

STRINDBERG, LYCKAN OCH INTET

En kommentar till *Tjänstekvinnans son* och
Fröken Julie

av Karin Aspenberg

Vad ger Strindbergs litterära produktion uttryck för? Med tanke på mängden utmärkta forskningsstudier som skrivits genom tiderna tycks det inte finnas några begränsningar. Kanske är det, om jämförelsen tillåter, lite med Strindberg som med Bibeln? Materialet är så omfattande och så mångfasetterat att det lämpar sig väl för varje ny forskargeneration att applicera just sin litteraturteoretiska metod på. Jämförelsen med Bibeln är givetvis inte allvarligt menad, däremot väcker den en intressant fråga. Går det att urskilja en latent betydelse i Strindbergs verk, och i så fall vilken, eller bör vi stanna vid att endast tolka verket bokstavligt?¹

Den här artikeln hävdar att Strindbergs verk inte bara är berättelser om yttre objekt och förhållanden, de är också uttryck för ett skapande medvetande (som kan kallas "Strindberg" men som inte är synonymt med den historiska personen).² Medvetandet blir tillgängligt genom en mer systematiserad tolkningsteoretisk när läsning av textuella fenomen, en praktik man finner utvecklad i metodriktningen tematisk kritik.³ Tematisk kritik har som sin primära uppgift att söka författaren *i* verket; upphovsmannen saknar betydelse, verket är allt. (Dock kan man, i enlighet med den franska tematiska

kritikern Jean-Pierre Richard, åberopa visst biografiskt stoff för att stödja tolkningar.)⁴ Mot bakgrund av detta vill man nå en provisorisk föreställning av medvetandets erfarenhetsvärld. Till dags dato är tematisk kritik, mig verterligen, relativt oprövad i Strindbergstudiet, men har utomlands framgångsrikt applicerats på författare som Jean-Jacques Rousseau och Stephan Mallarmé och i Sverige på Erik Lindgren och Birgitta Trotzig. Metodriktningen ingår i 1900-talets moderna expressionestetik och har hämtat starka impulser från den fenomenologiska medvetandefilosofin, med förgrundsgestalter i Edmund Husserl, Martin Heidegger och Jean-Paul Sartre, samt den moderna hermeneutiken, representerad av George Poulet, Hans-Georg Gadamer och Paul Ricoeur.

Tematisk kritik studerar litterära verk, ofta hela författarskap, för att frilägga såväl medvetandestrukturer som det expressiva förhållandet mellan medvetandet och olika aspekter av omvärlden: tiden, rummet, det andra och det transcendenta. Med andra ord beaktar man den subjektiva erfarenheten i språket, inte objektiva fakta i verkligheten. En grundprincip, som griper tillbaka på Husserls fenomenologi, är synen på text som medvetande. Förenklat

innebär det att varje utsaga har ett subjekt, ungefär som att tingvärlden, i jämförelse med naturen, förutsätter mänsklig handling. En andra princip är det dialektiska mötet mellan läsare och text. Det är *i* läsarens medvetande som texten (och dess medvetande) konkretiseras, men *hur* det sker styrs delvis av texten.⁵ En tematisk-kritisk läsning av Strindberg får sålunda även drag av uttolkaren, samtidigt som den strävar efter att komma så nära textens medvetande som möjligt, dock hela tiden i vetskap om, vilket Richard betonar, att aldrig kunna nå en total och sann slutpunkt.⁶ En tredje princip gäller stilbegreppet. Det är i stilen som man kan urskilja författarens unika erfarenhetsvärld, hur han eller hon ordnar och förkroppsligar sina minnen, begär, möjligheter: här visar sig riktningen hos författarens sätt att vara och ge sig tillkänna språkligt.

I detta perspektiv framträder Strindbergs litterära produktion som vision. Hans författarskap är en korpus av texter som manifesterar ett singulärt medvetande. Det gäller inte bara självbiografiska verk utan även dramer, noveller och romaner berättade i tredje person; allt ingår i Strindbergs skriftfästa oeuvre. Den tematisk-kritiska analysen intresserar sig alltså för det subjektiva, men skiljer sig från en biografisk läsart. Snarare vill man teckna en, med Strindbergs ord, "inre biografi" (*SV* 15, s. 9). Syftet är att frigöra olika nivåer i författarskapet genom att på ytan – i stilgrepp och andra språkkonstruktioner – spåra dolda strategier och mönster. Därigenom problematiseras och ifrågasätts det ideologiska "budskapet", något som leder till en annan förståelse för Strindbergs författarskap.

En central hypotes i denna förståelse, vill jag hävda, är att Strindbergs författarskap kan fattas som ett projekt att hantera tillvarons grundvillkor. Det är en form av lyckoprojekt, eftersom riktningen hos Strindbergs språkliga gester – i fenomenologisk terminologi den så kallade intentionaliteten hos medvetandeakten⁷ – ofta rör sig mot funda-

mental harmoni. I den nämnda metodiska begreppsapparaten fungerar detta harmoniska tillstånd som tematisk struktur. Här avses inte grundtanke eller idé. I stället betecknar temat en "konkret organisationsprincip, ett schema eller ett fast föremål omkring vilket en värld tenderar att konstitueras och utvecklas".⁸ För att lokalisera dessa teman gäller bland annat ett frekvenskriterium, vilket innebär att iakttä favoritbilder, upprepningar och fixeringar. Lyckotemat, ska sägas, är ingen konstruktion av Strindberg. Snarare ligger det, om man ska lokalisera det någonstans, nedärvt i en poetisk tradition och flyter som en underström genom det konstnärliga uttryckets historia. Hypotesen om lyckotemat baseras på, som jag strax återkommer till, en analys av *Tjänstekvinnans son I-IV* (1886–1909). Där visar sig en viktig erfarenhet vara ångesten för Intet eller, mer allmänt uttryckt, en skräck för tomhet och meningslöshet. Den här erfarenheten fungerar som drivkraft i hans skrivande; den föranleder olika litterära strategier att bemästra Intet och nå enhet.

Nu är detta något som sällan formuleras explicit hos Strindberg; tvärtom förmedlar berättelsernas livshistorier på ett övergripande plan, åtminstone vad gäller verk från 1880-talet, ett radikalt trots, en politisk övertygelse och, inte minst, insikt om en sanning. Samtidigt ger läsningen av hans verk ibland en estetisk erfarenhet om motsatsen. Strindbergs verk saknar ofta "clôture" – det vill säga en klassisk avrundning där berättelsens pusselbitar faller på plats. Hans skildrade livshistorier – bland dem, för att nämna några, Arvid i *Röda rummet* (1879), Jean i *Fröken Julie* (1888), Johan i *Tjänstekvinnans son*, Borg i *I havsbandet* (1889–90), Falkenström i *Svarta fanor* (1907) – slutar sällan i enhet och sensmoral. Personerna kan inte nå insikt eller vila i nuet; i stället resignerar de i desillusion, flyr hals över huvud eller dör. Strindberg ger inte läsaren några "happy ends". Man får intrycket av något ofullbordat. Jean-Paul Sartre har i en artikel

från år 1949 om Strindberg identifierat något liknande. I jämförelse med Molières renodlade ”typer” och Ibsens psykologiska ”karaktärer” förefaller Strindbergs personer aldrig bli ”färdiga”, snarare öppnar de sig ständigt mot nya betydelse. ⁹ Min hypotes är just att det är en *betydelse* som Strindbergs medvetande riktas mot – ett slags orfisk förklaring eller hellre en logisk sanning – vilken ska ställa tillvaron i ett enhetligt ljus.

Tecknen kanske finns där, men varför uttalar då inte erfarenheten? Frågan formas till ett argument mot min hypotes, och inringar på samma gång behovet av en tolkningsvetenskap. Den tidige Strindberg är en modern författare i flera avseenden, men inte när det gäller tvivel och brustenheter. Att vara en svärmodig poet som diktar om kärlek och lycka är en banalitet som ligger långt bort från Strindbergs officiella självförståelse. Under 1880-talet slungade han tvärtom invektiv över *l'art pour l'art* och den romantiska traditionen, och odlade i skriften myten om sig själv som en rationell, målmedveten, trosvis och orädd författare – en bild som många läsare tog till sig. Men i en tematisk-kritisk analys kan denna självframställning fattas som tecken på en strategi hos Strindberg att i skrivhandlingen skapa en ideal författarroll, vilken förmedlas just i den kommunikativa akten mellan läsare och text. (Hjalmar Söderberg kritiserar för övrigt Strindberg i *Den allvarsamma leken* för att ha lärt allmänheten att alltid fråga vem romanfiguren är ”på riktigt”.) Att i framställningen ge intryck av förnuftsstro och sanningsinsikt – en akt som förutsätter ett intimt beroende av den anonyma läsarens blick, en kategori som hos Heidegger kallas *das Man*¹⁰ – kan i skrivakten generera en känsla av mervärde, erfaren som harmoni. Samtidigt, hävdar jag, är skrivakten hos Strindberg ett sätt att försöka bemästra upplevelsen av meningsbrist och intighet. Nu är ju detta vanligt i litteraturhistorien, särskilt hos modernisterna. Men hos Strindberg, som antyds ovan, sker det ”banala” sökandet efter

svar i hemlighet, på det latent textdjupet. Metoden han använder i sitt skrivande har förankring i vetenskapen. Något annat skrivsätt än det förnuftsbaseade, såsom den naturalistiska skrivkonsten, anser han inte legitimt, endast tankeverksamhet kan leda till sanning. Här anar man ett visst estetiskt självbedrägeri eftersom Strindbergs verk inte bara vittnar om en naturalistisk diktarbegåvning, utan även om en stor fantasiförmåga att skapa bilder, metaforer, berättelser. Men den poetiska förnimmelsen är misskrediterande för en samhällsengagerad författare, och bör hållas tillbaka i skrivakten. Låt oss kort se exempel på hur erfarenheten av Intet visar sig i *Tjänstekvinnans son*.¹¹

Erfarenheten av Intet i *Tjänstekvinnans son*

Tjänstekvinnans son har, skriver Allan Hagsten, blivit den ”självklara mötesplatsen för Strindbergs uttolkare”.¹² Ett skäl är verkets karaktär av levnadsbeskrivning; här görs en översyn av känslornas och tankarnas kronologi från barndomen med syftet att, som Strindberg skriver, kunna möta framtiden på ett ”mera rationellt sätt” (*SV* 21, s. 214). Romansviten är Strindbergs officiella självbiografi, det är en inventering av hur han finner och formar sin röst som författare. Men det är ingen bekännelseroman, snarare avser Strindberg att med vetenskapsmannens nyktra sinnen skärskåda evolutionära orsakssammanhang bakom sitt öde. Kompositionen sker efter Zolas modell, bland annat genom att använda kunskaper från de senaste psykologiska rönen och anlägga en dokumentär teknik. Stilen i skildringssättet är övervägande saklig, även om texten är full av den skrivande Strindbergs kommentarer och reflektioner. I handlingens centrum står som bekant Strindbergs alter ego Johan, och dennes utveckling skildras från begynnelsen och de första perceptionerna. I romanens inledande kapitel, med titeln ”Rädd och Hungrig”, beskrivs Johans tillvaro som oskuldsfull; han

är drömmande och sensibel, där finns inga begränsningar i beteendet, eftersom reflektion och självkontroll är kategorier som ännu inte vuxit fram. Textens Strindberg och hans sätt att vara växlar mellan starka känslöstämningar. En klart dominerande stämning är just rädslan vilken, som nedanstående citat illustrerar, huvudsakligen uppstår i mötet med de andra:

Uppfostran blev snäsor och luggar, Gud som haver och vara lydig. Livet tog emot barnet med plikter, bara plikter, inga rättigheter. Allas önskningar skulle fram och barnets undertryckas. Det kunde icke ta i en sak utan att göra något orätt, icke gå någonstans utan att vara i vägen, icke säga ett ord utan att störa. Det vågade till sist icke röra sig. Dess högsta plikt och dess högsta dygd var: att sitta stilla på en stol och vara tyst. (SV 20, s. 14.)

En väsentlig erfarenhet som här ges litterär gestaltning är, som jag ser det, ett avvisande. Textstället betonar en situation som är typisk för hela romanen, nämligen Johan versus de andra. Motsatsställningen accentueras av en språklig reifikation; genom att barnet betecknas som "det" omvandlas Johan till ett ting. Emellertid är ju reifikationen Strindbergs egen, och man kan därför sluta sig till att den betonar hans negativa upplevelse. Detta uppåtdrivna av negationer – "icke ta", "icke gå", "icke säga", "icke röra sig" – utgör samfällt ett rungande nej. Vad säger negationerna nej till? Vad avvisas? Egentligen inget annat än varat hos textens Strindberg (vad annars?). Men frågan kan, ur ett fenomenologiskt perspektiv, drivas längre. Att bli avvisad är detsamma som att bli tillbakavisad. Här framträder en *riktning*. Subjektet *visas* tillbaka *mot* något, nämligen *mot Intet*.¹³ Nu är det naturligtvis inte så att Strindberg eller hans alter ego för den sakens skull upphör att existera. Men avvisandet ger en passiv erfarenhet av ovillkorliga existenssätt: att vara och inte vara. Kan man urskilja en reaktion på detta i Strindbergs erfarenhetsvärld?

Intressant nog formulerar Strindberg på ytan sällan någon sårbarhet; han skriver inte ut smärta eller skam. Ändå menar jag att en negativ erfarenhet av avvisandet ligger latent och formar berättelsen i *Tjänstekvinnans son*. Dels manifesteras den i ett utanförskapstema, vilket indikeras av romantiteln som griper tillbaka på Ismael, en biblisk offerfigur (offrets figur är tämligen typisk i Strindbergs författarskap). Dels skildras den som drivkraft, i det att Strindberg i inledningskapitlet uttalar en "hunger". Det är ingen hunger i bokstavelig mening, det är ett inre tillstånd, en form av begär som riktas mot något. Flera episoder i romanen skildrar hur Johan försöker bota rädslan genom att söka dess botemedel i de andras kärlek.¹⁴ Men omgivningen möter inte hungern, tvärtom blir Johan ofta avvisad, bland annat som nyckfull, känslig, viljesvag och världsfrånvärd.¹⁵ Slutligen manifesteras den negativa erfarenheten i den språkliga upprepningen. Man kan fråga sig varför den skrivande Strindberg i flera scener återkommer till avvisandet om han var helt indifferent. Tvärtom, som Per Stounbjerg påpekar, antyder stilen i skildringen en överdriven identifikation mellan den skrivande Strindberg och det förfördelade barnet. När den objektiverande distansen bryts av oproportionerlig affekt och hyperbolisk retorik liksom sjunker berättaren från sitt fågelperspektiv ner till något som kan liknas vid en existentiell nollpunkt.¹⁶

Denna erfarenhet av Intet får en viktig konsekvens för hur den skrivande Strindbergs mall att värdera den egna existensen utvecklas, vilken är skönjbar i *Tjänstekvinnans son*. Det räcker inte med att man "bara är" för att bli älskad, man måste också kunna uppvisa särskilt beundransvärda skäl. Detta pragmatiska tankesätt, format efter det Heidegger kallar en ontologisk dogmatisk tes, framträder hos Strindbergs alter ego när han lämnar barnets förnimmande tillstånd och träder in i en reflekterad vuxenverklighet.¹⁷ Några kapitel in i romanen skildrar Strindberg allt oftare hur

tankeförmågans utveckling, en ”reflexions-sjuka” (SV 20, s. 131), leder till ökad självmedvetenhet, och i kapitlet ”Karaktären och Ödet” börjar Johan reflektera över vem och varför han är. Tanken löper längs pragmatiska banor men kan inte komma fram till ett entydigt svar. Strindberg beskriver sig själv som ett ”lappverk” av påtagna masker, ord och gester, en sensibel klängväxt som saknar en utstakad livsbana mot ett mål.¹⁸ Men vad har han då ”av sig själv och i sig själv?” Svaret är ”ingen-ting”, sådan var Strindbergs upplevelse då (SV 20, s. 167). Men ett vet han: detta tomrum har inte rönt mycket uppskattning hos de andra och tycks inte vara mycket värt. Erfarenheten att uppleva sig som betydelslös blir ett problem när Strindberg, som han skriver, inser att man bör ha tagit ställning till vem och varför man är,¹⁹ åtminstone om man vill vara en medborgare som ”samhället hedrar” (SV 20, s. 162). (Här anar man ”urstämningarna” rädsla och hunger.)

Så utkristalliseras ett livsprojekt i *Tjänstekvinnans son*: att med förnuftet som medel, likt en vetenskapsman, avslöja sanningen om verklighetsförvanskande, auktoritära institutioner och dogmer (kristendom, romantik, idealism, familjeinrättningen och så vidare) för att skapa enhet i en degenererad värld och lycka åt alla. Livsprojektet skapar bilden av författaren som altruistisk, viljestark, hjältemodig, målmedveten, tankestyrd. För oss läsare verkar författarrollen bekant; den har ofta traderats genom historien, och överensstämmer i mångt och mycket med Strindbergs resonerande berättarposition i *Tjänstekvinnans son* (bortsett från den altruistiska aspekten). Därmed skapas också skäl för den skrivande Strindbergs vara. Vem kan kritisera hans existens betraktad på det viset? Även den ur nyttyssynpunkt tveksamma sysselsättningen att skriva rättfärdigas. Ty med naturalismens programmatiska strävan efter objektivitet, sanning och verklighetstrohet i skildringssättet – komponenter för den exakta kunskapen som Strindberg efter-

strävar – fyller konsten ett objektivt syfte. Tack vare författarrollen framträder Strindberg, för läsarens och därigenom också sin egen blick, som betydelsefull. Men på textdjupet däremot söker han övervinna intigheteten och nå personlig lycka, något man finner exempel på i dramat *Fröken Julie*.

Att skriva mot (r)enhet genom språklig exorcism. Exemplet Fröken Julie

Tillsammans med *Fadren* (1887) och *Fordringsägare* (1889) räknas *Fröken Julie* som ett av Sveriges viktigaste naturalistiska verk. Undertiteln är ”Ett naturalistiskt sorgespel” och i förordet, vilket kan betraktas som en naturalistisk programförklaring, motiverar Strindberg utförligt sina teoretiska principer för dramat. Tonvikten läggs vid de av Zola vetenskapligt förankrade tankarna om den oförfalskade verklighetsframställningen – aktindelningens borttagande, riktig rekvisita, okonstruerade karaktärer och ett individualiserat tal – och verket som ”fallstudie”, vilket förklarar karaktärerna utifrån ett deterministiskt tankesystem om arv och miljö. Zola förespråkade ju en diktkonst som försökte hitta allmänna, biologiska lagar för mänskligt handlande, något som Strindberg tagit till sig i *Fröken Julie*.

Fröken Julie utspelas i ett herrgårdskök och handlar om den unga adelsfröken Julie som under en midsommarnatt upplever en passionerad kärlekshistoria med betjänten Jean. I gryningen drabbas hon av samvetsqual och förefaller ta sitt liv i en akt av suggestion. En vanlig läsförståelse, som till exempel Lennart Josephson visar i *Strindbergs drama Fröken Julie*, är att dramat gestaltar klass- och könsmotsättningar.²⁰ Dessa bedömningar är förstärkt riktiga, och dessutom helt i linje med Strindbergs principer i förordet. Samtidigt gör den här typen av deskriptiv uttolkning inte helt rättvisa åt dramats djupare kvalitet. I likhet

med Strindberg-regissören Alf Sjöberg hävdar jag att dramat har en ofta förbisedd men viktig ontologisk dimension och funktion. *Fröken Julie*, menar Sjöberg, kretsar kring livsval, rollbyten och autenticitet. Huvudpersonerna försöker undvika ansvaret för sina egna liv genom att träda in i olika roller, allt för att undvika basen, som ”heter döden, basen heter intet”.²¹

Ur en tematisk-kritisk infallsvinkel är synpunkten central och kan ges vidgad betydelse. Erfarenheten av Intet tillhör den skrivande Strindberg och i *Fröken Julie* driver han på två nivåer projektet att bemästra intigheten och nå enhet. Dels i dramats övergripande explicita form, inte minst i dess manifest, där Strindberg positionerar sig som en vetenskapligt förankrad författare med full insikt i sakernas tillstånd. Dels implicit i dramats själva utformning, där han låter det naturalistiska skrivsättet vara ett medel att driva ut dåliga egenskaper hos sig själv, en form av språklig exorcism, och underblåsa eftersträfvansvärda egenskaper. *Fröken Julie* kan i det avseendet betecknas som en ”theater of the mind”.²² Den skrivande Strindberg träder in i olika roller, karaktärerna blir hans identifikationsfigurer.

Anledningen finner man i dramats överordnade riktning, som Sjöberg är inne på, vilken rymmer en vision om lycka (för att undvika Intet). Om man exempelvis ser till dramats skildrade livshistorier – alltså riktningen hos Jean och Julie – blir man varse att båda drivs av en önskan om ett annat liv. Ingen är tillfreds i nuet, båda vill skapa en ny tillvaro, fast deras önskningar ser olika ut. Jean talar flera gånger om sina ”projekt” och ”planer för framtiden” (SV 27, s. 151, 182): att starta en hotellrörelse i Schweiz – alper och skärgårdsöar är för övrigt vanliga bilder hos Strindberg, symboliserande utopisk lycka. Julie längtar efter kärlek och ett liv i social gemenskap (som Jean representerar och lockar med). Denna erfarenhet gestaltas i dramat dels av att Julie är den aktiva parten i kontaktsökandet med Jean, liksom med folket på gården, dels av hennes drömmonolog om

när hon faller ner från en isolerad tillvaro på en pelare.

Hur visar sig den skrivande Strindberg i konstellationen Jean/Julie? Ett svar ges i hur personerna tecknas i grova drag. Jeans figur tillhör, som Strindberg skriver, den nya ”stora-hjärn-adeln” (SV 27, s. 106). Han är kontrollerad, slagtålig och handlingskraftig, i många avseenden uppfyller han kraven på den ”artbildande” typ Strindberg uppställer i dramats förord. Det är också den starka art som Strindberg i förordet menar utgör en vinnare i den kamp som heter livet, och där ”lyckan endast ligger i jämförelsen” och ”i livets starka, grymma strider” (SV 27, s. 102f.) Julie är raka motsatsen, inte bara sett till samhällsklass och kön. Hon är en rest av ett utdöende släkte, ”den gamla krigaradeln” (SV 27, s. 106). Hon är drömmande och okontrollerad, hon är inkonsekvent och rycks lätt med av fantasier och stämningar, hon är emotivt orienterad och hungrar efter kärlek och gemenskap. De inre betingelserna hos Julies figur överensstämmer med Johan i *Tjänstekvinnans son*. Enligt min mening är hon en identifikationsfigur för de egenskaper som Strindberg fann värdelösa hos sig själv. I *Fröken Julie* betvingar han den här ”förbjudna” existensen med stor kraft. I skrivhandlingen besvärjer han den genom att driva den kvinnliga gestalten in i döden (något som för övrigt strider mot naturalismens koncept), för att sedan skriva mot den han vill vara i den manliga gestalten. *Fröken Julie* utvecklas till en rituell offerhandling. Strindberg vänder erfarenheten av sitt drömmande ”tomma” jag mot Julie vilken, likt en litterär voodoo-docka, övertar hans svagheter och vars fall mot döden ska rena honom.

I forskningen har man vid enstaka tillfällen noterat beröringspunkten mellan Strindberg och Julie, fast då i en biografisk kontext. Törnqvist och Jacobs skriver att (den historiska personen) Strindberg vid tiden för dramats tillkomst upplevde sig stå vid avgrundens brant, vilket som vanligt blev litterärt bräns-

le: "Instead of committing suicide himself he had [...] Julie commit it. With Flaubert Strindberg could have exclaimed: 'Julie – c'est moi!'"²³ Detta skriver nu inte Strindberg, och förmodligen är det ingen tillfällighet. Den kvinnliga gestalten är en litterär maskering, i vilken han kan besvärja sina bristfälliga sidor, just utan att den vanliga läsaren kopplar ihop figuren med honom. I Jeans figur däremot skapar Strindberg en ideal självframställning och läsaren är förmodligen mer snar att förstå Jean som upphovsmannens identifikationsfigur. Jean tillskrivs de positiva egenskaper som Strindberg anser karaktäristiska för en vinnare i samhället, den som når lycka och framgång.

Hur går Strindberg tillväga i den rituella utdrivningsprocessen? Egentligen börjar den redan i Jeans inledningsreplik:

JEAN

I kväll är fröken Julie galen igen; komplett galen! [...] Jag följde greven till station, och när jag kom tillbaka förbi logen, gick jag in och dansade. Och så får jag se fröken anförda dansen med skogvaktarn. Men när hon blir mig varse, rusar hon direkt i mina armar och bjuder opp mig, till damernas vals. Och sen har hon valsat så – att jag aldrig varit med om dylikt. Hon är galen!

KRISTIN

Det har hon alltid varit, men aldrig så som de sista fjorton dagarna, sedan förlovningen slogs opp (SV 27, s. 119).

Jean talar om henne som "galen", men formuleringen ska givetvis inte uppfattas bokstavligt. Det är inte någon psykisk opasslighet som Strindberg lyfter fram. Orsaken till Jeans upphetsning är att Julie blankt struntar i konventioner och regler för hur en (adels)kvinna ska uppföra sig. Här låter Strindberg döma henne efter en social beteendenorm. Det är massans lag, det Heidegger alltså benämner *das Man*, som reglerar hur "man" ska vara, och som Strindberg, vilket framgick i *Tjänstekvin-*

nans son, föll offer för. Stilgreppet i dialogen är anmärkningsvärt, inte så mycket för formen utan för att det är Jean som helt uppenbart agerar smakdomare, inte kokerskan Kristin – ett grepp som är genomgående i dramat. Vilket är då Julies brott? Egentligen ett enda – att hon är inne i en subjektiv värld, med allt var det innebär av omedvetenhet, där bara hon kan vara. Jeans position däremot är utanför, i det reglerade.

I Julie skriver Strindberg in sin egen erfarenhet av att bli anklagad och kritiserad för sitt sätt att vara, och han gör det från Jeans position, ty det är han som faller henne. Situationen erinrar för övrigt om Adam och Eva i paradiset, fast omvänt. Här är det mannen som lurar kvinnan ur hennes okunnighetsrus och får henne att öppna ögonen för lag, moral, de andras blick och sin nakna sårbarhet. Ett stycke in i handlingen börjar Jean successivt komma med antydningar till Julie om vad folket tänker om henne (men inte att han själv tänker samma sak). Ett exempel är när Julie vill dansa igen och han svarar:

JEAN

Uppriktigt talat, men utan att vilja såra, så undrar jag ändå om det är klokt av fröken Julie att dansa två gånger efter varann med samma kavaljer, i synnerhet som det här folket icke är sent att ge tydningar...

FRÖKEN

brusar upp. Vad för slag? Vad för slags tydningar? Vad menar han? (SV 27, s. 124, min kurs.)

Strindberg utmejslar en position hos Jean. Betjänten agerar som såväl förmedlare av massans lag som beskyddare – men omsorgen döljer ett iskallt beräkande. Den här positioneringen upprepas flera gånger, inte minst strax före kärleksmötet, då Jean uppmanar henne att följa med in på hans kammare eftersom folket inte "bör" se dem tillsammans. Julie är länge helt oförstående, och senare ger hon också uttryck för tron att folket älskar henne.

Efter kärleksmötet söker Julie själarnas kommunion i ett ohöjlt samtal om deras livs hemligheter. Men hennes längtan efter djupare gemenskap möts av Jeans hårda förakt och förlöjligande. Att Julie gång på gång blir avvissad leder till ett uppvaknande. När hon förnufts-mässigt inser vidden av sina handlingar förlorar hon på ett symboliskt plan sin drömmande oskuld. Nu träder hon ur sin subjektiva värld och in i en objektiv: ”Har jag varit rusig, har jag gått i drömmen denna natt! Midsommarnatten! De oskyldiga lekarnes fest...” (SV 27, s. 154). Men utdrivningsprocessen upphör inte med det. Här kan man erinra sig Strindbergs upplevelse av att sakna en stark och målmedveten karaktär. På samma vis är den svaga Julies öde redan utstakat. Strindberg formar den kvinnliga identifikationsfiguren som renons på livsuppehållande egenskaper. Det framgår av textstället när Julie minns Jeans förslag att starta en hotellrörelse. Förvisso lyckas hon stjäla pengar för att kunna starta ett nytt liv men hon är alltför rädd för att göra det ensam. Då kommer Kristin emellan och hindrar flykten. Med en sista viljeanstängning försöker Julie övertyga henne att följa dem. Hon återberättar det Jean beskrivit för henne om tillvaron i Schweiz varpå Kristin svarar:

KRISTIN

Hör nu! Tror fröken själv på det där?

FRÖKEN

tillintetgjord. Om jag tror på det själv? [...] Jag vet inte; jag tror inte på någonting mer. – *Faller ner på bänken; lägger huvudet mellan armarna på bordet.* – Ingenting! Ingenting alls! (SV 27, s. 182, min kurs.)

Det är som om Julie till sist tappar tron på vad hon säger. Det är inte bara Kristins kommentar som punkterar situationen. Utvecklingen sker i enlighet med Strindbergs naturalistiska program. Hans litterära voodoo-docka saknar viljan och styrkan att driva igenom projektet att bli en annan. Språkligt tömmer han sin fi-

gur på allt hopp om lycka och gör henne till ett ingenting. Därför finner hon till sist inte orden. Hennes glimmande önskingar om alper och apelsiner och lagrar slocknar, fröken Julie är fullständigt ”tillintetgjord”. Det innebär att Strindbergs avgjutning är klar; hans upplevelse av tomhet och meningslöshet är inte längre hans utan hennes.

FRÖKEN

Vems är skulden till vad som skett? Min fars, min mors, mitt eget! Mitt eget? Jag har ju intet eget? Jag har inte en tanke som jag inte fått av min far, inte en passion som jag inte fått av min mor [...] (SV 27, s. 187).

Nu faller Julie, och det på flera plan. Enkelt kan man i dramat inringa hennes misslyckande som en fallen kvinna och som en fallen aristokrat. Men på ett ontologiskt plan faller hon på grund av den hon *är* – nämligen ingenting. Hon skildras som en existens utan substans; hennes jag är en konstruktion av andras tankar och passioner. Här kan man läsa in Strindbergs erfarenheter i *Tjänstekvinnans son* av att vara ett ”lappverk”; av smärtsam brist på mening och identitet. I Strindbergs värld handlar det om att dö eller ändra sin person, ty Julies typ överlever inte. Döden innebär ett totalt misslyckande, en position på statussamhällets botten.

I *Tjänstekvinnans son* konstruerade Strindberg, som litterär strategi på ytplanet, en författarroll för att bemästra intigheten. I *Fröken Julie* ser man ett liknande mönster. I förordet, skrivet i jagform, avlägger Strindberg en trohetsed till den naturalistiska skrivkonstens grundregler. Den officiella formeln för hans estetik är en sträng känslonihilism. Pennans impulser att ge sig hän åt den subjektiva världens förmimmelser hålls under ständig kontroll. Nu koncentreras den kritiska författarblicken på pragmatiska livsprinciper, vilka Jeans figur får bli språkrör för (ett grepp som inskräps av att Strindbergs sympatier i förordet övervägande ligger på dramats manliga hjälte). Men Jean i

pjäsen är, som redan antytts, en annan än Jean i förordet. Särskilt i dramats andra del eskalerar uppdagandet av destruktiviteten i hans figur: rädslan för greven, betjäntbeteendet och hans (sanna eller falska) berättelse om den turkiska paviljongen, avsedd att snärja Julie. Strindberg formar hjälten efter helt andra livsprinciper än de rationella i förordet. Och här förefaller han skriva in sig i en tankemässig återvändsgränd. I det dolda tvivlar han på att förnuftet kan ge svar på livsgåtan. Ett tecken på det är Jeans figur, som vi strax återkommer till. Ett annat är utformningen av dramats berömda slutscen. I den tragiska upplösningen med Julies död arbetar han nämligen med två skilda estetiker. Den objektiva skildringen bryts av ett mer subjektivt sätt att skriva, Strindberg ersätter naturalismen med en drömetetik (som antyds i gestalternas monologer och drömsekvenser). Textstället som åsyftas är när Kristin gått till kyrkan och greven väntas hem. Här ställs situationen på sin spets. Inte bara för dramats huvudpersoner men även för den skrivande Strindberg. Julies upplevelse av fullständig intighet är total: ”Åh, jag är så trött; jag förmår ingenting, förmår inte ångra mig, inte fly, inte stanna, inte leva – inte dö!” (SV 27, s. 188). Strindberg skildrar ett fysiskt och själsligt vakuum. Hans egen rädsla för existentiell tomhet läggs i öppen dager hos hjältingen. Men hur ska han avsluta dramat när hon varken förmår tänka eller handla? Nu kan man observera Strindbergs lösning med den paradoxala suggestionsakten. Julie befaller Jean att befalla henne att begå självmord. När han inte kan det, befaller hon honom att hypnotisera henne:

FRÖKEN

[...] har ni aldrig varit på teatern och sett magnetisören – *Jakande gest av Jean*. [H]an säger åt subjektet: tag kvasten; han tar den; han säger: sopa, och den sopar – –

JEAN

Då måste ju den andra sova!

FRÖKEN

extatisk. Jag sover redan – hela rummet står som en rök för mig och ni ser ut som en järnkamin som liknar en svartklädd man i hög hatt – och era ögon lysa som kolen när elden går ut – och ert ansikte är en vit fläck som falaskan – *Solskenet har nu fallit in på golvet och lyser på Jean*. – det är så varmt och gott – *Hon gnuggar händerna som om hon värmden framför en eld*. – och så ljusst – och så lugnt! (SV 27, s. 188f., min kurs.)

Strindbergs sceniska ljuseffekter och dialogens hypnosakt förvandlar den biologiska döden till en symbolisk död. Plötsligt harmonierar inte skeendet på dramats ytplan med textens metaforik. Just slutet har kritiserats för att, som Göran Stockenström menar, vara ”confusing and artistically unsatisfying”.²⁴ Ett skäl är Strindbergs misslyckande att kombinera naturalismens determinism och humanismens fria vilja. Detta är självklart, men det är också poängen. Julie tror att hon agerar av fri vilja men är i själva verket offer för en illusion. Strindbergs skrivande har tvingats in i en logisk fälla. Tanken att förlusten av individualiteten kan ge harmoni är för honom omöjlig, liksom tanken att den språkliga formuleringen av intighet, misslyckande och förödmjukelse skulle kunna leda till transcendens.

Ändå är det precis detta som sker i *Fröken Julie*. Strindberg skriver fram en räddning som hans tänkande aldrig efterfrågade. I sitt drama ville han driva Julie i döden, men det han gör blir i stället en äreräddning. Utdrivningen misslyckas och döden blir något större. I skrivakten transcenderar Strindberg själv verkligheten. Det dramatiska subjektet lyfts ur tid och rum och upphäver det deterministiska tänkandet. När hans hjältinginna inför döden åter träder in i den subjektiva världen vinner hon tillbaka värdighet och mod. Hon uppfylls, vilket visar sig i ovanstående citat, av ett ljusst, harmoniskt tillstånd.

Jean däremot, bäraren av livsuppehållande egenskaper, rullar alltmer tillbaka i missnöje

och desillusion. Han begärde ett annat, mer statusfyllt liv, vilket framgick inte bara av hans hotellplaner, utan också av hans omsorger om salongsfärdiga manér och viljan att erövra den ”fina” Julie. Men denna reflekterade uppfattning om lycka och framgång går i kras, något som även visar sig i Jeans reaktion när han kommit nära själva idén om lyckan.

JEAN

[...] Jag kan inte neka till att det å ena sidan gläder mig ha fått se att det bara var kattgull som bländat oss därnere, att ha fått se att höken bara var grå på ryggen också, att det var puder på den fina kinden [...] men det pinar mig å andra sidan, att ha sett att det jag själv strävade till, icke var något högre, solidare; det pinar mig att se er sjunken så djupt, att ni är långt under er kokerska; det pinar mig som att se höstblommorna piskas sönder av regnet och förvandlas i smuts (SV 27, s. 157f).

Här ger Strindberg ett extrakt av tvivlets dilemma. Han förmår inte upprätthålla en rationell ram kring Jeans figur i dramat – enligt min mening eftersom figuren är en tankekonstruktion utan solid emotiv förankring, och detta förnekelsemoment slår igenom i Strindbergs destruktiva exorcism av vissa karaktärsdrag i Julies figur. Lyckodrommen visar sig vara en bedräglig illusion. Guldets ”kattgull”, den fina kinden artificiell, täckt av ett lager puder. Tankens föreställning om total (r)enhet har i realiteten stänk av smuts. Av Strindbergs resonemang kan man utläsa en viktig erfarenhet. Det diskursiva tänkandet förmår inte se värdet hos paradoxen. Svaret måste vara entydigt, omöjligt att ifrågasätta. Så länge något är mångtydigt ger det i stället näring åt ett omätligt begär efter det fulländande. Inför Strindbergs reflekterade blick är lyckodrommen ständigt undflyende. Det fångar honom i en tvångsstruktur, där tillvaron kretsar kring tankens tillfredsställelse, och som resulterar i, för att återknyta till inledningen, att hans livshistorier inte kan nå enhet och fundamental harmoni.

Ändå är diktarfantasis utflykter bortom realismens rämärken – utflykter som tydligen kan generera ögonblick av enhet och transcendent – ofta tillfälliga i Strindbergs tidiga verk. Symptomatiskt nog är det naturalistiska förordet till *Fröken Julie*, som flera forskare noterat, skrivet efter själva dramat. Han korrigerar, ger förklaringar och skriver manifest – allt för att hålla den rationella författarrollen intakt och tvivlets krafter i styr. Julie dör, men Strindberg skriver vidare. Samtidigt visar ett tematiskt helhetsgrepp på Strindbergs författarskap att den poetiska förnimmelsen, trots inre motstånd, får en stor betydelse i hans lyckoprojekt, avsevärt större än vad han i tanken kunnat förutse.

- 1 I sitt brev till Cangrande della Scala utlägger t.ex. Dante sin lära om diktverkets mångtydighet och tanken är att såväl Bibeln som *Divina Commedia* kan tolkas i enlighet med lärans fyra meningar: den bokstavliga, den allegoriska, den moraliska och den anagogiska-mystiska. Se E.N. Tigerstedt, *Dante: tiden, mannen, verket*, Stockholm: Bonniers, 1967, s. 109, 138.
- 2 Artikeln baseras på min avhandling *Strindbergs värld. En tematisk författarskapsläsning*, framlagd och godkänd hösten 2011 vid Syddansk Universitet, Odense. Avhandlingen planeras utkomma som bok i Sverige våren 2012. Hänvisningar till Strindbergs verk går, om inget annat anges, till Nationalupplagan av *August Strindbergs Samlade Verk*, Stockholm: Almqvist & Wiksell/Norstedts, 1981-. Citat görs löpande i form av SV, volymens nummer i utgåvan, samt sidhänvisning.
- 3 Riktningen brukar även omnämnas som "la nouvelle critique" och "critic of consciousness". För en kortfattad introduktion av tematisk kritik, se Bernt Olsson, "Den nya franska kritiken. En presentation", *Samlaren* 1969 [tr. 1970], s. 111–128, J. Hillis Miller, "The Geneva School", i John K. Simon (red.), *Modern French Criticism. From Proust and Valéry to Structuralism*, Chicago & London: Univ. of Chicago press, 1972, s. 277–310 och Thomas Illum Hansen, "Fænomenologisk læsning", i Johannes Fibiger, Gerd von Buchwald Lütken & Niels Mølgaard (red.), *Litteraturens tilgange. Metodiske angrebsvinkler*, København: Gad, 2008, s. 99–126. Se även Sarah N. Lawall, *Critics of Consciousness. The Existential Structures of Literature*, Cambridge: Harvard U.P., 1968 och Robert R. Magliola, *Phenomenology and Literature. An Introduction*, West Lafayette: Purdue U.P., 1977.
- 4 Roland Lysell, "Den tematiska kritiken", i Horace Engdahl, Ola Holmgren, Roland Lysell, Arne Melberg & Anders Olsson (red.), *Hermeneutik: en antologi*, Stockholm: Rabén & Sjögren, 1977, s. 178.
- 5 Därför kan man bli besviken när en bok filmatiseras; man föreställde sig textens värld annorlunda.
- 6 Jean-Pierre Richard, "Mallarmés poetiska universum", i Horace Engdahl, Ola Holmgren, Roland Lysell, Arne Melberg & Anders Olsson (red.), *Hermeneutik: en antologi*, övers. Roland Lysell, Stockholm: Rabén & Sjögren, 1977, s. 206.
- 7 Intentionalitet, ett begrepp Husserl hämtat från Franz Brentano, innebär att medvetandeakterna har en riktning, en "intention". En föreställning är en föreställning *om* något, en viljeakt är en vilja *till* något och en sorg eller en glädje är en sorg eller glädje *över* något. För vidare läsning, se t.ex. Edmund Husserl, *Logiska undersökningar. Tredje bandet. Undersökningar kring kunskapens fenomenologi och teori V–VI*, övers. Jim Jakobson, Stockholm: Thales, 2002, s. 40ff.
- 8 Ibid., s. 194.
- 9 Jean-Paul Sartre, "Strindberg, vår 'fordringsägare'", *DN* 28.1.1949, omtr. "När Sartre mötte Strindberg i DN", *DN* 14.1.2008.
- 10 Martin Heidegger, *Varat och tiden 1*, Göteborg: Daidalos, 1992, s. 167.
- 11 Se även Karin Aspenberg, "Strindberg och Intet. En fenomenologisk kommentar till *Tjänstekvinnans son*", i Per Stam (red.), *Strindbergiana tjugoförsta samlingen*, Stockholm: Atlantis, 2006, s. 82–94.
- 12 Allan Hagsten, *Den unge Strindberg. I. Studier kring Tjänstekvinnans son och ungdomsverken*, diss., Lund: Univ., 1951, s. 21.
- 13 För en utförligare beskrivning av Intet, se Martin Heidegger, "Vad är metafysik?", i Konrad Marc-Wogau (red.), *Filosofin genom tiderna. 1900-talet*, Stockholm: Thales, 1993, s. 377. Enligt Heidegger är omintetgörandet Intets väsen. Det säger sig självt att fenomenet inte kan beskrivas i ord. Men det som avtäckes Intet för människan, menar Heidegger i Kierkegaards efterföljd, är stämningen av ångest. Något känns "hemskt för oss" men vi kan inte säga vad och varför. Ångesten beskriver inte nödvändigtvis ett neurotiskt tillstånd; den är inte ett godtyckligt och tillfälligt stämningssläge av svaghet hos individen. Det handlar om en stämning som gör människan, passivt eller aktivt, medveten om att hon existerar i riktning mot sitt slut, nämligen att inte vara (som inte har att göra med "döendet"). Ångesten är föremålslös, den fråntar oss ordet helt enkelt därför att "inte vara" överskrider tankens och språkets gränser.

- 14 Se t.ex. *SV* 20, s. 43.
- 15 Se t.ex. *SV* 20, s. 14f., 41, 54.
- 16 Per Stounbjerg, *Uro og urenhed. Studier i Strindbergs selvbiografiske prosa*, Aarhus: Aarhus universitetsforlag, 2005, s. 103.
- 17 Tesen innebär att det "som är, [...] det måste vara *för handen*; det som inte kan objektivt påvisas såsom *för handen*, det är över huvud taget *inte*". Martin Heidegger, *Varat och tiden 2*, övers. Richard Matz, Göteborg: Daidalos, 1993, s. 60.
- 18 Se *SV* 20, s. 72: "Ynglingen var en kvadron av romantik, pietism, realism, och naturalism. Därför blev han aldrig annat än ett lappverk."
- 19 Se *SV* 20, s. 167: "Han hade ännu icke kunnat besluta sig för [...] hur mycket som av jaget skulle och måste offras för samhället i vilket han nu gjorde sig i ordning att inträda."
- 20 Lennart Josephson, *Strindbergs drama Fröken Julie*, Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1965. Andra forskare har studerat bl.a. huvudpersonen som patologiskt fall, dramats stil, influenser från Zola, det ideologiska arvet från Darwin och Nietzsche samt biografiskt källstoff. Se t.ex. Harry Järv, "Den 'karaktärlösa' fröken Julie", i Ulla-Britta Lagerroth & Göran Lindström (red.), *Perspektiv på Fröken Julie. Dokument och studier samlade av Ulla-Britta Lagerroth och Göran Lindström*, Stockholm: Rabén & Sjögren, 1972.
- 21 Alf Sjöberg, "Existentialism och rollbyte i Fröken Julie. Ett samtal med Alf Sjöberg redigerat av Ulla-Britta Lagerroth, i Ulla-Britta Lagerroth & Göran Lindström (red.), *Perspektiv på Fröken Julie. Dokument och studier samlade av Ulla-Britta Lagerroth och Göran Lindström*, Stockholm: Rabén & Sjögren, 1972, s. 120.
- 22 Gunnar Brandell, *Drama i tre avsnitt*, Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1996, s. 88. Termen hänvisar till O'Neill som skrev för en "teater som ännu inte existerade". Se även Egil Törnqvist, *A Drama of Souls. Studies in O'Neill's Super-Naturalistic Technique*, diss. Uppsala: Almqvist & Wiksell, 1968, s. 18ff.
- 23 Egil Törnqvist & Barry Jacobs, *Strindberg's Miss Julie*, Norwich: Norvik Press, 1988, s. 46.
- 24 Göran Stockenström, "The dilemma of Naturalistic Tragedy. Strindberg's Miss Julie", *Comparative Drama* 2004:38, s. 54.

Summary

Strindberg, Happiness, and Nothingness.

A Comment on The Son of a Servant and Miss Julie

For many years, critics have agreed on the fact that Strindberg's writing has its roots in experience. In the field of biographical research, this has been utilized as a premise for knowledge regarding the empirical author. This article seeks to find a new understanding of the poet in the poetry. It claims that Strindberg's literary oeuvre not only tells stories about objects; it also expresses a creative consciousness. Through a systemized interpretation, it focuses on how Strindberg's experience is fundamental to the process of articulating the world, and how this is expressed directly or indirectly in his style of writing. The article makes use of a method of thematic criticism, which is influenced by the phenomenological philosophy of mind and modern hermeneutics.

In Strindberg's world of experience, essential happiness is a major structuring theme, towards which his linguistic gestures are intended. The goal of happiness arises from a fear of nothingness, which is discernible in his autobiography *The Son of a Servant* (1886–1909). Here, Strindberg expresses a fundamental experience of not being considered valuable, of being rejected as weak, sensitive and dreamy. From this experience, a scientifically oriented project of life develops, manifested on the text's surface in the image of the ideal author's. Beneath the surface, however, Strindberg tries to overcome nothingness. The naturalistic drama *Miss Julie* (1888) illustrates how Strindberg conjures up negative self-experiences in the female character, and a personal monument for the male, rational character. However, at the end of the drama, Strindberg switches to an expressionistic style, through which his female character regains honour and harmony. This indicates Strindberg's doubt in reason as a means of illuminating meaning.

Keywords:

Strindberg, thematic criticism, phenomenology, experience, nothingness