekat i en essä om Foucault utgör författarens gest det som förblir outtalt i en expressiv handling och som läsaren i någon mening själv måste "agera ut" (Brecht skulle säga "citera") när han återupplivar och tar till sig texten.¹⁰

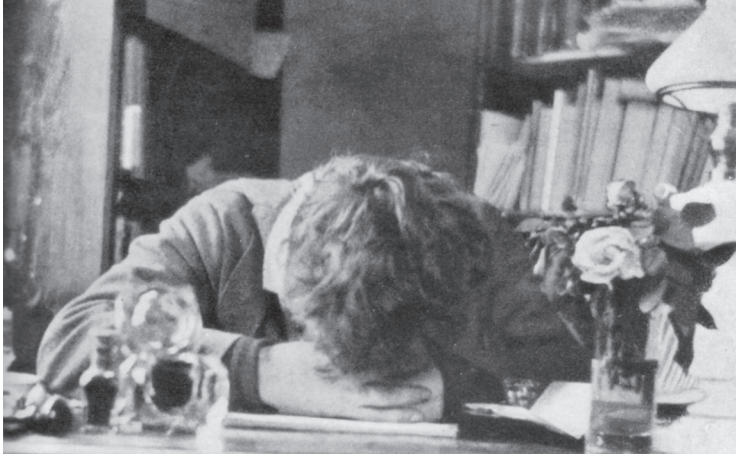
Självfallet är den verbala gestiken ingenting unikt för Strindbergs diktning; det finns språkhandlingar överallt både inom och utanför litteraturen. Vad som emellertid gör Strindberg till en särpräglad författare är dels att han i stor utsträckning använder sig av språkhandlingar som inte hör hemma i litteraturen, dels att han i högre grad än andra diktare i sin samtid lyfter fram den språkliga gestalten på det semantiska eller tematiska innehållets bekostnad. Medan handlingen bakom orden i annan litteratur och i andra sorters diskurser ofta förblir dold

för läsaren, är det just språkets underliggande gester eller poser man hos Strindberg omedelbart registrerar.

Liksom i litteraturen generellt kan man i Strindbergs diktning iaktta språkhandlingar på flera olika nivåer. För det första skulle man kunna hävda att författaren utför en "speech act" genom att skriva en viss typ av bok. Denna språkhandling placerar vanligtvis texten i en bestämd genre som ofta antyds redan i bokens titel eller förord. Strindberg arbetade gärna med välbeprövade retoriska genrer som anklagelsen, smädelsen, försvarstalet, bekännelsen och bikten, men han uppfann också nya litterära former, som till exempel "själsmordet" och "vivisektionen", och i många av hans texter korsas två eller flera genrer med varandra. *En dåres försvarstal* hette mycket riktigt *Le plaidoyer d'un fou* i sitt franska original (1887–1888) men kallades *Die Beichte eines Thoren* i sin tyska översättning, och man kan faktiskt läsa romanen både som ett försvarstal och som en bikt eller bekännelse.

För det andra utför berättaren, diktjaget och dramatikern en språkhandling när han organiserar och tillrättalägger textens innehåll för läsaren. Berättarens perspektiv på det fiktiva händelseförloppet, diktjagets röst eller tonfall och dramatikers mer eller mindre utförliga scenanvisningar tvingar givetvis läsaren att uppleva textens handling på ett särskilt sätt. Den kommer i hans ögon att framstå som exempelvis tragisk, komisk, ironisk, satirisk, patetisk eller grotesk. Berättarens distanserade *point of view* på handlingen i *Röda rummet* har sålunda en tendens att förlöjliga romanens personager. Men det handlar här inte så mycket om genremässiga språkhandlingar som om stilistiska. Det är valet av ord, språkliga bilder och retoriska figurer som ger texten en speciell semantisk orientering.

För det tredje kan de fiktiva karaktärerna i en roman, en dikt eller ett skådespel utföra språkhandlingar av olika slag. Den övergripande verbala gestalten i *Fröken Julie* har med



suggestion att göra. I stället för att reflektera över händelseförloppet på scenen skall åskådarna slaviskt underkasta sig ”författaren-magnetisörens” illusion, förklarar Strindberg själv i dramats berömda förord.¹¹ Men också i textens fiktiva handling försöker personerna suggerera eller förföra varandra med hjälp av ord: först lockar Julie sin uppåtsträvande betjänt att älska med henne, sedan hypnotiserar Jean den fallna överklasskvinnan att begå självmord. Eftersom det är fråga om ett skådespel har figurernas kroppsspråk minst lika stor betydelse för handlingens utveckling som deras repliker, men så förhåller det sig inte bara med Strindbergs texter för teatern. Som många forskare har konstaterat finns det en påtaglig dramatisk tendens även i hans prosa. Karaktärerna i *Röda rummet* kommunicerar med varandra lika mycket genom sina yviga gester och sina farliga blickar som genom sina ord, och i *Svarta fanor* förefaller diktarens misstro mot det verbala språket i det närmaste total. Precis som i kammerspelen uttrycker sig de spöklika gestalterna här främst genom sina stumma åtbörder.

Vart och ett av dessa performativa skikt skulle förtjäna en omfattande analys, men man borde även undersöka hur de mer i detalj

förhåller sig till varandra. Ett av de mest intressanta dragen i Strindbergs diktning är att författarens språkhandlingar inte bara sätter sin prägel på texternas form utan också åter speglas i deras innehåll. Vad författaren gör tycks in någon mening smitta av sig på det han säger.

Praktiskt taget alla de retoriska genrer Strindberg laborerar med kretsar kring någon form av språklig tvist, och för den språkliga tråtan finns det en grundmodell som har spelat en central roll i västerländsk litteratur alltifrån Sofokles till moderna författare som Kafka och Brecht, nämligen rättegången. Redan titlar som *En dæres försvarstal*, *Vid högre rätt* eller *Brott och brott* antyder att den juridiska processen är ett vanligt mönster också för Strindbergs litterära skapande. Såväl diktaren själv som hans många alter egon har för vana att uppträda i anklagarens eller det oskyldiga offret roll när de inför läsarna som en sorts jury kräver att få rätt gentemot sina många fiender. Lika ofta agerar Strindberg den ädle försvarsadvokaten, som vill tala på hela mänsklighetens vägnar eller bara rentvå sig själv från omgivningens falska anklagelser. I bägge fallen finner han det naturligt att hänvisa till utomstående vittnen eller till en högre domare. Särskilt mot slutet

av sin levnad kunde Strindberg även identifiera sig med förbrytaren, delinkventen, den utpekade skyldige som måste underkasta sig sitt hårda men rättvisa straff.

Denna yttre ram för Strindbergs ”orena” skrivande kastar ett förklarande ljus över en del återkommande motiv i hans diktning. Hit hör förstås ”hjärnornas kamp”, som inte sällan är en strid med ord och lätt utvecklas till en juridisk dispyt, men också vad Per Elov Enquist i en uppslagsrik läsning av *Fröken Julie* har kallat ”sökandet efter det felaktiga brottet”.¹² Påfallande ofta gestaltar Strindberg ett bagatellartat brott kring vilket det knyter sig så starka skuld känslor hos hans hjältar eller hjälntinnor att läsaren måste misstänka existensen av ett betydligt större brott, och själva uppnystandet av det felaktiga brottet brukar dessutom ha till syfte att dölja den sanna förbrytelsen. Vari består egentligen brottet i *Fröken Julie*? frågar Enquist. Att Julie fördömer och bestraffar sig själv kan det knappast råda tvivel om, men står straffet (hennes självmord), verkligen i proportion till brottet (hennes tillfälliga snedsprång med Jean)? Likadant undrar Enquist över huvudpersonens djupa samvets kval i *Tjänstekvinnans son*. Kan Johans lidelsefulla kamp för upprättelse verkligen motiveras av hans bagatellartade förseelser i barndomen?

Mot Enquists resonemang kan man invända att det bakom samvetsförebåelserna kanske inte finns något brott överhuvudtaget. Detta är en tankegång som Johan själv är inne på när han i första delen av *Tjänstekvinnans son* berättar om hur han som barn flera gånger blev oskyldigt bestraffad för småsaker, bland annat för den påstådda stölden av några muttrar från en kärra. ”Livet var en straffanstalt för brott begångna innan man var född, och därför gick barnet med permanent ont samvete”, spekulerar han likaså när han tänker tillbaka på sina hemiska upplevelser under skoltiden.¹³ Kanske var det så att hans lärare och föräldrar behövde föreställningen om ett brott för att kunna förhöra honom, bryta ned honom och ”dressera”

honom till en lydlig medborgare. Sannolikt är det samma paradoxala logik som ligger till grund för Strindbergs egen jakt på sanningen. Det viktiga för honom tycks vara själva tvisten om vad som är sant eller falskt, rätt eller fel, och för att initiera denna juridiska eller kvasi-juridiska dispyt krävs en överträdelse av något slag. Liksom det i en kriminalroman måste finnas ett mord för att detektivarbetet (och därmed intrigen) skall sättas igång, måste det i Strindbergs verk finnas en lögn, ett bedrägeri eller en akt av otrohet för att sanningen och rättvisan skall kunna triumfera.

Den höga synpunkten

Oavsett på vilken nivå de uppträder i hans verk är Strindbergs språkhandlingar dock i regel underordnade en mer övergripande gest. Strindberg producerar inte bara kvasijuridiska anklagelser, försvarstal, vittnesbörd och bekännelser; han skriver också *litteratur*, och den litterära utsagan är givetvis också den en språkhandling som bygger på vissa förutsättningar.¹⁴

Vad kännetecknar den litterära gestalten? Säkerligen har den förändrat karaktär många gånger under historiens lopp. Att skriva litteratur på Sofokles eller Shakespeares tid var förmodligen inte detsamma som att dikta på Strindbergs tid. Men som Per Stounbjerg påpekar har det alltifrån romantiken varit en utbredd åsikt att litteraturen utgör en särskild sorts språk, ett språk som skiljer sig från det vardagliga och i viss utsträckning styrs av sina egna lagar. Praktiskt taget alla moderna definitioner av begreppet ”litteratur” understryker den litterära textens autonoma karaktär, och får man tro sådana sinsemellan olikartade teoretiska skolor som den ryska formalismen, nykritiken, strukturalismen och dekonstruktionen kännetecknas denna autonomi framförallt av att texten saknar direkt referens till verkligheten. Ett litterärt yttrande är inget påstående i vanlig bemärkelse. Det kan inte vara

sant eller falskt. När man skriver eller läser litteratur distanserar man sig från sin normala verklighetsupplevelse för att träda in i en delvis annorlunda värld.

I Strindbergs författarskap gestaltas detta estetiska synsätt ofta som en i bokstavlig mening högre synvinkel på livets tumult. Fågelperspektivet är ett viktigt och betydelsemättat motiv redan i *Röda rummet* (1879). När vi för första gången möter Arvid Falk står han som bekant i trädgården uppe på Mosebacke och betraktar storstadens vimmel. Inte olikt en rovfågel har han därifrån god överblick över den värld som har blivit honom förhatlig och i vilken han letar efter lämpliga offer att slå ned på. Men han befinner sig samtidigt på betryggande avstånd från samhällets virrvarr av lögner och intriger. Längre fram i romanen är det också distansen i fågelperspektivet som särskilt betonas. Konstens falska idealism utses för skoningslös kritik av den demoniske teatermannen Falander, och i det centrala kapitlet ”Nihilism” blir Falk rekommenderad att anlägga ”ett lugnt och stilla världsförakt” av sin cyniske journalistkollega Struve.¹⁵ Det dröjer inte länge förrän Falk själv når fram till en sådan ståndpunkt:

Han lyckades märkvärdigt väl i att inarbeta sig i ett tillstånd av indifferentism, han övade sig i att söka vackra motiv för fiendens handlingar, och han gav sig efter hand själv orätt, kände sig försonligt stämd mot världsordningen, kom slutligen upp till den höga synpunkten och fann att det i själva verket var ganska betydelselöst om det hela överhuvud var svart eller vitt; och, om det var svart, så fanns ju ingen säkerhet för att icke det skulle så vara, och då anstod det icke honom att önska det annorlunda. Han fann detta själstillstånd behagligt, ty det medförde en känsla av lugn, som han icke erfarit på de många år, han gått i oro för mänskligheten.¹⁶

Erland Lagerroth har påpekat att Strindberg i *Tjänstekvinnans son* flera gånger framhåller få-

gelperspektivets betydelse för kompositionen av *Röda rummet*.¹⁷ ”Hemligheten i den verkan boken gjorde låg däri att författaren anlagt den stora synpunkten på livets småsaker”, konstaterar Johan bland annat i självbiografins kapitel om sitt stora genombrott.¹⁸ Sven-Gustaf Edqvist har uppmärksammat likartade fågelperspektiv i andra texter av Strindberg, till exempel i *Mäster Olof*, *Det nya riket*, *Svenska folket*, *Lycko-Pers resa* och *Svenska öden och äventyr*, och Bo Bennich-Björkman publicerade 1962 en längre studie i ämnet med titeln ”Fåglar och författarroller hos Strindberg”.¹⁹ Tilläggas bör att diktkonsten traditionellt, alltifrån grekernas Parnassos till Baudelaires ”L’Albatros” och Erik Lindegrens ”Ikaros”, har förknippats med en upphöjd position.

Som Bennich-Björkman demonstrerar finns det dock en viss ambivalens i Strindbergs behandling av motivet. Falksymboliken, som även förekommer i skådespelet *Herr Bengts hustru* (1882) och i Giftas-novellen ”Odlad frukt”, är genomgående positivt värdeladdad. Bilden av den stolta rovfågeln svarar ganska väl mot Strindbergs föreställningar av den skarpögde och ständigt kampberedde diktaren. Men elevationen kan inte sällan te sig som en flykt undan verkligheten, och när diktaren eller hans persona så att säga blir hängande i luften, utan kontakt med människans jordiska existens, blir den föremål för hård kritik. Så sker exempelvis i novellen ”Över molnen” i samlingen *Utopier i verkligheten* (1885), där de bägge sjukdomsplågade författarna Aristide och Henri ser tillbaka på sina litterära strider under en gemensam vistelse på ett fjällhotell. I *Svarta fanor* (1907) ställs konflikten mellan dessa två synsätt på sin spets, resonerar Bennich-Björkman.²⁰ Å ena sidan beskrivs de stora andarnas gemenskap i klostret på Siklaön som en tillvaro höjd över all världslig fåfånga, å andra sidan hånas den litterära vampyren Zachris just för att han föredrar ett liv i konstens värld framför varje kontakt med samhällets realiteter. Och när Jenny mot slutet av romanen anklagar sin

man för bristande verklighetssinne drabbar hennes hårda dom även hans mer hederliga yrkesbröder:

Vet du, jag undrar ibland om era böcker äro till nytta eller skada. Ni poeter stå ju utom liv och samhälle, ni äro som fåglar levande i luften, och skådande ner på värld och människor. Kan ni se rätt på tingen? Kan era luftiga läror ha någon tillämpning på det tunga jordelivet? Ert arbete är ju lek och ert liv en fest? Ni föraktar borgare och borgerligt liv; ni kallar de pliktrogne och laglydige för servila lymlar, de tålige för fege, de lidande för hycklare! – Jag förbannar den stund jag råkade in i er Zigenarvärld med dess brottslingsmoral, och jag prisar gud som öppnat mina ögon, återgivit mig hoppet och tron på ett bättre...²¹

Bakom dessa ord anar man ett dåligt samvete hos den åldrade och botfärdige Strindberg själv. Liknande känslor kunde emellertid plåga honom långt tidigare i författarskapet. I ett berömt brev till Axel Lundegård, skrivet efter genrepet av *Fadren* i Köpenhamn 1887, heter det sålunda:

Det förefaller mig som om jag går i sömnen; som om dikt och lif blandats. Jag vet inte om *Fadren* är en dikt eller om mitt lif varit det; men det tyckes mig som om detta i ett gifvet snart stundande ögonblick skulle komma att gå upp för mig, och då ramlar jag ihop antingen i vansinne med samvetsqual eller i själfmord. Genom mycken diktning har mitt lif blifvit ett skugglif; jag tycker mig icke längre gå på jorden utan sväfva utan tyngd i en atmosfär icke af luft utan af mörker. Fallr ljus in i detta mörker så dimper jag ned krossad! Eget är att i en ofta återkommande nattlig dröm jag känner mig flygande, utan tyngd, finner det helt naturligt, liksom också alla begrepp om rätt, orätt, sant, osant hos mig äro upplösta, och att allt som sker, huru ovanligt det än är, synes mig som det ska vara.²²

För det första konstaterar Strindberg här att han har fått svårt att skilja mellan dikt och

verklighet. Håller han själv på att bli galen liksom huvudpersonen i *Fadren*? För det andra liknar han sitt skrivande vid en ikarisk flykt, högt ovanför jorden, i en dunkel rymd som upphäver motsättningen mellan sanning och lögn. Sist men inte minst uttrycker han dock en rädsla för att – precis som Ikaros – träffas av solens eller sanningens obarmhärtiga strålar och handlost fall till marken.

I själva verket förmår Strindbergs fiktiva karaktärer sällan bevara sitt upphöjda perspektiv på tillvaron. Arvid Falk tvingas ganska snart stiga ned från sin utkiksplats på Mosebacke och konfronteras med det småaktiga livet på krogar och tidningsredaktioner. Samma nedåtriktade rörelse är en grundläggande symbolisk struktur (en grundläggande ”gest”, skulle man kanske kunna säga) i många andra verk av Strindberg. Fröken Julie stiger som bekant ned i herrgårdens kök för att möta sitt öde i förförelsens destruktiva virvlar; Indras dotter lämnar sin himmelske faders boning för att besöka jordens jämmerdal och lyssna till människornas ondskefulla käbbel; själv ger sig diktaren eller hans alter ego ut på en lång helvetesvandring i sådana böcker som *Inferno*, *Legender* och *Till Damaskus*.

Allra tydligast framträder den här symboliken i Strindbergs sista skådespel, *Stora landsvägen* från 1909, ett lyriskt stationsdrama som påminner en hel del om *Till Damaskus*-trilogin (1889–1901) och *Ett drömspel* (1902). Liksom i de tidigare verken försöker Strindberg här sammanfatta sitt eget liv i en serie betydelsemättade scener. Det hela startar med att Jägarn, som har omisskännliga likheter med författaren själv, vandrar omkring någonstans i Alperna och får syn på en högst allegorisk vägskylt, vars ena arm pekar uppåt och andra arm visar nedåt. Trots att Jägarn, liksom Den Okände i *Till Damaskus III*, längtar till ensamheten och isoleringen på bergets topp dras han obevekligen nedåt. Han lockas helt enkelt av det ”förlovade landet” eller ”önskningsarnas land” som ligger nere i dalen. Han inser emel-

lertid också att detta är människornas infernalska värld, där man hela tiden riskerar att bli förförd, lurad och indragen i språkliga eller juridiska tvister. Betagen i en vacker mjölnardotter märker han mycket riktigt hur han genast hamnar i en tilltrasslad intrig:

Nu är jag nere! bunden, snärjd,
I rättegångens kvarnverk dragen in,
Med känslotrassels nät på smäckra vingar,
Lierad med en obekant och intresserad
I en historia som icke rör mig!²³

Att leva på jorden, tillsammans med andra människor, är för Jägarn inte bara att ständigt bli rov för sitt irrationella känsloliv utan också att ständigt tvista om vem som har rätt och vem som har fel.

Sammanfattningsvis skulle man alltså kunna påstå att det finns en övergripande motsättning i Strindbergs diktning mellan å ena sidan den litterära gesten och å andra sidan den språkliga tvisten. I egenskap av författare kunde Strindberg fantisera fritt utan att bekymra sig om skillnaden mellan sanning och lögn. Han kunde hålla sig svävande i ett mer eller mindre autonomt poetiskt universum högt ovanför den banala vardagen. Men i motsats till många samtida svenska och utländska diktare nöjde han sig inte med detta. Gång på gång steg han ned från Parnassen för att utkämpa hårda verbala strider med sina personliga fiender. Strindberg kunde uppenbarligen inte låta bli att använda litteraturen för helt andra ändamål än den alltsedan romantikens idealism hade haft. "[J]ag skrifver inte för att få heta poet – utan jag skrifver för att slåss!", som han uttrycker det i ett brev till Ossian Ekbohrn strax före utgivningen av *Röda rummet*.²⁴

Om Per Olov Enquist har rätt i att det finns en grundläggande förbrytelse i Strindbergs diktning, så kanske brottet består just i detta systematiska överskridande av litteraturens gränser. Det råder i varje fall ingen tvekan om

att samtidens litterära offentlighet i Sverige uppfattade sammanblandningen av olika typer av språkhandlingar som en svår försyndelse. För att bara citera en kritikers röst i den högljudda kören, kan man hänvisa till vad Fredrik Böök skrev i samband med författarens sextioårsdag 1909. Strindberg har visserligen åstadkommit ett och annat genialt verk, medger Böök, men hans diktning har "aldrig fått den upphöjdhet och sublimes storhet som äro beskärda åt de högsta lifyttringarna".²⁵ Märk väl metaforiken. I motsats till Verner von Heidenstam, som av Böök vid samma tid utnämndes till Sveriges rättmätige nationalskald, förstod aldrig Strindberg att diktaren borde avskärma sig från den smutsiga verkligheten och slå sig till ro med ensamheten på sin alptopp.

Idag känns det frestande att vända på perspektivet. Man skulle utan överdrift kunna påstå att Strindbergs gränsöverskridande och pragmatiska syn på litteraturen pekar fram inte bara mot modernismens radikala experiment med språket och postmodernismens subversiva lekar med metafiction utan också mot vår egen tids kontroversiella försök med litterär dokumentarism. Det går en tämligen rät linje från Strindbergs självbiografiska verk till Lars Noréns *En dramatikers dagbok* och Karl Ove Knausgård's *Min kamp*. Huruvida Strindberg var "stor" som författare kan diskuteras. Klart står att hans "orena" skrivande fortfarande förmår utmana och engagera många läsare i Sverige såväl som i utlandet – till skillnad från den diktning i hans samtid som bara ville vara "litteratur".

Noter

- 1 Per Stounbjerg, *Uro og urenhed. Studier i Strindbergs selvbiografiske prosa*, Århus: Aarhus Universitetsforlag, 2005, s. 15.
- 2 Ulf Olsson, *Jag blir galen. Strindberg, vansinnet och vetenskapen*, Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 2002, s. 87.
- 3 Ibid., s. 75.
- 4 Stounbjerg, s. 420.
- 5 Olsson, s. 29.
- 6 Ungefär samma synsätt ligger till grund för Olssons allegoriska läsningar av Strindberg i en tidigare bok med titeln *Levande död. Studier i Strindbergs prosa* (Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 1996).
- 7 Walter Benjamin, "Über einige Motive bei Baudelaire", i förf:s *Gesammelte Schriften*, I:2, red. Rolf Tiedemann & Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1974, 1991, s. 616.
- 8 Se Rikard Schönström, *En försmak av framtiden. Bertolt Brecht och det konkreta*, Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 2003, s. 54ff.
- 9 Austins föreläsningar hölls vid Harvard University i USA 1955 och publicerades 1962 i en bok med samma titel.
- 10 Giorgio Agamben, "The Author as Gesture", i förf:s *Profanations*, övers. Jeff Fort, New York: Zone Books, 2007, s. 66f.
- 11 August Strindberg, *Fröken Julie*, i förf:s *Samlade verk*, 27, red. Gunnar Ollén, Stockholm: Norstedts, 1984, s. 109.
- 12 Per Olov Enquist, "Målet mot Fröken Julie", i förf:s *Kartritarna*, Stockholm: Norstedts, 1992, s. 80ff.
- 13 August Strindberg, *Tjänstekvinnans son. En själs utvecklingshistoria I–II*, i *Samlade verk*, 20, red. Hans Lindström, Stockholm: Norstedts, 1989, s. 33.
- 14 Austin ville som bekant utesluta litteraturen ur sin teori med hänvisning till att språket i ett litterärt verk är sekundärt eller "parasitärt" i förhållande till normalt språkbruk (se J.L. Austin, *How to Do Things with Words*, Oxford: Oxford University Press, 1962, 1975, s. 22). Senare har i synnerhet Jacques Derrida (i *Marges de la philosophie*, 1972, och *Limited Inc*, 1988) och Shoshana Felman (i *Le Scandale du corps parlant. Don Juan avec Austin, ou la Séduction en deux langues*, 1980) demonstrerat att distinktionen mellan litteratur och andra sorters diskurser i det här avseendet är mycket svår att upprätthålla. I själva verket kan vilken språkhandling som helst "parasitera" på andra och alltså förvandlas till "litteratur". För en utmärkt sammanfattning av denna snåriga debatt, se J. Hillis Miller, *Speech Acts in Literature*, Stanford, California: Stanford University Press, 2001.
- 15 August Strindberg, *Röda rummet. Skildringar ur artist- och författarelivet*, i *Samlade verk*, 6, red. Carl Reinhold Smedmark, Stockholm: Norstedts, 1981, s. 182.
- 16 Ibid., s. 185.
- 17 Erland Lagerroth, *Svensk berättarkonst. Röda rummet, Karolinerna, Onda sagor och Sibyllan*, Lund: Gleerup, 1968, s. 27.
- 18 August Strindberg, *Tjänstekvinnans son III–IV*, i *Samlade verk*, 21, red. Hans Lindström, Stockholm: Norstedts, 1996, s. 128.
- 19 Sven-Gustaf Edqvist, *Samhällets fiende. En Strindbergsstudie*, Stockholm: Tidens förlag, 1961, passim. Bo Bennich-Björkman, "Fåglar och författarroller hos Strindberg", *Samlaren* 1962, s. 5–66.
- 20 Bennich-Björkman, s. 6f.
- 21 August Strindberg, *Svarta fanor. Sedeskildringar från sekelskiftet*, i *Samlade verk*, 57, red. Rune Helleday, Stockholm: Norstedts, 1995, s. 186.
- 22 August Strindberg, brev till Axel Lundegård 12.11.1887, *August Strindbergs brev*, 6, red. Torsten Eklund, Stockholm: Bonniers, 1958, s. 298.
- 23 August Strindberg, *Stora landsvägen*, i *Samlade verk*, 62, red. Gunnar Ollén, Stockholm: Norstedts, 1992, s. 135.
- 24 August Strindberg, brev till Ossian Ekbohrn 26.7.1879, *August Strindbergs brev*, 2, red. Torsten Eklund, Stockholm: Bonniers, 1950, s. 72.
- 25 Fredrik Böök, *Svenska Dagbladet*, 22.1.1909.

Summary

Strindberg and the Literary Gesture

During his lifetime August Strindberg was regularly criticised for his highly idiosyncratic writing. What contemporary critics disliked were not only Strindberg's transgressions of traditional literary genres but also his tendency to blur the distinction between fiction and reality or, more specifically, between the private and the public. In recent years this "impure" writing has been studied by, among others, Per Stounbjerg and Ulf Olsson. From different theoretical angles both Stounbjerg and Olsson have argued that Strindberg's works could not be reconciled with the general view of literary representation in Sweden at the turn of the century and therefore seemed "unreadable". Leaning partly on their research, this article aims at introducing a new approach to the subjectivity in Strindberg's writing. Combining Bertolt Brecht's ideas of the dramatic gesture ("Gestus") with J.L. Austin's theory of speech acts, it presents the outlines of a study in which Strindberg's texts are regarded as performances rather than representations. It also tries to demonstrate that the conflict between what could be called "the verbal dispute" and "the literary gesture" in Strindberg's writing is of central importance to such a study.

Keywords:

August Strindberg, subjectivity, genre, gesture, speech act, performativity