

Gustaf Marcus

# STRINDBERG OCH TURISMEN

Resande, visuell kultur  
och skrivande i turismens tidsålder

## Ett italienskt ögonblick

Här är en ögonblicksbild från den berömda karnevalen i Rom, våren 1885:

Till *Monte Pincio*. Piazza del Popolo. Corso.

Karnevalen. Vad är karnevalen för något? Tre amerikanare kasta krita i ansiktet på en fredlig vandrare. En arbetare företar sig att stuka hatten på en välklädd främling. Denne kastar sig över sin angripare, hugger honom i strupen och slungar honom till marken. Handklappningar! (SV 18: 177)<sup>1</sup>

Betraktaren tråkas ut av det kommersialiserade spektaklet, men uttalandet ska inte bara ses som ett plötsligt infall av svartsyn. Det är mer som står på spel. Turisten, August Strindberg, rapporterar nämligen från Rom för att sticka hål på en gammal myt. Texten heter ”Rom på en dag” och den är skriven för att punktera Italienvurmen som nådde sin höjdpunkt under 1800-talet. Samtidigt vill han ge ett nytt perspektiv med sina ”underklass-ögon” (SV 18: 119). Resebreven från Italien var nämligen, ursprungligen åtminstone, tänkta att ingå i det stora projektet som gick under beteckningen ”Likt och olikt” och som skulle lansera Strindberg som en socialistisk författare i Europa.<sup>2</sup>

Medresenären, Verner von Heidenstam, som

dock hade en annan politisk agenda, uttrycker sig på ett slående likt sätt om den eviga staden och dess karneval:

Du [vårt Rom] Europas Barnum, fåfängt visar du ditt museum, dina många under och lockar käckt med karnevalen kunder<sup>3</sup>

Det är ingen slump att författarna ställer in siktet på Rom. Staden var det viktigaste inslaget i *Le Grand Tour*, den långa resa som sedan Renässansen skulle avsluta framför allt de unga männens utbildning inom de högre klasserna. Där fanns redan mot slutet av 1800-talet en upparbetad turistnäring. För att veta hur man skulle betrakta och förhålla sig till landet kunde man i förväg studera verk av konstnärer som specialiserade sig på utvalda turistmotiv (det så kallade ”vedutamaleriet”) eller läsa någon av resehandböckerna som kom ut i massupplagor (som de berömda *Baedeker*-guiderna). Den italienska reseberättelsen blev i spåret av denna kulturturism så småningom också en rik genre, med internationella föregångsfigurer som Goethe och Chateaubriand. På hemmaplan representerades den av författare som Carl August Nicander och Ebba Snoilsky.<sup>4</sup>

Så sent som 1870 hade Strindberg i ett idealistiskt ungdomsdrama låtit skulptören Thor-

valdsen, högt uppe på Monte Pincio utbrista, ”Här är ett heligt rum, och här bor Gud.” (SV 3: 42) Men nu betraktar alltså författaren amerikanska turister från samma utsiktsplats med ett nytt, revolutionerande perspektiv: ”Om jag hade den där Chateaubriand i mina händer, skulle jag minsann säga honom sanningen!” (SV 18: 178) Vad är det som har hänt?

## Turismens plats

*Rafaels loggier.*

Vaktmästaren jagar oss skocktals. (SV 18:177)

Det Strindberg och Heidenstam reagerar så starkt på är upplevelsen av massturismens exploatering av de ”heliga” monumenten och platserna. Perspektivet ligger rätt i tiden och man hittar liknande synpunkter i resetexter av författare som Mark Twain, Knut Hamsun och Gustave Flaubert. Hamsun är kanske aldrig så omedelbart samtida som när han i ”Under halvmånen” klagar på det som sedan 1896 kallas ”continental breakfast” eller på turistguider som vallar resenärer genom butiker där de själva får provision. Bengt Lewan har visat att en kritisk eller satirisk reselitteratur växte fram i Sverige under slutet av 1800-talet som just

försökte avslöja den romantiska turistbilden av Rom.<sup>5</sup>

Men författarna är också känsliga för hur platserna kan upplevas på helt nya sätt när de tillgängliggörs genom den snabbt växande turistnäringen och genom att de medieras i abstrakta flöden av bilder och ljud som kunde distribueras över hela världen. George C. Schoolfield har till exempel visat hur *Baedekers* guideböcker till olika turistmål blev en ousinlig källa till drömmier, en sorts kosmopolitiskt flanerande, för en hel generation författare vid sekelskiftet.<sup>6</sup> I dekadenten Axel Borgs bibliotek i *I havsbandet* finns följaktligen

Baedekers alla handböcker, så att ägaren kunde sitta och planera den kortaste och billigaste färden till den och den orten, bestämma hotellet och veta hur mycket han skulle ge i drickspengar. [...] Bædeker [kom] i scharlakansrött och guld lik den som en måndagsmorgon lämnar sorgen bakom sig och reser ifrån alltsammans [...]. (SV 31: 27–28)

Denna nya, experimentella och ofta respektlösa reselitteratur kan kanske förstås som en omkastning av tidigare förhållanden och perspektiv. Om Rom tidigare var kulturens ursprung och födelseplats som den bildade människan var

tvungen att vallfärda till för att slutföra sin utbildning har nu exploateringen, marknadsföringen och medieringen av de "heliga" platserna gjort dem rot- och identitetslösa. När de reproduceras och förflyttas blir de osäkra och fantasmagoriska. Turismen ger upphov till ett rotlöst och subjektivt seende och berättande som stimulerar författarna och undersöks i tidens reseberättelser.

Den här läsningen av Strindbergs korta resetexter från Italien kan därmed ses som ett bidrag till en större omvärdering av rummets eller platsens betydelse vid den här tiden. Flera forskare har pekat på betydelsen av fenomen som den transnationella kontexten, de nya kommunikationsformerna och det mångtydiga, "porösa" stadsrummet för den tidiga modernismen.<sup>7</sup> Modernitetens platser är mångtydiga. Storstäderna börjar fyllas av budskap, reklam och främmande objekt för konsumtion eller förströelse: de blir, precis som turistplatserna, rotlösa. Detta ska ha gett upphov till en modernistisk litteratur som, för att gestalta det moderna rummet, vänder upp och ner på äldre narrativa konventioner och börjar använda sig av kollage, chockverkan eller *stream of consciousness*.<sup>8</sup>

Här utgår jag alltså från den mångtydiga turistplatsen som besöktes och medierades i en tidigare oanad utsträckning. De aktuella resorna till Italien som Strindberg skildrar tog sammanlagt ungefär en månad. Den första genomfördes tillsammans med familj och barnflicka och gick till några småstäder i den norra delen av landet. Resan omsattes omedelbart i text i form av resebrev som publicerades i *Dagens Nyheter* under titeln "Från det vaknande Italien" i april 1884. Den andra Italienresan, som genomfördes med makarna Heidenstam våren efter, resulterade i "Rom på en dag" som publicerades i *Blänkaren* i april 1885 och "Mitt Venedig" som togs in i *Svea folk-kalender* i december 1888.<sup>9</sup>

## Plats, kommunikation, mediering

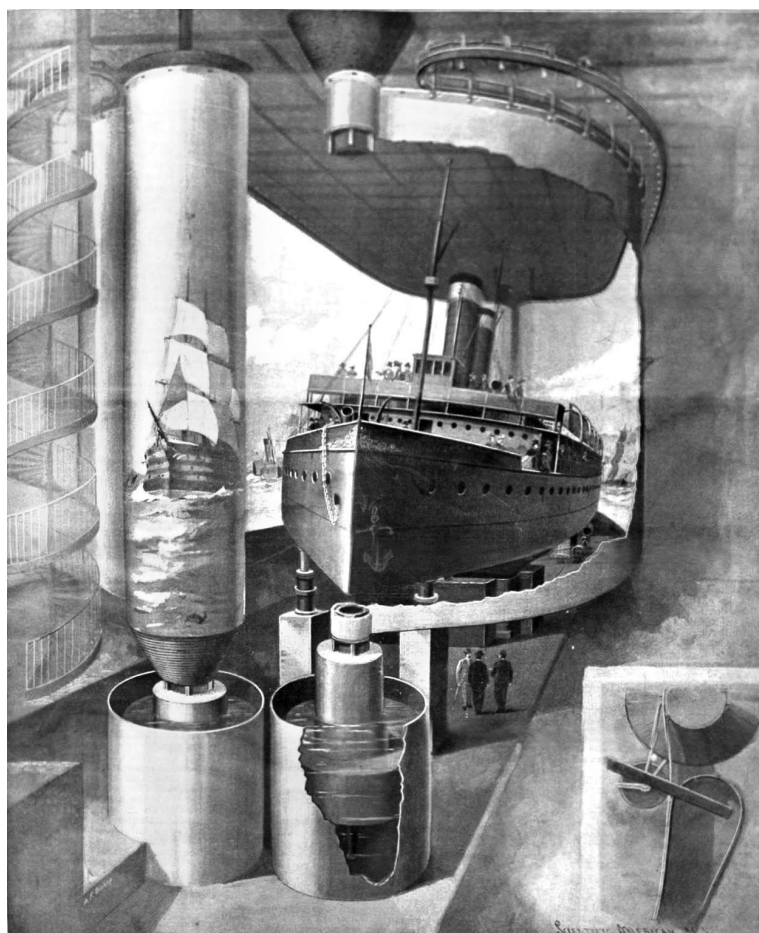
Bakgrunden till resorna är den första massturismens tidsålder som drevs på av järnvägsnätet och ångbåtlinjerna som blev tätare och billigare i snabb takt under andra halvan av 1800-talet. Biljettpriserna på ångbåtarna halverades under den här tiden, samtidigt som befolkningen blev rikare.<sup>10</sup> Men resandet och turismen fick också en starkare ställning i folks medvetande och i populärkulturen. Parallellt med den stora tillväxten av turistnäringen under slutet av 1800-talet uppfanns banbrytande kommunikationstekniker för att distribuera bilder, ljud och intryck från de viktigaste turistmålen. Stefano Fogelberg Rota har redan konstaterat hur den här kontexten sätter sin prägel på Strindbergs reseskildringar från Italien, där jämförelser med fotografier och reproduktioner ideligen förekommer: "Strindberg skriver i en tid då man, tack vare de fotografiska turistbilderna, plötsligt kunde få uppleva vitt skilda länder och städer i största bekvämlighet hemma i fåtöljen – utan att behöva resa."<sup>11</sup> Faktum är att 1800-talets snabbt utvecklade visuella masskultur – som de populära panoramorna, diaramorna, taumatroperna och tittskåpen – påfallande ofta marknadsfördes som just lättillgängliga och billiga substitut till att resa.<sup>12</sup>

Ett illustrativt exempel på detta virtuella turistande är det populära Kaiserpanoramats (senare kallat "Weltpanorama" eller "Världspanoramats") som hade som reklamslogan "Res runt hela världen."<sup>13</sup> Det öppnade för första gången i Berlin i passagen "Unter den Linden" 1883, men bara några år senare fanns över 250 kaiserpanoramor runt om i Europa, varav ett låg på Hamngatan Stockholm.<sup>14</sup> Det så kallade "panoramats" var i själva verket ett utbyggt stereoskop för upp till 25 åskådare åt gången (det egentliga panoramat var en mycket äldre form av visuell attraktion som med olika tekniska variationer utgick från en stor rundmålning som omslöt betraktaren). Gömda ljuskällor och genomskinliga glasbilder gjorde att det vanliga stereoskopets tredimensionella effekt blev än

mer markerad. De levandegjorda bilderna av olika turistmål visades upp i den cylindriska trumman med tvåminutersintervaller – ett varv runt magasinet av bilder (en sorts jorden runt-resa) tog 50 minuter.

Ett annat berömt exempel på virtuellt resande var det enorma ”Maréorama” som visades på världsutställningen i Paris 1900 och som bestod av ett 15 meter högt och 1000 meter långt panorama som simulerade en ångbåtsresa på Medelhavet. Den här typen av panoramaföreställningar – om än i mindre skala – var mycket

populära under slutet av 1800-talet. I en kritisk artikel anmärker Hamsun att om Norge över huvud taget ska kunna locka turister måste man först konkurrera ut alla panoramaägare som visade lättillgängliga bilder av landet.<sup>15</sup> Svenska turistföreningen, som grundades 1885, använde å andra sidan flitigt just panoramabilder för att marknadsföra Sverige som turistdestination.<sup>16</sup> Enligt Pelle Snickars utkristalliserades filmen några år in på 1900-talet som det dominerande mediet för den här typen av virtuell turism (till exempel visades filmer i biosalonger utformade



Maréorama, Scientific American, 1900.

som tågkupéer), men när Strindberg reste i Italien fanns fortfarande ett utbrett experimenterande med olika medieformer.<sup>17</sup>

### Att resa med Baedeker

Denna intensiva exploatering av kulturens ”heliga” platser återfinns i de desillusionerade Italientexterna. Strindberg är som turist ständigt omgärdad av det redan sedda och berättade. Det ligger som ett tjockt lager kring upplevelserna. I ”Från det vaknande Italien”, det första resebrevet från 1884, börjar det redan på tåget ner när berättaren drar sig till minnes den populära resegenren: ”Han tänkte på alla de gamla sagorna om Italien. På Ehrensvärds resa, på Nicanders Hesperiska nätter, på Nybloms, Dietrichsons och Snoilskys lockande skildringar.” (SV 18: 71) Resan i ”Rom på en dag” beskrivs som en parodisk upprepning av det som står i guideboken:

- Ni tycks känna till det här?
- Utantill. Jag bara konstaterar fakta.  
*Concordiatemplet! Saturnustemplet! Allt på sin plats. – Vidare! (174)*

Den återkommande kursiveringen i texterna understryker det redan berättade och upplevda: turistplatsen som diskurs. I Rom framstår allting för turisten som en upprepning av något annat, till exempel efterapningar i andra städer som Stockholm och Paris (”I förbigående en hälsning åt Stockholms slott, kallat Palazzo Borghese”, 77) eller andra former av konstnärliga reproduktioner (”Goddag Laokoon! Jag tycker mera om dig i gips. Det är snyggare!”, 176). Hela upplevelsen blir därför märkligt tautologisk:

- Kupolen höjer sig i den azurblå luften som en *kupol* [...]. (174)
- De [hus] som äro från gotiken äro byggda i gotisk stil [...]. [...] De åter som äro från renässansen äro byggda i renässansstil. (296)

Och i allra värsta fall hotar originalet och kopian att kastas om, så att reproduktionen blir värdefullare än verkligheten som den är tänkt att förmedla:

- Colosseum!* [...] Ganska storartat, men jag föredrar fotografierna. (174)
- Om stadens yttre meddelar Baedeker bättre beskrivning än jag kan. (74)

På det viset avslöjas turismen som en gigantisk upplevelsemaskin som maskerar och förvränger verkligheten lika mycket som den visar upp den. Samtidigt med den insikten förkastas också den romantiska bilden: ”Ingen lokalfärg! Försvunnen med romantiken!” (173) Detta sker inte bara när Strindberg förkastar de tidigare reseberättelserna av föregångare som Nicander eller Snoilsky, utan här finns också en diskussion om just det visuella intrycket av staden, som i ”Mitt Venedig”:

- Men färgen? Var är Palms lysande orientaliska färgprakt i dessa hängande turkiska mattor från balkongerna, gondoljärernas skärp och hattband, draperierna i loggierna! [...] Hur kunde Palm se husen brandröda och gröna, melongula och azurblå? (298)

Gustaf Wilhelm Palm som Strindberg attackerar var vid tillfället en åldrad konstnär, professor och medlem av Konstakademien. Dessutom var han starkt influerad av det italienska vedutamåleriet (efter *veduta*, italienska för utsikt), ett idylliserande landskapsmåleri som nådde sin höjdpunkt i turismens spår under början och mitten av 1800-talet.<sup>18</sup> Vedutamålningarna var framför allt till för att turisterna skulle få med sig souvenirer från platserna de hade besökt och det var inte ovanligt att förnäma resenärer hade med sig egna anställda målare för precis det ändamålet. Det var alltså ännu ett exempel på turismens enorma produktion av visuella intryck, även om vedutamåleriet egentligen tillhörde en svunnen epok när Strindberg skrev ”Mitt Venedig”.



Gustaf Wilhelm Palm, *Utsikt över Canal Grande i Venedig*, 1860. Foto: Eric Cornelius, Nationalmuseum

Det är den här romantiska bilden – som dessutom är skapad för turister – som Strindbergs reseberättelser dekonstruerar. I stället för att ännu en gång återupptäcka bilden av Italien som alla reproduktioner och procedurer är till för att etsa fast hos betraktaren, åskådliggörs själva maskineriet som förmedlar den tillrättalagda bilden. Strindberg gör sig själv till ”en felfinnare (fault-finder)” (83).

### Världen i ett tittskåp

Hela Italien framstår i texterna som ett verktyg för att förmedla visuella intryck, som om det vore en enda förlängning av kommunikationstekniker som Kaiserpanoramamat. Först är det tåget på vägen ner genom landet, vars tunnlar styr och skärper blicken som ett tittskåp:

Genom havsalpernas tunnlar på en och en halv timme. Det var som ett tittskåp. Man fick glimtar av medelhavet och de små städerna på stranden. (79–80)

Det är som om tågtunnelns spel med ljus och mörker i ”Från det vaknande Italien” är till för att förstärka intrycken och sortera dem, så att turisten blir i stånd att uppleva det förutbestämde scenariot.<sup>19</sup> Den märkliga visuella effekten får resenären att associera till en initiationsrit där novisen hålls i mörker för att sedan bländad få skåda sanningens ljus. Efter den bländande passagen i tågtunneln kan resenären tas upp i den exklusiva ”ordern” bestående av alla tidigare turister som har häpnat över landets beryktade skönhet:

Det är en god effekt denna tunnel, uppfunnen för dem som första gången skola bländas av söderns härlighet. Den påminner om en reception i en orden, där offret först ledes in i ett mörkt rum och sedan med förbundna ögon släppes ut att få skåda ljuset med bländade blickar. (71)

Det är inte oviktigt att Strindberg associerar just till en ordensrit. Tanken att turisten får tillträde till en sorts exklusiv klubb återkommer han till

även i slutet av den senare skrivna ”Rom på en dag”, där berättaren åker till Skandinaviska Föreningen för att föreviga sitt besök: ”jag [for] följande morgon i trav till Skandinaviska Föreningen, där jag till förekommande av allt slags tvivelsmål om mitt besök gjorde mig odödlig genom att inskriva mitt namn” (178).

Väl på plats efter tåg färden besöker berättaren i ”Från det vaknande Italien” den beryktade Villa Pallavicini i Pegli där skådespelet från tåg färden upprepas. Allt i den vackra villaträdgården är nämligen beräknat att ha en förutbestämd effekt: ”Effekten var väl beräknad, ty allt var här beräknat.” (84) Allt från buskarna till sångfågeln blir rekvisita i en stor iscensättning som platsen gör av sig själv. Guiden leder vandraren längs en förutbestämd bana ner i en mörk grotta, som tyvärr visar sig vara ”konstgjord”, eftersom ”varje bit är förd från Sardinien eller någon annanstädes” (84). Och precis som på tåget förs berättaren, nu i roddbåt, genom mörkret i grottan ut i ljuset för att kunna bländas av det vackra landskapet som en sorts iscensatt panoramabild, en ”tablå”:

Nu kavas båten fram i vinklar och krokor under stalaktiter tills – tablå! – man är ute på en liten sjö, i vars mitt ligger ett vitt marmortempel, omgivet av tre tritoner. Stränderna äro härligt vårgroa och besållade med bellis. När man sitter i båten och ser åt söder ligger den lilla sjöns yta så att den för ögat synes gå ihop med Medelhavet i fjärran. När man nu tittar sig omkring är det meningen att man skall tillintetgöras av överraskningar!<sup>20</sup> (84)

Platsen och guidningen styr ögat och kontrollerar uppmärksamhetens spel precis som i tidens virtuella resande. Det främmande landet blir på så sätt också en seendemaskin. Den konstgjorda villan och den märkliga promenaden leder till en noggrant utvald utsiktsplats där landskapet läggs tillrätta inför åskådaren. Ögonblicket är som gjort för att nedtecknas i en dikt à la Snoilskys *Italienska bilder*, men Strindberg blir inte lurad: ”När man nu tittar

sig omkring är det meningen att man skall tillintetgöras av överraskningar! [...] Nej! Det bet inte på mig!” (84)

### Notre-Dame som *laterna magica*

Samma upplägg slår igenom redan i Strindbergs allra första reseskildring, ”Notre-Dame och Kölner-Domen” från resan till Paris 1876. Notre-Dame transformeras här på ett liknande sätt till en ”kolossal laterna magica” som, utan att själv bli helt synlig för betraktaren, förmedlar brokiga visuella intryck (SV 2: 82). Men resenären sätter sig även här på tvären och insisterar på att inte låta sig förtrollas. Han svarar med att fokusera på det egna, subjektiva perspektivet genom att göra sig till en tydligt placerad betraktare – och samtidigt hittar Strindberg ett nytt expressivt sätt att skriva där texten blir ett känsligt instrument som registrerar omvärldens förbiflimrande intryck:

Är det Notre-Dame? – Ja! så är det! – Det är ju en mycket vacker kyrka! – Ja! *Défense d'afficher! Défense d'...* stod det på muren. (82)

I den här ordväxlingen blir den ”vackra” kyrkan aldrig synlig för betraktaren. Det han ser är i stället inskriptionen på muren som säger att det är förbjudet att affischera. Den skrivs in direkt i dialogen på franska och kursiverat och den avslutas abrupt, som om berättaren inte kan smälta intrycket för att väva in det i sin berättelse utan i stället återger det omedierat. Frasen går knappast ens att uttala som den står med en avhuggen elidering på slutet. I texten blir den ett främmande element som river upp berättandet och den är, trots att den står som en del i en dialog, visuell snarare än verbal (man kan tänka sig att slutet av inskriptionen har nöts bort eller täckts över). Boksidan blir plötsligt en ögonblicksbild av en fasad.<sup>21</sup>

Men det intressanta i passagen är att inskriptionen *Défense d'afficher! Défense d'* också är en förlängning av den seendemaskin som Strindberg ideligen möter som turist. Förbudet mot

affischering försöker hålla den ”heliga” platsen ren från främmande uttryck och den syftar i förlängningen till att hålla fast ett tidlöst, fördjupat betraktande. Det ironiska är att det är just det ramverket som Strindberg ideligen uppmärksammar och synliggör i sina reseberättelser, *inte* bilden som det försöker förmedla eller hålla fast. Den olyckliga inskriptionen blir själv som en affisch på fasaden som hindrar betraktaren från att beundra kyrkans skönhet. Detta gäller generellt för turismens praktiker i Strindbergs texter: samtidigt som de är till för att hålla fast och sälja en specifik bild av världen löser den upp själva upplevelsen av en autentisk och fast förankrad verklighet.

### Vems Venedig?

I ”Mitt Venedig”, Strindbergs mest experimentella resetext är platsens upplösning som mest påtaglig. Här blir berättaren själv lik en seendeapparat där platsen refrakteras och spaltas upp på oväntade sätt. Den korta texten utgörs av en rad visioner, en sorts mentala ”fotografier” av kända turistattraktioner som berättaren tar i mycket specifika situationer. De återberättas i presens så att texten befinner sig i ett enda utdraget nu: ”Jag sitter inne hos barberaren på Marcusplatsen...” (SV 18: 296), ”Jag ligger i mitt fönster på hotell Luna...” (296), ”Jag halvligger i gondolen...” (297), ”Jag vänder mig om åt Rialtobron...” (297), ”Jag sitter på bibliotekstrottoaren och beundrar Rådhuset...” (299).

Liksom inskriptionen *Défense d’afficher!* *Défense d’* blir de här ögonblicksbilderna osammanhängande element som inte kan sammanföras till en helhetsbild som skulle likna den Venedigbild som saluförs till turisterna. Berättaren, beväpnad med sin detaljskarpa blick och annotationsbok, är hela tiden tydligt placerad i rummet när han tar dessa mentala fotografier. Det börjar i textens inledning när han betraktar Marcusplatsen med dess berömda kyrka genom en barberarsalongs skyltfönster. Det immiga fönsterglasat och varorna med deras

grålla färger och märkliga beteckningar blandas in i visionen av turistmonumentet och gör det misstänkt likt en världsutställningsattraktion:

Mellan fönsterhyllornas eau Bototflaskor, kosmetik-burkar, pomador och en perukstock ser jag Marcuskyrkan. Genom det halvvimmiga fönstret liknar den långsträckta fasaden [...] en industriutställningsbyggnad. (296)

Den redan mångtydiga staden (”ett romerskt, gotiskt, orientaliskt potpurri”, 296) får ett ännu mer skiftande och instabilt uttryck när den betraktas genom det brokiga skyltfönstret. Men direkt insisterar Strindberg på att göra det förbryllande perspektivet ännu extremare. När resenären måste böja huvudet bakåt för att barberaren ska komma åt hans skägg ändras nämligen synfältet igen. Stadens sevärdheter betraktas nu genom mellanrummet *mellan barberarens ena finger och rakkniven*:

Nu är jag intvålad och måste hålla huvudet bakut på stolputan; men mellan barberarens finger och rakkniven, ser jag de gamla Procuratierna. Om jag inte visste huru gamla de äro skulle jag tro att de stodo på rue de Rivoli. (296)

Hela dramat utspelas på näthinnan och berättelsen fortsätter på samma sätt. Genom att om och om igen beskriva turiststaden från sådana minutiöst placerade utgångspunkter (inte bara filtrerad genom ett till synes slumpvalt skyltfönster, utan mellan en barberares finger och kniv!), blir den radikalt främmande och fantasmagorisk. Så här framträder den:

De gotiska husen se ut som rostigt järn med stora fläckar av möjlig blomkruka, och renässanspalatsens marmorplattor äro kartlagda av järnoxidul, lavar, damm, sot, vilket allt sitter påsmetat ojämnt, i störande räta linjer när smutsen runnit och i smackor när smutsen blåst till stället. (298)

Färgimpressionen mellan pomadburkarne blir vaxgult, kötttrött, bokryggsguld och kortlek. (296)

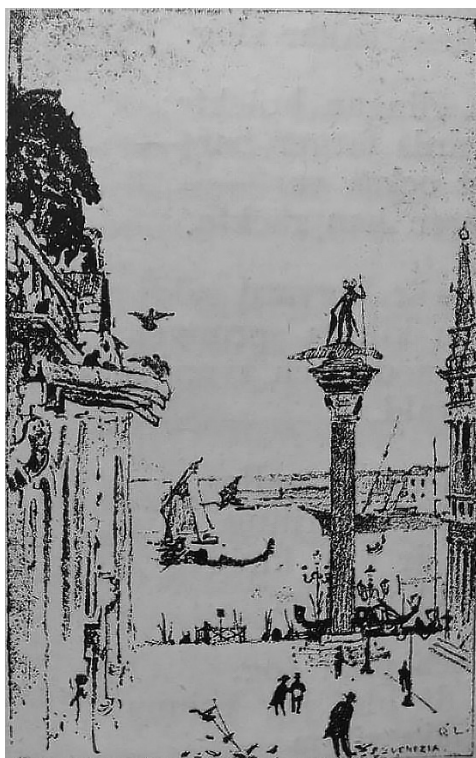


Järnoxidul? Bokryggsguld? Det är Strindbergs extrema realism som katalogiserar varje nyans, intryck och föremål exakt som de ser ut i ett visst perspektiv och i ett visst ögonblick. Samtidigt får ”realismen” den paradoxala effekten att det reella löses upp i ett fantasmagoriskt spel av flyktiga intryck.

Turisttexterna kan läsas i förhållande till en större omprövning av det visuella under slutet av 1800-talet som inte minst slog igenom i tidens bildkonst. Enligt Jonathan Crary uppstod den tidiga modernismen inom måleriet när konstnärer som Manet, Seurat och Cézanne försökte återge hur extrema former av visuell koncentration och uppmärksamhet får synfältet att disintegrera snarare än att hålla fast världen i en stabil representation. För stark skärpa och blicken blir som ett röntgenfoto-grafi där revor, luckor och störningar börjar uppstå. Samtidigt är det just dessa ”brister” eller det fysiologiska seendets speciella påverkbarhet som utnyttjades i tidens visuella masskultur. En snabb följd av stillbilder genererar till exempel filmliknande effekter när ögat inte hinner uppfatta varje enskild bild. Den tidiga modernistiska konsten ska alltså inte, enligt Crary, ses som en abstrakt reaktion *mot* den realistiska visuella kulturen, utan de är snarare två sidor av samma fundamentala undersökande – och exploaterande eller disciplinerande – av perceptionen. Det är kanske den processen som ”Mitt Venedig” transkriberar till litteraturens område: de realismeffekter och den kontroll av intrycken som det virtuella resandet och turismen stod för kastas här om till en subjektiv och mångtydig representation av turistplatserna. Samma manipulerbarhet som användes för att framställa platser på specifika, noggrant tillrätalagda sätt eller styra folks uppmärksamhet mot fjärran länder kunde även utnyttjas för att visa hur osäker och subjektiv verkligheten är.

Carl Larsson, illustration till ”Mitt Venedig”,  
Svea folk-kalender för 1889

Den romantiska Venedigbilden går alltså i bitar och avfärdas, men i slutet av texten rehabiliteras turismen ändå. Det kanske inte är så illa att åka till Venedig funderar Strindberg? Staden ”är på retur som turiststad så att en mindre bemedlad kan få en ordinär femfrancs-pension” (301). Den är öppen och välkomnande, utan all ”partikularism” (301) som skulle göra att främlingen inte känner sig välkommen. I stället för att låsa fast bilden, som den ideligen försöker, gör turismen staden till en öppen plats för möten och korsningar. Dess försök att låsa fast det unika eller ”heliga” i en representation som kan kodifieras, massproduceras och säljas har tvärt om skyndat på förstörelsen av auran genom att understryka hur seendet kan manipuleras, exploateras, styras eller förstärkas. Den moderna människan kan i stället uppleva turiststaden som ett



kollage av främmande platser, människor och kulturer. Turismens motto skulle redan kunna vara avantgardets ”Make it new!”

Så spårar berättaren i slutet av ”Mitt Venedig” stadens splittrade identitet samtidigt som karnevalen firas på Piazza San Marco och orkestern inför turisterna från hela världen stämmer upp i *An der Schönen Blauen Donau*. Han betraktar Dogepalatset och frågar sig: ”Var har jag sett denna höga brandmur [...]?” (299) Och så väller svaret fram i ett enda block – eller kollage:

Jo, nu kommer det fram – örat hör gnissel av tåg och tjut av ångvinschen såsom i en annan sjöstad, näsan känner doften av *helles Bier* och fladerostron, ögat ser en nordtysk tegelkyrka, smala hus med trappgavlar och Erker, och nu – det är rådhuset i Lübeck med sin oförgätliga Ratskeller! Men det är också rådhuset

i Stralsund, i Rostock, i Bremen! Det är ett nordtyskt Rathaus i renaste stil! Teglet är icke rostrött som i Lübeck, icke halmgult som ofta i Danmark, icke smutsgult som holländsk klink; men det är svagt urblekt rödgult som gammalt tegel varmed man lappar på nya hus i Stockholm [...]. (299)

Som om betraktaren hade rest genom Kaiserpanoramats färgade glasbilder visar sig turistplatsens identitet vara summan av en mängd platser som sidoställs och löses upp i varandra. Helt plötsligt associeras det venetianska palatset med ljust tyskt öl, danska ostron och en rad nordtyska rådhus. I slutet kommer resenären hem till Stockholm. Var skulle den här bilden eller kollaget – för det för tankarna till modernisternas kollagemålningar – kunna formas om inte på en turists näthinna?

## Noter

- 1 Samtliga hänvisningar till *August Strindbergs Samlade verk* förkortas SV följt av volymnummer.
- 2 Gunnar Brandell, *Strindberg – ett författarliv. D. 2, Borta och hemma: 1883–1894* (Stockholm: Alba, 1985), 51. Den socialistiska agendan slår framför allt igenom i den tidigaste resetexten om Italien, ”Från det vaknande Italien”, som skrevs våren 1884. Men i de senare texterna är den politiska agendan nedtonad till förmån för reflektionen om den moderna turismen.
- 3 Verner von Heidenstam, *Hans Alienus* (Stockholm: Atlantis, 1995), 194.
- 4 Se Carina Lindström, ”Reseberättelsen i Sverige”, *Litteraturbanken*, 2017, hämtad 26 juli, 2019, <https://litteraturbanken.se/presentationer/specialomraden/Reseberattelsen.html>.
- 5 Bengt Lewan, ”Romantikernas Rom”, i *Rom er et fortryllet bur: Den gyldne epoke for skandinaviske kunstnere i Rom*, red. Tue Ritzau och Karen Ascani (Köpenhamn: Rhodos, 1982), 222–240.
- 6 George C. Schoolfield, *A Baedeker of Decadence: Charting a Literary Fashion, 1884–1927* (New Haven: Yale University Press, 2003).
- 7 Flera nyskrivna böcker kan nämnas, som David Farley, *Modernist Travel Writing: Intellectuals Abroad* (Columbia: University of Missouri Press, 2010) eller Alexandra Peat, *Travel and Modernist Literature: Sacred and Ethical Journeys* (New York: Routledge, 2011).
- 8 Om den tidiga skandinaviska modernismen, se till exempel Alexandra Borg, *En vildmark av sten: Stockholm i litteraturen 1897–1916* (Stockholm: Stockholmia, 2011) och Anna Westerstahl Stenport, *Locating August Strindberg's Prose: Modernism, Transnationalism, and Setting* (Toronto: University of Toronto Press, 2010). Westerstahl Stenport lyfter övertygande fram betydelsen av rörelsen och resandet för Strindbergs modernism, men hon kommenterar inte specifikt turistperspektivet.
- 9 ”Rom på en dag” skrevs ursprungligen på franska för en svensk-fransk tidskrift som dock drogs in på grund av brist på bidrag. Endast den svenska översättningen av okänd översättare finns bevarad. Om de här texternas tillkomsthistoria, se Conny Svensson, ”Kommentarer” (SV 18: 416–419, 457–458).
- 10 Göran Andolf, ”Resandets revolutioner”, i *Fataburen: Nordiska museets och skansens årsbok*, red. Jonas Berg (Stockholm: Nordiska museet, 1978), 49–75.

- 11 Stefano Fogelberg Rota, "August Strindberg, en Romhatare?", i *Till Rom: Nordiska konstnärer i Rom under 150 år*, red. Ann Katrin Pihl Atmer, Brita Carlens och Fredrik Lång (Stockholm: Carlsson Bokförlag, 2010), 212.
- 12 Pelle Snickars har skrivit det virtuella resandets historia i Sverige i *Svensk film och visuell masskultur 1900* (diss. Stockholm: Aura, 2001).
- 13 Jonathan Crary, *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture* (Cambridge: MIT press, 2001), 134–138.
- 14 Snickars, *Svensk film och visuell masskultur 1900*, 51.
- 15 Knut Hamsun, "Et ord till oss", i *Taler på torvet. 2, Samlede verker 27*, red. Lars Frode Larsen (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 2009), 77–85.
- 16 Snickars, *Svensk film och visuell masskultur 1900*.
- 17 Snickars, *Svensk film och visuell masskultur 1900*, 24–25.
- 18 Se Gustaf Lindgren, *Gustaf Wilhelm Palm 1810–1890* (Stockholm: Sveriges allmänna konstförening, 1934).
- 19 Vreni Hockenjos visar på ett liknande sätt hur tågfenstret inramar och styr seendet i Strindbergs resereportage "Från Café de l'Ermitage till Marley le Roi" och i *Bland franska bönder* i "Money, Monney, Monet: Om rörelse, teknologi och perception i Strindbergs 'Från Café de l'Ermitage till Marley le Roi' och så vidare", i *Tidskrift för litteraturvetenskap* 34, nr 1 (2004): 4–24.
- 20 Strindbergs beskrivning av iscensättandet av Villa Pallavicini är antagligen nog så sanningsenlig. Den kan jämföras med hur Bengt Lewan beskriver en tidstypisk iscensättning av Colosseum för turister som "en teaterföreställning med månsken, en ugglas hoande och facklor som kastade sitt ljus i de tomma valven. Man promenerade i det sköna landskapet på jakt efter effektfulla 'tavlor' [...]." Lewan, "Romantikernas Rom", 238.
- 21 Jfr Sara Danius studie av stadens inskriptioner i *Röda rummet* i "Strindberg, staden och skyltarna", i *Husmoderns död och andra texter* (Stockholm: Bonnier, 2014), 81–92. Danius utgår från en passage i *Röda rummet* där Strindberg har ritat in en reklamskylt (en pekande hand) direkt i romantexten.

## Summary

### *Strindberg and Tourism: Travelling, Visual Culture, and Writing in the Age of Tourism*

This article looks at August Strindberg's travelogues from Italy (1884–1888) as a reaction to the early tourism industry at the end of the 19<sup>th</sup> century. The travelogues engage with the contemporary practices of mediating and representing tourist sites, including guidebooks, travel writing, and visual attractions, such as panoramas and dioramas. Following Jonathan Crary's theory of modernist painting as a

reaction to the malleability of visual perception, this study shows how the attempts to control, mediate, and disseminate impressions from tourist sites at the same time made them subjective and volatile. Thus, the tourist site and the tourist experience became an important point of departure for Strindberg's literary experimentation.

*Keywords:* August Strindberg, tourism, travel writing, visual culture