

Lunds Universitet
Litteraturvetenskapliga institutionen
Handledare Per Erik Ljung
2005-04-05

Jerry Malmström
LIV 154

Versus

Maktkamper i August Strindbergs dramatik

*Straffen äro icke evige, det står envar fritt att
tålmodigt försona vad han brutit. De lidanden,
som påläggas oss, hava till ändamål jagets
förbättring.*

August Strindberg, ur *Legender*.

Innehåll

INLEDNING	3
MÄNNISKAN VS. RELIGIONEN	4
MÄNNISKAN VS. MÄNNISKAN	9
ÄKTENSKAPSHELVETE	9
SEKELSKIFTETS ÄKTENSKAPSDRAMA	15
STRINDBERG VS. IBSEN	19
KLASSKAMPER - <i>FRÖKEN JULIE</i> OCH <i>GILLETTS HEMLIGHET</i>	20
<i>Fröken Julie</i>	21
<i>Gilletts hemlighet och samtiden</i>	23
MÄNNISKAN VS. SIG SJÄLV	27
<i>TILL DAMASKUS I</i>	28
<i>STORA LANDSVÄGEN</i>	37
MAKTKAMPERNAS VERKLIGHET OCH HISTORIA.....	42
INFERNOKRISEN	42
STRINDBERGS SVANESÅNG	44
SAMMANFATTNING.....	47
KÄLL- OCH LITTERATURFÖRTECKNING.....	50

Inledning

I all dramatik, skönlitteratur och film där en handling från punkt A till punkt B utspelar sig, rymmer handlingen ett par komponenter som är väsentliga för att den ska fortskrida. En av dessa är konflikten. Utan konflikt, med undantag för viss epik och lyrik, kan inte handlingen fortgå; inga utvecklingar, avancemang eller bakslag görs och händelseförloppet förs inte framåt.

August Strindberg (1849-1912) har med sin produktion varit en föregångare och förnyare av svensk och utländsk dramatik. Förutom hans känsla för dialoger är det ofta hans sätt att beskriva konflikter som är vida känt. Detta härstammar som en referens till hans eget så ofta konfliktrika liv. I Strindbergs dramatik förekommer konflikten ofta såsom maktkamp av den ena eller andra arten. Maktkampen, till skillnad från konflikten som kan sluta i försoning, utkämpas av två enheter som inte kan stå på samma nivå utan den ena måste vara högre än den andra. Maktkampen vävs in i handlingen till att så småningom överta och utgöra huvudhandlingen. Författaren hade en mängd olika teman för maktkampen: människa mot människa, människa mot religionen, människan mot sig själv och så vidare. Men det är ofta, om inte nästan alltid, människan som individ som står i centrum i maktkampen mot ett annat objekt och som söker förändring och utveckling.

Denna uppsats skall ge läsaren en inblick i en del av Strindbergs enorma dramatiska produktion och påvisa maktkamper inom denna. Uppsatsen kommer att redogöra för handlingar och ämnesinriktningar och presentera maktkamperna som unika och individuella samtidigt som de är fullt medvetna för författaren på grund av, eller med hjälp av, bakomliggande orsaker. Maktkamperna har således personliga avsikter, vilket är uppsatsens syfte att belysa. Jag kommer att utnyttja forskningen om Strindberg dramatik, i synnerhet Martin Lamms *August Strindberg* (1948), vilken anses banbrytande och är ofta citerad av andra strindbergforskare. Av utrymmesskäl behandlas inte alla dramerna i produktionen, utan ett fåtal påtagliga och intressanta har valts ut för syftet. Därför har vikten lagts på de dramer som har maktkamper med personlig bakgrund och som avslöjar en del av Strindbergs personlighet. Av den orsaken fördjupas diskussionen av *Till Damaskus I* och *Stora landsvägen* i avsnittet ”Maktkampernas verklighet och historia”. Dessa två dramer och analysen av Strindbergs liv bakom dem utgör således en större del av uppsatsen.

Mäster Olof skrevs i tre versioner men uppsatsen behandlar endast den första, prosaupplagan. Gällande *Dödsdansen*, som kompletteras av en andra del, har jag valt att dock endast analysera den första delen, liksom i *Till Damaskus*-trilogin. I mina resonemang och undersökningar om *Kamraterna* förekommer ibland citerade analyser och diskussioner gällande den till dramat föreliggande *Marodörer*, men skillnaderna dem emellan är få och analyserna fungerar på bägge dramerna.

Dramerna är samtliga hämtade ur *Strindbergs Samlade Skrifter*, utgiven 1987 och som är en faksimil från utgåvan 1912-1920. Romanen *Legender*, som används som biografisk analyshjälp är likaså hämtad från *Samlade Skrifter*.

Människan vs. Religionen

Fritänkaren (1869) får kallas Strindbergs äldsta bevarade drama, då det först skrivna *En namnsdagsgåva* är försvunnet. Detta skådespel dramatiserar till stor del författarens eget liv med uppbrott från den traditionella kristendomen, kommunikationssvårigheter med fadern och brokiga studier vid Uppsala Universitet. Redan för detta drama använde Strindberg sitt eget liv för att grunda en historia och under hela sin livstid använde han sedan sitt eget liv för att skapa historier.

Fritänkarens huvudperson Karl kämpar för att bli accepterad av familjen och samhället för sin revolutionära syn på kristendomen. Kampen mot omgivningen utgör konflikten i dramat vilken slutar med nederlag då han flyr från Sverige för ett nytt liv i Amerika. Konflikten med den kristna synen var verklighetsförankrad då Strindberg anammade den amerikanske unitarien Theodore Parkers syn och tankar på den förlegade konventionella kristendomen.¹ Karl läser samma böcker som studenten Strindberg gjorde och har samma känslor av utanförskap i familj och samhälle. Karls älskade, Agda, tvingas i stridigheterna välja familjen för att inte bli utfrysad liksom Karl. Hennes bror Gustav, utgör motparten i en större del av konflikten – den mot samhället och mot Karls strävan att bli lärare i bygden. Gustav, som i egenskap av präst, har mycket att säga till om när den nye läraren skall utses, ratar Karl då hans tro inte stämmer överens med Svenska Kyrkans ståndpunkter. Kampen ligger här mellan Karls önskan att lära

¹ Theodore Parker (1810-1860). Huvudrepresentanten för den nyare unitariska skolan i USA. Proklamerade bl.a. mot slaveriet, sprit och de förgångna tankarna om kristendomen.

skolbarnen det som han tycker är den rätta läran, och Gustavs förnekelse av alternativa former av kristendomen. Religionen spelar en avgörande roll då det inte går att fläta samman liv och religioner som avviker från det traditionella samspelet. Karl, som blir utstött av familj och samhälle på grund av sitt oliktankande, tvingas fly då han inser att han är i underläge. Han vill inte ge upp sin ideologi, familjen och samhället vill inte acceptera den. I slutet, i Karls monolog, gör han summering över det gamla och ser en utväg på maktkampen:

KARL går emot Larsson.
Min far!

LARSSON
Nej! Du är ej min son mer!

Alla gå.

KARL ensam.
Det måste sluta så – det kunde inte bli någon
försoning mellan så stridiga makter. [---]
– Nåväl! världen är stor. Ännu är ej tid att nedlägga
vapnen, det finnes andra som sucka under det andliga
oket. [...] ²

Maktkampen på det sociala planet grundar sig här i tros läran. Därför uppstår maktkampen som naturlig i Strindbergs samtid; kampen mellan Karl och familj/samhälle/arbete grundar sig i att han vägrar ge upp sin tro, och detta kan överföras till Strindbergs religiösa duster med sin far. Karl kämpar förgäves men kan vid denna tid inte känna sig jämbördig med sin fiende. Han är dömd att förlora maktkampen redan från början, men gör allt för att vara en pionjär i Parkers lära; att få chansen att lära ut den i samhället där han bor.

Liksom *Fritänkaren* har *Den fredlöse* (1871) religiösa motiv som konkretiserar maktkampen. Jarlen Thorfinn har flytt Sverige tillsammans med sin familj undan den mer och mer utbredande kristendomen, och försöker skapa en dräglig tillvaro på Island. Men korsriddarna är på väg och Thorfinn ser sig skyldig att försvara sig själv och sin tro, asatron, mot inkräktarna. Bredden i konflikten utgörs av Thorfinns dotter Gunlöd, och hennes romans med korsriddaren Gunnar som påbörjades då familjen fortfarande bodde i Östergötland. Gunlöd har konverterat till kristendomen men vågar inte berätta detta för sin far förrän i slutskedet. Efter en hård och blodig strid mot inkräktarna, där Thorfinn såras svårt, stapplar han tillbaka till sin familj och vid sitt

² Samlade Skrifter, band 1. sid. 58 f.

behov av stöd, kärlek och förlåtelse blir han övertygad av Gunlöd om att han kan få detta från kristendomen och han konverterar således.

Strindberg bygger i detta skede av sitt liv upp strider mellan kristendomen och andra religioner som maktkamper om människan. Författaren är troende kristen, om dock inte i konventionell mening, och låter Thorfinn ikläda sig rollen som omvändaren som söker sig till Gud i sin yttersta stund. Slutet på dramat, när Gunnar inkommer i deras hem, lyder:

THORFINN
Vem är det?

GUNNAR
Du känner mig!

THORFINN
Jag känner din röst, men mina ögon se dig ej!

GUNNAR
Jag är din frände – Gunnar! Paus.

THORFINN
Stig fram!

GUNNAR
står kvar och ser forskande på Gunlöd.

THORFINN
Är han här?

GUNLÖD
stiger upp; går med långsamma steg och sänkt huvud mot Gunnar, tar hans hand och leder honom till Thorfinn, där de falla på knä.

THORFINN
lägger sina händer på deras huvud.
Gud!
Dör.³

Asatron har därmed spelat ut sin roll i den nya världen av kristen utbredning, men läsaren får inte veta om livet för familjen blev bättre eller sämre efter Thorfinns konvertering och död. Slutsatsen är istället underbyggd i karaktärernas gestaltning. Gunlöd är en kärleksfull dotter som värnar om sin familj i första hand medan Thorfinn är en introvert, tystlåten och aggressiv krigare som drivs

³ Ibid. sid. 252.

av uråldriga tankar och värderingar. Gestaltningen av Gunlöd som den goda och sköna kristna gestalten är Strindbergs sätt att ge kristendomen en mänsklig skepnad i kontrast till den burduse ålderstigne jarlen. Därmed vinner kristendomen läsarens stöd och förhoppningarna om jarlens omvändelse i slutscenen är maktkampens kulmen.

Mäster Olof (prosaversionen 1872) har religionen som drivkraft då huvudpersonen skall förespråka protestantismen i Sverige och försöka få befolkningen att överge katolicismen. Liksom *Fritänkaren* är huvudpersonen här en förnyare, en revolutionär som ger allt för att få predika sin tro. Men *Mäster Olof* är huvudpersonen som till slut ger upp och följer samhällets riktlinjer för gudaläran. Han blir i slutskedet fångslad och avsäger sig sin tro för att få behålla livet. Spår från *Den fredlöse* finns också då även Thorfinn ger upp sina djupt rotade värderingar i slutskedet av dramat, och i detta fall i slutskedet av sitt liv, för den utbredande kristendomen. Han vill ha förlåtelse och nåd och tror sig möjligtvis inte kunna få detta från asatron. Därför följer han Gunlöds råd att be Gud om förlåtelse och försöker på samma sätt som *Mäster Olof* rädda sin själ. En liknande slutscen fanns ju redan i *Fritänkaren* men där handlade Karl tvärtom; han valde att placera sin egen tro som en väsentlig del av sin egen personlighet – något som inte kunde kompromissas med eller förändras.

Maktkampen om religionen är som visat alltså ofta kamp mot de normer som samhället satt upp. Karl kan inte överleva i ett samhälle där han inte accepteras, Thorfinn tvingas konvertera för att få sinnefrid och *Mäster Olof* måste omvända sig för att få behålla livet. De tre karaktärerna i Strindbergs dramer förlorar rätten till sin religion i det samhälle där de befinner sig och maktkamperna och dramerna slutar i nederlag. Strindberg skriver inga lyckliga slut i dessa dramer då det är omöjligt i hans samtid att vinna mot makten. Det är snarare att konstatera att revolutionären inte äger rätten till sin åsikt om den frigörs för makten och allmänheten. ”Hjälten kämpar för sitt ideal, råkar i konflikt med den sansade förkämpan för ‘det nya’ [läs Gustav Vasa], då han inte vill vika från sina absoluta krav, slår över, ådrager sig skuld och går till sist under.”⁴ Därför är sannerligen *Mäster Olof*, som skrevs i tre versioner då den ständigt refuserades av teatern, den tydligaste karaktärsbeskrivningen av en revolutionär som upplever misslyckande.

VILHELM

Innan ni dör ville jag tacka er för vad gott ni

⁴ Carl Reinhold Smedmark, ”Inledning till *Mäster Olof*” i *August Strindbergs dramer II*. Albert Bonniers förlag, Stockholm. Alb. Bonniers Boktryckeri, 1962. sid. 8. Se senare resonemang om *Mäster Olofs* och Gustav Vasas inbördes relation och om hur förhållandet brister.

gjort oss. [...] Varföre ni skall dö, veta vi ej,
men aldrig kunde ni göra annat än rätt, och
dör ni därför att ni understött några förtryckta
människor, som man säger, så bör det ej smärta
er om ock det skall göra oss mycket, mycket ont. [...]
Ni talte en gång om huru man brände
Huss därföre att han vågat säga sanningen åt de
mäktige, [...] profeterande om den nya svanen
som en gång skulle komma och sjunga nya
sånger till den vaknade frihetens lov! Så har
jag tänkt mig er gå döden till mötes, med öppen
panna och blicken mot himlen under folkets
rop: så dör ett vittne!

OLOF
slagen lutar sig mot skampallen.

GERT, röst långt bort i kyrkan.
Avfälling!

OLOF
nedfaller på skampallen tillintetgjord.

Ridån faller.⁵

Detta ”Avfälling” av Mäster Olofs medhjälpare Gert Bokpräntare är ett kraftfullt tillvägagångssätt att visa den feighet eller ynklighet som Gert uppfattar hos Olof. Mäster Olof förlorar maktkampen mot Gustav Vasa – som ”[...] genomför reformationen för att stärka sin makt”⁶ men inser misslyckandet och ställer sig senare på motståndets sida. Men han förlorar även mot sin mor, mot folket, och inte minst mot sig själv och sin tro. Om maktkampen mot katolicismen är det primära i dramat, är maktkampen mot individens rätt det sekundära. Men ju längre dramat fortskrider och i synnerhet i den citerade slutscenen omvänds det till det motsatta. När Mäster Olofs förre elev Vilhelm lovprisar sin mästare för hans mod och hederlighet in i det sista, har Olof just av sagt sig sin tro och bett om nåd. Därför blir ordet ”Avfälling” så starkt i sammanhanget, och typiskt för dramats epok, då den tidigare så övertygade reformatorn bett om nåd för något så obetydligt som för sitt liv.

Kristendomens grundstenar har dock i dessa tre Strindbergsdramer underordnad betydelse för det reaktionäras fortbestånd. Det är de revolutionära som ses som hedningar och måste slås ned, och med staten i ryggen tolereras inte ens att de olika religionerna delar på de utrymmen

⁵ Samlade Skrifter, band 2. sid. 183 f.

⁶ Smedmark, sid. 8.

som finns. När så en Karl eller en Mäster Olof kommer med ett alternativ till de inrutade konventionella tankesätten, ser Strindberg ingen anledning att skönmåla verkligheten. För honom är det viktigare att redovisa sanningen. Inte ens en Thorfinn, som är asatrons sista företrädare, får behålla sin gudstro i fred utan tvingas följa strömmen och räknar med välsignelsen såsom de kristna målände beskriver den. Således är maktkampen beroende av verkligheten där den enskilde automatiskt är underordnad allmänheten. När den sedan uppkommer är maktkampen beroende av vilken tid den äger rum i. På Strindbergs tid var Karls gudstro otänkbar att få undervisa i skolorna; på Mäster Olofs tid var en konvertering en stor affär som verkligen krävde självförnekelse eller blodspillan; på Thorfinns likaledes – korsriddarna skonade ingen och krävde konvertering som det enda alternativet. Med en maktkamp i rätt tid och miljö blir det en maktkamp – Thorfinn hade inte behövt gett sig hän åt till exempel judendomen idag, Karl hade inte överlevt korsriddarna om han sagt sig äga en alternativ kristendom, Mäster Olof hade inte behövt be om nåd för sitt liv i dagens Sverige.

Människan vs. Människan

I Strindbergs dramatik stöter man ofta på konflikter och maktkamp i hemmet mellan man och hustru. Äktenskapet spelar en stor roll som en av människan skapad stiftelse som egentligen är dömd att misslyckas. Strindberg själv var gift tre gånger: först med Siri von Essen 1877-1891, sedan med österrikiskan Frida Uhl 1893-1897 men som lämnade honom för gott redan 1894 i Paris, och sist med norska skådespelerskan Harriet Bosse 1901-1904. Han fick en son och två döttrar i det första äktenskapet och en dotter var i de två sista. Äktenskapen kantades av gräl och problem men gav författaren oerhörd inspiration och åtskilliga dramer och romaner har spår från dessa.

Äktenskapshelvete

Fadren (1887) tillsammans med *Kamraterna* (1886-87) och *Fordringsägare* (1888) utgör tre dramer som fokuserar på mannens kamp mot kvinnan. *Kamraterna*, och den för dramat föreliggande *Marodörer*, visar att ”det är de två protagonisterna i den strindbergiska

äktenskapsdramatiken, som här möta oss för första gången”.⁷ Men *Fadren* gestaltar troligtvis tydligast maktkampen mellan könen i Strindbergs produktion. Ryttmästaren får personifiera Mannen såsom stöttepelare i samhället, hushållet och äktenskapet, medan Laura gestaltas ensidigt som Kvinnan som för egen vinning till och med handlar olagligt för att gagna sina intressen. ”Också viljebrytningen mellan dem, maktkampen, åsiktsstriderna, sitt behov att inte bara dyrka henne som maka och mor utan också känna sig som den rådande och ledande viljan, den överlägsne, blev integrerande element i dramat.”⁸

Laura driver sin make till vansinne och själssjukdom när hon indirekt påstår att han inte är far till deras dotter, Bertha. Temat i dramat, kampen om äganderätten till hennes uppfostran, presenteras redan i inledningen i dialogen mellan Ryttmästaren och Pastorn. När sedan slutscenen kommer avlider Ryttmästaren i total verklighetsfrånvaro och av sinnessjukdom, frambringat av hans maka. Dramat har märkbara likheter med författarens liv när det gäller Ryttmästarens problem och fall. Liksom Ryttmästaren skrev Strindberg ett brev till sin husläkare där han fruktade för sitt förstånd och bad läkaren att ordinera en resa. Detta brev kommer i dramat i Lauras händer och används av henne som en gardering i kampen mellan de två. Lauras intentioner är här att få Ryttmästaren omyndigförklarad såvida han vidhåller sina åsikter i maktkampen om deras äktenskap och liv. Men vid närmare granskning av dramat skimtar inte bara kampen mellan man och hustru – man mot kvinna – utan också samtidens kamp mellan konservativa familjetraditioner mot nya, mer jämställda familjeförhållanden. Laura, som hävdar sin rätt att uppfostra Bertha enligt nyare och modernare normer, ser sig hindrad av sin make. Han vill uppfostra henne mer konventionellt och som familjens överhuvud ser han sig själv som diktator och rättmätigt ansvarig inför uppgiften. Maktkampen blir här ytterligt påtaglig när de båda inte kan komma överens utan en av dem måste stå över den andre.

Strindberg, som vid denna tid hade uppträtt som agitator med *Giftas* (1884, andra delen 1886) och den efterföljande Giftasprocessen, var känd som förespråkare för det utsägliga; han tvekade inte att framföra sitt ställningstagande om kvinnans inkompetens, religionens förlegade ställning och så vidare. I *Fadren* ser man tydligt författarens subjektiva inställning till kvinnan såsom uppviglare och konspiratör. ”Kvinnornas kamp mot männen är de smås kamp mot de

⁷ Martin Lamm, *August Strindberg*. Albert Bonniers förlag, 1948. Berlingska Boktryckeriet, Lund 1963. sid. 169.

⁸ Atos Wirtanen, *August Strindberg – liv och dikt*. Bokförlaget Prisma, Stockholm. Tryckindustri AB, Solna, 1962. sid. 89 f.

stora. [... O]m matriarkatet segrar, stundar ett nytt barbari för mänskligheten.”⁹ Texten fokuserar tydligt på det då omöjliga förehavandet att fastställa faderskapet på barn. Med detta sätter Strindberg kvinnan som innehavare av ett grymt triumfkort som används för att vinna maktkampen; att vid äktenskapliga slitningar framföra ett tvivel om huruvida maken verkligen är barnets far. Mannen har således ingenting att säga till om och får finna sig i sin ovetskap, eller som Ryttnästaren, gå under.

Dottern Bertha återkommer som vuxen i *Kamraterna*, och Strindberg hade planerat en tredje del om henne vilket inte blev av. Bertha är målarinna liksom hennes make Axel och de försöker båda kämpa sig fram inom yrket i Paris. I staden finns ett förnämt sällskap som inbjuder nya konstnärer till medlemskap, och dessa måste då lämna ett arbetsprov som skall klargöra deras konstnärliga begåvning. De båda makarna har inlämnat arbetsprov och vid dramats början väntar de på besked om de blivit antagna eller inte. Till förhistorien hör att Axel har undervisat Bertha i måleri och är således, enligt både hans och andras utsago, mer begåvad och därför mer lämpad att bli antagen, vid en jämförelse dem emellan. Bertha blir emellertid antagen men inte Axel vilket utgör en av konflikterna i dramat. Axel kan inte acceptera att bli slagen av sin maka – en kvinna – och därmed även vara lägre rangordnad i äktenskapet. Nu när Bertha, genom kontakterna i sällskapet, lättare lär få sålt sina tavlor kräver Axel en starkare ställning i äktenskapet för att försöka jämna ut deras förhållningssätt gentemot varandra. Bertha har dessutom undanhållit Axel vissa inkomster och smusslat med bokföringen av kassaboken vilket Axel nu får reda på och konfronterar henne. Men den omvända hierarkin skall sätta sina spår när det i slutscenen uppdagas att Axel bytt nummerlappar på tavlorna som skulle bedömas, satt sitt nummer på Berthas och vice versa, och gör att konflikten nu kommer i en annan dager.

Genom dramat löper alltså en osynlig röd tråd att Axel hela tiden haft denna hemlighet, men varken Bertha, andra karaktärer eller läsaren har haft en aning om detta. I *Fadren* spelar Laura på Ryttnästarens tvivel; antydningar görs till att en tidigare manlig besökare kan vara far till Bertha. Detta varken erkänns eller dementeras av Laura, och läsaren svävar fortfarande i ovisshet efter dramats slut. I *Kamraterna* spelar Axel ett spel, en kamp mot den ovetande Bertha. Maktkampen kulminerar i deras syn på äktenskapet, mannens och kvinnans roller och Axel lämnar till slut sin maka. Under hela dramat är det tidigare nämnda triumfkortet i Axels hand men

⁹ Lamm, sid. 176. Resonemang härrörande en tidskriftsartikel av Paul Lafargue från 1886 (tidning okänd) som Strindberg ofta återvänder till vid denna tid.

bör förklaras närmare. ”Hans triumf blir så mycket större som hustrun för att förödmjuka honom samlat sina vänner till en konstnärsfest i hemmet och styrt om att den refuserade tavlan därvid inbäres.”¹⁰ Till festen har Bertha skickat efter, vad hon tror är Axels tavla, för att visa upp den för sina gäster och glädjas över sin makes misslyckande. Vid dess avtäckning sammanfattas Berthas riktiga känslor och intentioner gällande både konstnärskapet och äktenskapet, då hon chockad upptäcker Axels hängivna gest, i kontrast till hennes ilska över hans hemlighet. Han kan då genom hustruns nedlåtande uppträdande dramat igenom spela ut henne mot hennes egen personlighet och hennes gärningar. Han åberopar samtidigt hans uppoffringar för henne: han har lärt upp henne i konsten, betalt hennes utbildningar och hennes modeller, låtit henne ha hand om hela hushållskassan och för övrigt varit godmodig och accepterande utöver det vanliga för den samtida mannen. Därmed har Strindberg än en gång visat den negligierande äkta Mannen i äktenskapet men som dock i detta drama vinner mot sin antagonist.

Bertha försöker som hennes mor, Laura i *Fadren*, att vinna äktenskapets maktkamp genom att forcera sin make genom att opponera mot hans inrutade åsikt att han är envåldshärskare i förhållandet. Laura stympar sin make genom att göra honom barnlös, Bertha genom successiv manipulation om Axels inkompetens. Men där Laura vinner, förlorar Bertha och Strindberg visar att även män kan ta till tvivelaktiga metoder för att bli högst rankad, att även de kan styra äktenskapet dit de vill. Mannen har därför lärt sig av sitt misstag i *Fadren* för att stolt triumfera i *Kamraterna*.

Kampen utgörs även av konstens betydelse för människan. Det eftertraktade sällskapet som paret vill ansluta sig till står som en bekräftelse för individen, till skillnad från äktenskapets ofrånkomliga hierarki. Sällskapet utgör en andra familj där man är accepterad som man är och alla äger samma rang.

”Adolf är redan, då han uppsökes av Gustav, till hälften mördad av Tekla, vilken liksom Bertha i *Marodörer* är en kvinnlig kannibal som ätit upp hans själ för att göda sin [...]”¹¹ I *Fordringsägare* får den äkta maken Adolf ovetandes hjälp av sin makas exmake för att inse maktkampen, och lösningen av denna, i sitt äktenskap. Själv anser han sig redan slagen och underställd Tekla då hon är den psykiskt starkare i förhållandet och mer självständig än honom. ”Adolf är en stackars målare som andligt, fysiskt och ekonomiskt utsugits av sin hustru Tekla,

¹⁰ Ibid. sid. 168.

¹¹ Ibid. sid. 190.

vilken är en usel författarinna.”¹² Adolf har liksom Axel i *Kamraterna* kämpat hårt för sin hustru, bland annat låtit henne stå modell för hans målningar. Men Tekla har också spår av sitt alter ego från *Kamraterna*, Bertha; en hänsynslös vampyr som ”[...] lever på andras blod, andras tankar, andras energi”.¹³ Såsom både i *Fadren* som *Kamraterna* återkommer Strindberg här till misstänksamheten mot kvinnors intentioner om äktenskapet. ”I Strindbergs könspsykologi yttrar sig ju den manliga kärleken som givande, den kvinnliga som tagande.”¹⁴ I dramat hämnas Gustav sitt misslyckade äktenskap på Adolf och Tekla genom att han spelar ut deras känsloliv och ställningar i äktenskapet mot varandra. Adolf misstänker att hustrun är otrogen vilket konfirmeras av Gustav. Han redogör sedan för sin förträfflighet vid kontakten med Tekla och manipulerar henne så långt att hon är beredd att ta honom tillbaka. Gustav låter makarna tvivla på deras känslor för varandra och förstorar parternas gräl och duster till ogripbara världsproblem. När så makarna hatar varandra, manipulerade och hjärntvättade av Gustav, lämnar han kampen med segern i behåll.

Gustav har därmed satt maktkampen på ett nytt plan förutom det mellan kvinna och man: det psykologiska. De båda makarna öppnar sig för honom och han styr deras psyken vart han vill. Anledningen till att han får denna makt är emellertid i grund och botten makarnas kamp sinsemellan. Den grundar sig i deras äktenskap där de inte litar på varandra och ideligen försöker ställa sig över varandra. Omedvetet bjuder de således in Gustav till att ytterligare försämra deras förhållande, då de medvetet, var för sig, bjudit in honom till att vinna maktkampen. Skillnaden ligger här i mannens och kvinnans naturer. Mannen skall försvara sin ställning som den högste i äktenskapet, kvinnan vill erövra platsen. Detta är i högsta grad bekant för Gustav, liksom han är välbekant med Teklas personlighet från sitt eget äktenskap med henne. Han kan därför styra Adolf till Teklas ömmaste punkter samtidigt som han förför Tekla och agerar på Adolfs svartsjuka.

Dessa tre dramer är inkluderade i det som kallas Strindbergs naturalistiska period. Då naturalismens grundvalar baserar sig på oförskönad inblick i människans djupaste inre är ämnesvalet för dramerna en högst medveten fråga både gällande författarens, vid denna tid, huvudfråga och samhällets alltmer utbredande sociala omvandling. Kvinnofrågan behandlas av

¹² Sven Stolpe, *Sven Stolpe berättar August Strindberg – Svenska folkets litteraturhistoria*. Askild & Kärnekull, 1978. Tryck: Centraltryckeriet, Borås 1979. sid. 120.

¹³ Ibid. sid. 120.

¹⁴ Wirtanen, sid. 94.

Strindberg i dessa dramer för att ta ställning. Sedan Giftasprocessen känner han sig förföljd av en liga, som Martin Lamm kallar den¹⁵, av framstående kvinnosaksförespråkare såsom Sofie Adlersparre och Hjalmar Brantings hustru Anna, och in i denna liga dras Siri von Essen. Vid denna tid var Strindberg ett nervvrak och det nämnda brevet som återkommer i *Fadren* skickas till en läkare i Schweiz. Han får reda på att Siri von Essen talat med denne läkare och tvingas fly då han misstänker tvångsomhändertagning. ”At the time of his writing *The Father* Strindberg had doubts about his wife’s fidelity and his own fatherhood as well as suspicions of being the ridiculed model for Hjalmar Ekdal in Ibsen’s *The Wild Duck* [...]”¹⁶ Ekdals hustru, Gina, blev gravid med en annan man innan giftermålet med Hjalmar, men underlät att berätta detta och huvudpersonen har i tioalet år inte anat sanningen. Följaktligen, *Vildanden* (1884) och von Essens handlanden var som berört uppslag för *Fadren* och maktkampen har således verklighetsbakgrund. Maktkamperna i dessa dramer visar därför på Strindbergs eget ställningstagande i en tid då han var psykiskt labil och under samhällets granskning. ”But although *The Father* has the violently subjective tone of an author’s feelings welling forth suddenly and freely, it is not straightforward, private confession so much as a man’s projected vision of the irrevocable warfare of the male and female of the human species.”¹⁷ Strindberg försöker således sätta sig på två stolar; dels att skriva *Fadren* som hämnd för orättvisor i sitt eget liv, dels att visa att han är rätt man att presentera äktenskapets avigsidor och att de är såsom en strid på liv och död. ”When Strindberg sat down to write *The Father*, he saw himself as a typical representative of the modern male threatened by the arrival of matriarchy on earth.”¹⁸

Men om man bortser från det verklighetsförankrade och endast ser till texterna, uppdragas några punkter värda att belysa. *Kamraterna* står som en kontrast till *Fadren* och *Fordringsägare* vad gäller uppgörelsen av en maktkamp. Axel kan ses som en variant av Gustav då han manipulerar sin maka till att själv störta sig i fördärvet. Han som under hela dramat har sanningen, och bevis för denna, låter antagningen till sällskapet stiga Bertha åt huvudet tills det att hon inte betar sig som en kärleksfull äkta hustru. När då Axel lägger fram sitt bevis är maktkampens uppgörelse en vinst för mannen, fastän han förlorar platsen i det mycket åtråvärda

¹⁵ Lamm, sid. 164.

¹⁶ Birgitta Steene, “Sexual Warfare on the Stage – From *Sir Bengts Wife* to *The Dance of Death*” i *August Strindberg*. Almqvist & Wiksell International, Stockholm in collaboration with Humanities Press, Inc., Atlantic Highlands, NJ 07716 USA. Tryck: Graphics Systems, Sverige, 1982. sid. 45. Se även avsnittet ”Strindberg vs. Ibsen” i denna uppsats.

¹⁷ Ibid. sid. 46.

¹⁸ Ibid. sid. 46.

sällskapet. I *Fadren* segrar otvivelaktigt Laura och i *Fordringsägare* finns ingen segrare i de två makarna. I den sistnämnde är Tekla visserligen den starkare av de två, men tvingas ändå till nederlag av Gustav. Skillnaden mot de andra två är att *Kamraterna* äger en grundläggande äktenskaplig kärlek och en ömhet från mannens sida vilken väger över till Axels, och Mannens, fördel. Avsikten med att byta ut numrena var att även Bertha skulle få bli antagen till sällskapet. Fortskridandet av maktkampen i dramat sköts därför av Bertha medan Axel står bredvid och bevittnar hennes undergång. Men man kan även se gärningen på ett annat sätt som också visar en tydlig skillnad mot de andra dramerna. Axel försöker frigöra sig från sin maka och planerar hela historien med sitt eget nederlag och frambringandet av Berthas högmod för att kunna ha en acceptabel anledning att lämna henne. Hans karaktäristik är att han är godhjärtad och omtänksam och kanske inte har modet att skilja sig från henne på något annat sätt. Men troligare är att Axel prövar sin hustru; han ser sin chans att verkligen se om hon är förtrolig i äktenskapet och byter därför ut numrena. Detta resonemang stöds också av maktkampen som uppkommer. Hans misstänksamhet mot Bertha är just hennes avsikter med äktenskapet; att hon inte ser det som ett heligt band mellan två människor. Axel har bekostat hennes utbildningar, hennes modeller et cetera och han får se resultatet att hon inte längre behöver honom, då hon numera har sällskapet som trygghet. Axel har således räknat med maktkampen, men troligtvis med hänvisande till hans karaktär, hoppats på att Berthas efterföljande uppträdande skulle ha varit annorlunda.

Sekelskiftets äktenskapsdrama

Dödsdansen I (1900) har en stor likhet i konflikter och maktkampen mellan könen med åttiotalets äktenskapdramer. Strindberg som här genomgått en avsevärd personlig utveckling genom Infernokrisen, har på sommaren detta år råkat i gräl med släkten, i synnerhet med sin syster Anna och hennes make Hugo von Philp. Dessa har, utifrån många tolkares synpunkter, stått som inspirationsmodeller för dramats Alice och Edgar. Karaktärernas äktenskap vilar på ångorna från förgångna tider och de väntar dramat igenom livet ur varandra. ”Hans [Strindbergs] avsikt var medvetet djävulsk – hela världen skulle få tro att svågern och systemen var alldeles så som de hemska makarna i ‘Dödsdansen’.”¹⁹

¹⁹ Stolpe, sid. 247.

Forskarnas teorier av dramat går avsevärt isär med många angreppssätt och analysmetoder. Men “ingen enda [forskare] ifrågasätter den hävdvunna uppfattningen att Strindberg i *Dödsdansen* gör upp räkningen med äktenskapet som livsform”.²⁰ Strindberg hade tydligen tagit stora steg från åttiotalets maktkamp i äktenskapet och såg sig tvungen att nu gestalta äktenskapet som en tomhet i vardagen utan känslor och kärlek. ”Äktenskapets [...] uppgift är att plåga och kränka. Strindberg menar på fullt allvar att makarna skall enligt försynens vilja plåga varandra nära nog till döds – för att de till sist skall inse sanningen om sin egen uselhet. Han generaliserar sitt första äktenskap.”²¹ Sven Stolpe har svårighet att se maktkampen såsom Strindberg valt att gestalta den. Stolpe hävdar och relaterar till en fundamental allmängiltig uppfattning om äktenskapets maktkamp utan att se Strindbergs uppfattning om denna; Edgar är inte medveten om sin dödsdans, förrän i slutskedet,²² och Strindberg gestaltar det oöverbinnerliga, om kanske till och med ödesbestämda, fortskridandet av ett äktenskap. Därtill bör tilläggas att maktkampen i dramat inte är självvald av makarna utan äger aspekter beroende på karakteristik, samtidens nya moderna äktenskapsfilosofier et cetera. Även om en maktkamp i ett äktenskap är uppenbar att äga rum, enligt Strindberg, är den omedveten och individuell för karaktärerna. Författaren har förmodligen iakttagit sin syster och svåger, vävt in sitt eget liv, men sedan satt sin egen prägel med sina egna tankar om äktenskapet.

Men med detta drama skapar Strindberg, enligt Birgitta Steene, en ny typ av äktenskapsdrama – ”where realistic details are compressed to form a grotesque and nightmarish atmosphere that anticipates certain plays within the absurdist theatre”.²³ Hon får medhåll av Margareta Wirmark och Elaine Plasberg som menar att dramat “är en korsning mellan komedi och tragedi, ‘a mixture of horn-pipes and funeral’”.²⁴ Likheten till den absurdistiska teatern speglas tydligt av avsaknandet av förändring och konfliktresultat. En järv likhet kan dras till Samuel Becketts *I väntan på Godot* (1953) där de två väntande, Vladimir och Estragon, liksom Edgar och Alice befinner sig på samma ruta i sitt liv både i inledningen som i slutskedet av dramat, men där väntandet spelar en mer social och konkret konfliktfylld roll för Strindberg, väljer Beckett en existencialistisk och absurdistisk utformning.

²⁰ Margareta Wirmark, *Kampen med döden – en studie över Strindbergs Dödsdansen*. Almqvist & Wiksell International, Stockholm. Almqvist & Wiksell Tryckeri, Uppsala, 1989. sid. 15.

²¹ Stolpe, sid. 250.

²² Se resonemang om Schopenhauer.

²³ Steene, sid. 41.

²⁴ Wirmark, sid. 12. Elaine Plasbergs citat från Strindberg and the new Poetics, *Modern Drama*, May 1972.

Men ”vad som skiljer Dödsdansen från åttiotalets äktenskapsdramer är framför allt, att Strindberg ställt sig opartisk till de båda kontrahenterna”.²⁵ Av den orsaken får läsaren här betrakta en maktkamp utifrån sett utan att texten drar betraktaren åt något håll, eller till någon av karaktärernas parti. Tornrummet som Edgar och Alice bor i stänger in äktenskapet till en slutenhet så att de får finna sig i varandras sällskap och dras med konsekvenserna. Även om de, som Alice förklarar, försökt gå skilda vägar vid två tillfällen, är de som fastklistrade vid varandra utan en chans att komma loss. ”Dödsdansen [...] skildrar ett äktenskap såsom en mördande kamp mellan könen. Man och hustru stå här mot varandra såsom ett par vilddjur, vilka blott vilja se varandras blod och som kämpa med den mest kallblodiga, raffinerade grymhet.”²⁶ Livet blir som en anstalt i tornrummet där de är inspärrade tillsammans på livstid, eller tills den ena parten dör. Under tiden pinar de varandra genom kärlekshatets alla regler, och när sista scenen når sitt slut är de tillbaka vid inledningen.

Till skillnad från åttiotalsdramerna hägrar ingen förnyelse för karaktärerna. De mer eller mindre erkänner sin situation men är envist medvetna om äktenskapskonstens svårigheter. Edgar förklarar vid ett tillfälle att ”kanske när döden kommer, börjar livet”.²⁷ De är strandsatta med varandra utan nåd, utan chans till försoning, tills den ene av dem dör och de kan således inte göra något åt det. Strindbergs äktenskapsteorier är här avsevärt annorlunda jämfört med tidigare dramer i denna genre. Han ser här till människorna som en helhet, där de i sällskap med varandra är slavar under den andre, eller som hopfösta boskap, påtvingade att leva med varandras olika individuella personligheter.

Men en annan maktkamp, den kanske viktigaste att belysa i dramat, är kampen mot döden. Strindberg ”hyste [...] ett aktivt intresse för döden och han samlade på iakttagelser om avlidna vänners sista tid eller sådana vilkas bortgång han förutsåg”.²⁸ Han rymde redan från barndomen intresse åt döendet, främst för Schopenhauers filosofi, vilken baserade sig på frigörandet från livet och acceptansen för döden i slutskedet. ”Band efter band lossnar så att människan i dödsögonblicket alltid är införstådd med utslocknandet.”²⁹ Strindberg iakttog sina närmaste när de stod inför denna maktkamp och deras materialistiska liv sakta rann ur tillvaron.

²⁵ Lamm, sid. 307.

²⁶ Henrik Schück, *Sveriges Litteratur intill 1900*. Hugo Gebers Förlag, Stockholm. Almqvist & Wiksells Boktryckeri -A.-B., 1935. sid. 221.

²⁷ Samlade skrifter, band 34. sid. 121.

²⁸ Gunnar Brandell, *Strindberg – ett författarliv. Fjärde delen – Hemkomsten, det nya dramat*. ALBA. Bonnier Grafiska Industrier AB, Stockholm, 1989. sid. 120.

²⁹ Ibid. sid. 120. Resonemang om Schopenhauers filosofi.

Det är i detta stadium Edgar i dramat befinner sig i och denna maktkamp kan ingen människa vinna men kommer oundvikligt att utsättas för. Martin Lamm menar att Strindberg anammat den naturalistiska genren för att hämnas på von Philips, medan Gunnar Brandell menar istället att kontentan av dramat skall dras som en balett av attraktioner och repulsioner med Edgar i mitten som är i stadiet att förbereda sig för döden.³⁰ Maktkamp i ordets rätta bemärkelse är kanske missvisande då endast en utgång finns, men kampen i sig infinner sig ändå. Edgar är dock inte medveten om den utan följer människans ödesbestämda väg såsom den är: oundviklig. Men kamp är det likväl; människan vill inte dö, hon kämpar för att hålla sig kvar vid livet och kampen ter sig olika från person till person.

Men varför är det Edgar som utkämpar den och inte Alice? Strindberg har tecknat Edgar tio år äldre än maken med dålig syn och dålig hörsel och med en personlighet av en man som summerar sitt liv och äger svar på livets alla frågor och problem. Därmed ser Edgar sig själv som gammal; äldre och visare än alla andra och är därför övermänniskan, för att se det med Nietzsches ögon. Därtill läggs ett personligt nederlag då han i denna ålder skulle ha erhållit majorsgraden men fortfarande bara är kapten. Misslyckandet med hans livs största glädje, armén, gör honom ännu mer sårbar i sin relation till andra människor, i synnerhet till Alice.

Men givetvis utkämpar även Alice maktkampen. Hon är olycklig i sitt äktenskap, olycklig över sin misslyckade karriär och vill åstadkomma något nytt. Hon är fast i äktenskapet med Edgar i ett fängelse där ingen utväg finns. Hennes maktkamp är det slentrianmässiga väntandet på Edgars död som skall framkalla befrielse, men orkar inte själv ta steget bort från honom förrän han är död. Alices maktkamp är liksom Edgars, besvikelsen över äktenskapet och karriären, men hon kämpar ändå för sin upprättelse. De båda makarna står och strider mot varandra för att nå makten. Makten i detta avseende är makten över sig själva; att våga förändra och gå vidare. Men Strindbergs äktenskapsteori baserar sig här på det omöjliga förhållandet att slita sig loss; att verkligen behöva maktkampen för att kunna leva, även om livet självt blir olyckligt. Trots allt så försonas de i slutscenen för att, troligtvis, ta upp kampen senare för att ännu en gång inse det omöjliga, men nödvändiga, att leva tillsammans.

³⁰ Eget resonemang och tolkning utifrån Brandells teorier om hans och Lamms olika synsätt.

Strindberg vs. Ibsen

I detta sammanhang av maktkampen i äktenskapsdramatiken är det intressant att visa, dock kortfattat, en maktkamp i ämnet mellan August Strindberg och Henrik Ibsen (1828-1906). De två giganterna hade avsevärt olika uppfattningar om äktenskapsdebatten och jämställdhetsfrågan vilket börjar visa sig med Ibsens *Et Dukkehjem* (1879). Dramat som ställer sig på kvinnans, Noras, sida i äktenskapsdebatten fick Strindberg att se rött och han gav med sig svar på tal. ”Redan under och omedelbart efter Giftas-processen avslöjades splittringen inom de ungas [läs Det unga Sveriges] läger, och de våldsamma fejderna kring kvinnan, äktenskapet och sedligheten krossade definitivt de nordiska genombrottsförfattarnas relativa inre enighet.”³¹ ”Flera av de pjäser som Strindberg skrev under 1880-talet kan ses som förtäckta repliker till Ibsen i fråga om mannens och kvinnans roller i äktenskapet.”³²

Et Dukkehjem leder in läsaren i ett hem som styrs av Helmer, hans fru Nora är marionetten som får finna sig i förändringar och beslut. Nora som förskingrat pengar för att hjälpa sin make till bättre hälsa, blir ertappad av denne och får stå till svars. Nora bestämmer sig för att bryta sig loss från bojorna som håller henne kvar i patriarkatet och lämnar följaktligen hus, man och barn. Strindberg svarar med att i *Giftas* presentera sitt alternativ, novellen *Ett Dockhem* (1884), som visar en annan lösning. Men viktigare att belysa är intressekonflikten; Strindberg kritiserade Ibsen för att han låtit handlingen av den för samtiden stora äktenskapsdebatten basera sig på fel grunder. ”Med sin naturalistiska uppfattning hade Strindberg [...] börjat reta upp sig över Dockhemsjoltet och därför kommit på tanken att skildra äktenskapen sådana de i verkligheten voro, ej sådana de av en osund romantik uppkonstruerats.”³³ Ibsen står bakom kvinnan i dramat som måste bryta sig loss för att kunna leva. Strindberg hävdar att problemet ligger djupare än så; det praktiska i äktenskapet mellan man och kvinna – ett liv mellan två människor som för mänskligheten framåt, samt med komplettering av hus och barn, skall alltid vara det viktigaste. Fejder och åsiktsskillnader får komma i andra hand för en fungerande familj,

³¹ Hans Lindström, *Hjärnornas kamp – psykologiska idéer och motiv i Strindbergs åttiotalsdiktning*. Förlag okänt. Appelbergs boktryckeri, Uppsala, 1952. sid. 17. För beskrivning av Det Unga Sverige, se avsnittet ”*Gillets hemlighet och samtiden*”.

³² Bertil Nolin, avsnittet ”Norakvinnan” i *Den Svenska Litteraturen III – De liberala genombrotten 1830-1890*. Red. Lars Lönnroth och Sven Delblanc. BonnierFakta Bokförlag AB, 1988. Tryck: DELO – Tiskarna, Ljubljana genom Korotan – Ljubljana, Slovenien 1997. sid. 188.

³³ Schück, sid. 214.

ett fungerande samhälle. Nora måste således, enligt Strindberg, stå tillbaka för sina personliga duster med Helmer för hennes barns bästa, och även hennes eget bästa; en så kallad fallen kvinna stod inte högt i kurs i samtiden.

Utan Ibsens bekräftelse eller dementerande påstod Strindberg att Ibsen satt honom som modell, som tidigare berört, i Hjalmar Ekdals karaktär i *Vildanden* (1884). Med Ekdal som får beskedet att Hedvig inte är hans dotter, kan en erinran göras till *Fadren*. Men Strindberg väljer att visa äktenskapsdebatten ännu tydligare; han skriver *Kamraterna* som en parallell till *Et Dukkehjem* och vänder på historien. I Ibsens drama är det kvinnan som undertrycks av mannen, i Strindbergs är det Axel som får känna sig som den lägre i äktenskapet när Bertha driver honom dit. Hon går även så långt att hon får Axel att bära en spansk dansklänning vid en nalkande bal. Detta skall jämföras med balscenen i *Et Dukkehjem*, och Noras mer eller mindre påtvingande tarantella inför sin make.

Axel lämnar sin hustru när sanningen har uppdagats och resultatet av deras äktenskap är oundvikligt, på samma sätt som när Nora smäller igen dörren efter sig i Ibsens drama.

Strindberg började med denna fejd sin livslånga kritik av Ibsen vilken inte besvarades. Svensken ansåg sig företräda en maktkamp mot norrmannen om samhällets välbefinnande; i detta fall om jämställdheten och äktenskapsdebatten. Men även om Ibsens avsikt att karikera Strindberg i *Vildanden* var medveten eller inte, uppfattades den så av svensken som förde sin maktkamp i dramatiken med knivskarp kritik i socialpolitikens tecken.

Klasskamper - *Fröken Julie* och *Gilletts hemlighet*

Fröken Julie (1888) står på samma sätt med ena benet i kampen mellan man och kvinna, men den huvudsakliga maktkampen utgörs här av karaktärernas olika klasstillhörigheter. Om *Fadren* står som den tydligaste skildringen av mannens och kvinnans maktkamp i Strindbergs dramatiska produktion, står *Fröken Julie* som den klaraste beskrivningen av klasskampen i densamma. Dramat ådagalägger en kärleksrelation omöjlig i Strindbergs tid och omöjlig i förhållandet mellan karaktärerna. ”Fröken Julie är byggt med en fasthet som kontrasterar mot det kaos under vilket det föddes.”³⁴ Strindberg upplevde själv handlingsförloppet under en sommar i Skovlyst i

³⁴ Olof Lagerkrantz, *August Strindberg*. Wahlström & Widstrand, Stockholm. Tryck: Esselte Herzog, Nacka, 1979. sid. 231.

Danmark, då han som en intresserad utomstående såg sin tillfälliga hyresvärdinna inleda ett förhållande med en dräng.

Fröken Julie

Fröken Julie och betjänten Jean inleder ett kärleksfullt spel där de successivt faller för varandra till den punkt då de måste bestämma om de skall utveckla relationen. De agerar dramat igenom på sina respektive klasstillhörigheter såsom förhöjare av den förbjudna erotiska laddningen. Men den hinner ikapp dem och tvingar dem att välja om kärleken eller den inrutade samhällsordningen är viktigast.

Hur kan då en sådan här maktkamp uppkomma? Vilka bakomliggande faktorer ligger till grund för att Fröken Julie och betjänten Jean inleder en romans? Varför är en sådan här maktkamp värd att belysa?

Då dramat skrevs och blev utskickat till teatrarna var ämnet om en romans över klassgränserna tabubelagd och dramat blev refuserat på löpande band. Allmänheten kunde emellertid beställa det i skriven form och många ville även få det skickat till sig diskret i ett otryckt kuvert. Frågan var känslig och maktkampen ovanlig och i det närmaste olovlig.

För att dramat skall fungera är det viktigt att titta på fröken Julies attraktion till Jean. Hon har just brutit upp en förlovning med en man i hennes egen samhällsklass och är känslomässigt sårbar. I dansen som äger rum just innan dramat börjar betar hon sig därför opassligt för en kvinna i hennes ställning då hon dansar med än den ena och än den andra. Ett tolkningsperspektiv är därför att hon söker bekräftning såsom kvinna och människa då hon i första scenen inleder det kärleksfulla och retliga spelet med Jean. Redan här inträffar en kollision eller en konflikt då det opassande eller till och med förbjudna äger rum, men maktkampen uppkommer inte förrän deras romans har nått en viss punkt då de befinner sig på samma nivå. De försvinner in i Jeans rum under det att det instormande festande folket dansar sin midsommardans i köket. I hans rum är det antytt att de haft intimt umgänge och när andra akten börjar inser de resultatet. ”När de väl har förfört varandra har deras liv oåterkalleligt förändrats, och den värld där de rör sig och tänker

har vänts upp och ner.”³⁵ Här inträffar en punkt då fröken Julie har sänkt sig till Jeans klass och Jean har höjt sig över sin klassgräns. Deras medfödda och inlärd beteende utifrån deras klasser ställer här till oreda i situationen när de nu befinner sig på samma nivå. ”Hon är aristokraten med ömtåligt känsloliv, som förrirat sig bland underklassen, vilken icke förstår henne och därför med grova händer smutsar hennes ideal, fröjdar sig över hennes nederlag och sargar henne till döds.”³⁶ Fröken Julie väljer självmordet som utväg för hennes felsteg i direkt anslutning till att Jean till slut väljer att inte följa med henne på hennes flykt.

På detta sätt har Strindberg tecknat den nya tidens samhällsideal där det gamla ska ersättas med friskt blod och där en turbulens i klasserna är oundviklig. Strindberg, som belevad i Nietzsches övermänniskofilosofi, visar en utveckling på en uppstigande maktkamp i samhället där den gamla adeln inte längre orkar hålla sina fanor högre än den på framåtskridande underklassens. Fröken Julie och Jean symboliserar således en samhällsrevolution men även en social; indoktrineringen sker långsamt med hjälp av adelns orklöshet och slapphet. ”Från samhället vänder han sig till den enskilda människan; det för honom centrala kamptemat transformeras: kampen mellan individ och samhälle, mellan överklass och underklass, blir istället en kamp mellan individer, en ‘hjärnornas kamp’.”³⁷ Strindberg visar här att underklassen kan ta för sig av de högre klasserna på dessas bekostnad, och då utgången i dramat blir fröken Julies självmord, blir underklassen betjänad på silverfat utan att adeln ens är närvarande. Både fröken Julie och Jean är medvetna om ”aristokratens skamkänsla över att ha besmutsat sig genom könsumgänge med en lägre art av människosläktet”,³⁸ och redan här befinner sig fröken Julie i underläge i maktkampen.

Jean har skuffat undan en i mängden av dem som står i vägen för den nya samhällsvågen och när han väljer att inte följa fröken Julie i slutskedet tar han parti, enligt mig i motsats till vad Hans Lindström menar, för samhället istället för den sociala indoktrineringen och det personliga umgänget. På detta sätt visar Strindberg en revolution – en maktkamp – mellan klasserna där den ene är på utdöende och den andre på stark framfart.

Men *Fröken Julie* behandlar även mannen mot kvinnan i klasskampen. Att adeln här representeras av en kvinna gör maktkampen mer intressant. Jean, som drömmer om att stiga ur

³⁵ Evert Sprinchorn, ”Slutet i Fröken Julie” ur *Perspektiv på Fröken Julie*. Red. Ulla-Britta Lagerroth och Göran Lindström. AB Rabén & Sjögren Bokförlag. Tryck: Bohusläningen AB, Uddevalla, 1972. sid. 58.

³⁶ Lamm, sid. 183.

³⁷ Lindström, sid. 14.

³⁸ Sprinchorn, ”Slutet i Fröken Julie” ur *Perspektiv på Fröken Julie*. sid. 56.

sin klass, möter en kvinna högre stående av börd än honom. Det äktenskapsmässiga grälet som följer i andra akten representerar Strindbergs syn på äktenskapet tidigare redovisat i *Fordringsägare*. Rollerna i *Fröken Julie* är ombytta men fungerar som ett redovisande av mannens och kvinnans alltjämt pågående fejd inom deras gemensamma liv. Kontentan blir att äktenskapet, eller förhållandet, kräver en person högre än den andre. Då fröken Julie är kvinna skall hon, efter samtidens normer, vara underställd mannen. Men dramats kvinna kan omöjligt sänka sig utan att konsekvenserna blir stora. Därför blir klasskampen i *Fröken Julie* och den nya relationen mellan man och kvinna i ett äktenskapslikt förhållande fylld av två konflikter, vilket omöjliggör en fortsättning.

Gilletts hemlighet och samtiden

En annan klasskamp som utesluter status quo efter maktkampen är förhållandet mellan ålderman Jacques och Sten i *Gilletts hemlighet* (1879-80). Restaureringen av Uppsala domkyrka skall få en ny byggherre, ålderman, och ansvaret för detta faller med tvivelaktiga metoder på den tidigare ålderman Hans son, Jacques. Den andre aspiranten till äran är stenhuggaren Sten, den som utan tvivel har mest erfarenhet och kunskap om byggnadsverksamheten. Jacques förflyttar Sten bort från bygget i tron att denne är ute efter ansvaret. Sten, som utan skrupler, hade antagit tjänsten ser dock inte äran som högsta prioritet utan finner sig i situationen. Men Jacques följer sina företrädare och ser äran med byggandet som det viktiga och ignorerar bland annat farhågorna med bristande byggnadsmaterial. Kyrkan rasar i den första vårstormen och Jacques fräntas tjänsten av gillet till förmån för Sten. ”The play is built according to the theory of retribution that the eighteenth-century Swedish biologist Linneus put forward in his so-called Nemesis philosophy, which was to be a crucial idea in certain of Strindberg’s plays some fifteen years later.”³⁹ Dramat är följaktligen byggt på rättvisans principer där slutet alltid kommer att vara till förmån för de goda. Maktkampen är därför underordnad ödet, vilket har det sista ordet och kommer att ställa allt till rätta.

Men ovetandes av detta är denna maktkamp – en kamp från Jacques’ sida för att undanröja alla konkurrenter – en bit självupplevd verklighet, dock omskriven, från Strindbergs eget liv. Strax innan han skrev *Gilletts hemlighet* hade han författat *Röda Rummet* (1879), och fått

³⁹ Steene, sid. 42.

mestadels hätsk kritik för romanen. Strindbergs litterära fiende vid den här tiden, Edvard Bäckström, var redaktör vid Post- och Inrikes Tidningar och underlät till och med helt att recensera den. Strindberg sätter därför, som bland andra Smedmark visat, Bäckström i Jacques' roll och sig själv som segraren Sten. En stor del av den verkliga sakfrågan var att Strindberg blev ideligen refuserad med *Mäster Olof*, medan Bäckström fick sitt historiedrama *Dagvard Frey* antaget till teatern. Med *Gillets hemlighet* kunde Strindberg därför revanschera med att ge en känga åt sin fiende.

I anslutning till *Röda Rummet* och *Gillets hemlighets* samhällskritik är det intressant att ta del av Sven Stolpes analyser gällande romanen, och jag avviker här helt kort från ämnet för en viktig redogörelse som är ytterst angelägen för att förstå Strindbergs person och åsikter samt visa samhällets expansion vid hans tid. Den satiriska framställningen till trots är romanen ett skarpt ställningstagande av Strindberg gentemot det nya, moderna och kapitalistiska samhälle som växer fram och även visas i *Gillets hemlighet* genom Jacques' utnyttjande av sin politiska ställning. Romanen skildrar Strindbergs åsikter om samhället och den maktkampen som samhället personifierar gentemot den individuella människan. Samhället skulle kontrollera människan, Strindberg hävdade tvärtom.

Är det då verkligen en fråga om en allvarligt menad samhällskritik? Knappast. Egentligen är det hela godmodigt, syftar mer till att locka fram skrattsalvor än att trovärdigt avslöja verkliga missförhållanden. Detta är överraskande, ty att Strindberg personligen menade allvar, vet vi inte av annat så av följdskriften 'Det nya riket' [1882], som är lika rolig men skriven i uppriktigaste ursinne.⁴⁰

Strindberg menade allvar. Om Stolpe finner romanen underhållande skriven kan accepteras men inte att ämnet i romanen är en komisk framställning av ett komiskt sinne i en komisk tid. För att förstå Strindbergs allvar i *Röda Rummet*, och samhällskritiken i *Gillets hemlighet*, krävs inte mycket undersökande arbete, utan snarare en historisk syn på samhället under Strindbergs tid. Sverige låg i förändring; agrar och industriell förnyelse och förbättring, nya transportmedel och en ny bostadspolitik togs fram; kort sagt, alla delar av samhället berördes av det som startade med den industriella revolutionen och revolutionen i Frankrike 1848. Arbetsmarknaden tog ny fart i nya innovationer, moderna lösningar uppfanns på att ta tillvara på råvaror som järn och malm, och järnvägsnätet och Stockholms spårvägsnät byggdes ut. Detta medförde dock att ett

⁴⁰ Stolpe, sid. 22 f.

kapitalistiskt samhälle växte fram där de som hade råd kunde investera och verkligen fick utdelning och vinster. Arbetstillfällena ökade men så också invandringen till städerna. Löntagarna hade inga rättigheter och kunde inte garanteras arbete från den ena dagen till den andra. Missnöjet i arbetarklassen var stor då de behandlades som boskap med omänskliga förhållanden på deras arbetsplatser. Därtill ökade korruptionen och fuskets i de högre kretsarna för att gynna kapitalet. Den stora massan arbetade för småpengar medan investerarna kunde välja, utan inseende av staten, vilka som skulle arbeta och vilka som fick sparken. Upprorsmakare slogs ned; arbetarna hade ingen röst och ingen garanti för sig själva och för sin familj.

Strindberg menade verkligen allvar. För den tveksamme kan Gunnar Ahlströms *Det moderna genombrottet i Nordens litteratur*⁴¹ vara till hjälp där författaren redovisar Nordens accelererande förhållande inom alla näringar och visar på den stora förändringen vid den här tiden. Strindbergskännaren Jan Myrdal tar också del av Ahlström då han beskriver Sveriges och övriga Nordens utveckling under denna epok. Till skillnad från Stolpe vet Myrdal hur omständigheterna såg ut och hur de påverkade Strindberg, och redogör följande:

Samma år som [Napoleon III och den franska tidskriften] *Revue des Deux Mondes* förundrades över Sverige framhöll *Encyclopedia Britannica* [...] att Sverige visserligen gjorde stora materiella framsteg men att den svenska statskyrkan 'är en synnerligen förföljande kyrka', att de politiska medborgarrättigheterna är inskränkta och brottsligheten osedvanligt hög med ett åtal på hundrafjorton medborgare och en dom på hundrafyrtio medborgare; Stockholm var i särklass, där satt var tjuugoåttonde invånare i fängelse. [...] Det Sverige i vilket August Strindberg växte upp och sökte ta medvetande var utifrån sett intellektuellt och politiskt efterblivet. [...] Under den livstid som var August Strindbergs – 1849 till 1912 – genomgick sedan Sverige – och Norden – en stor och grundläggande social och ekonomisk omvandling.⁴²

Även Henrik Schück är medveten om romanens betydelse: ”När Rousseaus första discours 1750 kom ut, hade detta, såsom ofta yttrats, samma verkan, som om en bomb krevrat. Något liknande var effekten av Röda Rummet.”⁴³ Strindberg hade visat samhället från ett helt nytt synsätt och vågade stå för sina åsikter.

Diskussionen, som Stolpe tydligt redogjort sin ståndpunkt för, om att Strindberg har förmågan att locka till skratt, håller jag mig emellertid utanför.

⁴¹ Gunnar Ahlström, *Det moderna genombrottet i Nordens litteratur*. Kooperativa Förbundets Bokförlag, Stockholm, 1947. Tryck: okänt förlag i Helsingfors, 1947.

⁴² Jan Myrdal, *Johan August Strindberg*. Bokförlaget Natur och Kultur, Stockholm. Tryck: Fingraf AB, Södertälje, 2000. sid.115 f.

⁴³ Schück, sid. 205.

Men för att återknyta till *Gilletts hemlighet*; dramat var även en litterär maktkamp i samhället av dem som kallades Det gamla Unga Sverige, vilket var signaturskalderna som kan sammanfattas som de som inte förnyade litteraturen utan endast kopierade och plagierade äldre tiders litteratur. På den andra sidan stod Det Unga Sverige, där Strindberg delvis räknades till, vilka förnyade och berikade litteraturen med nya inriktningar och normer. ”Onekligen ligger det en ironi i förhållandet, att ungefär samtidigt som åttiotalisterna börjar uppfatta Strindberg som en problematisk förebild, så ges han av konservativ opinion rollen som ‘partiets ledare’.”⁴⁴ Strindberg, som höll sig på sin egen kant, är svårplacerad i detta avseende men i utkasten⁴⁵ till dramat faller Sten offer när kyrkan rasar vilket Strindberg skrev som en tolkning och såg som en utgång när de två litterära riktningarna drabbade samman. ”Gustaf af Geijerstam lät i tidskriften *1885. Revy i litterära och sociala frågor* publicera inte mindre än tre artiklar om *Giftas*, där avstånd markeras mellan Strindberg och Det unga Sverige. Strindberg glömde inte detta Geijerstams svek, vilket framgår av nidporträttet av honom i *Svarta fanor*.”⁴⁶

Gilletts hemlighet är således en maktkamp i Strindbergs inre, i gestaltning av det yttre. Strindberg kämpar i sig själv, för sin egen maktkamp mot Bäckström och mot samhällets normer. Han karakteriserar detta i Jacques’ person och maktkampens riktning pekas mot den eller dem som står i vägen för honom. Kampen mellan Sten och Jacques är en personifiering av Strindbergs karriär och de hinder som står i hans väg. Att klassklyftorna används så tydligt i dramat är en understrykning av hans egen identitet och hans egen uppfattning av sig själv som en krigare på arbetarklassens sida mot kapitalismen och samhällets styrande.

Att dramat tillhör Strindbergs ungdomsdramer är en detalj värd att ta fasta på. Vid trettio års ålder hade Strindberg redan skaffat sig litterära fiender och en okuvlig åsikt i samhällsfrågorna. Vad dramat beträffar, maktkampen som utspelar sig genom Jacques’ handlingar, var ett klokt drag av författaren då han vid denna tid arbetade på Kungliga Biblioteket och hade tillgång till information om den historiska restaureringen. Dramat var således inget hafsvverk utan han studerade kyrkans restaurering noggrant innan han formulerade om intrigen med nya ingredienser från sig själv. Strindberg skulle senare under hela sin produktion vara

⁴⁴ Per Arne Tjäder, ”*Det Unga Sverige*” – *Åttiotalrörelse och genombrottsepok*. Arkiv avhandlingsserie 15. Infotryck ab, Malmö, 1982. sid. 77.

⁴⁵ Ur Birger Mörnerns samling enligt Lamm, sid. 84.

⁴⁶ Bertil Nolin, ”Det moderna genombrottet” i *Den Svenska Litteraturen III – De liberala genombrotten 1830-1890*. sid. 193.

noggrann med att historia och drama överensstämde, tydligast i historiedramerna om Sveriges regenter.

Maktkampen, som verkligen är Jacques' kamp för makten, är ett avståndstagande från den samtida utvecklingen. Jacques', som väntat på sin föregångare, och far, att överlämna ansvaret har maktkampen med sig från födseln, då kyrkan varit under ombyggnad i generationer utan att ha blivit färdig. Sålunda har maktkampen gått i arv och Jacques vill inte vara den som bryter mönstret; han är reaktionär och ser ingen anledning till utveckling inom arbetspolitiken. Utan kunskap om byggnadsverksamheten ser han sig ändå som självklar att leda arbetet och att äran självklart skall gå i arv. Även i vår tid är det inte ovanligt att högre befattningars tillträden ofta tillsätts i form av släktingar och bekanta, utan hänvisande till kompetens. Strindberg hade således med sin kritik valt ett personligt spår; Sten, själv omedveten och oskuldsfull, var den utvalde som skulle bryta mönstret och forma ett nytt. Strindberg stod själv ensam på sin litterära kant, som redovisat, och kritiserade både till höger och vänster och såg sig själv nödsakad att skildra sin åsikt om saken. Han skulle ju senare vara känd som en ensamvarg som inte följde de litterära trenderna utan grundade sina egna, även om dessa ibland inte var medvetna. Därtill kom allmänheten, och hans litterära kollegor som till exempel Geijerstam, att reagera på hans frispråkighet, något som skall redovisas vara ett större slag mot honom än vad han kanske trodde det skulle bli. Men han var alltid herre över sitt eget skapande och han lyssnade endast till sig själv när han analyserade, eller ändrade inriktning på, sitt författande. Dock förändrades Strindberg själv, delvis som en följd av allmänhetens gyckel över honom.

Människan vs. Sig själv

I Strindbergs dramatik uppkommer ofta den enskilda människans frågor och undranden över sitt eget jag. På diverse sätt har han gestaltat vissa livsfrågor, inte nya vid hans tid och inte lösta i vår och som troligtvis kommer att fortgå som diskussionsämnen tills mänsklighetens slut. Två dramer är här intressanta att ta fasta på för att se hur en stor författare av Strindbergs rang har valt att närma sig och gestalta livsfrågorna. Detta avsnitt om *Till Damaskus* och *Stora landsvägen* kommer att kompletteras med en fördjupad diskussion av Infernokrisen och Strindbergs sista år för att tydliggöra hur verkligheten har satt sina spår i dramerna.

Till Damaskus I

”Utgångspunkten för Strindberg då han våren 1898 skrev första delen av Till Damaskus var hans egna upplevelser av verkligheten – med allt vad dessa upplevelser redan innebar av syntetisering och symbolisering.”⁴⁷ *Till Damaskus* (1898) kan därför tolkas vara en människans resa genom sig själv för att på ett konkret sätt i dramats originella abstrakthet åskådliggöra maktkampen mot eller med sig själv. Huvudpersonen, Den Okände, står som ofta i Strindbergs dramer, som en generell beskrivning av människan med hjälp av det avståndstagande namnet.⁴⁸ ”Namnlösheten är [...] ett sätt att vara fri och att inte känna sig hotad. Namnets koppling till människans inre väsen gör det till en värdefull klenod för den ömtålige, en nyckel till det innersta som måste försvaras.”⁴⁹ Men det fungerar också i ett bredare perspektiv; i ett utifrån författaren medvetet syfte att bredda människornas individualitet och få läsaren att känna igen sig i karaktärerna.

Den Okände genomgår en resa i dramat, upplever konflikter och motkonflikter och det kan sägas vara själva resan som är maktkampen. Karaktären upplever ett händelseförlopp genom resan som är livsnödvändigt för hans fortsatta liv. Liksom i *Dödsdansen* är han tillbaka vid ruta ett vid dramats slut, men likheten är också att karaktärerna har upplevt konflikter. Dessa konflikter – maktkamper – är nödvändiga för att gå vidare; Edgar och Alice fortsätter sitt ödesbestämda inrutade liv, när ingen av dem vunnit maktkampen, medan Den Okände beger sig till kyrkan med Damen. Häri ligger också skillnaden mot *Dödsdansen*. Den Okände, har enligt Strindberg, förvärvat modet att stiga över dörrposten till kyrkan, troligtvis författarens i sambandet viktigaste ställningstagande. Någoting har hänt; en utveckling har skett hos Den Okände, och ett resultat har nåtts. Även om han är tillbaka vid inledningen är han inte längre densamme. Resan har gett honom en insikt och handlingen visar för läsaren en människas inre konflikter och lösning. ”Men framför allt ger den oss Strindbergs inre historia – med hänsyftningar på hans faktiska upplevelser i yttre mening.”⁵⁰ Med *Infernokrisen* just

⁴⁷ Gunnar Brandell, ”Till Damaskus, första delen”, i *Synpunkter på Strindberg*. Red. Gunnar Brandell. Bokförlaget Aldus/Bonniers, Stockholm. Meijels Bokindustri, Halmstad, 1964. sid. 151.

⁴⁸ Jämför t.ex. Mme X och Mlle Y i *Den Starkare*, Mumien m.fl. i *Spöksonaten*, Herr och Fru i *Första varningen*, Herr X och Herr Y i *Paria* et cetera.

⁴⁹ Per Nilsson, ”Vad betyder ett namn? – Strindberg i ett onomastiskt perspektiv”, ur *Strindbergiana, Fjortonde Samlingen*. Red. Margareta Brundin, Björn Meidal, Boel Westin. Atlantis, Stockholm. Wallin & Dahlholm Boktryckeri AB, Lund, 1999. sid. 68.

⁵⁰ Wirtanen, sid. 113.

genomgången brukar dramat kallas hans omvändelsedrama. Han visar upp sina upplevelser och erfarenheter från den svåra tiden listigt maskerade som stationer i ett vandringsdrama.

Dramat är uppbyggt i cirkelform: åtta stationer/scener, den centrala asylscenen, och dramat berättas därefter baklänges genom de första åtta anhalterna. Strindberg, som aldrig fick uppleva dramats särställning i teaterhistorien, var inte övertygad om att han skapat något exceptionellt. ”Den blev dominerande förebild för de tyska expressionisterna under och efter första världskriget och gav upphov till en rad ‘Ichdramen’, stycken som utspelas i huvudpersonens medvetande.”⁵¹ Med dramat har Strindberg tagit ett stort kliv bort från den aristoteliska berättartekniken och naturalismens dissektionsknivar. Dramats vikt har istället placerats på en människa, en tankegång, en vilja. Det är Den Okändes person som upplever händelserna, det är hans problem som skall lösas. Därtill läggs en existentiell dimension för att läsaren skall kunna känna igen företeelser, stanna upp och reflektera. ”Strindberg’s self-analysis amounted in fact to a dramatization of his inner life. Once the inner life had been organized as a drama, the analysis was over. [...] Frida Uhl; [...] Dr. Eliasson, who offered Strindberg refuge; and Torsten Hedlund, who tried to convert Strindberg to theosophy [---] became respectively the Woman, the Doctor, and the Confessor [...]”⁵² Trots en stor förändring i Strindbergs berättarteknik finner man ett iögonfallande signum alltid närvarande; det verklighetsförankrade och självupplevda. Han sa själv: ”Som en helig plikt har jag betraktat kampen för vidmakthållandet av min personlighet, sak samma om denna må vara god eller dålig”.⁵³ Han kämpar med att behandla sig själv och sin egen karaktär och visar upp denna för allmänheten utan censur. Emellertid, han utvecklades ständigt, får nya intryck och ståndpunkter men är alltid fullt medveten om att inte dölja sig själv och aldrig försköna eller fördunkla sina åsikter.

Ett resonemang om förhållandet mellan man och kvinna, ett alltid återkommande ämne hos Strindberg, kommer redan i första scenen.

DEN OKÄNDE

[---] Livet, som förr var ett stort nonsens, har fått en mening, och jag märker en avsikt, där jag förr endast såg slumpen. – När jag sålunda mötte er i

⁵¹ Gunnar Brandell, *Strindberg – ett författarliv. Tredje delen, Paris – till och från*. ALBA. Bonnier Grafiska Industrier AB, Stockholm, 1983. sid. 283.

⁵² Evert Sprinchorn, *Strindberg as dramatist*. Copyright © Yale University, 1982. Tryck: Vail-Ballou Press, Binghamton, New York, USA. sid. 131.

⁵³ Samlade Skrifter, band 28. sid. 212.

går, fick jag den idén, att ni var sänd i min väg
aningen för att rädda mig eller förgöra mig.

DAMEN

Varför skulle jag förgöra er?

DEN OKÄNDE

Därför att det var er uppgift.⁵⁴

Den Okände kan här tolkas utsäga Strindbergs vedertagna argumentation om förhållandet mellan kvinnan och mannen. Huvudpersonen som lämnat fru och barn har befunnit sig ensam en tid innan han mötte Damen dagen innan dramat börjar. Här kan Damen således utgöra Kvinnan som han träffar och kommer eventuellt att inleda ett förhållande med, men kan även, och troligare, vara en lyssnare och bödel. Ett par repliker senare kommer en mer utförligare förklaring om Damens uppgift i dramat.

DEN OKÄNDE

[...] Jag har ofta tyckt mig märka, att
två olika väsen styra mina öden: den ena ger mig allt
vad jag önskar, men den andra står bredvid och
stryker smuts på gåvan, så att när den kommer, är
den så värdelös, att jag icke vill ha den i min hand.
Det är verkligen sant att jag fått allt jag önskat i
livet – men allt har befunnits värdelöst.

DAMEN

Ni har fått allt och ni är ändock missnöjd.

DEN OKÄNDE

Det är vad jag kallar förbannelsen...

DAMEN

Icke banna! – Men varför har ni då icke sträckt
era önskingar utöver detta livet, dit bort där ingen
smuts finnes?⁵⁵

Damen ser en tillvaro för Den Okände bortom hans problem i den världsliga och materiella världen. Hon kan här ses som en vägvisare som har till uppgift att leda honom rätt och peka på ett alternativt leverne. Men i dialogen uppenbaras också en maktkamp. Den Okände slits mellan den

⁵⁴ Samlade Skrifter, band 29. sid. 10.

⁵⁵ Ibid. sid 11 f.

materialistiska världen och sin önskan om en uppgörelse med denna. Han äger själv inga svar på hur han ska kunna frigöra sig, men nu uppenbarar sig Damen som rådgivare i frågan:

DEN OKÄNDE

[---] En gång trodde jag
försoningen nära; det var genom en kvinna, men ingen
villa var större, ty därmed började det sjunde helvetet.

DAMEN

Å, så ni talar. Ja, ni är en osalig, men ni skall
ej förbliva så.⁵⁶

Damen har här identifierat problemet med Den Okändes oförmåga att gå vidare med sitt liv, och söker trösta med en försäkran om förändring. Strindberg väver här i den första scenen in sin egen förändring, i huvudsak den religiösa, från den nyss genomgångna Infernokrisen. Den Okände hänvisar till sig själv som diktare, en relativt känd sådan, och det verklighetsförankrade ligger här tydligt för läsaren:

DEN OKÄNDE

[...] - Har ni läst mina skrifter?

DAMEN

Ni vet ju att jag läst dem, att jag har er att
tacka för min uppfostran till frihet och tro på män-
niskorätt och människovärde!

DEN OKÄNDE

Då har ni ej läst de sista böckerna...⁵⁷

Åren innan *Till Damaskus* författades skrev Strindberg *Inferno* (1897) och *Legender* (1898) och det är således dem som Den Okände, i Strindbergs gestalt, relaterar till. Dramat är en förnyelse för författaren själv; han skriver dramat som en kur att börja om på nytt och finna nya vägar. Det som här i inledningen har antytts, Damens inflytande på Den Okände och hans resa, beskriver Strindberg sedan utförligare genom dramats gång. I *Legender* skriver han: ”Jag för krig mot mitt gamla jag, och i det jag bekämpar mina vänner och förutvarande meningsfränder, faller jag mig

⁵⁶ Ibid. sid. 14.

⁵⁷ Ibid. sid. 20 f.

själv till marken.”⁵⁸ I den senare delen av *Legender*, ”Jakob brottas”, träffar Strindberg på en mystisk, glänsande gestalt under sina promenader i Paris. Han hänvisar till denne som just ”den okände” och med denne ventilerar han sina åsikter, undranden över sitt eget jag och rådfrågar om ett slut på den emotionella kris han befinner sig i. Den Okände i dramat fungerar därför som Strindbergs alter ego som skall utkämpa maktkampen mot sig själv för att kunna gå vidare. Inledningsvis är han följaktligen i ett av Strindbergs tidigare utvecklingsskeden i krisen; att upptäcka och identifiera maktkampen – det nödvändiga att kasta det gamla bakom sig och börja på nytt – för att senare finna den väg han kan acceptera som sin nya.

Vid närmare granskning av texten kan Strindbergs uppbrott av det gamla skönjas klarare. I första scenen inleder Den Okände ett samtal med sällskapet med begravningsdeltagarna om vem den avlidne var.

DEN OKÄNDE

Om förlov, men vem var den döde?

GÄST I

Det var en timmerman!

Åstadkommer ett ljud såsom av ett urverk.

DEN OKÄNDE

En riktig timmerman eller en sådan där som sitter i träväggar och knäpper?

GÄST II

Båda delarne, men mest en som sitter i väggarne och knäpper – vad kallas han nu igen?

DEN OKÄNDE för sig.

Skälm! Nu vill han narra mig att säga dödsuret, men jag skall svara något annat för att retas med honom. Gästen menar en guldsmed?

GÄST II

Nej, det menar jag inte. [...]”⁵⁹

Denna dialog skall jämföras med ett av Strindbergs tillfällen i *Legender* där han beskriver en övernaturlig händelse. ”En företeelse, som ofta upprepas efter min ankomst till Paris, har givit

⁵⁸ Samlade Skrifter, band. 28. sid. 213.

⁵⁹ Samlade Skrifter, band. 29. sid. 24.

mig åtskilligt att tänka på. Innanför min rock, på vänstra sidan, just där hjärtat sitter, höres nämligen en regelbunden knäppning, erinrande om det tick-tack-ljud, som i väggar frambringas av den skalbagge, vilken i Sverige kallas 'timmermannen', men även 'dödsuret'; det anses förebåda någons död.”⁶⁰

När Den Okände frågar om den döde var guldsmed är detta en parallell till Strindbergs liv som vetenskapsman under Infernokrisen, där han var speciellt besatt av att tillverka guld, men har, efter ett inte oväntat nederlag, nu lämnat detta bakom sig. Den döde – Strindberg som guldmakare – är död och en ny tid har kommit: framtiden och förnyelsens.

Sådana liknelser uppkommer gång på gång i dramat, ibland lånar Strindberg från sin tidigare produktion, men desto mer ofta gestaltas de föregående årens svåra upplevelser och händelser. Men hela tiden står det förflutna mot framtiden – det gångna mot det som komma skall. Det är därför Strindbergs egen maktkamp som är central; han visar en beslutsamhet för en öppenhet att behandla sitt eget jag och analysera det förgångna för att gå vidare.

För att verkligen förstå Strindbergs inre tankar vid denna tid är en inblick i *Inferno* och *Legender* närmast vital. De båda romanerna visar Strindberg i ett psykiskt sjukt tillstånd och det är vid denna kännedom man förstår att *Till Damaskus* sannerligen är en maktkamp. Strindbergs omvändelsedrama är en uppgörelse med förföljelsemanin, de straffande makterna, själsförflyttningarna och de svarta tankarna som hemsökte honom. Han är medveten om sitt tillstånd och i dramat försöker han nu göra sig kvitt det gamla för att återskapa ett psyke och ett tillstånd som han kan leva med.

Genom de olika stationerna lotsas Strindberg och Den Okände i sällskap med Damen för att konfronteras med det gamla och för att finna en utväg från problemen. I den centrala asylscenen har Den Okändes tagits omhand efter att han hittats på ett berg, i yrsel hotat någon i himlen med ett kors. Han befinner sig i en slags matsal tillsammans med figurer som exakt liknar hans vänner och bekanta, men ändå inte är dem. Han inleder ett samtal med abbedissan och säger efter en stund:

DEN OKÄNDE

Men jag tycker det är bekanta, allesammans!
Och jag ser dem liksom i en spegel; och de bara
låtsas äta... Är det något skådespel, som uppföres?
... Där sitter ett par, som liknar mina föräldrar, men

⁶⁰ Samlade Skrifter, band 28. sid. 323.

endast flyktigt.
Jag har aldrig fruktat något förr, därför att livet
var mig likgiltigt, men nu börjar jag frukta!⁶¹

Han får därefter träffa Confessorn, som fungerar som en slags läkare samtidigt som själasörjare, och denne läser den så kallade Deuteronomion tillsammans med de andra i sällskapet. Denna vers fungerar som ett exempel på hur människan skall straffas om hon sätter sig själv jämbördig med makterna.

CONFESSORN

”Den Evige skall ställa om att du blir slagen av dina fiender [...] och du skall irra omkring i alla jordens länder, och ditt lik skall spisas av himmelens fåglar och markens djur, och ingen människa skall röra ett finger för att jaga dem bort! [...] Och du skall aldrig lyckas i dina företag, alltid bli förtryckt och plundrad, och ingen dödlig skall stå dig bi! Du skall äkta en kvinna, och en annan skall äga henne; du skall bygga ett hus, men icke få bo i det [...] du skall leva i skräck både dag och natt. [...] Och därför att du icke tjänat Herren din Gud, då du levde i välstånd, så skall du tjäna honom i hunger och törst, i nakenhet och nöd, som den Evige skall sända dig, då han lagt ett järnok på din hals, ända tills han utrotat dig från jorden.”

SÄLLSKAPET

Amen!⁶²

Den Okände som inte känner till versen blir nyfiken på vad den innebär och samtalar om dess syfte med Confessorn och Abbedissan.

DEN OKÄNDE

[...] Jag kan inte neka, att jag ett ögonblick erfor en viss skakning, men är det försökelse, som skola motstås, eller varningar, som böra åtlydas?... Nu är jag emellertid viss på, att min feber fortfar, och jag går att söka en riktig läkare.⁶³

Den Okände beger sig nu på resan tillbaka mot utgångsscenen. Denna vers, Deuteronomion, står som mittpunkt i dramat och tjänar till att låta Den Okände, och Strindberg, få varsebli deras

⁶¹ Samlade Skrifter, band 29. sid. 91.

⁶² Ibid. sid. 94 f.

⁶³ Ibid. sid. 96.

misstag och få en chans att rätta till dem. De hårda orden kan sägas vara som en religiös uppenbarelse och för att upptäcka att man skall leva sitt liv i dygd och moral. ”Efter den samvetskris som där skakar honom går han, delvis i sällskap med Damen, sin väg tillbaka och upptäcker att han gjort människorna orätt.”⁶⁴ Strindberg liksom Den Okände har lämnat fru och barn och får nu känna på straffet; de tvingas leva i misär och olycka om de inte tar del av sina misstag och väljer att rätta till dem. Maktkampen här är följaktligen: Den Okände har ett val, att fortfara med att försaka sig själv och sin familj eller försöka omvärdera sitt liv. Kampen ligger hos honom själv och för att vinna måste han gå tillbaka genom sitt liv och göra rätt det som han har gjort orätt. Men han har ett val att inte göra detta, vilket utgör motpolen i maktkampen. Med andra ord; motpolen utgörs av hans stolthet att vägra göra rätt fastän han vet att han har handlat fel, och således fortsätta att handla fel. Strindbergs karaktär som en envis ensamvarg som vägrar att ändra på sig för andras skull gör således den verklighetsförankrade motsättningen. Hans inre strävan – om han verkligen vill förändras – är därför kärnan som skall identifieras för att senare behandlas.

Den Okände beger sig till Rosenkammaren och berättar för Damens mor vad han varit med om.

DEN OKÄNDE

[...] Ja, så låg jag och såg som i ett panorama hela mitt förflutna liv rullas upp, ifrån barndomen, genom ungdomen ända fram... och när det var slut på rullen, så började det om igen; och under hela tiden hörde jag ett kvarnverk gå...[...]

MODREN

Det var icke vackra tavlor du såg.

DEN OKÄNDE

Nej! Och jag kom slutligen till det resultatet - att jag var en ryslig lymmel.

[---]

MODREN

Har du märkt också, att det är varken du eller någon annan människa som styr om ditt ovanliga öde?

⁶⁴ Gunnar Brandell, ”Till Damaskus, första delen”, i *Synpunkter på Strindberg*. Red. Gunnar Brandell. sid. 151.

DEN OKÄNDE

Det är vad jag tyckte mig märka!

MODREN

Då är du ett stycke väg.⁶⁵

Denna scen kan jämföras med en episod i *Legender* då Strindberg befinner sig i en park och en ljuskula uppenbarar sig framför honom. I skenet av kulan ser han ett pappersblad utformat som en matsedel. ”Och nedanför upprullas i en sekund hela mitt förflutna liv liksom en mikrografisk reproduktion av ett ofantligt stort plakat. Allt finnes där! Alla fasor, de hemligaste synder, de mest motbjudande scener i vilka jag spelar huvudrollen... O ve, jag vill dö av blygsel när jag i bild ser scenerna som mitt förstorande öga uppfattar med ens utan att behöva läsa och uttolka!”⁶⁶

Resan tillbaka fortsätter genom stationerna tills de återkommer till Gathörnet. Den Okände har då fått se sina synder från ett annat synsätt och fått reagera för att bryta sin inrutade inre misär. Han har fått träffa på människor från det förflutna som han behandlat illa för att få deras förlåtelse eller förståelse.

Men har han ändrat sig? Hur har maktkampen utslagit? Både Strindberg och Den Okände har genomgått en själslig förändring. De har blivit medvetna om sina brister och sina gärningar och hur dessa har drabbat andra. Den Okände är motvillig till att följa Damen in i kyrkan och med sitt – ”Kanske”⁶⁷ – är han skeptisk till förändringarna. Men han vet vad han gjort; vilket som var fel och hur han kunde ha gjort istället, och detta får räcka, såväl för Den Okände som för Strindberg.

Till Damaskus står för en maktkamp jämförbar med en avgiftning där den drabbade får uppleva sin bakgrund och nutid i ett annat tillstånd. Maktkampens kulmen är den drabbades egen vilja att genomgå avgiftningen; om det gamla ska följas eller om det nya skall utforskas. Den Okände står, som redogjort tidigare, tillbaka på ruta ett liksom Edgar och Alice i *Dödsdansen*, men till skillnad från dem, är han en själsrannsakande upplevelse rikare. Damen är i dramat utgångspunkten till att Den Okände väljer att genomgå resan. Strindbergs andra hustru Frida Uhl, har enligt många granskare stått modell för dramat och Strindberg såg henne som kvinnan som kunde hjälpa honom tillbaka på rätt spår. Ironiskt nog, när dramat sedan uppfördes 1900 på Dramaten förälskade sig Strindberg i kvinnan som skulle gestalta Damen, Harriet Bosse.

⁶⁵ Samlade Skrifter, band 29. sid. 100 f.

⁶⁶ Samlade Skrifter, band 28. sid. 365.

⁶⁷ Samlade Skrifter, band 29. sid. 135.

Strindberg genomgick under sin livstid många kriser och personliga nederlag. Han valde ofta, såsom i *Till Damaskus*, att omsätta kriserna till historier i sin dramatik för att rena sig själv och samtidigt agera som både läkare och patient. Men med *Till Damaskus* omvärderade han sitt liv, såg tillbaka på sina snedsteg och misstag, satte dem i offentlighetens ljus och gick vidare. Ofta i till exempel *Legender* återkommer hans självmordstankar och detta pekar på den väsentlighet belysningen av maktkamperna kräver. Maktkampen hade inte funnit om inte Strindberg tvivlat på sin existens, den hade inte funnits om inte Strindberg själv hade sett den som något centralt och värt att ta itu med. ”Straffen äro icke evige, det står envar fritt att tålmodigt försona vad han brutit. De lidanden, som påläggas oss, hava till ändamål jagets förbättring.”⁶⁸

Till Damaskus är, som Gunnar Brandell på ett lysande sätt visat⁶⁹, ett hopkok av Strindbergs liv, från tidiga år och framåt till tiden just innan dramat skrevs. Därför blir dramat ett avstamp inför framtiden där författaren gör upp med sitt förflutna och börjar om. Hans skådespel skulle senare präglas av en rad historiedramer, kammarspel och andra som tydligt bryter av och markerar en förnyelse. Med ett vandringsdrama, liksom *Till Damaskus*, avslutas också Strindbergs dramatiska bana: *Stora landsvägen* (1909). Historiedramerna är otvivelaktigt de enklaste att skönja maktkamper i, men kommer inte att behandlas här. Sviten som behandlar Sveriges regenter, deras framgångar och strävanden, maktbegär, svek och så vidare, är naturligtvis intressanta att ta fasta på, men behandlar ett annat ämne än uppsatsens syfte. Strindberg som har varit historien förhållandevis trogen, avslöjar inte sin egenhet, eller personlighet i dessa, som bekant avses för uppsatsen. Kammarspelen bör behandlas individuellt men samlat i en egen kategori. De fem dramerna som Strindberg skrev till sin egen teater, Intima Teatern, hör i mångt och mycket tillsammans och bör för rättvisans skull ta upp ett så pass stort utrymme som denna uppsats tyvärr inte har till övers.

Stora landsvägen

Stora landsvägen är en omskrivning för livet eller livets väg. Med detta drama avslutas Strindbergs dramatiska bana och gör ett bokslut över hans liv. Liksom *Till Damaskus* följer

⁶⁸ Samlade Skrifter, band 28. sid. 293.

⁶⁹ I Gunnar Brandell, ”Till Damaskus, första delen”, i *Synpunkter på Strindberg*. Red. Gunnar Brandell.

dramat olika stationer, alla representerade olika skeden och händelser i Strindbergs liv. ”Underrubriken till *Stora landsvägen* [Ett vandringsdrama med sju stationer] erinrar om Damaskuseykeln [...]. Det är ett monologdrama, helt fyllt av Jägarns gestalt: de övriga personerna äro blott väsenslösa skuggor, än hans dubbelgångare, än hans kontraster.”⁷⁰ Huvudpersonen, ännu ett generellt karaktärsnamn – Jägarn – går igenom dessa, men till skillnad från *Den Okändes* resa så når han ett mål på sin resa som är olik utgångspunkten. Maktkampen i dramat är liksom *Till Damaskus*; en inre uppgörelse, men här är det Strindbergs kamp för att övertyga sig själv om att hans val och gärningar genom livet har varit medvetna hos honom. Han ser tillbaka på sitt liv, ser sina fel och misstag och övertalar sig själv om sin kompetens att se sig själv som sin egen domare och bödel. Han ”[...] hade ett behov av att ännu en gång, kanske den sista, i diktens form ge svenska folket en upplysning om sin inre situation”.⁷¹ Men dramats maktkamp består i, för att förenkla resonemanget, den ålderstigne författarens vilja att, för eventuellt sista gången, hävda sin obestridliga rätt i ämnen och frågor samt att försöka se sig äga rätt att ge en känga åt dem som han tyckte förtjänade det. Dramat blir således på sätt och vis hans testamente; han visar sin förmåga att vidhålla sina ståndpunkter och för läsaren försvara de berörda temana med knivskarp och övertygande subjektivitet. Som den legendariske strindbergforskaren Martin Lamm fint redovisat, kan dramats linjer hämtas från romanfragmentet ”Armageddon”, som aldrig färdigskrevs, men vilket tjänar som hänvisning till dramat. Liksom *Stora landsvägen*; ”Hjälten skall släpas runt i villfarelser och laster, men också röja livets intighet och lära människorna att de äro fångar. Då han uppnått mannaåldern skall han upptäcka, att han tjänat de svarta magerna, men han kan icke befria sig från dem, ty de hålla honom fången och plåga honom”.⁷² Hans expedition är en resa i skärselden då han rannsakar sig själv och upptäcker, på ålderns höst, alltjämt nya fragment värda att dissekera ännu en gång. Lamm fortsätter: ”Då han till sist angriper dem, falla både de vita och de svarta över honom. Först med döden kan han till andra sidan medföra ‘alla sina frön till renaste, högsta, fullkomligaste mänsklighet’.”⁷³

Då dramat skrevs var Strindberg närmast isolerad i sin nya bostad i det så kallade Blå tornet, där han levde numera frånskild från Harriet Bosse och fråntagen sina barn. *Stora landsvägen* är också ett, vid denna tid, annat namn för Norrtullsgatan i Stockholm. Den åttonde

⁷⁰ Lamm, sid. 428.

⁷¹ Gunnar Ollén, *Strindbergs dramatik*. Radiotjänst. Ronzo Boktryckeri AB, Stockholm, 1949. sid. 417.

⁷² Lamm, sid. 427. Med magerna menas här trollkarlarna eller stjärntydarna.

⁷³ Ibid. sid. 427. Sista citatet okänt ursprung.

stationen från denna gata är Nya kyrkogården, vilket påvisar Strindbergs intentioner med dramat. Han och Jägarn går således de sju första vilka avslutas med Mörka skogen, där de träffar Frestaren, Döden. Den åttonde stationen anländer inte Strindberg till förrän 1912.

Hans behov av att vara ensam, hans misstänksamhet gentemot andra och vägran av intimitet redogörs kort men effektivt i första scenen:

EREMITEN
Vem är du?

JÄGARN
Skönt! Nu sluta vi... [...] ⁷⁴

Han har stött på Eremiten, men så fort samtalen blir för personliga stöter han bort vederbörande. I andra scenen när han träffat Vandram, uppkommer två tillfällen då Jägarn driver bort sin nyfunne kamrat från det personliga umgänget.

VANDRARN
[...] Ni har alltså studerat?

JÄGARN
[...] Rör mig icke! Jag sticks!

[---]

VANDRARN
Vem är mest nyfiken av oss två?

JÄGARN
Nu sträcker han ut fångarmarna... ⁷⁵

Jägarns karaktär beskrivs på detta sätt ytterligt effektivt. Han är en man, inte blyg för sällskap, men oerhört bestämd av att inte släppa in andra människor för nära. Resan är bara hans men han förkastar inte andras sällskap om de kan gynna honom och hans mål.

Vid belysning av endast texten utan hänseende till det biografiska, är det relevant att ta fasta på Jägarns intentioner och varför resan påbörjas. I första scenen finner vi honom i Alperna framför en vägvisare, där en arm pekar upp och den andre ned. Eremiten inkommer:

⁷⁴ Samlade Skrifter, band 51. sid. 12.

⁷⁵ Ibid. sid. 17 f.

EREMITEN

Vad söker du häruppe?

JÄGARN

Mig själv, som jag förlorade därnere!⁷⁶

Med ”därnere” menas samhället och livet bland människorna. Jägarn är således innan dramat börjar besluten att göra en resa, för att finna sig själv. Men med Vandrarns intåg ändras rутten:

JÄGARN

[...] Jag tror han lämnat oss, vår Eremit?

VANDRARN

Ja, den må gå! Hör icke dit,
dit ner dit nu vi sträcka färden!
H a n tagit sitt parti och sagt farväl åt världen!

JÄGARN

Kanhända han har rätt!

VANDRARN

Se icke dit! [...]⁷⁷

Att Jägarn följer med Vandrarn är hans tvekan över hur han ska göra upp med sitt förflutna. Då han begett sig hit upp för att finna sig själv, äger han dock inte kunskapen att se tillvägagångssättet för handlingen. Hans inre rannsaking går därför nu i en mer konkret och direkt riktning; att konfrontera människorna för absolution istället för hans egen inre och abstrakta sammandrabbning. Maktkampen blir därför mer påtaglig med faktiska situationer för konflikterna. Han upplever och påträffar nu förhållanden och situationer nödvändiga för hans uppgjorda mål; rannsakingen av sig själv. Dessa är ofrånkomliga för honom för att gå vidare, eller som vi får erfara i slutscenen, för att gå döden till mötes med huvudet högt. Men han kan ju även misslyckas, förlora maktkampen om sig själv och inte få den absolution han behöver för att dö. Människorna skall fungera som hans sista smörjelse; att hjälpa honom gå vidare och då måste han ju lita på dem, eller lita på sig själv att han har nog med distans och självkontroll att veta vilka som kan hjälpa honom, och vilka som kan stjälpa honom.

⁷⁶ Ibid. sid. 10 f.

⁷⁷ Ibid. sid. 14.

Som tidigare nämnt fick den forne vännen Gustaf af Geijerstam en näsknäpp i *Svarta fanor* (1904), men Strindberg var inte nöjd med smutskastningen. Innan Jägarn skall låta sig utföra aktiv dödshjälp för att hjälpa en ålderstigen japan att dö, befinner han sig vid krematoriet och studerar urnorna. Han skändar här Geijerstam som hade avlidit samma år dramat skrevs, med orden:

JÄGAREN

[...] ”Här vilar” – ja, jag kände dig,
men du dig aldrig lärde känna...
och du; du gick förklädd ditt liv,
ditt långa tunga liv;
och när jag klädde av dig, dog du!
Avgudadyrkare! det var ditt namn,
din karaktär! Man tvangs att dyrka
din kusliga gemål och dina avskyvärda barn
[...].⁷⁸

Strindberg bevisar här, om än på ett tvivelaktigt sätt, att kampen han och Geijerstam emellan som började med den senares kritik av *Giftas*, kulminerat i en maktkamp om vad man kan kalla Det Sista Ordet och som Strindberg gick segrande ur för all framtid.

Dramats text slutar med att Jägarn når sitt fysiska mål, Mörka skogen, i sista scenen efter att han genomgått olika stationer med inbördes olika syften för hans självständighets upprättelse. Men vad som verkligen händer är att han förvärvat en oomstridd känsla för att han kan stå för sina gärningar, goda som onda, och samtidigt bevara sin stolthet. Men han konstaterar också att yttre och inre påverkningar har hindrat honom från att vara den han ville. Strindberg menar här det verklighetsförankrade att samhället och bekanta har format författaren till en avbild han inte godkänt eller kan acceptera som den rätta. Men han bär också sin egen börda då han biktat sina felsteg och arkiverat dessa som komplement till avbilden. Då Jägarn träffar sin dotter, känner hon inte igen honom, till hans glädje, vilket bevisar hans egen skuld till uppfattningen av honom. Han vet om sina fel och omgivningens åsikt om dessa och vill inte att dottern skall ha en far såsom han har blivit gestaltad.

Maktkampen är således vunnen. Strindberg vet om sina fel och brister, accepterar dem, och kan gå med huvudet högt och vara nöjd med sig själv. Anmärkningsvärt är dock att maktkampen går dramat igenom åt ett håll, segerns, utan att någonstans avvika från den vägen.

⁷⁸ Ibid. sid. 77.

Strindberg har därför, innan han skrev dramat, varit medveten om utgången; att han redan accepterat sig själv för den han är och har varit, men har dock varit tvungen att analysera sina gärningar på ett djupare plan för att känna tryggheten. Därför är maktkampen ett bekräftande; ett facit som hela tiden funnits men som har väntat på att få bli nedskrivet. Men maktkampen är likväl klart identifierbar som ett bokslut över ett liv och ett testamente som vilar på sanningens grundvalar. Strindbergs ärlighet är av den orsaken maktkampens fundament och det viktigaste i analysen om hans intentioner med dramat. ”Liksom jag aldrig skulle ha givit mig lögnen i våld, oaktat mitt anseende för att vara mera sannfärdig, mera uppriktig än andra.”⁷⁹ Att han kan vara ärlig mot sig själv, trots att han ångrar vissa gärningar, betyder att andras förlåtelse har en underordnad roll mot att han på ett uppriktigt sätt kan ge sig själv sin egen förlåtelse.

Maktkampernas verklighet och historia

Strindbergs minst sagt komplexa liv och leverne har en väsentlig del för en förståelse av maktkamperna. Det är närmast oundgängligt med kännedom om hans liv för att skapa en bild om hur maktkamperna uppstod och varför. Framför allt *Till Damaskus* och *Stora landsvägen* kräver en djupare biografisk analys och en belysning av verkligheten kring Strindberg, och hur denna omvandlades till dramatik. Därför fördjupas analysen om Strindbergs bakgrund till *Till Damaskus* och *Stora landsvägen* för att visa hur två av hans vandringsdramer tog form.

Infernokrisen

För att förstå maktkampen i *Till Damaskus* måste man känna till *Inferno* och *Legender* och för att förstå dessa måste man känna till den så kallade Infernokrisen och dess anledning.

Vid tiden strax före sekelskiftet hade materialismen i det nya industrisamhället mött en opposition, ett alternativ i form av ockultism och magi. Strindberg hade redan omkring 1892 visat intresse för ”[...] hypnotismen och suggestions problem, gjort ansatser till dekadentism och uttalat sympatier för katolicismen, [och] skulle under sin Infernotid i Paris råka in i samma

⁷⁹ Samlade Skrifter, band 28. sid. 360 f.

kretsar som sina till katolicismen övergångna författarkollegor”.⁸⁰ Flera andra författare hade redan tagit till sig protestantismens antites och de väntade att Strindberg skulle följa dem. Det gjorde han inte. Deras missnöje mot honom beskrevs därför som att han var ”[...] en konvertit som stannat på halva vägen”.⁸¹ Dessutom klagar hans åttiotalskollegor, däribland Levertin, att han som en avfälling står med ena benet i svenska traditioner och värderingar och det andra i mystikens och ockultismens. ”Om man försöker tränga in i Strindbergs personlighet och förutsättningar, förstår man den säregna utveckling hans *Infernokris* fick. Samtidens kritiska inställning till den förbittrade hans sista år. Han hade drömt om att göra bot för vad han brutit och försona sig med människorna. I stället greps han av ett isande människoförakt.”⁸²

Han försökte vid den här tiden skapa sig en ny framtid som tysk författare, men klarade inte av att berika den tyska litteraturen. Frida Uhl kom in i hans liv och ville hjälpa honom med den nya inriktningen, vilket inte uppskattades av Strindberg, och det andra äktenskapet hade redan fått sprickor i fundamentet. De begav sig till Paris, där Strindberg planerade för sig en karriär som framgångsrik alkemist, men lämnades snart för alltid av hustrun. Fattig, ensam och med förföljelsemani sjönk han djupare ned i ett psykiskt sjukt tillstånd där han misstrodde allt och alla och var övertygad om att gamla bekanta var ute efter hans liv. Hans största drivkraft vid denna tid var att på konstgjord väg framställa guld; detta skulle revolutionera hela världsmarknaden och investerare från världens alla hörn skulle skynda till honom med öppna plånböcker. Storhetsvansinnet berikades efter hand med övertygelsen om att han innehade magiska krafter som kunde användas till att förintna hans fiender. Detta övermod i kontrast till sin utblottade ekonomiska ställning gjorde honom ytterst tagen och ambivalent; han var förvissad om att han skulle lösa guldets gåta och få obegränsat med pengar, men var under tiden nödgad att ta emot allmosor för att överleva. Samtidigt var han medveten om sin hybris och när motgångar och mystiska situationer ständigt uppkom var han säker på att det var de högre makterna som straffade honom för hans självhävdelse. Detta är det viktigaste i hans kris att ta fasta på; dessa makter skulle ta upp oerhört mycket tid och kraft hos Strindberg till den grad att han planerade sitt liv utifrån dem. ”I samband med denna nya åskådning börjar han också gå till rätta med sig själv och framför allt med sitt eget förflutna, en kamp, som fått sitt mest gripande uttryck i andra delen av *Legender*, Jakob brottas. Från att ständigt ha varit anklagaren iför han sig botgörarens

⁸⁰ Lamm, sid. 243.

⁸¹ Ibid. sid. 243.

⁸² Ibid. sid. 244.

skepnad och föresätter sig att gå moraliskt renad ur krisen.”⁸³ I *Legender* har dessa makter tillsammans en enhetlig och personifierad huvudroll såsom en övernaturlig rannsakningsdomare som hela tiden gäckar Strindberg.

Strindbergs syntes i *Till Damaskus*, hans personliga omvändelse, har som resultat att visa öppet och självrannsakande de ofog han gjort mot forna vänner och är hans sätt att gottgöra sitt förflutna. Dock finns det inslag som pekar på hans vilja av att få förlåtelse för vissa gärningar, men ursikten framförs och accepteras av Strindberg själv. Makterna tvingar honom att stanna upp och tänka till och han ”[...] är på samma gång medveten om att han icke kan leva, om hans självkänsla brytes ned”.⁸⁴ Medan han förkunnar att man inte skall strida med Gud eller makterna bryter han alltjämt med föresatsen gång på gång. Dock har han den innersta önskan att försonas, med sig själv och andra, men hans envishet och stolthet hindrar honom. Martin Lamm förklarar:

Hans skuldmedvetande var äkta. Han ångrade sitt förflutna, särskilt sitt uppträdande i religionsfrågan och sedlighetsfrågan, och under de första åren efter krisen sökte han gottgöra personliga oförrätter och återknyta brutna vänskapsband. Det blev svårare då nya konflikter seglade upp. Strindberg kunde då hastigt lämna botgörarkåpan och ikläda sig anklagarens mantel. Och han blev då mer obarmhärtig än förr, därför att han ansåg sig kallad att förkunna Guds straffdomar.⁸⁵

Till Damaskus får således visa hans längtan efter försoning, men Den Okändes tvivel i slutscenen visar också Strindbergs hårdnackande subjektivitet och avståndstagande om belägringen av hans sinne. Maktkampen – Strindbergs saknad efter gottgörelse versus hans nyfunna auktoritet att döma sig själv och andra efter makternas önskan – visar här den mångfacetterade tvetydighet som namnet Strindberg symboliserar.

Strindbergs svanesång

Strindbergs omvändelsedrama bidrog inte till att han blev en ny person. Han konkretiserade sina tankar och idéer och antog ännu en skepnad i sitt mångskiftande liv. I Aftontidningen inleder han en kampanj 1910 som journalist och skrev artiklar som angrep såväl politiska och sociala frågor som litterära och religiösa. ”Och hur han än skiftat positioner och attityder är han nu åter vad han

⁸³ Ibid. sid. 248.

⁸⁴ Ibid. sid. 248.

⁸⁵ Ibid. sid. 249.

en gång var: en stridsman i den radikala samhällsförnyelsens tjänst.”⁸⁶ Men detta får sägas vara hans sätt att bearbeta intrycken, och utvecklas, efter *Stora landsvägen*. Atos Wirtanen skriver att med dramat försöker Strindberg få omvärlden att erkänna hans situation som betydande diktare. Hans ungdomsvän Hjalmar Branting får i sammanhanget då vara en av Strindbergs få goda makter, då han 1912 överräckte en medborgargåva som insamlats i protest mot att Strindberg inte erhållit Nobelpriset.

Men dramats bakgrund är djupare än Strindbergs erkännandesträvan. ”Han kände ett behov att ännu en gång bikta sig, göra upp räkningarna, med det närvarande men även med hela sitt förflutna, skipa rätt mellan sig och världen. Och han ville visa att han genom sin botgöring, genom att erkänna sina fel och förvillelser ingalunda frånsagt sig rätten att pröva och döma.”⁸⁷ Likheterna med *Till Damaskus* är inte bara att bägge är vandringsdramer, utan att de också båda tjänar som Strindbergs terapier för uppgörelser. ”Stora landsvägen är en fortsättning på *Till Damaskus*; då blev tvivlaren Saulus den troende Paulus, efter striderna skulle följa försoning. Nu sökte han syntesen för hela sitt liv: inte bara försonligheten, utan också den goda stridens berättigande [,] hävdade han.”⁸⁸ Wirtanen har delvis rätt; i *Stora landsvägen* sökte Strindberg slutsatsen för hela hans liv, men skillnaden ligger i vad som kommer efter. *Till Damaskus* tjänade till att Strindberg skulle gå vidare med sitt liv som en ny människa, *Stora landsvägen* är ingen fortsättning på livscykeln då han inte gör upp med det gamla för att gå vidare. Han gör upp med sitt förflutna för att dö.

Vad är det då Strindberg gör upp med? För att förstå vad han plockar upp från arkiven, dammar av, och antingen lägger i försoningens eller smädandets låda, måste man titta på dramat för att hitta vilka maktkamper han verkligen vill göra upp med, för att sedan jämföra med biografien och de konflikter och maktkamper han gått igenom. ”Det privata och det subjektiva är så starkt framhävt att man har tagit sitt parti och fattat det som en obeslöjad självbekännelse av Strindberg själv.”⁸⁹

I den märkliga Eseldorfscenen, där invånarna i staden måste vara ointelligenta och straffas vid motsatsen, har smeden – byns härskare, skrivit ett minne över Landets Förstörare. Strindberg syftar här på Heidenstams *Karolinerna*. Skolmästaren som medvetet författat ett mediokert

⁸⁶ Wirtanen, sid. 46.

⁸⁷ Ibid. sid. 159.

⁸⁸ Ibid. sid. 159.

⁸⁹ Gunnar Brandell, *Strindberg – ett författarliv. Fjärde delen – Hemkomsten, det nya dramat*. sid. 363.

femaktsdrama för att dölja sin intelligens, skall föreställa Axel Klinckowström som fått Svenska Akademiens stora pris för en tragedi. Därtill kommer attacken på Geijerstam i kyrkogårdsscenen, som tidigare nämnt. Strindberg gjorde här upp med sina litterära konkurrenter och passade på att skända den nu avlidna Geijerstam, vilket förstörades på premiären på Intiman med utropet ”Ditt Medusahuvud”, som en referens till dennes roman, för att liknelsens verkligen skulle gå fram.⁹⁰ Mördarn Möller, som spelar stor roll i slutet av dramat, fick sitt namn av Strindbergs före detta svåger, som var gift med Harriets syster Dagmar. När Harriet gifte om sig med skådespelaren Gunnar Wingård misstänkte Strindberg att Möller hade något med förlovningen att göra, och placerade honom som en mördare som alla var vettskrämda för; alla med undantag av Jägarn.

Som Brandell fint visat påminner väderkvamnsscenen mellan Jägarn och Vandrarn om Den Okändes och Tiggarens scener i *Till Damaskus*. Den ene verkar hela tiden veta vad den andre skall säga; dubbelgångarna tyder här på att gestalterna är här en och samma, i olika skepnader och olika personligheter. På detta sätt kunde Strindberg i de båda dramerna tala till sig själv, få kritik och beröm för sina gärningar från två håll av sitt medvetande. En djärv tanke kan vara, att Strindberg väljer denna lösning när han ser sig inte behöva någon utomstående att kritisera eller kommentera det sagda eller det gjorda. Strindberg klarar detta utomordentligt bra själv.

De långa dialogscenerna i dramat har, som flera forskare hävdar, ingen verklighetsförankring utan fungerar som fri dikt för att visa handlingen. Det är, originellt nog, när ännu en karaktär inkommer som Strindberg väver in sitt eget liv för att berika historien. Dialogerna mellan Jägarn och Vandrarn, Jägarn och Emeriten, Jägarn och Japanen och så vidare är således Strindbergs paus ifrån det verklighetsförankrade och där hans dikt är det väsentligaste. Att fallet skulle vara tvärtom; att Strindbergs dikt är när han kritiserar sina före detta vänner och familjemedlemmar är inte troligt, då Strindberg i första hand är diktare och dramat är dikt och inte renodlad subjektiv angreppskritik.

Att säga att dramat är Strindbergs testamente är inte fel, men trots allt vagt. Det är snarare så att Strindberg, som fortsatte sin författarbana bland annat genom olika artiklar och de två sista delarna av de blå böckerna, satte i dramats form en sista gång sitt eget liv till allmänhetens förfogande. Han drar paralleller mellan sin längtan efter sina barn, samtidigt som han finner sig olämplig att finnas i deras närhet. Han ser sig förbisedd av diverse utmärkelser och priser och ser sig nödgad att hävda sin ärlighet som en positiv egenskap men det är denna ärlighet att säga vad

⁹⁰ Ibid. sid. 364. Eget resonemang.

han tycker som har satt honom utanför bemärkelsernas kommittéer. Därför kritiserar han sina kollegor och väljer att inte ändra sin personlighet för att vinna nytt förtroende.

Dramats maktkamp är Strindbergs förtroende för sig själv; även om han vid flera tillfällen avsåg sig tidigare verk som från en förvillad hjärna, står han för dem i grund och botten. Han reagerar kraftigt på allmänhetens misstro mot honom och hans verk; att de inte kan se honom som den store författaren, utan som den store folkuppvigaren. Däri ligger dramats kärnpunkt; hans livs konflikter och maktkamper måste vinnas för en sista gång, innan han själv når den åttonde stationen.

Sammanfattning

Vad är skillnaden mellan en konflikt och en maktkamp? Konflikten kan visa sig som en tvist på en oändlig mängd olika sätt. Två uppfattningar står mot varandra i en dispyt, som av en specifik anledning måste lösas. För att överbevisa sin motståndare om att deras åsikt i ämnet är det enda rätta, redogörs uppfattningarna av parterna i deras helhet eller i delar för en senare upplösning. Denna kan te sig som en försoning, förlikning eller av den ena parten, konvertering.

Maktkampen står som en kamp mellan två objekt för att vinna ett tredje, makten. Maktkampens rivaler måste redovisa sin ståndpunkt i dess helhet och på alla sätt hinna före till makten innan den andre. När den väl innehas, äger rivalen den fullständiga och oförnekliga makten över konkurrenten tills någon eller något utmanar den.

Denna uppsats har haft till syfte att visa maktkamperna, inte konflikterna, i August Strindbergs dramatik. Dessa maktkamper har på olika sätt visat sig livsviktiga för karaktärerna och i många fall påtvingade dem att genomgå. Dramerna behandlade i denna uppsats har dock haft en gemensam nämnare; Strindbergs eget liv har på något sätt varit centralt för maktkampen. Varför då presentera maktkamper istället för konflikter? Konflikten, som är en väsentlig beståndsdel i allt berättande, är mer svävande i sin egen existens; ett drama kan innehålla en mängd konflikter som inte tvunget har någon nödvändig funktion för handlingen. Maktkampen är således en större form av konflikt men som dominerar handlingen och kräver en segrare och en förlorare. Förlikning är omöjlig i en maktkamp, då den om detta händer reduceras till en konflikt. Maktkampen fordrar en som är högre än en annan och därefter kan konflikten uppkomma; en

person som har problem med maktens krav har en intressekonflikt, har personen krav på att själv ha makten för att förändra så uppkommer en maktkamp.

I Strindbergs dramatik finns ytterligare maktkamper, men de mest intressanta och mest lämpliga för syftet finns samlade i denna uppsats. Från kyrkan och Strindbergs samtid i religionsfrågan, till äktenskapsdebatten och andra sociala frågor, fram till Strindbergs maktkamper med sig själv – maktkamperna kan uppstå i alla situationer men kräver sin individuella behandling och lösning. Strindberg har dock alltid varit närvarande i maktkamperna för att ge sin personliga åsikt i ämnet och ge exempel på hur man kan lösa dem. Det är därför ingen slump att avsnittet ”Människan vs. Sig själv” förfogar över nästan halva utrymmet i uppsatsen då maktkamper som utspelas i Strindbergs eget sinne är ytterst relevanta att analysera för att förstå honom som person och författare. Att avsnittet med rätta kunde heta ”Strindberg vs. Strindberg” är en parentes i sammanhanget, men överskriften är medveten. Det är inte alltid så att Strindberg kämpar mot sig själv; han vet var han står i vissa frågor men måste alltjämt övertygas. Detta gör han inte genom att försaka sina åsikter, utan att kunna rättfärdiga dem. Han tar hjälp av en del utomstående personer, till exempel Damen och Tiggaren i *Till Damaskus* och Vandrarn, Eremiten och Japanen i *Stora landsvägen*, för att övertyga sig själv, och därför hade ”Strindberg vs. Strindberg” varit opassande.

För övrigt, att ta sig ur två egna maktkamper – Giftasprocessen och Infernokrisen – och ändå behålla sin stolthet, kräver ett erkännande av ett starkt psyke och en förundran över en så stark vilja för sinnets överlevnad.

Att ungdomsdramerna är starkt representerade, *Fritänkaren*, *Den Fredlöse* och *Mäster Olof*, är på grund av deras maktkamper som fenomen i en samtid av oroligheter, men också författarens tidiga fascination för att berätta om dessa. Det är heller ingen tillfällighet att dessa tre får utgöra maktkampen om religionen då denna var en stark drivkraft både hos Strindberg som person, och till hans dramatiska avstamp. *Gillets hemlighet*, som också delvis räknas till ungdomsdramerna, visar religionen i en position som kan visa samhällspolitiska paralleller mellan det sena 1800-talet och det stormiga Uppsala 1402. *Kamraterna*, *Fadren* och *Fordringsägare* visar en ny och mognare Strindberg som ger sig in i socialpolitiken för att klargöra sin säregna åsikt, och *Fröken Julie* demonstrerar hans känsla för naturalistisk romantik i en tid då oförskönad realism skrämmer och fascinerar allmänheten. I kontrast till åttiotaldramerna får *Dödsdansen* visa Strindberg som efter Infernokrisen har nya begrepp och

idéer att förmedla om mannens och kvinnans aldrig sinade maktkamp. *Till Damaskus* och *Stora landsvägen* får utgöra konkreta exempel på Strindbergs inre kraftmätningar mot och med sig själv, vilka alltid har funnits under författandet av alla nämnda dramer men som i dessa får helt och hållet allt utrymme för sin egen behandling.

Strindbergs känsloliv har, som visat, yttrat sig som individuella kamper försatta i dramats form. Alla människor går genom konflikter och maktkamper under livets gång och kämpar på sina egna sätt för att ta sig ur dem. Strindberg valde att publicera sina vilket gjorde att han ibland kunde ta sig ur dem, ibland inte. Men hans dramatik har visat på den effektivitet som kamperna har om de exponeras. Även om de är självupplevda eller inte så är de tacksamma för en teaterpublik att ta del av för att se människan bakom författaren.

Käll- och litteraturförteckning

Tryckt material

Ahlström, Gunnar, *Det moderna genombrottet i Nordens litteratur*. Kooperativa Förbundets Bokförlag, Stockholm, 1947. Tryck: okänt förlag i Helsingfors, 1947.

Brandell, Gunnar, *Strindberg – ett författarliv. Tredje delen, Paris – till och från*. ALBA. Bonnier Grafiska Industrier AB, Stockholm, 1983.

Brandell, Gunnar, *Strindberg – ett författarliv. Fjärde delen – Hemkomsten, det nya dramat*. ALBA. Bonnier Grafiska Industrier AB, Stockholm, 1989.

Brandell, Gunnar, ”Till Damaskus, första delen”, i *Synpunkter på Strindberg*. Red. Gunnar Brandell. Bokförlaget Aldus/Bonniers, Stockholm. Meijels Bokindustri, Halmstad, 1964.

Lagerkrantz, Olof, *August Strindberg*. Wahlström & Widstrand, Stockholm. Tryck: Esselte Herzog, Nacka, 1979.

Lamm, Martin, *August Strindberg*. Albert Bonniers förlag, 1948. Berlingska Boktryckeriet, Lund 1963.

Lindström, Hans, *Hjärnornas kamp – psykologiska idéer och motiv i Strindbergs åttiotalsdiktning*. Förlag okänt. Appelbergs boktryckeri, Uppsala, 1952.

Myrdal, Jan, *Johan August Strindberg*. Bokförlaget Natur och Kultur, Stockholm. Tryck Fingraf AB, Södertälje, 2000.

Nilsson, Per, ”Vad betyder ett namn? – Strindberg i ett onomastiskt perspektiv”, ur *Strindbergiana, Fjortonde Samlingen*. Red. Margareta Brundin, Björn Meidal, Boel Westin. Atlantis, Stockholm. Wallin & Dahlholm Boktryckeri AB, Lund, 1999.

Nolin, Bertil, ”Det moderna genombrottet” och ”Norakvinnan” i *Den Svenska Litteraturen III – De liberala genombrotten 1830-1890*. Red. Lars Lönnroth och Sven Delblanc. BonnierFakta Bokförlag AB, 1988. Tryck: DELO – Tiskarna, Ljubljana genom Korotan – Ljubljana, Slovenien 1997.

Ollén, Gunnar, *Strindbergs dramatik*. Radiotjänst. Ronzo Boktryckeri AB, Stockholm, 1949

Schück, Henrik, *Sveriges Litteratur intill 1900*. Hugo Gebers Förlag, Stockholm. Almqvist & Wiksells Boktryckeri -A.-B., 1935.

Smedmark, Carl Reinhold, ”Inledning till Mäster Olof” i *August Strindbergs dramer II*. Albert Bonniers förlag, Stockholm. Alb. Bonniers Boktryckeri, 1962.

Sprinchorn, Evert, *Slutet i Fröken Julie ur Perspektiv på Fröken Julie*. Red. Ulla-Britta Lagerroth och Göran Lindström. AB Rabén & Sjögren Bokförlag. Tryck: Bohusläningen AB, Uddevalla, 1972.

Sprinchorn, Evert, *Strindberg as dramatist*. Copyright © Yale University, 1982. Tryck: Vail-Ballou Press, Binghamton, New York, USA.

Steene, Birgitta, ”Sexual Warfare on the Stage – From *Sir Bengts Wife* to *The Dance of Death*” i *August Strindberg*. Almqvist & Wiksell International, Stockholm in collaboration with Humanities Press, Inc., Atlantic Highlands, NJ 07716 USA. Tryck: Graphics Systems, Sverige, 1982.

Stolpe, Sven, *Sven Stolpe berättar August Strindberg – Svenska folkets litteraturhistoria*. Askild & Känekull, 1978. Tryck: Centraltryckeriet, Borås 1979.

Strindberg, August, *Samlade Skrifter*. Albert Bonniers Förlag. Bonniers Grafiska Industrier AB, Stockholm, 1987, (1912-1920). Band 1, 2, 28, 29, 51.

Tjäder, Per Arne, *"Det Unga Sverige" – Åttiotalsrörelse och genombrottsepok*. Arkiv avhandlingsserie 15. Infotryck ab, Malmö, 1982.

Wirmark, Margareta, *Kampen med döden – en studie över Strindbergs Dödsdansen*. Almqvist & Wiksell International, Stockholm. Almqvist & Wiksell Tryckeri, Uppsala, 1989.

Wirtanen, Atos, *August Strindberg – liv och dikt*. Bokförlaget Prisma, Stockholm. Tryckindustri AB, Solna, 1962.