

Vibeke Holm

”Spelande i nutid och med halvverkligheten bakom”

En studie av August Strindbergs *Till Damaskus* sett i forhold til

Michail Bakthins kronotopbegrep

**Masteroppgave i nordisk litteratur
Institutt for lingvistiske og nordiske studier
Universitetet i Oslo
Våren 2007**

KAPITTEL 1	3
Innledning	3
<i>Till Damaskus</i> del 1	3
KAPITTEL 2	13
Forskningsoversikt	13
En historisk-biografisk forskningstradisjon	13
En Strindbergsbiografi om forfatterens intellektuelle strategier	15
En utdypning av hva fenomenet "halv- realitet" innebærer på scenen	24
Det absolutte drama	27
Drømmespillsteknikken	29
Fra en gammeltestamentlig til en nytestamentlig orientering	31
<i>Till Damaskus</i> mellom middelalder og postmodernisme	34
<i>Till Damaskus</i> som en dramatisert versjon av <i>Inferno</i>	36
"Tidens egen oro, egen uvisshet, egen ujämna puls"	38
Potensialet i Den Okändes sluttrepikk	40
"Vem är Den Okände bakom alla sina föreställningar?"	42
Oppsummering	49
KAPITTEL 3	50
Bakhtins epistemologi og Kronotopen	50
Virkelighetsopplevelsen i <i>Till Damaskus</i>	50
Subjektiv tid og objektiv tid hos Immanuel Kant	52
Mikhail Bakhtins epistemologi	53
Kronotopen	59
KAPITTEL 4	64
<i>Till Damaskus, hva slags kronotop?</i>	64
En biografisk kronotop?	64
Veiens kronotop	70
Det offentlige torgets kronotop	72
Drømmens kronotop	78
Den andre gatehjørnescenen - Terskelens kronotop	101
KAPITTEL 5	110
Oppsummering	110
BIBLIOGRAFI	114

Kapittel 1

Innledning

Till Damaskus del 1

I denne oppgaven skal jeg ta for meg August Strindbergs skuespill *Till Damaskus*, nærmere bestemt den første delen som ble skrevet i Paris våren 1898, og jeg vil i all hovedsak konsentrere meg om åpningsscenen og sluttscenen, de såkalte gatehjørnescenene.¹

Det er min hensikt å lese stykket i lys av Mikhail Bakhtins teori om kronotopen. Meg bekjent er ikke dette blitt gjort tidligere, i hvert fall ikke her i Norden.

Till Damaskus finnes ellers i tre deler som alle løst bygger på hverandre, hvorav de to første er fra 1898, mens den tredje er fra 1901.

Till Damaskus del 1 (heretter bare *Till Damaskus*) er Strindbergs første verk på svensk etter at han gjennom en lengre tid utelukkende hadde skrevet på fransk, i et forsøk på å slå igjennom som fransk forfatter. Stykket markerer imidlertid ikke bare Strindbergs tilbakevending til det svenske språket, *Till Damaskus* er også det første skuespillet han skrev etter en nærmere seks år lang pause som dramatiker. Fra og med høsten 1892 gjennomlevde nemlig Strindberg en dyp psykisk krise som delvis gjorde ham uproduktiv som skjønnlitterær forfatter. Denne perioden er siden blitt kalt infernokrisen etter den selvbiografiske og beryktede romanen *Inferno* (1897) som omhandler erfaringene fra denne tiden. Infernokrisen er siden blitt stående som et avgjørende skille i Strindbergs forfatterskap.

Også *Till Damaskus* er skrevet med utgangspunkt i denne krisen. *Till Damaskus* fremstår dermed utvilsomt annerledes enn de tidligere dramatiske verkene.

Men det er ikke bare sett i forhold til Strindbergs eget forfatterskap at *Till Damaskus* utgjør noe nytt og annerledes. *Till Damaskus* markerer også begynnelsen på den modernistiske teatertradisjonen generelt. Stykket bryter med det aristoteliske dramaets prinsipp om fabelens sammenhengende kjede av begivenheter ved at den her i stedet brytes opp i selvmotsigende forestillinger, innfall og opplevelser. Det er ikke den mellommenneskelige intrigen som står i sentrum for begivenhetene i *Till Damaskus*, men protagonisten, Den Okändes opplevelse av omverdenen. Lenge ble stykket derfor hyllet, særlig i Tyskland, som det ekspresjonistiske dramaets forløper. Man så alt i stykket som et utslag av hva man kalte *Die Ausstrahlung des*

¹ Alle sitat henvisninger til Strindbergs *Till Damaskus* er hentet fra NU, 39 bd, (Stockholm: Norstedts, 1991)

Ichs. Altså at alt som hendte og alle stykkets karakterer var projeksjoner av protagonistens sinnelag.

Tidligere forskning

Noe av det paradoksale når det gjelder forskningen omkring *Till Damaskus*, er at den, til tross for stykkets status som et banebrytende og tidløst mesterverk, ennå er relativt beskjeden, i hvert fall sammenliknet med andre Strindbergsdramaer som for eksempel *Fadren* (1887), *Fröken Julie* (1888) og de senere verkene *Ett drömspel* (1907) og *Spök-sonaten* (1908), som vel er blant de mest kjente og gjennomforskede. *Till Damaskus* blir derimot sjelden gransket for seg. Det er mitt inntrykk at det som oftest kommenteres, sammenliknes eller blir brukt som en slags illustrasjon i forbindelse med behandlingen av andre verk. Stykket vies som oftest et avsnitt her og der, endog ett eller flere kapitler for seg, men opptar sjelden plassen i en hel avhandling alene. Noen monografi over verket eksisterer ikke. Som det vil komme frem under forskningsoversikten i kapittel 2, har Strindbergsforskningen en lang tradisjon for å vise til hva Strindberg selv har ment om og med sine verker. *Till Damaskus* er i så måte ikke noe unntak. Det er som om forskerne stadig er litt usikre på hvordan man skal forholde seg til stykket, til tross for dets status som et portalverk for moderne dramatik.

Men selv om det ennå ikke eksisterer noen monografi over *Till Damaskus*, betyr det likevel ikke at forskningsbidragene er få eller ubetydelige. Tvert i mot, det eksisterer et mylder av artikler, særlig fra Skandinavia, men også fra Tyskland, der den ekspresjonistiske litteraturen lenge stod sterkt, og i nyere tid eksisterer det også i USA et aktivt forskningsmiljø omkring Strindbergs forfatterskap. Å skrive om *Till Damaskus* innebærer derfor ikke bare å kunne lese selve verket grundig, men også at en evner å manøvrere og gjøre rede en tross alt relativt stor, men spredt forskningstradisjon.

Før jeg kommer til min egen lesning av stykket, har jeg derfor valgt å vie forskningstradisjonen ganske stor plass. Fordi min egen forståelse av stykket bunner i en tradisjon, innebærer det at jeg kan gjøre rede for forskningen at jeg samtidig definerer mitt eget utgangspunkt som forsker. Kapitlet om tidligere forskning, kapittel 2, er derfor ikke ment som en bolk sett for seg, der jeg pliktskyldigst ramser opp forgjengerne. Det er ment å inngå som en dynamisk del av oppgaven, i det jeg hele tiden forholder meg til og diskuterer i forhold til tidligere forskning. I denne forskningsoversikten har jeg dessuten valgt å ta for meg hver forsker for seg. Fordi resepsjonshistorien i utgangspunktet er såpass uoversiktlig, anser jeg det som mest hensiktsmessig å gi en klar oversikt over hva som faktisk er hver enkelt

forskers standpunkt, før jeg selv begynner å diskutere dem. Dette betyr imidlertid ikke at jeg ser hver enkelt forsker uavhengig av den tradisjonen de inngår i.

Handlingen

Den Okände blir utlevert til universelle makter som gradvis former ham, men ikke uten at han selv også må foreta eksistensielle valg underveis. Handlingen i *Till Damaskus* følger for en stor del drømmens dramaturgi: Scenografien er symbolsk, overgangen mellom scenene kan virke abrupt og dialogen følger ikke nødvendigvis hverdagspråkets regler for logisk konversasjon. Egentlig er ikke den ytre handlingsgangen særlig komplisert, men fordi den spinner ut av indre, psykologiske forestillinger, fremstår den likevel ikke som umiddelbart håndgripelig. Innledningsvis kan derfor et kort handlingsreferat virke klargjørende:

Protagonisten, Den Okände, som er en bitter og selvsentrert mann, møter den kristne Damen på et gatehjørne. Her fører de en eksistensiell samtale som i all hovedsak dreier seg om Den Okändes liv og anskuelser. På gatehjørnet møter han også for en kort stund den dobbeltgjengeraktige Tiggeren som har kastet bort livet sitt, samt et mystisk brunkledd begravellesfølge. Den Okände gir Damen tilnavnet Eva. Damen forføres, og forlater sin første ektemann, Legen, som også viser seg å være Den Okändes tidligere skolekamerat, og som Den Okände en gang lot få skylden for en ugjerning han selv hadde begått. Når de nå møtes igjen, nekter likevel Legen for noensinne å ha kjent Den Okände personlig.

Damen og den Okände gifter seg, men fordi den Okände ikke greier å forsørge dem, blir de nødt til å oppsøke hennes foreldrehjem ute i provinsen. Damens mor møter her Den Okände med skepsis. Hun konfronterer ham med hans egne onde hensikter. Moren overtaler også Damen til å lese Den Okändes siste bok, selv om hun nettopp har lovet ham å aldri gjøre det. Når den Okände oppdager at Damen har brutt sitt løfte og lest i boken, forlater han henne.

Neste gang vi møter Den Okände igjen, befinner han seg i asyltet "Den Goda Hjälpn". Her har Den Okände først ligget bevisstløs i tre måneder, etter at han forsøkte å utfordre Gud. Når han endelig våkner, konfronteres Den Okände med alt det vonde han har påført sine medmennesker. Ledsaget av Confessoren leses det en forbannelse over ham. Resultatet er at Den Okände gradvis begynner å innse at han er ansvarlig for mange menneskers lidelser, men det er ennå uklart hvordan han kan gjøre opp for seg. Han rives stadig mellom den gammeltestamentlige læren om "øye for øye, tann for tann" og den nytestamentlige læren om forsoningsofferet og nestekjærighet.

Tilbake hos Moren i kjøkkenet og siden rosekammeret, medgir Den Okände endelig at også han er avhengig av andre mennesker og at han søker barmhjertighet. Moren oppfordrer ham til å gå den samme veien som Paulus tok: Veien til Damaskus som fører til Kristus.

Etter nok en gang å ha blitt konfrontert med sider av seg selv gjennom Tiggeren, finner Den Okände Damen igjen. Damen ledsager ham videre tilbake gjennom de stasjonene han allerede har vært innom, men før de kommer tilbake til gatehjørnet, oppsøker Den Okände nok en gang Legen. Den Okände forventer seg anklager og hat fra Legen, men blir i stedet overraskende positivt mottatt. Deretter ender handlingen opp der den begynte, på gatehjørnet foran kirken, postkontoret og kafeen. Den Okände forsøker nå å forvente og ønske gode ting, og opplever dermed at en pengeforsendelse hele tiden har ligget å ventet på ham inne på postkontoret. Den Okände innser endelig at mye av det vonde han har opplevd, har vært hans egen feil: "Nej! Det var min egen dumhet, eller ondska --- Jag ville icke vara livets dupe, och därför blev jag det!".²

Damen på sin side forsøker nok en gang å få med seg Den Okände inn i kirken, og lover at han der skal få høre nye sanger. Den Okände stiller seg ennå tvilende til dette, en del av ham vil helst dyrke elendigheten ved gjemme seg unna livet, men han velger likevel denne gangen å bli med innom kirken: "Nåja; jag kan ju alltid gå igenom; men stanna gör jag inte!".³ Det uvisse ordet "Kanske!"⁴ er hans siste replikk.

Till Damaskus sett i forhold til Ett drömspel

Strindberg selv var i begynnelsen svært usikker på verdien av stykket. I et brev til Gustav af Geijerstam, som var ansvarlig for de litterære utgivelsene ved Gernandts forlag, skrev han:

Härmed en pjes, om hvars värde jag icke har en aning. Finner Du den god, så kasta in den till teatern. Finner Du den omöjlig, så göm den i Gernandts kassaskåp. Men manuskriptet förblir min egendom. Det är min ända sparbössa.⁵

Etter hvert blir Strindberg imidlertid mer overbevist om at *Till Damaskus* er en genistrek. I forordet ("Erinran") til det senere skuespillet *Ett drömspel*, betegner han derfor *Till Damaskus* som "sitt förra drömspel".⁶ Likevel, som Gunnar Ollén peker på i kommentaren i utgaven av samlede:

² NU, 39: 157

³ NU, 39: 157.

⁴ Ibid.

⁵ Ibid., 426.

⁶ NU, 46

Det är det i så måtto, att *Till Damaskus* I dels som helhet har en visionär prägel, dels har inslag av drömkaraktär, medan *Ett drömspel* i långt högre grad har renodlat själva drömmandets särdrag.⁷

Det er altså følgelig ikke tilstrekkelig å se *Till Damaskus* og *Ett drömspel* under samme lupe. Den ytre og realistiske virkeligheten gjør seg nemlig i større grad gjeldende i *Till Damaskus* enn i *Ett drömspel*.

Hvem er Den Okände?

Et annet vesentlig skille mellom *Till Damaskus* og *Ett drömspel* er bestemmelsen av stykkets hovedperson. I det berømte *Erinran* til *Ett Drömspel* betegner som sagt Strindberg *Till Damaskus* som sitt tidligere drømmespill: "Författaren har i detta drömspel med anslutning till sitt förra Drömspel "Till Damaskus" sökt härma drömmens osammanhängande men skenbart logiska form".⁸ Videre om drømmeren sier Strindberg i dette forordet:

Men ett medvetande står över alla, det är drömmarens; för det finns inga hemligheter, ingen inkonsekvens, inga skrupler, ingen lag. Han dömer icke, frisäger icke, endast relaterar [...].⁹

Likevel, selv om Strindberg slik poengterer at en drøm kun kan finne sted i en bevissthet, altså at den må tilhøre noen, er det nettopp i tilfellet *Ett drömspel* vanskelig å avgjøre hvem sin drøm det egentlig dreier seg om. Er det forfatteren Strindbergs drøm? Er det gudedatteren Agnes' drøm? Eller er det kanskje publikums drøm?

Mens det i *Ett drömspel* i bunn og grunn ikke synes så viktig å vite nøyaktig hvis drøm vi har med å gjøre for å tilegne oss handlingen, blir derimot hele vår forståelse av Den Okände, hvordan vi velger å kategorisere ham, avgjørende for vår forståelse av hvordan og hva vi faktisk opplever i stykket *Till Damaskus*. Her relateres nemlig alt til Den Okände: Konflikter, assosiasjoner, fantasier og forvirring; alt kan tilskrives ham. Det er for en stor del Den Okändes øyne vi opplever handlingen gjennom.

Men at vi anerkjenner Den Okände som selve fokuseringspunktet for hendelsene, betyr ikke at dennes identitet er tydelig. For hvem er egentlig Den Okände? Den Okände fremstår igjennom hele handlingen som en upålitelig skikkelse. Han er ingen tydelig karakter. Til tross

⁷ Gunnar Ollén, "Kommentarer", NU, 39: 417

⁸ NU, 46: 7

⁹ Ibid.

for at han har skarpe meninger og sterke følelsmessige utbrudd, fremstår han som nærmest kjerneløs. Det er slik sett et paradoks at vårt eneste faste holdepunkt gjennom handlingen, fremstår som så uhandgripelig. Det er som om Den Okände unnslipper enhver klar definisjon, i det han for så vidt også kunne passet like godt inn under det motsvarende. Likevel, Den Okände må altså på et eller annet vis identifiseres. Det ligger indikert i selve navnet *Den Okände* at vi her har å gjøre med en gåte som må løses. Utfordringen blir derfor å identifisere Den Okände, uten å samtidig lukke for andre vesentlige sider ved ham.

Selv Motsigelser

Det er refleksjonen om virkelighetens beskaffenhet, både epistemologisk og etisk, som er den sentrale motivasjonen for stykket. Den Okände konfronteres med egne trekk eller egenskaper, i det mange av dem han møter på sin vei fremstår som dobbeltgjengere av ham selv. Gjennom hva som for eksempel minner om Saulus'/Paulus' omvendelse på vei til Damaskus, Kristus' stasjonsvise Golgatavandring, syndefallet i det Eva spiser av den forbudne frukten, og angeren og frykten i skjærsilden, forandres Den Okändes selvbilde og religiøse orientering i det han vinner innsikt i egen skjebne. Slik blandes subjektive forestillinger med referanser som har status som allmenne i vår kultur. Stykket oppviser slik sett både et subjektivt og et objektivt virkelighetsbilde.

Den Okände er altså en paradoksal skikkelse. Men fordi hans synsvinkel påvirker hele det universet han figurerer i, er det min påstand at hele teksten *Till Damaskus* synes å være konstruert rundt tilsynelatende uforsonlige motsetninger. Disse motsetningene presenteres imidlertid ikke her som kunstige og kulturelt frembrakte fenomen. Det er motsetningene status som et generelt, grunnleggende og ufravikelig fenomen som poengteres.

Selv motsigelser er imidlertid vanskelige å forholde seg til. Derfor betrakter vi fenomenet lett som et uttrykk for forvirring, orienteringsløshet, og karakterløshet. Tradisjonen viser da også at selv motsigelsen ikke er noe hyllet fenomen i vår kultur. Den klassiske retorikken er jo nettopp et utslag av det. Det var for eksempel svært pinlig for Sokrates' samtalepartnere i det gamle Athen å bli grepet i nettopp selv motsigelser.

Subjektets nåtid

Tett forbundet med Den Okändes paradoksale måte å oppføre seg på, er hans umiddelbare opplevelse av omverden. Til tross for at både fortiden og fremtiden har en sentral plass i stykkets komposisjon, er det direkte i Den Okändes nåtidsopplevelse at stykket utspiller seg.

Denne nåtiden er en subjektivt opplevd tid, og ved hjelp av Bakhtin vil jeg vise hvordan subjektets nåtid oppleveres som potensielt uendelig.

Fordi vi opplever store deler av handlingen gjennom Den Okändes perspektiv, vil jeg med henvisning til nåtidsperspektivet hos Den Okände, argumentere for at *Till Damaskus* ikke kan være en dramatisert selvbiografi som det ellers så ofte er blitt hevdet. En biografi ser jo alltid subjektet utenifra og ettertid. I biografien fremstår alltid subjektet som noe bestemt og avsluttet.

Nåtiden har dessuten alltid et snevrere eller mer selvmotsigende perspektiv enn ettertidens distanserte refleksjon, og den er mer kroppslig i det at sanseopplevelsene konstituerer opplevelsen. I denne forbindelse drar jeg også veksler på Roland Barthes' tekst *Lysten ved teksten*, hvor han argumenterer for hvordan litteraturen er det stedet der mennesket kan omfavne tilværelsens grunnleggende selvmotsigelser.¹⁰

Forholdet mellom tid og rom

Tittelen på denne oppgaven "Spelande i nutid och med halvverkligheten bakom" er hentet fra et brev Strindberg skrev til sine barn utpå senvåren 1898. Her beskriver han *Till Damaskus* på følgende måte:

Som det är en ny genre, fantastiskt och lysande som Lycko-Per men spelande i nutid och med full verklighet bakom, kan det hända det blir vår uppkomst, kan också hända att publiken finner sig lite omornad i början.¹¹

Hva "nutid och full verklighet bakom" faktisk vil si i forhold til *Till Damaskus*, forsøker imidlertid ikke Strindberg å definere nærmere. Når jeg har valgt dette sitatet som tittel på oppgaven, har det å gjøre med hvordan også Strindberg her selv så klart betoner sammenhengen mellom tid og rom i litteraturen, og at nåtiden er essensiell i et stykke som *Till Damaskus*.

Forskningen om *Till Damaskus* har imidlertid mest fokusert på hva "full verklighet bakom" vil si, altså hva som kjennetegner det rommet stykket utspiller seg i. Som jeg vil komme tilbake til i forskningsoversikten, hevder særlig forskere som Gunnar Brandell, Richard Bark, Egil Törnquist og Ola Holmgren at *Till Damaskus* utspiller seg både på et subjektivt og et objektivt virkelighetsplan. Hva som kjennetegner tidsforløpet i stykket, er derimot slik jeg ser det, ikke blitt like grundig behandlet. Det er som sagt min tese at *Till*

¹⁰ Roland Barthes, *Lysten ved teksten*, overs. av Arne Kjell Hagen, (Oslo, Solum, 1998)

¹¹ NU, 39: 430

Damaskus betoner nåtidsopplevelsen i særlig grad. Videre er det her min påstand at denne tidsopplevelsen er like kompleks som opplevelsen av rommet. For hevder man at det eksisterer både et subjektivt og et objektivt rom, må det også eksistere en subjektiv og en objektiv tid. Det er en velforankret filosofisk innsikt at anskuelsesformene tid og rom ikke kan gjøre seg gjeldende uten hverandre.

Mikhail Bakhtins teori om kronotopen

Mikhail Bakhtins teori om kronotopen tilrettelegger for en forståelse for hvordan tid og rom gjør seg gjeldende i litteraturen. Den gir et begrepsapparat for å kunne kategorisere en tekst på bakgrunn av anskuelsesformene tid og rom. Det er nemlig Bakhtins mening at tid og rom opererer like uatskillelig i litteraturen som i det virkelige livet, men at disse formene i litteraturen kan gjøre seg gjeldende via andre konstellasjoner enn i det virkelige livet.

Bakhtins foretrukne sjanger er imidlertid romanen. Dette fordi han mener at romanen utgjør den sjangeren som best er egnet til å uttrykke flere stemmer og ulike synspunkt i én og samme tekst, samtidig som han også mener at romanen er best egnet til å ta opp i seg ulike og foregående litterære uttrykksmåter. Men fordi *Till Damaskus* også drar veksel på andre sjangere, mener jeg at Bakhtins kronotopbegrep også er anvendbart når det gjelder å klassifisere en så mangfoldig tekst som *Till Damaskus*.

Ellers mener jeg at Bakhtins forståelse av subjektets forhold til omverdenen kan gi oss en forståelse av Den Okändes forhold til sine omgivelser.

I kapittel 3 vil jeg gjøre grundigere rede for grunntrekkene i Bakhtins teori om måten subjektet orienterer seg på i verden og i forhold til seg selv.

Fordi Bakhtin for en stor del bygger på Immanuel Kants erkjennelsesfilosofi, vil jeg også kort skissere Kants skille mellom et subjektivt og et objektivt tidsforløp.

Når jeg så går over til å drøfte *Till Damaskus* ut i fra teorien om kronotopen i kapittel 4, forsøker jeg ikke å få teksten til å passe inn under en bestemt kronotop. Som jeg kommer tilbake til i kapitel 3, ligger det i Bakhtins dialogismebegrep at sannheten aldri er entydig. Følgelig kan en og samme tekst passe inn under flere typer kronotoper. En tekst kan imidlertid ha én hovedkronotop som de andre kronotopene innordnes under. I min lesning av *Till Damaskus* blir derfor "drømmens kronotop" det overordnede aspektet. Før jeg diskuterer "drømmens kronotop", vil jeg imidlertid drøfte det selvbiografiske aspektet Strindbergsforskningen lenge har dvelt ved, samt se mye av diskusjonen om hvem Den Okände egentlig er, i lys av en "biografisk kronotop". Men også "veiens kronotop" og "møtets

kronotop" blir drøftet. Den avsluttende scenen på gatehjørnet vil bli lest i forhold til drøftelsen av en "terskelens kronotop".

***Till Damaskus* som lesedrama**

Till Damaskus er et teaterstykke. Teksten er altså ment å være et grunnlag for en oppsetning. I Strindbergs egen karakteristikk av dramaet inngår da også blant annet utsagnet: "Pjesen skall spelas; c'est du théâtre!".¹² Jeg vil likevel først og fremst forholde meg til teksten som et lesedrama.

Men fordi Strindberg hadde scenen i tankene da han skrev stykket, har han lagt vekt på mer enn de rent språklige elementene alene. Dialogen er følgelig ikke enerådende, ja, kanskje ikke engang avgjørende. I følge Gunnar Brandell var det Strindbergs intensjon at han med *Till Damaskus* ville treffe flere registre enn det rent intellektuelle hos sitt publikum. Ved hjelp av musikk, tablåer, fargesymbolikk og liknende skulle ulike sanser stimuleres. Denne effekten, den mer kroppslige opplevelsen om man vil, blir imidlertid langt på vei borte når man kun leser stykket. Lesningen blir i all hovedsak en intellektuell øvelse. Vi ser for eksempel ikke tablåene eller hører musikken direkte. Vi må selv konstruere dem i vår bevissthet på bakgrunn av den informasjonen teksten gir. Effekten blir følgelig en annen. Der det er nødvendig, vil jeg derfor påpeke hvordan ting eventuelt virker på scenen i stedet for som ren tekst.

Gatehjørnescenene i del 1

Når jeg i denne oppgaven utelukkende velger å beskjefte meg med del 1, er det fordi denne utgjør en selvstendig helhet, både tematisk og kompositorisk. Det er sannsynlig at Strindberg ikke hadde noen oppfølgere i sinne da han skrev del 1. Det er også del 1 som anses som den mest vellykkede. Mange har skrevet om *Till Damaskus* som om det bare fantes én del (for eksempel Arne Melberg og Peter Szondi, som jeg begge kommer tilbake til i forskningsoversikten i kapittel 2). Av de forskerne jeg har lest i forbindelse med denne oppgaven, er det bare Göran Stockenström¹³ og Gunnar Brandell¹⁴ som også behandler del 2 og del 3 med en viss grundighet. (Jeg kommer imidlertid ikke videre inn på disse analysene i denne oppgaven). Ellers kan det nevnes at i den pocketutgaven som utgjorde mitt første møte med stykket, og som jeg vil anta nettopp er den utgaven som mange andre studenter og elever leser, står det riktignok innledningsvis "*Till Damaskus Första delen*", men at stykket har to

¹² Ibid., 429

¹³ Göran Stockenström, *Ismael i öken. Strindberg som mystiker*, Uppsala, 1972, s. 348-380

¹⁴ Gunnar Brandell, *Strindberg - ett författarliv*, 4 bd, (Stockholm: Alba, 1989) s-11-40, 161-165

deler til, sies det her ingen ting om.¹⁵ Dette bidrar til å gi et inntrykk av at det egentlig bare er den første delen som gjelder. Del 1 blir dessuten som oftest fremført for seg, uten referanse til de to andre påfølgende episodene. Da for eksempel Nationalteatret satte opp stykket våren 2006 under Oskaras Korsunovas regi, var det bare del 1 som gjaldt.

Både formen og innholdet i *Till Damaskus* bryter med våre forventninger om hvordan virkeligheten kan fremstilles i teateret. Fordi dette gjør seg gjeldene allerede i første scene, "I Gathörnet", og fordi grunnlaget for hvordan stykket videre skal oppfattes legges her, vil jeg i denne oppgaven i all hovedsak fokusere på denne scenen. Men fordi *gjentakelsen* er et sentralt kompositorisk grep i dette stykket, vil jeg også vie den andre gatehjørnescenen, altså slutten på stykket, en del oppmerksomhet.

Når jeg leser sluttscenen ser jeg imidlertid ikke den på grunnlag av den første scenen alene. Med i betraktningen ligger det faktum at det meste av stykkets begivenheter ligger mellom disse to parallelle scenene, med den midterste Asylscenen som et slags klimaks. Den siste scenen bærer i seg erfaringen fra hele stykket, mens den første scenen på sin side peker frem mot mer enn bare den siste scenen. Der det virker utfyllende, henter jeg inn eksempler fra øvrige deler av stykket.

¹⁵ August Strindberg, *Till Damaskus*, (Stockholm, Legenda, 1986).

Kapittel 2

Forskningsoversikt

En historisk-biografisk forskningstradisjon

Tanken om at det skjønnlitterære verket utgjør et adekvat uttrykk for forfatterens liv og sinnelag, er selve grunnsteinen i den historisk-biografiske forskningstradisjonen. Selv om denne retningen i dag ikke lenger er dominerende i de litterære forskningsmiljøene, er det fortsatt slik at den for en stor del preger vårt møte med August Strindbergs forfatterskap. At Strindbergsforskningen ble etablert i en tid da den biografiske lesemåten var dominerende rettesnor, er selvfølgelig en viktig årsak til dette. I utgangspunktet var Strindbergsforskningen dessuten også til dels moraliserende både over Strindberg som person og hans verk. Når Fredrik Böök, kanskje den mest dominerende skikkelsen innen svensk litteraturforskning i løpet av første halvdel av 1900-tallet, karakteriserer Strindbergs diktning, skiller han ikke på person og verk. Det blir følgelig vanskelig å vite om det er personen Strindberg eller forfatterskapet han kritiserer. Om Strindberg skriver Böök blant annet:

Förmågan att med oerhörd intensitet upplefva alla slags antipatiska stämningar: olust, vantrefnad, hat och raseri, utgör själfva nerven i Strindbergs väsen. Huvuddelen af hans diktning liksom huvuddelen af hans brevväxling sysslar icke med något annat. Man häpnar gång på gång öfver hans virtuositet i att framkalla outhärdliga situationer - det är, som om en dunkel instinkt lockade honom mot lidandet för att stegra lifsintryckens våldsamt och rikedom. Man har intrycket af att han rent af uppsöker tortyrkamrarna, och under Infernoperioden bevittnar man ju också, hur han med religiös motivering ålägger sig själf olika slag af pina. Men detta drag finnes hos honom äfven under de profana perioderna i hans lif och har uppenbarligen djupt liggande orsaker i hans organism, oberoende af den religiösa botgörarstämningen.¹⁶

I sin avhandling om hvordan Strindbergs forfatterskap er blitt behandlet i litteraturundervisningen i det svenske gymnasiet fra Strindbergs egen tid og frem til i dag, poengterer Sten-Olof Ullström hvordan Böök her legger føringer for den videre forståelsen av forfatterskapet: "På detta sätt skisserar Böök 1915 ett slags program för en

¹⁶ Fredrik Böök, "Strindbergsminnen", *Essayer och kritiker 1915-1916*, (Stockholm, 1917), s. 202 f.

Strindbergforskning vars oppgitt är att härleda diktens innebörder ur en serie föreställningar om författarens personlighet".¹⁷

En annen viktig pioner i Strindbergforskningen, Martin Lamm og hans Strindbergbiografi *August Strindberg*¹⁸ regnes også fortsatt som en milepæl i forskningshistorien. Det er for eksempel her det siden uunngåelige begrepet "infernokrisen" blir etablert. Altså overbevisningen om at Strindberg i løpet av annen halvdel 1890-tallet gjennomlevde en dyp, religiøs-eksistensiell krise. En krise som i sin tur førte til et markant skifte i forfatterskapet, fra en i all hovedsak naturalistisk orientert diktning, til en modernistisk, eksperimentell.

Likevel, vel så mye som den tidsånd Strindbergforskningen blir etablert i, er det Strindberg selv som har skapt bildet av seg selv som en litterær størrelse: Strindberg skriver jo stadig nye selvportrett. I verk etter verk fletter han sammen eget liv og fiksjon. Det subjektet han fremviser, fremstår ikke rent sjelden som svært selvsentrert.

Nå er selvfølgelig ikke Strindberg den eneste forfatteren som skriver ut fra sitt eget liv. Det spesielle er at han gjør det også i teateret. Mange av skuespillene utspiller seg tilsynelatende innenfor sfæren av det dypt personlige: Private relasjoner offentliggjøres. Tvangstanker og pasjoner blottes. Tidligere venner og trosfeller ydmykes. Hustruer ærekrenkes. Tvilen og angsten anskueliggjøres. Resultatet er at det for en stor del nærmest blir umulig å skulle holde forestillingen om Strindbergs person unna lesningen av verket. Den karakteristikken som Böök gir av Strindberg ovenfor, kunne derfor for eksempel like godt passe til protagonisten i *Till Damaskus*, Den Okände. Når Strindberg plasserer seg selv i sine egne verker, blir det ikke som når for eksempel Hitchcock for et kort øyeblikk dukker opp i egne filmer, og publikum slik for et like kort øyeblikk blir seg bevisst at fortellingen egentlig en nøye regissert illusjon. Mens Hitchcocks nærvær avbryter fantasien, fremstår Strindberg som en integrert del av illusjonen. Resultatet blir at det blir svært vanskelig å skulle holde den virkelige forfatteren Strindberg og forestillingen om forfatteren Strindberg atskilt.

Likevel, forskningen etter Böök og Lamm har med stadig større tydelighet slått fast at bak kaoset på scenen og stridighetene i det offentlige rom, står det en sterk kunstnerisk bevissthet. Akkurat som i litteraturvitenskapen forøvrig, har man utviklet en mindre naiv forståelse av sammenhengen mellom forfatter og verk.

¹⁷ Sten-Olof Ullström, *Likt och olikt. Strindbergsbildens förvandlingar i gymnasiet*, (Stockholm/Stehag: Symposion, 2002), s. 45.

¹⁸ Martin Lamm, *August Strindberg*, (Stockholm: Aldus/Bonnier, 1948).

Tenkeren Strindberg

Men dermed gjør et annet karakteristikum for hvordan man forholder seg til forfatteren Strindberg, seg gjeldende. For om mange forskere ikke først og fremst er opptatt av å kartlegge Strindbergs gjøren og laden rent privat, får han likevel svært ofte utgjøre den samlede autoriteten for tolkningen av verket. Ved å henvise til brev, utsagn og dagboknotater, forsøker man å komme på sporet av Strindbergs intellektuelle bevissthet. Det blir nesten som om man ber tenkeren Strindberg forklare hva kunstneren Strindberg egentlig kan ha ment. Særlig Richard Bark, Gunnar Brandell og Göran Stockenström bruker denne fremgangsmåten. Problemet i denne sammenhengen, slik jeg ser det, er at Strindberg verken var filosof eller litteraturteoretiker. Strindberg var først og fremst dikter. Hans tanker er derfor sjelden logisk etterprøvbare og mye har utkastets flyktige og intuitive karakter. Ideene synes ofte viktigere enn argumentasjonen. Selvmotsigelsene er mange. Visdom og klokskap blandes ikke rent sjelden med hva som mest minner om pubertale, selvgode og himmelstormende utbrudd. Og selv om vendingene synes både poetiske, forbløffende og tilsynelatende veldig presise, forblir de likevel ofte vanskelige å definere. Å forsøke å tydeliggjøre forfatteren Strindberg ved å henvise til tenkeren Strindberg, kan således gi nye og interessante vinklinger, men klargjørende er det ikke alltid.

En Strindbergsbiografi om forfatterens intellektuelle strategier

Blant dem som forsøker å kartlegge Strindbergs intellekt og teorier, så er Gunnar Brandell kanskje den grundigste. Brandell har skrevet en Strindbergbiografi i fire deler. Før jeg kommer inn på selve biografien, vil jeg imidlertid ta for meg de to artiklene "Frågor utan svar. Något om Strindbergs dramadialog - och Ibsens"¹⁹ og "Strindberg som dramatiker".²⁰ I disse artiklene forøker Brandell å si noe om Strindbergs språklige strategier generelt og årsakene til dem.

Forordet til *Fröken Julie* og "hjärnornas kamp"

Brandell sammenfatter Strindbergdialogen under Strindbergs eget begrep fra forordet til *Fröken Julie*, nemlig "den irrande dialogen", og hevder at denne særegne dialogformen er en av Strindbergs største nyskapninger som dramatiker, samt at den ikke finner sin fulle

¹⁹ Gunnar Brandell, "Frågor utan svar, Något om Strindbergs dialog - och Ibsens", *Nordiskt drama - studier och belysningar*, (Uppsala: Svenska Litteratursällskapet, 1993), 64-74.

²⁰ Brandell, "Strindberg som dramatiker", *Nordiskt drama - studier och belysningar*, (Uppsala: Svenska Litteratursällskapet, 1993), s. 75-81.

motsvarighet hos andre dramatikere. Brandell tar utgangspunkt i følgende passasje fra Strindbergs berømte forord til det naturalistiske *Fröken Julie*:

Vad dialogen slutligen angår, har jag brutit med traditionen något, i det jag icke gjort mina personer till kateketer som sitta och fråga dumt för att framkalla en kvick replik. Jag har undvikit det symmetriska, matematiska i den franska konstruerade dialogen, och låtit hjärnorna arbeta oregelbundet såsom de göra i verkligheten, där i ett samtal ju intet ämne tömmas i botten, utan den ena hjärnan av den andra får en kugg på måfå att gripa in i. Och därför irrar också dialogen, förser sig i de första scenerna med ett material som sedan bearbetas, tages upp, repeteras, utvikes, lägges på, såsom temat i en musikkomposition.²¹

I følge Brandell, utgjør dette Strindbergs eneste forsøk på å formulere et program for hva han selv mener kreves av en moderne dialog, samt at dette siden har fått prege vårt syn på hva som kjennetegner Strindbergdialogen generelt. Problemet med denne delen av forordet, hevder imidlertid Brandell, er at den er relativt kortfattet. Den inneholder ingen klare retningslinjer, men har heller mange uvisse punkter. For hva vil det si at en fransk dialog er "logisk" eller "matematisk"? Og hva betyr det egentlig når Strindberg hevder at han vil forme dialogen "musikalsk"?

Vanligvis tenker man seg at dialogen består av spørsmål og svar, og at den formes ut fra et informasjonsperspektiv. Men hos Strindberg er nettopp ikke logiske redegjørelser som svar på spørsmål en selvfølgelig del av dialogen. Med eksempel fra *Spök-sonanten* viser Brandell hvordan spørresetningene mest fremstår som påstander. Påstander som i sin tur inneholder:

[...]utebliven eller ofullständig information, subtila motsägelser i den information som ges, frågor och svar som nästan hänger ihop men inte riktigt. Strindberg förbjuder sig inte ens nonsensrepliker [...].²²

Det problematiske for publikum, sier Brandell, er at det tidvis kommer for mye informasjon på en gang, eller at den informasjonen som gis, fremstår som vag. Strindberg etablerer ikke et sentralt perspektiv i dialogen:

Något centralt perspektiv, som skulle tillåta oss att avgöra vad som är viktigt och mindre viktigt i det vi får höra, upprättas överhuvud inte och följaktligen inte heller något avtal med publiken om vad vi skall tro eller inte tro.²³

²¹ NU, 27: 109.

²² Brandell, "Frågor utan svar, Något om Strindbergs dramadialog - och Ibsens", *Nordiskt drama –tudier och belysningar*, (Uppsala: Svenska Litteratursällskapet, 1993), s. 67.

²³ Ibid., s. 71.

Årsaken til at Strindberg organiserer stoffet sitt på denne måten, mener Brandell ligger i at Strindberg hele forfatterskapet igjennom forfeftet forestillingen om "individens relativa brist på karakter".²⁴ Det vil si forestillingen om at sjelene ikke eksisterer klart avgrenset i forhold til hverandre. Følgelig kan de også relativt ubesværet gripe inn i hverandre. Dialogen virker derfor for Strindberg som en vekselvirking mellom sjelene, og den viser slik sett like mye til en indre handlingsgang som en ytre. Det som skjer mellom menneskene avspeiler også det som skjer i dem. Å bytte emne, indikerer at noe har hendt på det indre plan enten hos en av de samtalende, eller hos dem begge.

Aksjon hos Strindberg er altså forbundet med interaksjon. På 1880- tallet betegnet Strindberg dette fenomenet som "hjærnornas kamp". Denne oppfatningen av menneskelig interaksjon er forøvrig også et uttrykk for den aggressive sosialdarwinismen som lå i tiden. I sin behandling av *Fadren*, skriver Brandell:

Men könskampen tedde sig för Strindberg, då han skrev *Fadren*, bara som ett led - låt vara det mest ödesdigra - i en kamp som rasar mellan människorna överhuvud, mellan överklass och underklass, mellan bönder och arbetare eller, för att ta ett för Strindberg ofta aktuellt exempel, mellan författare och förläggare. Denna kamp tog formen av en *hjærnornas kamp*.²⁵

Selv om denne orienteringen for Strindbergs del altså nådde sitt klimaks under den naturalistiske perioden av forfatterskapet, finner Brandell ingen ting som tyder på at Strindberg etter 80-tallet, skulle ha oppgitt dette synet på livet som en evig kamp mellom sjelene. Tanken synes stadig å være at individet er svært påvirkelig, det være seg fra andre individer eller de metafysiske maktene.

"Ofullgågna intentioner"

Brandell peker også på et annet særpreg i Strindbergs dramadialog, nemlig hva han selv karakteriserte som "ofullgågna intentioner", og Egil Törnqvist siden har kalt dette fenomenet for "falsk eksposisjon".²⁶ Det vil si at publikums oppmerksomhet rettes mot noe som siden likevel viser seg å ikke være av noen betydning for handlingen. Strindbergs følger altså her en motsatt poetikk av den erkerivalen Henrik Ibsen anvendte. Ibsen mente som kjent at man ikke kunne gi publikum falske forventninger. Om en revolver dukker opp i et skuespill, så må den også avfyres på et eller annet tidspunkt.

²⁴ Ibid., s. 64.

²⁵ Gunnar Brandell, *Drama i tre avsnitt*, (Stockholm: Norstedts Akademiska Förlag, 2005), s. 154.

²⁶ Egil Törnqvist, *Strindbergian Drama*, (Stockholm: Almqvist & Wiksell International, 1982), s. 143 f.

Strindbergs bruk av ”ofullgåna intentioner” er imidlertid tydeligst i de senere dramaene, sier Brandell. I *Fadren* drives for eksempel denne strategien aldri så langt at de realistiske rammene sprenges.

Livet som drøm

For å forklare hva det innebærer når Strindberg sier at han har til hensikt å skape dialogen etter musikalske komposisjonsprinsipp, går Brandell til Strindbergs kjente slagord: "Livet som drøm".²⁷ Han utdyper dette slik:

Medan den vanliga realistiska dramadialogen är organiserat i informationssyfte, saknar musiken liksom drömmen organiserat informativt innehåll. Detsamma gäller åtminstone i relativ mening om Strindbergs drömspelsdramer, samtidigt som den irrande dialogen tillåter honom att med en frihet liknande drömmens eller musikens, ta upp, återvända till och variera motiv eller teman.²⁸

Videre påpeker Brandell at selv om vi som lesere ved å analysere teksten, forsøker å gjenopprette den orden og oversikt som "den irrande dialogen" fravriker oss, ligger det dramaturgiske poenget fra Strindbergs side i at forklaringen og analysen *uteblir*. Det er ikke nødvendigvis noen orden som må gjenoprettes. Strindberg viser mennesket som det er, mer enn han forklarer det.

Denne viljen til å vise det irrasjonelle mennesket i litteraturen fremfor å forklare det, finner vi forresten igjen hos den unge Hamsun som ville formidle " [...]disse Tankens og Følelsens Vandringer i det blaa, skridtløse, sporløse Rejser med Hjærnen og Hjærtet, sælsomme Nervevirksomheder, Blodets Hvirken, Benpibernes Bøn, hele det ubevidste Sjøleliv".²⁹ Strindberg var da også en av de litterære forgjengerne som Hamsun ikke forkastet eller gjorde narr av da han reiste land og strand rundt med sine litterære foredrag i 1881.³⁰

Dramaet som uegnet for biografisk diktning

Enda et poeng som er verdt å ta med fra Brandells betraktninger om Strindberg som dramatiker, er betoningen av at Strindberg aldri ble noen profesjonell dramatiker - i positiv

²⁷ Brandell, "Frågor utan svar, Något om Strindbergs dramadialog - och Ibsens", *Nordiskt drama - studier och belysningar*, (Uppsala: Svenska Litteratursällskapet, 1993), s. 72.

²⁸ *Ibid.*, s 73.

²⁹ Knut Hamsun, "Fra det ubevidste Sjøleliv", *Knut Hamsun, Artikler 1889-1928*, utg. v/Francis Bull.(Oslo: Gyldendal, 1965), s. 42.

³⁰ Knut Hamsun, *Paa Turné. Tre foredrag om litteratur*, (red.) Tore Hamsun, (Oslo: Gyldendal, 1960).

forstand. Hva Brandell mener er at til tross for Strindbergs enorme produksjon, utgjør innslagene av rutine en vesentlig mindre påtagelig del enn alle innslagene av improvisasjon. Strindberg skrev uhyre raskt, og brukte ikke mye tid på gjennomlesning. Så fremstår da også Strindbergs tekster som svært intense, men sjelden som "perfekte". Som Brandell sier det: "I själva verket är missar och oregelbundenheter ofta lätta att upptäcka, som om författaren ingenting hade gjort för att dölja dem".³¹ En fallgrube i Strindbergsforskningen i denne sammenhengen, hevder Brandell, er at man i for stor grad har lett for å se intensiteten i tekstene som en parallell til Strindbergs eget liv. For hva betyr det egentlig når man sier at Strindberg speiler sitt eget liv i dramaene? Riktignok er det et faktum at Strindberg valgte karakterer og temaer som var nært forbundet med egne erfaringer. Mye av "intensiteten" kommer rimeligvis fra det personlige engasjementet, sier Brandell. Men på den annen side er det et faktum at dramaet som form ikke er egnet til å gjengi hendelser fra det virkelige livet. Til dette formålet er romanen atskillig bedre egnet. Finnes det overhode noe eksempel på noe slik som et fullstendig selvbiografisk drama? spør Brandell retorisk, og fremholder at fokuset for forskningen må være Strindbergs livssyn, hans filosofiske anskuelser, kort sagt hans måte å forholde seg på som forfatter.

Brandell om *Till Damaskus*

I tredje bind av biografien *Strindberg - ett författarliv* behandler Brandell *Till Damaskus*. Fordi det er en biografi, ligger mye Brandells fokus på forfatteren Strindberg. For Brandell er Strindberg autoriteten for stykket. Brandell lar så og si Strindberg være måleenheten for tolkningens rett og galt.

Brandells hovedanliggende er å redgjøre for hva som har vært Strindbergs motivasjon, perspektiv og intensjon, og hvordan dette kommer til uttrykk i stykket. Selv om Brandell understreker hvordan Strindberg diktet ut fra dypt personlige kriser og erfaringer, er det altså tenkeren Strindberg, mer enn privatmannen, som er av interesse. Det blir derfor et viktig poeng for Brandell at Strindberg selv ønsket at publikum skulle oppfatte stykket annerledes enn de selvbiografiske verkene. Den Okände er og blir en fiktiv person, sier Brandell. Selv om han har fått trekk fra sin forfatter, personifiserer han et fundamentalt annerledes karaktertrekk: Den Okände er relativt passiv - noe man som kjent aldri kunne beskyldes Strindberg for å være.

³¹ Gunnar Brandell, "Strindberg som dramatiker", *Nordiskt drama - studier och belysningar*, (Uppsala: Svenska Litteratursällskapet), 1993, s. 76.

En tekst som må fremføres

En annen viktig forutsetning for Brandells lesning er at Strindberg skrev stykket med scenefremførelse for øyet. Dermed blir også publikums mottakelighet for stykket av interesse. Det publikum Brandell leser inn i stykket, er først og fremst Strindbergs oppfattelse av sitt samtidige publikum. Et sentralt spørsmål for Brandell i denne sammenheng er: Hvordan klarer Strindberg å omvende et i all hovedsak realistisk skolert publikum til ikke bare å akseptere, men også å la seg engasjere av det originale virkelighetsbilde stykket presenterer?

En genremessig hybrid

Genremessig karakteriserer Brandell *Till Damaskus* som en hybrid. For selv om Strindberg drar veksler på det selvbiografiske, gjør han det aldri konsekvent. Og selv om stykket bygger videre på arven fra "sagospelet", slik vi kjenner det fra blant annet fra *Lycko-Pers Resa*,³² lar Strindberg nå handlingen foregå i samtiden. Det vi møter er en drømmeliknende verden i en moderne scenografi.

Selv om stykket kan ses som en forløper til det ekspresjonistiske dramaet, altså et drama der både bipersonene og alt som skjer kun er et uttrykk for protagonistens indre, fører det følge Brandell galt avsted hvis vi karakteriserer hele dramaet som rent ekspresjonistisk. For i tillegg til de drømmeliknende scenene, inneholder jo stykket også utpregede realistiske scener der Den Okände selv ikke er til stede, og hvor bipersonene utvilsomt handler uavhengig av ham. Samtalen mellom Legen og hans søster i begynnelsen av scene to, er et eksempel på det. Dessuten legger Brandell, som i kraft av å være biografiforfatter har hatt tilgang på brev og notater som ikke ble publisert og følgelig var ukjente da dramaet utkom første gang, vekt på at en karakter som Damen i utgangspunktet var tiltenkt en langt mer kompleks og selvstendig natur.

Initiasjonsdrama

Forsøksvis lanserer Brandell begrepet "initiasjonsdrama" som genredefinisjon på *Till Damaskus*. Om initiasjonen sier Brandell:

Aktörerna i en initiation sådan den förekommer i kult eller riter är ju på en gång vanliga människor och samtidigt, med eller utan förklädnad, bärare av en högre uppgift som förvandlar dem. En sådan dubbelhet präglar i dramat gestalter som Damen och Tiggaren och hela dramat kretsar kring Den okände, verkar arrangerat

³² NU, 11.

för hans räkning i uppfostrande syfte, liksom den rituella vandringen är inrättad till initiandens upplysning och förbättring.³³

Brandell karakteriserer altså stykkets veksling mellom et subjektivt og et objektivt virkelighetsplan ved å se det i forhold til de mekanismene som gjør seg gjeldene under en religiøs initiasjon.

En ytre og en indre virkelighet

Et viktig poeng for Brandell er imidlertid at uansett hvilken definisjonskategori man velger å lese *Till Damaskus* inn i, forblir stykkets virkelighetsfremstilling umulig å entydiggjøre ettersom virkeligheten utspiller seg i en kontinuerlig veksling mellom et ytre, realistisk og et indre, subjektivt og drømmelignende univers. Poenget er at i og med den tvilen og uopphørlige søken som har preget Strindberg fra og med *Inferno*, forkommer det Strindberg nå direkte feilaktig å forsøke å skape en ytre, utvetydig ramme for forståelsen. Strindberg verken tror på, eller er interessert i en slik verdensorden. Hva Strindberg nå i stedet bestreber, hevder Brandell, er å eksponere publikum for det grunnleggende usikre i tilværelsen:

För Strindberg gällde det att underminera förväntningarna och smyga på publiken sin egen osäkerhet om verklighetens rätta natur, så att den lämnade teatern, inte tryggt medvetande om vad den hade bevittnat, utan tveksam och undrande men kanske just därför skakad av pjäsens budskap.³⁴

Viktigere enn å granske hvorvidt noe er virkelig i positivistisk forstand, blir det derfor for Brandell å spørre: Hvordan formidler Strindberg et slikt tvetydig virkelighetsbilde?

Mye av svaret mener Brandell å finne i Strindbergs egen formulering om *Till Damaskus* i et brev til forleggeren Geijerstam "som en dikt med en förförande halv-verklighet bakom".³⁵ Slik Brandell leser utsagnet, tilsvarende den indre, eksistensielle virkeligheten hva Strindberg har kalt "halv-verklighet bakom". Det er særlig ved å studere dialogens dynamikk og hvordan den forholder seg til scenografien, at vi kan få innblikk i hvordan Strindberg har komponert fornemmelsen av dette "halv-virkelige". Brandell formulerer det på følgende måte:

³³ Gunnar Brandell, *Strindberg - ett författarliv*, 3 bd., (Stockholm: Alba, 1983), s.285.

³⁴ *Ibid.*, s. 292.

³⁵ *Ibid.*, s. 286.

Vill man sätta Strindbergs dramatiska konstskicklighet på en allmän formel låter det sig sägas att spänningen uppstår i fältet mellan dialog och dekor och mellan olika nivåer i dialogen.³⁶

Men også innad i selve dialogen finnes det spenninger, sier Brandell: "Det är som om personerna talade om olika saker, på olika nivåer och med baktankar som aldrig utsägs".³⁷

For å illustrere hva han mener, går Brandell til innledningsscenen. Der ser vi først hvordan to tilsynelatende vanlige mennesker treffes. De står på et hverdagsmessig gatehjørne. Men allerede de første replikkene fører oss bort fra den konkrete her og nå situasjonen: Når Damen stiller Den Okände det tilsynelatende ukompliserte spørsmålet om hva han venter på, og svarer lyder: "Om jag kunde säga't. - I fyrtio år har jag väntat på något, jag tror det kallas lyckan, eller om det bara är slutet på olyckan",³⁸ er ikke dialogen lenger realistisk forankret, som vi kunne forvente. Dialogen er blitt eksistensiell. Konsekvensen for publikums del blir vissheten om at det likevel ikke er noe vanlig gatehjørne vi her har med å gjøre, men en stasjon på Den Okändes vei gjennom livet.

Ledetråder til publikum

Dermed er vi ved et annet poeng Brandell gjør i forbindelse med dialogen i *Till Damaskus*: Strindberg fletter her og der inn replikker som synes mer myntet på å legge til rette for publikums forståelse, enn på karakterenes utvikling. Om tvilen om virkelighetens sanne beskaffenhet sier Den Okände for eksempel allerede tidlig i stykket følgende: "[D]et finns ögonblick då jag betvivlar att livet har mer verklighet än mina dikter".³⁹ Vi får dessuten vite at Den Okände frykter å være alene fordi han da opplever at "[I]uftens blir tätare, luften gror, och det börjar växa väsenden som äro osynliga men förnimmas och äga liv".⁴⁰ Og videre:

Jo, jag märker allting sedan en tid tillbaka; ej som förr dock då jag endast såg ting och händelser, former och färger, utan nu ser jag tankar och betydelse. Livet som förr var ett stort nonsens har fått en mening, och jag märker en avsikt där jag förr endast såg slumpen.⁴¹

Det paradoksale med disse replikkene er i følge Brandell, at de kommer alt for tidlig i forhold til Den Okändes utvikling. Den Okände uttrykker her en innsikt han ennå ikke besitter. Når

³⁶ Ibid., s. 298.

³⁷ Ibid., s. 299.

³⁸ NU, 39: 15.

³⁹ Ibid., 17.

⁴⁰ Ibid.

⁴¹ Ibid. 18

disse replikkene likevel har sin berettigelse så tidlig i stykket, henger det, i følge Brandell, sammen med hvordan de er ment å skulle forberede publikum på hva som skal skje. Publikum skal orienteres om hva stykket dypest sett handler om. Strindberg har med andre ord villet opplyse publikum om tvilen som et grunnleggende premiss for stykket. Derfor har han altså valgt å la den ennå så skråsikre protagonisten uttrykke den tvil, men også innsikt, som han gradvis skal komme på sporet av under sin vandring. Brandell formulerer det slik: "Strindberg har ansett det viktigare att ge åskådaren en vägledning till dramat än att sörja för tydlighet och konsekvens i Den okändes utveckling".⁴² For bare ved å etablere en viss felles plattform for forståelse, kan Strindberg regne med å nå ut med sitt budskap til publikum. Å beskjeftige seg med *Till Damaskus*, er å stige ned i tvilen, men denne nedstigningen er bare mulig dersom den gis et forståelig utgangspunkt.

Ironi og episk distanse

Brandell peker videre på at dialogen til dels inneholder mye ironi, men at det er vel og merke ikke snakk om noen form for dramatisk ironi. I og med at tvilen er så grunnleggende for stykket, blir publikum aldri det spor klokere enn aktørene på scenen. Ironien bidrar derfor til å skape en form for episk distanse. Den Okändes kommentarer i Asylscenen bidrar for eksempel ikke til å tone ned det overveldende tablået.

När förbannelsen läses över hans huvud med 'sällskapet' som instämmande kör blir det ett uttryck för de samvetskval som gör återvändandet så plågsamt för honom men som han inte vill erkänna ens för sig själv, utan ständigt parerar med trots och sarkasm. Det er den enda gången man får se Den okände sitta tyst. Först när recitationen är över tar han till orda och skakar då genast av sig det obehagliga intrycket: 'Men jag vill minnas att det välsignas också!'.⁴³

Usikkerhet om de faktiske forhold er tilnærmet lik for protagonist og publikum i løpet av stykket, men når Den Okände gjemmer sine følelsesmessige reaksjoner bak ironien, gis tilskueren en mulighet til å dvele ved sine egne reaksjoner:

Den okändes vapen är ironien men bakom hans ironi döljer sig naturligtvis författarens, som vill att vi som åskådare skall fråga oss vad han verkligen känner i det ögonblick hans närmaste uttalar förbannelsen över honom.⁴⁴

⁴² Brandell, *Strindberg - ett författarliv*, 3 bd., (Stockholm: Alba, 1983), s. 293.

⁴³ *Ibid.*, s. 297.

⁴⁴ *Ibid.*, s. 299.

Selv om opplevelsene deles av protagonisten og publikum, innebærer ikke det at også den følelsesmessige reaksjonen på det som skjer, er identisk.

Ikke sammenfall mellom stykkets strukturelle og eksistensielle vendepunkt

Når det gjelder Asylscenen som stykkets vendepunkt, er det Brandells mening at selv om denne scenen utgjør stykkets strukturelle vendepunkt, spiller den likefullt ikke en like avgjørende rolle i Den Okändes eksistensielle utvikling. Både i og etter denne scenen, veksler nemlig Den Okände i omtrent like sterk grad som før mellom selvmedlidenhet og overmot. Brandell vektlegger derfor stykkets nest siste scene der Den Okände, som har sett frem til et smertelig møte med den hatefulle Legen, i stedet blir mottatt med en forsonende holdning. Det er denne scenen, og ikke den ut fra strukturen unike Asylscenen, som i følge Brandell står som et viktig vendepunkt for Den Okändes indre utvikling.

En utdypning av hva fenomenet "halv- realitet" innebærer på scenen

I artikkelen "*Till Damaskus I / To Damascus I - a Drama of Half-Reality*" i boken *Strindbergian Drama*, betoner Egil Törnqvist at *Till Damaskus* ikke er et drama som drives frem av et *plot*. Det er temaet og ideene som driver handlingen fremover. Videre er ikke *Till Damaskus* bare et psykologisk drama, poengterer Törnqvist. Det er også et metafysisk.

Akkurat som Brandell, tar Törnqvist utgangspunkt i Strindbergs egen term "halv-virkelighet". Men mens Brandell så dialogen som den fremste generatoren for iscenesettelsen av denne halv-virkeligheten, er det Törnqvists poeng at de to virkelighetsplanene gjør seg gjeldende på én og samme tid i alle instanser av skuespillet. Den Okände gjennomlever altså både en subjektiv, symbolsk og en objektiv, realistisk eksistens som kommer til uttrykk i så vel alle av stykkets karakterer og episoder, som i scenografien og dialogen. Törnqvist definerer dette som *the double-vision technique*. Dette er en fundamental og høyst original teknikk som ligger til grunn for hele skuespillet og som derved er selve nøkkelen til forståelsen av dramaet.

By constantly alternating our vision, by constantly forcing the double vision upon us, Strindberg makes us partake of the Stranger's own uncertainty as to what reality actually is.⁴⁵

⁴⁵ Egil Törnqvist, *Strindbergian Drama*, (Stockholm: Almqvist & Wiksell International, 1982), s. 71.

Det er bare i og med denne "dobbeltsynsteknikken" at for eksempel postkontoret kan bli til noe mer enn et vanlig postkontor. Postkontoret blir for Törnqvist like mye en overnaturlig instans som formidler både gode og dårlige budskap.

Den Okändes subjektivisme

I utgangspunktet er Törnqvist tilbøyelig til å se *Till Damaskus* som et ekspresjonistisk skuespill. Absolutt alt i stykket kan nemlig relateres til protagonisten. Det er hans sinnstilstander som gjelder. Det er derfor i all hovedsak protagonistens skjebne og perspektiv publikum får ta del i. Når Törnqvist studerer stykkets øvrige karakterer, scenografien, handlingsgangen og dialogsekvenser, fokuserer han derfor mest på hvordan dette belyser Den Okände. Så selv om Törnqvist gir en relativt grundig og systematisk analyse av stykkets øvrige persongalleri, forblir konklusjonen at foruten Den Okände, finnes det stort sett ingen selvstendige karakterer i stykket. Om bipersonene synes inkoherente og endimensjonale, så er det fordi de bare er med i stykket for å belyse sider ved protagonisten og dennes åndelige utvikling. Likevel går ikke Törnqvist uvilkarlig med på å karakterisere innholdet i stykket som et uttrykk for *die Ausstrahlung des Ichs*. Akkurat som Brandell argumenterer Törnqvist med at det finnes scener der Den Okände ikke er til stede. Dessuten, i og med det faktum at stykket delvis utspiller seg på et realistisk virkelighetsplan, må bipersonene nødvendigvis også ha en eksistens utenfor Den Okände.

Skjønt, når de er selvstendige i forhold til ham, altså når de ikke representerer den subjektive virkeligheten, men den objektive, så er de i grunnen heller ikke da selvstendige vesener. De blir nemlig alle som en fjernstyrt av transcendentale krefter, oppsummert som Gud eller Det Ene, for å bruke Strindbergs egen terminologi. Bipersonene kan altså sies å være like mye inkarnasjoner av drifter i protagonisten selv, som de er utenforliggende agenter - positive eller negative - for de metafysiske maktene.

Dessuten vektlegger Törnqvist hvordan Strindberg tidlig i stykket dramatiserer tre ulike, men fundamentale drifter i mennesket: En passiv venting på lykken representert ved Den Okände selv, en aktiv søken etter mening, manifestert i Tiggerens leting etter ringen, og dødsdriften, representert ved begravelsesfølget og den avdøde.

Törnqvist poengterer også hvordan Den Okände representerer enhver. Det vil si, Den Okände symboliserer noe karakteristisk ved mennesket slik det er og har vært i uminnelige tider. I ham kan vi identifisere mange arketyperiske figurer. Törnqvist referer her til Evert Sprinchorn som sier følgende:

If the Stranger is Saul being persecuted by God, he is also Lucifer asserting his pride and Loki stirring up mischief. He is also Jacob wrestling with God; he is Cain against whom every man's hand is raised; and he is Jesus who must suffer through the stations of the cross.⁴⁶

Ellers får scenografien i bergscenen stå som en illustrasjon til de sinnstilstandene stykket problematiserer: Store høyder og dype daler, kontrasten mellom lys og mørke og sort og hvitt, svarer til Den Okändes mentale tilstander.

Møtet med begravelsesfølget

Det mest slående eksemplet på iscenesettingen av stykkets grunnleggende epistemologiske tvil, finner Törnqvist i scenen med begravelsesfølget. Følget er tilsynelatende kledd i brunt, men når Den Okände spør hvorfor de ikke heller er kledd i sort som jo ellers er det vanlige, lyder svaret at de jo nettopp er kledd i svart. Dermed kan verken publikum eller Den Okände være helt sikre på at det de opplever stemmer med den ytre virkeligheten. Poenget blir altså at verken publikum eller protagonisten noensinne kan være sikre på virkelighetens sanne natur. Publikum fornemmer eller erfarer slik selv denne "halv-realiteten". I og med dobbeltperspektivet forblir virkeligheten tvetydig. Resultatet at publikum aktivt selv må forsøke å ta stilling til det som oppleves.

Tidsforløpet og gjentakelsens nødvendighet

Ellers er Törnqvists syn på tidsdimensjonen i dramaet original. Slik han ser det foregår ikke mesteparten av handlingen i nåtid. Bare scene 1 og 17, altså rammescenene på gatehjørnet, som har en realistisk og stabil scenografi, foregår i presens. Mellom scene 2 og 16 tar vi nemlig del i protagonistens gjenfortelling av tidligere hendelser. Den Okände er jo forfatter. Når han innleder scene 2 med skrive i sanden, er det egentlig selve skuespillet han skaper.

At stykket ikke avsluttes kort etter Asylscenen som er stykkets klimaks, og at handlingen heller ikke virker kjedelig og uengasjerende etter dette klimakset, forklarer Törnqvist med at den innsikten Den Okände får i asylet, bare er delvis. Den gryende forståelsen er ikke nok i seg selv. Den Okände trenger også å erfare. Derfor er gjentakelsen nødvendig.

⁴⁶ Evert Sprinchorn, (red.) *The Genius of the Scandinavian Theater*, (New York, 1964) s. 272.

Det absolutte drama

Når Peter Szondi skal beskrive hva som skjer med dramaet mot slutten av 1800-tallet og fremover, går han først tilbake til renessansen og klassisismen og beskriver hva som kjennetegner dramatikken her. Det drama han beskriver er imidlertid et ideal.⁴⁷

Szondis tese er uansett at den nyere tids drama oppstår i renessansen fordi scenen og publikum her for første gang virkelig blir atskilt. Det tematiske fokuset rettes nå mot mellommenneskelige relasjoner, og ikke som tidligere, forholdet mellom maktene og mennesket. Handlingen blir dermed til et ytre og konkret "her og nå" anliggende, og dialogen, som jo er det fremste mediet for direkte mellommenneskelig kommunikasjon, utgjør dramaets viktigste kjennemerke.

Som en følge blir episke trekk og dramatikerens uvedkommende på scenen. Det samme gjelder umotiverte handlinger og sitater. Tilfeldigheter har dette absolutte dramaet ingen plass til. Omgivelsene trekkes bare inn i den dramatiske handlingen i den grad de berøres av det som foregår på scenen. Det moderne dramaet etter renessansen er med andre ord selvtilstrekkelig idet de tre klassiske kravene om tidens, rommets og handlingens enhet, følges konsekvent.

Szondis hovedanliggende er imidlertid å påvise hvordan det moderne dramaet utvikler seg i retning av hva han definerer som en krise. Den absolutthet som ble etablert i forbindelse med renessansedramaet, blir nemlig i stadig sterkere grad utfordret utover 1800-tallet da enkeltindividet og den utenforliggende virkeligheten trer inn på scenen. De mellommenneskelige relasjonene alene gis ikke lenger en like sentral posisjon, og den umiddelbare og handlingsrettede dialogen er ikke lenger enerådende. I tillegg får de to andre sjangrene, epikken og lyrikken, stadig trenge dypere inn i dramatikken. Resultatet blir at den kronologiske og umiddelbart motiverte handlingen vanskeligere lar seg gjennomføre. Dette fører i sin tur at dramaet blir statisk, slik Szondi ser det. Det moderne dramaet fremviser individuelle tilstander snarere enn konkrete, ytre handlingsforløp. Karakterene på scenen forblir dermed ofte fremmede for hverandre. Når det gjelder Strindberg virker det rett som det er som om karakterene egentlig ikke snakker med hverandre, sier Szondi. De bare assosierer fritt ut fra sine egne anliggender. Dialog er blitt erstattet av monolog.

Et annet poeng for Szondi er at løsrivelsen fra de mellommenneskelige relasjonene fører til at den absolutte nåtiden lett overskrides. Det enkelte individet hengir seg gjerne til erindringer om fortiden eller drømmer om fremtiden.

⁴⁷ Peter Szondi, *Det moderna dramats teori 1880-1950*, (Stockholm, 1972), s. 32-45.

Subjektets enhet

Fokuseringen på enkeltindividet fører også til at det nå oppstår et skille mellom subjekt og objekt som det absolutte dramaet ikke kjente til. Når det gjelder *Till Damaskus* for eksempel, oppfatter Den Okände, altså stykkets hovedperson og subjekt, seg selv like mye som et objekt. Strindbergs kontinuerlige eksperimentering med dramagenrens muligheter, fører dermed over i hva Szondi definerer som "subjektiv dramatik", det vil si en dramatik der det fremfor alt gjelder å isolere og fremheve den sentrale gestalten. Uten å foreta noen nærmere kritisk granskning av Strindbergs biografi eller den myten han skaper om seg selv, tar Szondi det for gitt at det er seg selv, Strindberg iscenesetter. Ifølge Szondi gjeninnfører Strindberg altså forfatteren som en sentral instans på scenen. Ja, i tilfellet *Till Damaskus* blir forfatterens perspektiv til og med nærmest enerådende, slik Szondi ser det. For når Strindberg er ensbetydende med Den Okände, som igjen også er alle de øvrige karakterene i stykket, samt at alt som skjer i stykket egentlig er projeksjoner av Den Okändes indre liv, blir det jo Strindbergs eget liv vi bevitner. Om de øvrige karakteren kan synes fremmede eller nærmest uvirkelige for Den Okände/Strindberg, forklarer Szondi dette på klassisk psykoanalytisk vis: De er fenomener i subjektets underbevissthet. Slik erstatter Strindberg handlingens enhet med subjektets enhet, i følge Szondi.

***Till Damaskus* som et vandringsdrama**

Selv om Strindberg selv beskriver *Till Damaskus* som et drømmespill, velger Szondi heller å kalle det et vandringsdrama. Selv om drømmespillet og vandringsdramaet følger en tilnærmet lik struktur, er den sentrale forskjellen at mens vandringsdramaet fokuserer på det ensomme subjektet, er det ikke subjektet, men nettopp det øvrige persongalleriet som trer i forgrunnen i drømmespillet. Indras Datter i *Ett drömspel* har for eksempel ikke selv i utgangspunktet noe problem. Det er menneskeheten som sådan som lider. Når hun så stiger ned til jorden, er hun derfor først og fremst et vitne til andres liv.

Till Damaskus kvalifiserer altså ikke til å kunne kalles et drama i Szondis forstand.

Riktignok fremviser *Till Damaskus* ingen fullstendig diskrepans mellom form og innhold, men det inneholder likevel såpass mange brudd med dramaets grunnleggende kjennetegn at det neppe er meningsfylt å kalle det et drama. Det interessante for Szondi er heller i hvor stor grad Strindberg faktisk beveger seg unna det absolutte drama.

Drømmespillsteknikken

I Richard Barks avhandling leser Bark *Till Damaskus* først og fremst med henblikk på å klargjøre hva den Strindbergske drømmespillsteknikken går ut på. Bark poengterer at drømmer er blitt iscenesatt helt siden antikken, men at det originale hos Strindberg er at virkeligheten her blir fremstilt som om den var en drøm. Det dreier seg altså om virkeligheten som drøm, og ikke drømmen som virkelighet.

Tid og rom

Utgangspunktet for Barks refleksjon er i tillegg til selve skuespillet, Strindbergs egne notater i *Gröna Säcken*. Strindberg samlet alle notater eller alt overflødig han skrev, i hva han etter hvert skulle betegne som *Gröna Säcken*. Innholdet i denne er ennå ikke blitt publisert, men ligger kategorisert og tilgjengelig i Det Kungliga Biblioteket i Stockholm.

Fra *Gröna Säcken*, er det særlig fire aforismeliknende utsagn om tid og rom Bark fester seg ved:

Tid kan endast bestämmas genom före och efter; 'nu' är obestämbart; möjligen kan "nu" sägas vare gränsen emellan eller syntesen af förflutet och tillkommande.

Rum kan endast bestämmas genom rörelse/förflyttning. Genom att sitta stilla länge förlorar man känslan af rum. Rör man sig, märker man både tid och rum.

I drömmen existerar ej tid och rum.

Själen er icke i rum = ubiquité⁴⁸

Bark diskuterer imidlertid ikke disse utsagnene inngående. At spørsmålet om hva som kjennetegner tid og rom, ellers utgjør en lang og omfattende filosofisk diskusjon, nevner han ikke med ett ord. For på samme måte som Brandell, lar også Bark langt på vei Strindberg selv få være den øverste autoriteten for tekstens filosofiske innhold. Det er hva Strindberg kan ha ment, det gjelder å komme på sporet av.

Det drømmeartede

Bark aksepterer derfor uten videre Strindbergs egen påstand om at i tillegg til de to anskuelsesformene tid og rom, hvori mennesket opplever alle ytre fenomen, finnes en tredje

⁴⁸ Barbro Ståhle Sjönell, *Katalog över Gröna Säcken*, (Stockholm: Kungl. biblioteket, 1991) kartong 3, Drömspelet, 2.15.

form, nemlig hva han karakteriserer som det "drømmeartede". Dette "drømmeartede", sier Bark, har imidlertid ingenting med innholdet å gjøre. Det trenger ikke utgå fra en drøm, men må minne om en drøm. Så og si hva som helst kan skape drømmestemming. Det som særmerker denne kategorien er at det står som kontrast til den ytre virkeligheten.

Forutsetningen for det drømmeartede er nettopp at tid og rom ikke kan eksistere her.

Men hvordan kan noe som ikke forholder seg til tid og rom iscenesettes? Svaret ligger i følge Bark utelukkende i tekstens struktur:

[Vi måste] dra slutsatsen att det inte är genom yttre medel, med 'trick' som drömstämning skapas - att det inte finns något 'tecken' för drömstämning. Även på innehållsplanet visar det sig att vilket innehåll som helst kan skapa drömstämning. Det är helt och hållet sammanhanget, kontexten som är avgörande [...].⁴⁹

At det drømmeartede inngår i en struktur, innebærer at det virker side om side med noe annet, altså tid og rom, eller om man vil, den ytre virkeligheten. Det drømmeliknende viser seg derfor bare når det stilles i kontrast til dette. Drømmespillsteknikken innebærer derfor at det skapes en veksling mellom virkelighetsscener og drømmescener innefor ett og samme stykke.

Det er imidlertid et viktig poeng at rollefigurenes hallusinasjoner eller snakk om drømmer, i seg selv ikke skaper noen drømmestemming. At rollefigurene referer til indre opplevelser er nemlig en handling som manifester seg i den ytre virkeligheten. Det skaper verken et eget visuelt eller akustisk uttrykk i stykket.

Det drømmeartede inntreffer kort og godt når noe som ikke passer inn under de rammene for virkelighet som allerede er etablert på scenen, likevel hender. Dramaet får dermed ulike virkelighetsplan. Enhver situasjon kan utspille seg på enten det ytre eller indre virkelighetsplanet i fiksjonen, eller den kan utspilles på begge virkelighetsplanene på én og samme gang. Det samme gjelder karakterene i stykket. De kan både være projeksjoner av protagonistens indre, tukteånder i de metafysiske maktene, forstått som Den Eviges tjeneste, eller ha sin egen objektive eksistens.

Bark peker dessuten på en episode i dramaet som er ganske betegnende for Den Okändes dilemma i dramaet, nemlig når han beslutter at Damen skal hete Eva. Det går jo aldri akkurat slik Den Okände virkelig ønsker: Når han har valgt å kalle Damen for Eva, og mener seg å ha gitt henne en passende karakter, roper han ut som i overmøte på fanfarer. Og visst blir han bønnhørt. Han får virkelig musikk til svar. Men ikke i form av fanfarer. Det er

⁴⁹ Richard Bark, *Strindbergs drømmespillsteknik - i drama och teater*, Lund: Studentlitteratur, 1981), s. 59.

begravelsesmarsjen som bærer gjennom gatene. Den Okände blir altså bønnhørt på en annen måte enn han hadde forestilt seg det.

Fra en gammeltestamentlig til en nytestamentlig orientering

Når Göran Stockenström leser *Till Damaskus* er han i første omgang opptatt av å kartlegge dramaets genesis. I avhandlingen *Ismael i öken*⁵⁰ ser Stockenström derfor stykket i sammenheng med de foregående verkene, prosatekstene *Inferno*, *Legender* og *Jacob brottas*. I tillegg forholder Stockenström seg til Strindbergs nedtegnelser i *Den Ockulta Dagboken*. Også Stockenström trekker altså veksler på Strindbergs personlige livsanskuelse og streben i sin lesning.

Det er imidlertid ikke så mye en kartlegging av biografiske fakta som opptar Stockenström. Hva som fascinerer ham mest, er i hvilken grad og hvordan Strindberg visualiserer sin egen, personlige skam- og skyldfølelse, samt religiøs tvil i dramateksten.

Den onde viljens problematikk

Ut fra nedtegnelsene i *Den Ockulta Dagboken* mener dessuten Stockenström å kunne hevde at de to legendene om *Merlin* og *Robert le Diable* har vært betydelige inspirasjonskilder for Strindberg under arbeidet med stykket. Den såkalte "onde viljens problematikk", det vil si at en uforskyldt tvinges til å begå ugjerninger, problematiseres i begge disse to mytene. Middelalderskikkelsene *Merlin* og *Robert le Diable* er begge, akkurat som Den Okände, født med en forbannelse hengende over seg. Selv før de er blitt eksponert for noen form for ondskap, er de derfor fulle av hat. Deres ondskap er med andre ord en realitet allerede før de bevisst har begått en eneste ugjerning. Konflikten består imidlertid i at ingen av disse skikkelsene, det være seg Den Okände eller hans forgjengere, kan sies å være entydig onde i sitt vesen. De bærer alle i seg en form for dualisme, nærmere bestemt som kampen mellom godt og ondt, Gud og djevel, ånd og materie. Slik sett bærer de i seg, til tross for sin onde forutbestemmelse, en mulighet til forsoning.

For Stockenström blir dramaets konflikt i all hovedsak av indre art. Stykket visualiserer kampen mellom godt og ondt slik den forekommer for Den Okände. Spenningselementet er i hvilken grad protagonisten klarer frigjøre seg fra sin onde arv. Slik Stockenström ser det, går Den Okändes utvikling går fra ondskap og villfarelse, til innsikt om egen fordømmelse, frem til botsøvelser og potensiell forsoning. Eller sagt på en annen måte: Den Okände beveger seg

⁵⁰ Göran Stockenström, *Ismael i öken. Strindberg som mystiker*, (Uppsala, 1972), s.283-347.

fra en gammeltestamentlig lære om "øye for øye, tann for tann", til en kristen etikk om forsoningsoffer og nestekjærlighet. *Till Damaskus* blir en slags dannelsesreise gjennom Inferno.

Kristendommens lære som et ubestridelig faktum

Men når Den Okändes onde opphav så utvetydig fremstår som en realitet, og følgelig som et premiss for lesningen, blir samtidig mye av den religiøse og epistemologiske tvilen fraværende i Stockenströms versjon. Eksistensen av transcendentale makter utgjør her dypest sett ingen trussel. Deres eksistens er tvert i mot en stabil forutsetning for stykkets handling. I stedet for å kaste både protagonist og publikum ut i den epistemologisk rådvillhet, som særlig var et viktig poeng for Brandell, Törnqvist og Bark, blir det for Stockenström viktigere å vise hvordan Den Okände gradvis forstår lidelsens vesen og oppnår forsoning gjennom Jesu lære.

Når stykket er blitt gitt tittelen *Till Damaskus*, er det fordi protagonisten mest av alt betviler muligheten for og betydningen av forsoningsofferet, hevder Stockenström. Den Okändes omvendelse til den kristne tro er verken så brå eller konsekvent som den Paulus opplevde. Ifølge Stockenström har Strindberg her ønsket å problematisere det kristne omvendelsesmotivet. Strindberg selv hadde nemlig motforestillinger med å akseptere ideen om at man kan lide på vegne av andre, et sentralt poeng i de kristne evangeliene i og med korsfestelsen.

Den Okändes opplevelser

Å skulle avgjøre hvor skillet går mellom en indre, subjektiv og en ytre, realistisk virkelighet, er altså ikke det vesentlige for Stockenström. En realistisk virkelighet i en mer hverdagslig forstand av ordet, finnes rett og slett ikke i hans lesning. Hele stykket er en visualisering av Den Okändes erfaringer. Vi er med andre ord som tilskuere til enhver tid nødt til å forholde oss til den virkelighet Den Okände befinner seg i. Om begravelsesfølget er brunkledd, så henger det sammen med at Den Okände nettopp opplever det slik. Om Damen heter Eva i stedet for Ingeborg, er det fordi Den Okände velger å kalle henne det. Bildet av varulven i fjellveggen eller i tapetet på hotellrommet, kan riktignok være tegn fra maktene, like mye som det kan være ubevisste projeksjoner av skyldfølelse, men i Stockenströms lesning går de to aspektene, egne impulser og tegn fra maktene, for en stor del over i hverandre uten at det gjøres noe særlig forsøk på å skille dem ad. Det fremholdes som sagt at Den Okände har et skapende og individuelt blikk, samtidig som hele det øvrige persongalleriet, bevisst eller

ubevisst, har metafysiske oppgaver i forhold til ham. Både Moren og Tiggeren tar for eksempel i egenskap av å være tukteånder Den Okändes ord i sin munn når han selv ikke evner å ytre dem.

Mellom determinisme og fri vilje

Mennesket er dermed aldri fullstendig overlatt til seg selv i Stockenströms lesning. Det blir alltid betraktet og forsøkt ledet av krefter mektigere enn seg selv. Om protagonisten må fatte avgjørelser angående sitt eget syn på tilværelsen, er det aldri snakk om noen eksistensialisme i ren forstand. Den innsikten han kommer frem til, eksisterer allerede uavhengig av ham. Det finnes altså en slags fasit i tilværelsen. Vilkårene eksisterer forut for den enkelte. Alt er del av en større fortelling. Moralen er ikke individuell.

Likevel, en viktig konsekvens av Stockenströms vektlegging av Den Okändes subjektive blikk, blir nettopp at den individuelle forventningen langt på vei er styrende. Den Okände opplever så mange skuffelser fordi han selv forventer dem. Den Okände har misforstått hva befriergjeringen innebærer. Han ser bare ondskap overalt og bringer derfor med seg ulykke til alle han kommer i befatning med. Men når han ved stykkets slutt forsøker å forvente noe godt, får han også endelig penger på postkontoret. Virkelighetsopplevelsen har altså mye med en subjektiv holdning å gjøre. Budskapet blir nærmest en form for sinnelagsetikk: Vi må forsøke å tro og ville godt.

Syndefallet

Et annet viktig poeng i Stockenströms lesning er hvor i handlingen Damens syndefall inntreffer. Slik Stockenström ser det dreier det seg mer om en gradvis utvikling. Dessuten skjer ikke selve fallet i det hun leser i den forbudte boken, nei, syndefallet fullbyrdes allerede i første akt når Damen beslutter seg for å følge Den Okände. Damen har kommet inn under hans onde påvirkingskraft. Når hun siden leser boken og derved endelig forstår å skille mellom godt og ondt, går hun heller gjennom en form for gjenfødelse. At Damen bryter sitt løfte og endelig leser i boken, er slik sett ikke entydig negativt. Tvert i mot, det er en nødvendig forutsetning for å kunne oppnå forsoning.

Lidelsens betydning

Selv om *Till Damaskus* ikke har en ytre handling i vanlig forstand, mener Stockenström å se konturene av et klassisk drama, der Asylscenen utgjør den aristoteliske peripetien. Det er bare

det at i *Till Damaskus* er vendepunktet verken utvetydig eller endelig. Det Den Okände oppnår i Asylscenen er innsikten i godt og ondt, noe som i hans tilfelle blir ensbetydende med innsikten i egen skyld, men om han makter å omsette denne innsikten i handling, gjenstår å se. I det hele tatt, vendepunktet, eller gjenfødselen, utydeliggjøres i en kontinuerlig prosess av gjentakelser. Forsoningen er ikke endelig.

For Strindberg selv var det imidlertid i følge Stockenström en grunntanke at ingen lider uten en form for skyld. Bare som forsoningsoffer får lidelsen betydning.

***Till Damaskus* mellom middelalder og postmodernisme**

En annen som vektlegger *Till Damaskus'* arv fra middelalderen er den amerikanske teaterviteren Elinor Fuchs.

I boken *The Death of Character, Perspectives on Theater after Modernism*, hevder Fuchs at mange av det postmodernistiske dramaets kjennetegn ligger i at skuespillets karakterer ikke lenger utgjør det sentrale bindeleddet mellom publikum og scenen.⁵¹

Nå er ikke *Till Damaskus* et postmodernistisk drama. Som vi har sett, markerer det heller modernismens gjennombrudd innen scenekunsten. Men i sin analyse av samtidens dramatik, går Fuchs først teaterhistorisk til verks, og dermed faller også hennes blikk på *Till Damaskus*.

Selv om analysen av *Till Damaskus* mest står som en forklarende innledning til Fuchs' forståelse av det postmodernistiske dramaet, særlig i USA, er den av betydning fordi den så sterkt presiserer Strindbergs gjeld til den middelalderske og allegoriske kunsten. Selv om Fuchs i sin innledende analyse også drøfter Aristoteles' paradigme om handlingen som mer konstituerende for dramaet enn karakteren, fokuserer hun, i tilfellet *Till Damaskus*, særlig på hvordan stykket tar opp i seg og bearbeider middelalderens mysteriespill, moraliteter og pasjonsspill, samt Dantes vandring i *Den Guddommelige Komedie*. Som for å understreke dette poenget sier Fuchs:

There are many other parallels between *To Damascus* and the medieval allegory, such as character fragmentation, typology, magical causality, the cyclic treatment of time, the use of emblematic landscape, and the representation of sin as illness.⁵²

⁵¹ Elinor Fuchs, *The Death of Character. Perspectives on Theater after Modernism*, (Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 1996).

⁵² *Ibid.*, s. 40.

Også den forflytning som vi opplever i *Till Damaskus* fra samfunnet i byen til den øde naturen, som et sted for moralske prøvelser, finner vi ofte i allegorien, påpeker Fuchs. Det særegne i følge Fuchs, er imidlertid hvordan denne type moderne, allegorisk skuespill som *Till Damaskus*, ikke enkelt kopierer av de gamle formene. Det er snarere med en listig ironi og en viss distanse, at middelalderens religiøse inderlighet igjen føres inn på scenen.

I den middelalderske allegorien var dessuten vandreren en universell figur. Hans streben dreide seg om allmenmenneskelige vilkår som synd, skyld, anger og død. I moraliteten fikk karakteren personifisere abstrakte begreper og karaktertrekk, som for eksempel dyd i kamp mot grådighet. Selve protagonistens navn i *Till Damaskus*, *Den Okände*, minner umiskjennelig om tilnavnet *Enhver*, i *Det gamle spillet om Enhver* (ca.1300).

Men *Den Okände* er ikke bare en allmenn karakter, han har også som kjent en distinkt biografi. Dermed er ikke hendelsene i *Den Okändes* vandring utelukkende knyttet til det universelle: "Almost because he is magnified with typological reference, The Stranger is diminished by domestic problems".⁵³ Det hører forøvrig med til bestemmelsen av *Den Okändes* biografi, at Fuchs som så mange andre, ser den som en åpenbar selvbiografi fra Strindbergs side. "The Strangers biography is of course quite nakedly Strindberg's own".⁵⁴ Men også denne selvscenesettelsen fra forfatterens side, har middelalderske trekk:

But even this blatant self-revelation can be seen as a modern continuation of the narrative device of medieval religious allegory in which the real Dante [...] claims to be the narrator of the poem.⁵⁵

Når det gjelder skuespillets tittel, *Till Damaskus*, forklarer Fuchs den med hvordan mange ulike utviklinger finner sted samtidig, men at de alle kan oppsummeres i Saulus' hevngjerrige forfølgelse av de første kristne, til hans omvendelse på vei til Damaskus.

Det som imidlertid skiller *Den Okände* fra Paulus' fullstendige omvendelse, er hvordan *Den Okände* forblir en sta skeptiker. Men nettopp denne ironiske distansen til et fastsatt mønster, i dette tilfelle en forventning om en fullstendig omvendelse, utgjør nettopp et grunnleggende strukturelt element i det moderne mysteriespillet, konkluderer Fuchs.

⁵³ Ibid., s. 40.

⁵⁴ Ibid.

⁵⁵ Ibid.

Till Damaskus* som en dramatisert versjon av *Inferno

Foruten Lamm og Brandell, har også Olof Lagercrantz skrevet en Strindbergbiografi.⁵⁶ Men selv om altså Lagercrantz i denne sammenhengen er biografiforfatter, er det nettopp et av hans hovedpoeng at Strindbergs verk og liv ikke er to sider av samme sak. Dette kommer særlig til uttrykk i hans behandling av *Inferno*. Denne boken er, etter Lagercrantz' mening, følgelig ikke et uttrykk for den galskapen den skildrer.

Når det gjelder *Till Damaskus*, foretar Lagercrantz ingen grundig analyse av verket for seg. Mens Stockenström så *Till Damaskus* som en videreutvikling av *Inferno*, leser Lagercrantz *Till Damaskus* som en ren dramatisert versjon av *Inferno*. De to verkene er for ham to sider av samme sak. Det er bare formen som skiller dem. Ikke bare det enkle faktum at steder, personer og scener har klare likhetstrekk i de to verkene, tjener som belegg for dette synspunktet. Også det faktum at akkurat som protagonisten i *Till Damaskus*, er helten i *Inferno* også navnløs. Lagercrantz beskrivelse av helten i *Inferno* gjelder altså like mye Den Okände i *Till Damaskus*:

Den okände är exakt densamme som hjälten i Inferno - en pilgrim, ett offer, en utkastad, en bortbytt, men också en satan, som förbannar, och en frälsare som håller världen uppe.⁵⁷

Lagercrantz behandler imidlertid ikke *Till Damaskus* i selve Strindbergbiografien. Det er i den senere tilføyesboken til biografien, *Eftertanker om Strindberg*, at han kommenterer selve stykket noe nærmere. Her sier han blant annet om Den Okändes personlighet: "Det är för dramat en central föreställning att Den okände är många - Kain, tiggaren, Caesar".⁵⁸

Gud som forutsetning

Ifølge Lagercrantz lærer både helten i *Inferno* og Den Okände at det er en velsignelse å bli utsatt for Guds prøvelser. Gradvis aner de at de plagene som påføres dem, er ment å skulle føre dem til korset.

På samme måte som hos Stockenström blir Guds eksistens også hos Lagercrantz en forutsetning for både moral og handling i stykket. Det store spørsmålet blir i hvilken grad hovedpersonen evner å innse dette og forsone seg med vilkårene:

⁵⁶ Olof Lagercrantz, *August Strindberg*, (Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1979).

⁵⁷ Olof Lagercrantz, *Eftertankar om Strindberg*, (Stockholm: Wahlström & Wikstrand, 1980) s. 63.

⁵⁸ *Ibid.*, s. 64.

[D]et är visionen om ett sammanhang och om en skapande Gud bakom allt som är det primära. Varje iakttagelse behöver därför inte utgöra något bevis. Sammanhanget finns, men det är svårt för den svaga människan att se det.⁵⁹

Mennesket har altså i Lagercrantz' lesning en relativt begrenset mulighet for erkjennelse. Å tro på Gud, innebærer at man aksepterer og stoler på forhold man selv ikke begriper.

Ren fiksjon og det virkelige liv

Det er imidlertid i forbindelse med spørsmålet om i hvilken grad *Inferno*, og følgelig også *Till Damaskus*, er et selvbiografisk verk, at Lagercrantz's lesning er mest interessant. Verket *Inferno* er jo som allerede påpekt, for det meste blitt oppfattet som bevis på den krisen Strindberg gjennomlevde i løpet av annen halvdel av 1890-tallet. Man har vært overbevist om at Strindberg virkelig opplevde den virkeligheten som skildres. Lagercrantz ser imidlertid hele tiden *Inferno* som et bevisst kunstnerisk verk. Strindberg hadde nok både hallusinasjoner og drømmer også i sitt virkelige liv, og Lagercrantz mener ikke å bestride at Strindberg gjennomlevde én eller flere alvorlige kriser som også har hatt avgjørende betydning for hans forfattervirksomhet. Poenget for Lagercrantz er likevel at forekommer det paralleller mellom Strindberg's eget liv og verket, er det fordi forfatteren Strindberg selv bevisst har valgt å iscenesette det slik. For Lagercrantz er det altså ikke personen Strindberg vi møter i verket, men en nøye uttenkt kunstnerisk versjon av forfatteren. Ut i fra blant annet brev og dagboksnotater mener Lagercrantz nemlig å se at "att hans språkliga och intellektuella behärskning hela tiden är total".⁶⁰ Begrunnelsen for Lagercrantz ser ut til å være den at sinnesyke mennesker ikke skriver leseverdige bøker. Det syke sinnet er i sitt vesen lukket for meningsfylt kommunikasjon med ytterverden. Når Strindberg så formår å formidle et relativt troverdig bilde av et sykt sinn, er det nettopp et uttrykk for en årvåken genialitet hos Strindberg.

Paradokset med Lagercrantz er at heller ikke han kan la Strindberg's liv være uberørt. Strindberg's liv er jo fascinerende og Lagercrantz er en biografiforfatter som skriver for et bredt publikum. Derfor går også han privatmannen Strindberg etter i sømmene. Så om Lagercrantz mener de litterære verkene står som selvstendige kunstneriske manifestasjoner, og om han har klokketro på hva han karakteriserer som "sundheten i hans diktning",⁶¹ søker Lagercrantz likefullt å begrunne sine konklusjoner bakenfor verket, i Strindberg's eget liv og

⁵⁹ Lagercrantz, *August Strindberg*, (Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1979), s. 327.

⁶⁰ *Ibid.*, s. 328.

⁶¹ Olof Lagercrantz, *Om konsten att läsa och skriva*, (Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1985), s. 65.

virke. Også han ønsker å kartlegge drivkreftene bak verket. Om Lamm leste *Inferno* som et uttrykk for psykisk krise, blir boken for Lagercrantz nettopp beviset på at Strindberg faktisk ikke var gal i det virkelige liv.

Interessant er det å se Lagercrantz insistering på Strindbergs til enhver tid klare kunstneriske bevissthet i forhold til de to artiklene av Gunnar Brandell som jeg kommenterte i begynnelsen av denne oversikten. Brandell begrunnet hvordan Strindberg for det meste jobbet intuitivt. Strindberg var aldri systematisk eller konsekvent. Kanskje legger Lagercrantz for stor vekt på Strindbergs våkne bevissthet? Sett i forhold til Brandell, kan man innvende at bare dersom man er på det rene med at det intuitive også kan være en forutbestemt strategi, har Lagercrantz rett i sin insistering på Strindbergs klare bevissthet.

"Tidens egen oro, egen ovisshet, egen ojämna puls"

Sett i lys av Szondis idé om det moderne drama som en dialogbasert, selvtilstrekkelig og lineær handling, er forfatteren Pär Lagerkvists kritikk av naturalismen i essayet "Modern teater. Synpunkter och angrepp"(1918), verdt å merke seg.⁶² Selv om både Szondi og Lagerkvist går til angrep på naturalismens innflytelse over det moderne dramaet, er deres konklusjoner vidt forskjellige. Szondi hevder som sagt at dramaet utover 1800-tallet legger for lite vekt på den handlingsmotiverende og mellommenneskelige dialogen.

Men slik Lagerkvist ser det, er det nettopp en svakhet ved det naturalistiske dramaet at den logiske dialogen i for stor grad blir rådende. Virkeligheten består nemlig ikke bare av den analytiske fornuft som den naturalistiske teaterdialogen legger opp til. Virkeligheten er mer kompleks enn som så, hevder Lagerkvist. Teateret skal derfor stimulere flere sider ved oss, ikke bare den intellektuelle. Både våre visuelle, auditive og poetiske forestillingsevner må med i betraktningen. Lagerkvist beklager derfor at den naturalistiske Strindberg er blitt stående som mest kjent. Det er nemlig først i de senere verkene, altså i verk som for eksempel *Till Damaskus*, at Strindberg virkelig blir en stor dramatiker, hevder han.

Lagerkvist var først og fremst skjønnlitterær forfatter. I sin teaterkritikk gir han derfor ikke inntrykk av å være på sporet av en objektiv sannhet. Hans argumentasjon er ikke alltid fullstendig eller uten videre vitenskapelig etterprøvable. Påstander blir tidvis stående uten videre begrunnelser eller eksempler, og i sin omtale av Strindberg blir han til en viss grad svervende og inkonsekvent. Jeg mener likevel at Lagerkvists tekst er viktig fordi den peker

⁶² Pär Lagerkvist, "Modern teater. Synpunkter och angrepp", *Dramatik*, 1bd. (Stockholm: Bonnier, 1956).

på noe vesentlig om øyeblikksopplevelsen i Strindbergs senere dramatik, og hvorfor Strindberg i denne perioden med nødvendighet må sprengre naturalismens strenge rammer:

Det er som om han, ställd inför tvånget att söka ge uttryck för dessa nya, sammansatta själstillstånd, där ingenting befinner sig i vila, där allt är oro, ångest, ett rastlöst fram och tillbaka, känsla förskjutes av känsla, tro av tvivel, och då själva tillvaron, själva yttervärlden tycks gå isär för honom upplösas, som om han då inte längre funnit den gamla formen tillräcklig men måst söka sig fram till en ny, vari allt detta kunde återspeglas, en oroligt skiftande, sammansatt, som dessa själstillstånd vilka den skulle klargöra.⁶³

Lagerkvist understreker videre at det ikke er Strindbergs hensikt å skulle definere menneskets plass i samfunnet og dets bestemmelse. Lagerkvist er derfor kanskje den som tydeligst setter forfatterens autoritet på sidelinjen med hensyn forståelsen av tekstens program og moral. Lagerkvist nøyer seg med å påpeke de impulsene forfatteren gjennom teksten generer hos publikum:

[Strindberg öppnar] ett perspektiv framåt, stimulerande, eggande, och låter oss ana vad som rör sig djupast inom oss, ej därför att han upplyser oss om vad vi tänka eller böra tänka - ty hur ofta dela vi egentligen Strindbergs mening? - men blott därför att hos honom är tidens egen oro, egen ovisshet, egen ojämn puls.⁶⁴

Det er selve øyeblikksopplevelsen i Strindbergs senere dramatik som blir det sentrale. Den opplevelsen vi ofte får av en tilsynelatende tilfeldig tekstkomposisjon, er et resultat av denne nåtidsbetoningen.

Denne øyeblikksopplevelsen gjør seg også gjeldende i møtet med persongalleriet i de senere dramaene. Lagerkvist karakteriserer derfor persongalleriet i *Spök-sonaten* på følgende måte:

Och i själva verket inga 'personer' i vanlig vedertagen mening, ingen analys, ingen psykologisk apparat, ingen teckning av 'karaktärer'. Och dock inga abstraktioner - men bilder av mänskan sådan hon är då hon är ond, då hon är god, då hon har en sorg, då hon har en glädje.⁶⁵

Lagerkvist gjør altså her et poeng av hvordan persongalleriet i *Spök-sonaten* kun manifesterer seg i det øyeblikket de opptrer på scenen. Dette er en nyttig observasjon som kan overføres på

⁶³ Ibid., 34.

⁶⁴ Ibid., s. 37.

⁶⁵ Ibid., s. 36.

Till Damaskus, der personene på scenen verken gis noen bakgrunn eller evner utover hvordan de fremstår for Den Okände i det øyeblikket han konfronteres med dem.

Potensialet i Den Okändes sluttreplikk

Arne Melberg gjør i artikkelen "Strindbergs 'Kanske!'" et poeng av at *Till Damaskus* er Strindbergs første verk på svensk etter at han hadde tilbrakt de siste årene i Paris. I løpet av denne tiden hadde Strindberg ikke skrevet et eneste skuespill. Med *Inferno* hadde Strindberg som jeg allerede har vært inne på, forsøkt å slå gjennom som en fransk forfatter, og innholdet i *Till Damaskus* minner i utgangspunktet om *Inferno*, som altså først ble forfattet på fransk, og som berører forfatterens opplevelser i Paris. Det er med *Till Damaskus* i kofferten at Strindberg vender tilbake til Sverige, til det svenske språket og til teateret. På mange måter er det først nå at Strindberg virkelig er i ferd med å bli den modernist han strevde etter å bli da han skrev på fransk, sier Melberg. Strindberg kan nå endelig trekke nå veksler på hva Melberg karakteriserer som "den experimentella erfarenheten", som han hadde tilegnet seg i Paris.⁶⁶

Siste scene og siste replikk

Utgangspunktet for Melbergs lesning er slutten av stykket. Hovedpersonen og hans ledsagerske som begge benevnes med allegoriske navn, "Den Okände" og "Damen", står igjen på det stiliserte og anonyme gatehjørnet, og det hersker igjen tvil om hvilken vei hovedpersonen skal gå. Det er da Den Okände følger Damens lokkende "Kom!" mot kirken med et "Kanske!".⁶⁷ Nettopp dette "Kanske!" letter i følge Melberg på den følelsen av "obeveklig ofrånksomhet" som dramaets sirkelkomposisjon skaper.⁶⁸

Dette "Kanske!" kan stå som en bekreftelse på dramas sirkelkomposisjon i det dette kanskje både kan signalisere en bevegelse frem og tilbake, samtidig som denne symmetrien nettopp torpederes i det dramaet avsluttes i en fundamental usikkerhet. Melberg sier videre: "Kanske uttrykker förväntan men också reservation, eftersom vi inte kan vara säkra på vad denna förväntan egentligen gäller".⁶⁹

⁶⁶ Arne Melberg, "Strindbergs 'Kanske!'", *Edda*, nr. 1, (2001), s.7.

⁶⁷ NU, 39: 157.

⁶⁸ Melberg, "Strindbergs 'Kanske!'", *Edda*, nr.1, (2001), s. 6.

⁶⁹ Ibid.

Nåtidsperspektivet fryses i og med dette "Kanske!" Avslutningsscenen blir av Melberg kalt "en tröskel-scen".⁷⁰ Den uttrykker nemlig en tvil og forventningsfullhet om hva som videre vil skje. Man står så og si på terskelen mellom gammelt og nytt, mellom regresjon og progresjon, og det ikke bare innenfor dette Strindbergsdramaet, men hele dramaets moderne historie som sådan. I Strindbergs samtid visste man jo ennå ikke om dette var noe som ville følges opp videre av Strindberg selv, av andre dramatikere og i litteraturen forøvrig, eller om det bare var snakk om en engangsforeteelse, og at man atter igjen ville gå tilbake til den tradisjonelle måten å skape teater på.

***Till Damaskus* som et adekvat kunstnerisk uttrykk for krisens fenomenologi**

I *Inferno* hadde Strindberg forsøkt å gestalte krisens dramaturgi og fenomenologi. Resultatet ble ikke "litterært", men en dagboksaktig umiddelbar og tilsynelatende sannferdig fremstilling. Det er først når Strindberg igjen går tilbake til dramatikken at han finner en adekvat form for å uttrykke krisens fenomenologi, sier Melberg.

I *Till Damaskus* blir krisen et uttrykk for en gjennomgripende forvandling. En omvendelse av det slag som Paulus opplevde på vei til Damaskus. Stykkets tittel antyder dette. Men hva omvendelsens innhold består i, står ikke skrevet i like klartekst. I og med Den Okändes tvilende "Kanske!" på kirketrappen både suggereres og punkteres omvendelsens innhold:

Med *Till Damaskus* har den yttre världen slutligen projicerats som inre (och vice versa) så att alla tecken fallit på plats och blivit begripliga i den repetitiva strukturens cirkulära mönster - även om pjäsens avslutande *kanske* lämnar oss på samma tröskel som 'Den okände', därmed i samma förväntansfullt tveksamma osäkerhet.⁷¹

Men om ikke Melberg som Stockenström og Lagercratz leser en klar bestemmelse inn i Den Okändes skjebne, forblir ikke Den Okändes "förväntansfullt tveksamma osäkerhet" konklusjonen på hans artikkel. Melbergs utgangspunkt er Den Okändes "Kanske!", men derfra går han til å fundere over Strindbergs selv og de filosofiske strømninger i tiden som påvirket ham, deri blant Nietzsche. Melberg er opptatt av Strindbergs selviscenesetninger, derfor er det Strindbergs "Kanske!" som får utgjøre grunnlaget i hans tekst. Selve tittelen på artikkelen: "Strindbergs 'Kanske!'" indikerer nettopp dette. Likevel, Melberg skriver ikke

⁷⁰ Ibid., s. 7.

⁷¹ Ibid., s. 10.

biografisk om Strindberg. For ham utgjør dette "Kanske!" mest et utgangspunkt for videre litteraturvitenskapelige refleksjoner.

"Vem är Den Okände bakom alla sina föreställningar?"

Den som vel fokuserer mest på å forstå Den Okändes personlighet og strategier, er Ola Holmgren.⁷² Med støtte i Sigmund Freuds psykoanalyse og Carl Gustav Jungs religionspsykologiske teorier, forsøker Holmgren å rydde opp i Den Okändes kaotiske og splittede univers. De epistemologiske og religiøse spekulasjonene er så godt som fraværende i Holmgrens lesning. Det transcendent virkelighetsplanet er her suspendert til fordel for det ubevisste. At Den Okändes opplevelser har fantastiske og religiøse dimensjoner, betyr ikke, slik Holmgren ser det, at de faktisk viser til noe reelt eksisterende utenfor Den Okände selv. Alt har sin rot i Den Okändes egen forestillingsverden. I dette ligger at Holmgren også utelukker forfatteren Strindberg og hans anskuelser som autoritative i forhold til hvordan man skal lese stykket. Strindberg selv var jo Swedenborgiansk orientert, og bekjente seg følgelig til eksistensen av en metafysisk virkelighet bakom den immanente. Strindberg er riktignok synlig til stede også i Holmgrens lesning av dramaet, men i stedet for å opphøye Strindberg til endelig og avgjørende instans for dramatekniske og filosofiske spørsmål, ser Holmgren Strindbergs nærvær i teksten utelukkende som et resultat av hvordan han har identifisert seg med Den Okände i nedskrivningsøyeblikket: "Hans egen tanke som författare är identisk med Den Okändes tanke, och denna tanke tycks födas och fixeras i själva skrivögonblicket".⁷³ Om det finnes likheter mellom Strindbergs og Den Okändes liv forøvrig, bryr Holmgren seg mindre om. Forfatteren Strindberg er utgangspunktet for teksten, ikke resultatet av lesningen. Følgelig fremstår ikke forfatteren Strindberg som det minste mer opplyst enn oss hva Den Okändes liv og skjebne angår:

[D]et är som om Strindberg låter oss se konstruktionen bakom sin egen pjäs. Vi får inte veta mer om personerna än vad dessa redan vet om sig själva och varandra. Alt utspelas för öppen ridå, och inte ens författaren tycks veta mer om hva som ligger där bakom, än vad vi själv redan vet.⁷⁴

⁷² Ola Holmgren, *Strindbergs mansdrama i tre läsakter, Från Fadren Till Damaskus längs Storalandsvägen*, (Stockholm/Stehag: Symposion, 2006).

⁷³ Ibid., s. 113.

⁷⁴ Ibid., s. 114.

Holmgrens utgangspunkt er altså den subjektive opplevelsen, men han utelukker likevel ikke at det faktisk er mulig å nærme seg en mer objektiv virkelighetsopplevelse. Tvert i mot, målet for Den Okändes vandring, slik Holmgren ser det, er nettopp å tilegne seg en indre forståelse av hvordan han faktisk fremstår i det ytre. Altså hvordan han faktisk virker på andre, samt hvordan den menneskelige forståelsen er betinget av fellesskapet. Følgelig slutter også Holmgren seg til at mye av spenningen i *Till Damaskus* har sin rot i vekselvirkningen mellom et indre, subjektivt og et ytre, objektivt virkelighetsplan.

Likevel, for Holmgren forblir det den subjektive opplevelsen som til syvende og sist dominerer. Ingen mennesker kan nemlig unnsnippe sin egen subjektive horisont. Å skulle kunne oppleve verden fra et fullstendig objektivt ståsted, er følgelig en umulighet:

Det existerar bara ett universum av tecken som kan tolkas mer eller mindre subjektivt men aldrig objektivt. Vägens uppgift blir att kvalificera denne subjektivitet, inte att nå fram till en objektiv sanning.⁷⁵

Dermed blir det også endelig opp til leseren, som ut i fra sitt subjektivt betingede ståsted, selv velger hvor mye han skal la seg forføre av Den Okändes perspektiv. Om man oppfatter *Till Damaskus* som et symbolsk drama, avhenger med andre ord av i hvor stor grad man identifiserer seg med Den Okände:

Till Damaskus visar sig vara ett symbolistiskt drama endast i den mån som vi väljer att betrakta skeende inifrån Den Okändes perspektiv. Det finns faktiskt inga andra symboliska innebörder i dramat än de som den Okände själv projicerar på sin omgivning, och det har ju också visat sig att det är denna benägenhet att projicera eller symbolisera som är hans stora problem.⁷⁶

I motsetning til både Brandell, Bark og Törnqvist er vi, slik Holmgren altså ser det, ikke først og fremst prisgitt Den Okändes perspektiv. Vi kan selv velge i hvor stor grad vi lar oss manipulere. Horisonten er alltid vår egen.

Den Okändes forestillinger

Den Okändes problem innledningsvis, er i følge Holmgren, at han ikke evner å inngå i noen reell relasjon med andre mennesker. Den Okände er en forfatter som i stedet for virkelig å leve, heller dikter sitt liv. Nye personer dukker som regel opp når han sitter alene og skriver i

⁷⁵ Ibid., s. 127.

⁷⁶ Ibid., s. 199.

sanden. Ustanselig projiserer han sine egne forestillinger, holdninger, besvergelses og definisjoner på omverdenen, samtidig som han hensynsløst utnytter sine medmennesker i sin diktning. Den Okände dikter sin egen skjebne, mens alt som uvergelig påføres ham utenifra, oppleves som truende og ondt. Dialogen rettes mot forestillingene, ikke mot reelle mennesker. Den Okände evner ganske enkelt ikke skille mellom hva som er egne, indre forestillinger og ytre realitet. Derfor fremstår også alle de han møter på sin vei, også forestillingen om Gud og djevelen, som symbolske manifestasjoner av ham selv:

Hans anspråk är gudomliga snarare än mänskliga, och därför trivs han bättre med Gud Fader som rival än med Jesus Kristus som medmänniska. Han trivs bättre med en lynnig skapargud, som likt honom själv sätter sig över livet, och duperar, diktar och dikterar det för andra, än han trivs med människosonen som genomlever livet, och offerar det för andra.⁷⁷

Den Okände er fanget i sin egen subjektivitet, samtidig som han er ukjent for seg selv. Resultatet er at han ytre sett fremstår som relativt handlingslammet. Han klarer ikke å leve her og nå. Forestillingene om seg selv og livet er langt fra den ytre virkeligheten: "Gott! Då är jag med, slåss med troll, befria prinsessor, döda varulvar, det är att leva!".⁷⁸ Den Okände er bokstavlig talt fanget i sin egen eventyrsmytologi.

Ytterverden fremstår som noe destruktivt i Den Okändes forestillinger, men hadde Den Okände trodd det motsatte, hadde det fremstått som like virkelig for ham. Holmgren sier følgende:

[L]ivet är vad man gör det till. Tror man gott om livet, så blir livet gott. Misstror man livet, så bekräftar det ens värsta farhågor. Livet blir precis så meningsfullt som man själv gör det, och eftersom Den Okände *själv* är detta liv, så är han också herre över sitt eget liv och öde.⁷⁹

Selv om Holmgren avviser det kristne aspektet som en forutsetning for Den Okändes forandring, skiller likevel ikke Holmgren seg her vesentlig fra Stockenström som også forfekter at det bare gjelder å få Den Okände til virkelig å tro og ville det gode.

⁷⁷ Ibid., s. 164.

⁷⁸ NU, 39: 37.

⁷⁹ Holmgren, *Strindbergs mansdrama i tre läsakter*, (Stockholm/Stehag: Symposion, 2006) s. 204.

Fornuft og intuisjon

Det som skal redde Den Okände ut fra hans *mythos* tilværelse, er ordet, *logos*. Til tross for det ustabile og relative i den menneskelige virkelighetsorienteringen, fremholder Holmgren fornuften som en endelig og pålitelig instans for erkjennelse. Holmgren overser altså Strindbergs tanker om at man om livets store spørsmål bare kan oppnå en form for poetisk innsikt. Så godt som alle av Den Okändes spørsmål og dilemmaer kan finne sin løsning ved å gå analytisk til verks. Når Den Okände er så på villspor, skyldes det at han bruker ordet ekspressivt i stedet for å reflektere og analysere. Målet er intet mindre enn å avsymbolisere livet. Man skal fortsatt ha et barnlig og drømmende syn på livet, men dette må kunne la seg forene og overprøves av et voksent og rasjonelt blikk.

Det paradoksale i Holmgrens lesning er at han likevel ikke avviser intuisjonens betydning. At Damen, som viser seg å bli en nøkkelperson i Den Okändes liv, dukker opp på gatehjørnet, forklares utelukkende ut i fra Den Okändes intensjoner. Han føler på seg at hun vil komme, derfor kommer hun. Nå ser Holmgren riktignok Damen i all hovedsak som en av Den Okändes projeksjoner. Damen får personifisere Den Okändes positive og kvinnelige egenskaper, men faktum er at heller ikke Holmgren kun ser henne som et uttrykk for Den Okändes indre liv. Den Okändes utvikling går jo nettopp fra en ekspressiv til en mer impresjonspreget virkelighetsorientering. Følgelig lar det seg ikke overse at Damen også evner å handle selvstendig i forhold til Den Okände. Heller ikke Holmgren klarer å forklare alle mysteriene i *Till Damaskus* utelukkende rasjonelt.

Om Damens strategi

Når det ellers gjelder Damen, er Holmgren den forskeren som har gått hennes hensikter, strategier og utvikling nærmest etter i sømmene. Om Damen sier han blant annet:

Damen blir den feminina personifiseringen av hans eget undermedvetna, och hennes frågor blir också undermedvetet *ledande*. [...] Hon är omedveten nog att ställa sina frågor, och hon är precis så klar och tydlig att hon kan formulera sig. Hon äger något så ovanligt som en genomlyst naivitet, där ingivelse och klarhet, intuition och tydlighet inte utesluter varandra.⁸⁰

Der de fleste forskerne i all hovedsak har nøydt seg med å beskrive den Okändes vandring, ser Holmgren særlig på den gjensidige vekselvirkningen mellom Damen og Den Okände. Mens

⁸⁰ Ibid., s. 112.

Den Okände har hensikter, har Damen innsikter. Damen fremstår som en slags sokratisk skikkelse. I dialogen med Den Okände virker hun som en forløser:

Hon tycks snarare tro på vad han *inte* säger. Hon kommenterar knappast alls vad han säger, och mer än att avkräva svar syftar hennes inkännande frågor till att väcka ytterligare frågor hos Den Okände själv.⁸¹

Holmgren er dessuten meg bekjent, den eneste som utdyper hvorfor Den Okände velger å kalle Damen nettopp for Eva, og hvilke konsekvenser dette får, også for Damens forståelse og utvikling. Damen må bli Eva for at syndefallet skal kunne skje.

Tittelen *Till Damaskus* indikerer en vei mot noe. Holmgren ser det som at Den Okände i løpet av sin vandring erfarer to ulike veier. I første halvdel av stykket befinner han seg på fordømmelsens vei. Via Damen opplever Den Okände det syndefallet som er en nødvendig premis på veien til innsikt. Men det er også som en følge av syndefallet at Damen innser hvilken oppgave hun har i Den Okändes liv: Oppgaven er å gi ham tilbake livet. Dermed identifiserer hun seg med den betydeligste moderskikkelsen i kristendommen, nemlig Maria, og Damen utbryter:

Nu vet jag varför jag skulle heta Eva! Men kom synden in i världen genom den förste modren, så kom försoningen genom en annan moder! Kom förbannelsen genom den första, så kom välsignelsen genom den andra! Genom mig skall du icke förgöra släktet, men jag har kanske en helt annan uppgift i ditt liv! Få se!⁸²

Det gammeltestamentlige syndefallet vender slik sett over i en nytestamentlig oppstandelse.

Som Stockenström ser også Holmgren Den Okändes utvikling som en utvikling fra en gammeltestamentlig orientering til en nytestamentlig. Forskjellen mellom disse to forskerne er imidlertid blant annet at mens Stockenström ser kristendommen som et mål, i det Den Okände lærer seg betydningen av nestekjærlighet og at tilgivelse er mulig gjennom Kristus' forsoningsoffer, blir kristendommen i Holmgrens lesning mer en strategi for å kunne bære skyld. Gud og Jesus er i følge Holmgren ikke annet indre forestillinger. Et ideal å orientere seg etter. Følgelig kan ikke Den Okändes utvikling beskrives som at han går fra å rette seg etter en gammeltestamentlig Gud, til en forsonende Kristus som faktisk eksisterer:

Brottet är det straff vi människor ådömer oss själva redan när vi begår det, och religionen är, som Modren sade ingenting annat än 'vår egen rättkänslas förmåga

⁸¹ Ibid., s. 195.

⁸² NU, 39: 101.

att skapa fram straffmedel'. I stället för att tro på högre makter skall vi människor tro gott om varandras avsikter.⁸³

Konklusjonen blir at Den Okände går fra å oppføre seg i tråd med forestillingen om en gammeltestamentlig Gud, til at han selv blir mer lik en Kristusskikkelse.

Dikterens dilemma

Diktningen slik Den Okände praktiserer det, blir noe negativt i følge Holmgren. Den menneskelige relasjonen er utgangspunktet for Holmgrens orientering i stykket, og ordet, *logos*, er altså løsningen. Språkevnen ligger nok latent i ethvert menneske, men fordi denne bare kan virkeliggjøres i et menneskelig felleskap, må enhver erkjennelsesprosess skje i et samspill med andre. Derfor går Den Okändes vei nettopp gjennom konfrontasjonen med andre skjebner. Selv om Holmgren ikke sier det eksplisitt, ligger det her et klart innslag av Bakhtin.

Men så lenge Den Okände dikter, forneker han fellesskapet, samtidig som han ubeskjeden snylter på det. Fordi Den Okände selv ikke formår å strekke sine tanker utover dette livet, er det hans strategi å påføre andre mennesker lidelse. Da får han nemlig stoff, inspirasjon og dårlig samvittighet nok til å dikte. Andres ulykke blir hans skrivelykke. Skrivningen blir for Den Okände en form for satanistisk glede, og det er denne onde sirkelen som må brytes i følge Holmgren. Her minner Holmgren igjen veldig om Stockenström som skriver følgende om Den Okändes bekjennelse:

Den Okände bekänner till sist, att orsaken till alla hans lidanden varit den egna ondskan. Han har tolkat sitt diktarkall i samma anda. I sin avslöjariver ville han inte vara någon livets dupé, men han blev likafullt en. Han hade nämlingen i sin ondska missuppfattat sin mission. Synden blev på så sätt straffet självt.⁸⁴

Det verken Holmgren eller Stockenström inkorporerer i sin dom over Den Okändes diktergjerning, er at til tross for at Den Okände er en skandalebefengt forfatter, er han likevel ikke uten et visst positivt omdømme. Damen hyller jo hans tidligere verker og tillegger dem mye av æren for hennes positive menneskesyn: "Ni vet ju att jag har läst dem, att jag har er att tacka för min uppfostran till frihet och tro människorätt och människovärde!".⁸⁵

Holmgren setter språket som det fremste kjennetegnet på menneskelig felleskap, og fornuften som dets ypperste egenskap, men overser dermed kunstens kanskje like store

⁸³ Holmgren, *Strindbergs mansdrama i tre läsakter*, (Stockholm/Stehag: Symposion, 2006), s. 171.

⁸⁴ Göran Stockenström, *Ismael i öken, Strindberg som mystiker*, (Uppsala, 1972), s. 343.

⁸⁵ NU, 39: 28.

betydning, til tross for at den vel så gjerne oppstår på siden av, eller som opposisjon til det menneskelige fellesskapet, og ikke har det rasjonelle som krav. Kunst er et resultat av indre trang, og som i Den Okändes tilfelle, er den også en form for kompensasjon. Dette er i seg selv ikke noe negativt. Vel så mye som å vise det fåfengte i Den Okändes diktergjerning, mener jeg derfor at vi i *Till Damaskus* får et innblikk i kunstnerens uunngåelige dilemma: kunsten som skapes på bekostning av noe eller noen. Det problematiske med å kombinere kunstens altoppslukende krav om innadvendthet og selvsentring, med fellesskapets krav om aktsomhet, hensyn og likeverd.

En paradoksal lesning

I Holmgrens lesning er det altså fornuften som går av med seieren som rettledende instans. Den Okände blir gradvis mer rasjonell og oppnår derved en større mulighet for sann erkjennelse. Ordet, *logos*, blir middelet til å rydde opp i paradoksale og villedende forestillinger.

Forståelsen av det selvmotsigende og intuitive som et grunnleggende premiss i teksten, blir nettopp den form for konklusjon som Holmgren forsøker å komme seg ut av. Likevel, han unnslipper ikke det faktum at også hans lesning bygger på et stort paradoks: Holmgren er både idealist og pragmatiker på en og samme tid. Den subjektive opplevelsen fremstår som et grunnleggende premiss for all forståelse, samtidig som all sann erkjennelse går gjennom fornuftens allmenne kategorier. Forholdet mellom disse to måtene å orientere seg på avklares ikke. Nå er riktignok Holmgren litteraturviter og ikke filosof, men så lenge han fremholder den rasjonelle erkjennelsen på bekostning av den poetiske anskuelsen, er det på sin plass å påpeke det paradoksale i argumentasjonen: Fornuften fremstår som endelig og autonom, mens den subjektive og relative opplevelsen forblir altoverskyggende.

Holmgren unnslipper riktignok mye av denne kritikken ved vise til at erkjennelsen aldri er endelig. Det er snakk om grader av objektiv virkelighetsorientering. Den Okände vakler da også ved slutten av stykket. Slutten er derfor bare en parentes. Livssituasjonen er ennå åpen og uviss.

Oppsummering

Jeg har nå forsøkt så konsist som mulig å gjøre rede for de impulsene og tekstene som har preget min innledende forståelse av *Till Damaskus*. Med unntak av innledningen som fokuserer på den historisk-biografiske forskningstradisjonen og grunnlaget for Strindbergsforskningen, har jeg ikke bestrebet meg på å plassere de ulike forskerne i en kronologisk ordnet rekkefølge. Skulle jeg dessuten utelukkende ha forholdt meg til den kanon av forskningstekster som særlig gjelder her i Norden, ville for eksempel verken Pär Lagerkvist eller Elinor Fuchs vært nødvendig å ta med.

Særlig Lagerkvists tekst har imidlertid vært av avgjørende betydning for min forståelse av *Till Damaskus*. For mens for eksempel Törnqvist, Brandell og Bark relativt grundig og utfyllende har gjort rede for rommets ulike dimensjoner i stykket, er Lagerkvist den som etter min mening klarest påpeker det særegne med tidsdimensjonen i stykket. Ved å poengtere hvordan personene bare manifesterer seg i øyeblikket, antyder han hvordan nåtiden fokuseres i Strindbergs dramatik, og hvordan omverden arter seg for det sansende subjektet i nåtid. Lagerkvist går imidlertid ikke videre inn på hva som kjennetegner denne nåtiden.

Forskningen har altså vist oss at *Den Okände* veksler mellom en indre og en ytre virkelighet, men selv om mye klokt er blitt sagt om det rommet hendelsene manifesterer seg i, er hva som kjennetegner tiden i stykket, et langt på vei utforsket område.

Mitt utgangspunkt er derfor å utforske tidsdimensjonen i stykket. Men siden tid aldri kan oppleves isolert, må jeg hele tiden også ta rommet med i betraktningen. Bakhtins teori om kronotopen gir en mulighet til å se og kategorisere disse fenomenene under ett, også innen litteraturen. Før jeg anvender kronotopbegrepet på selve teksten, vil jeg imidlertid i det neste kapitlet, kapittel 3, først utdype nærmere hva som kjennetegner Bakhtins teorier om hvordan mennesket tilegner seg kunnskap om seg selv og omverden. En innledende forståelse av hvordan individet orienterer seg i tid og rom, gjør det deretter enklere å begripe hvordan tid og rom gjør seg gjeldende i litteraturen.

Kapittel 3

Bakhtins epistemologi og Kronotopen

Virkelighetsopplevelsen i *Till Damaskus*

Den subjektive virkelighetens avgjørende betydning

Till Damaskus er som påpekt i innledningen, et stykke som er relativt fattig på handling i ytre forstand. Hovedpersonen er kommet til et punkt i livet der han stagnerer. Når han ikke er i eksistensiell diskusjon med Damen, sitter han alene og skriver i sanden. Han drømmer, tenker, assosierer fritt. Riktignok er selve motivasjonen i stykket at han blir utfordret. Alle hans moralske, eksistensielle og religiøse forestillinger, kort sagt hele hans måte å oppfatte seg selv og omverden på blir omstyrtet. Men de som utfordrer ham fremstår likevel aldri som konkrete og likeverdige skikkelser. De er fragmenter av Den Okände selv. Stykkets avgjørende sekvenser finner dermed sted først og fremst på et indre, subjektivt og symbolsk plan. I *Till Damaskus* åpnes det dermed for at rommet som anskuelsesform er videre, har flere dimensjoner enn det ytre, realistiske rommet vi forholder oss til i hverdagen. Som for å gi oss en pekepinn om dette perspektivet sier derfor den Okände tidlig i stykket:

Jo, jag märker allting sedan en tid tillbaka; ej som förr dock då jag endast såg ting och händelser, former och färger, utan nu ser jag tankar och betydelser. Livet som förr var ett stort nonsens har fått en mening, och jag märker en avsikt där jag förr endast såg slumpen.⁸⁶

Den Okände har et kreativt blikk. Om han ikke hele tiden er seg det så bevisst som i sitatet ovenfor, opplever han likevel kontinuerlig hvordan tingene og hendelsene forandrer virkelighet avhengig av hvordan eller hvor man ser dem i rommet. Som eksempel på dette kan vi ta Holmgrens beskrivelse av hvordan Den Okände ser den døde som begravelsefølget nettopp har stedt til hvile:

Det som börjar med begravningen av en 'riktig' person, som talman i timmermännens hantverksskrå, blir ljudbilden av en insekt, som blir ett tickande

⁸⁶ NU 39: 18.

dödsur, som slutligen motsägs av ordet 'guldsmed', som är den folkliga benämningen på en guldbagge.⁸⁷

Vi ser altså hvordan virkeligheten bare i løpet av et kort øyeblikk forandres dramatisk for Den Okände. Ingenting fremstår som endelig gitt eller stabilt i hans univers.

Drømmens rom

I det berømte forordet, "Erinran", til det senere skuespillet *Ett Drömspel*, der Strindberg som kjent definerer *Till Damaskus* som et drømmespill, sier han blant annet om drømmens virkelighet at "Tid och rum existera icke".⁸⁸ Om forskere siden ikke har gått direkte til angrep på denne ytringen, har de likevel motbevist dens sannhetsgehalt. Som det går frem av forskningsoversikten i kapittel 2, har forskere som blant andre Bark, Brandell, Holmgren, når de har skullet forklare den indre handlingen i forhold til den ytre i *Till Damaskus*, i all hovedsak fokusert på rommets ulike dimensjoner. Ergo må drømmen foregå i et rom. Altså, rommet eksisterer også i drømmens virkelighet. Det rommet drømmen manifesterer seg i, er imidlertid annerledes enn den ytre virkelighetens rom. Så i stedet for å hevde at rommet ikke finnes i drømmespillet, er tesen fra forskerne at det finnes et rom med flere dimensjoner. Inndelingen skjer mellom et subjektivt rom og et og objektivt rom.

Tiden i Till Damaskus

Men rommet utgjør bare én av de to grunnleggende anskuelsesformene for menneskelig persepsjon. Tiden er nemlig like konstituerende for opplevelsene våre. Følgelig kan man ikke se tid og rom uavhengig av hverandre. Forutsetningen må altså være at dersom man kan se hendelsene i stykket både fra et indre, subjektivt og et ytre, objektivt rom samtidig, så må man også kunne dele tiden i stykket inn i et subjektivt og et objektivt forløp. Forskingen omkring *Till Damaskus* har imidlertid ikke, slik jeg ser det, fokusert like mye på hva som kjennetegner tidsformen i stykket. Nå er det riktignok blitt grundig påpekt hvordan *Till Damaskus* mangler en kronologisk handlingsgang, at den i stedet er regressiv, men Strindbergs påstand om at tiden ikke eksisterer i drømmen er likevel langt på vei blitt stående ukommentert. Hva som kjennetegner en subjektiv tid i forhold til en objektiv, er ikke blitt drøftet i forbindelse med *Till Damaskus*.

⁸⁷ Ola Holmgren, *Strindbergs mansdrama i tre läsaakter, Från Fadren Till Damaskus längs Stora landsvägen*, (Stockholm/Stehag: Symposium, 2006) s. 128.

⁸⁸ NU, 46: 7.

Subjektiv tid og objektiv tid hos Immanuel Kant

I verket *Kritik der reinen Vernunft* (1787) hevder Immanuel Kant (1724-1804) at anskuelsesformene tid og rom eksisterer *a priori* i ethvert menneske. At de er *a priori* innebærer at de går forut for erfaringen, det vil si at de er transcendent. At anskuelsesformene tid og rom er gitt oss *a priori*, betyr også at de er felles for alle mennesker. De er dessuten fullstendig verdinøytrale. Når det gjelder substanser som ikke lar seg persipere i formene tid og rom, hva Kant karakteriserer som *das Ding an sich*, kan vi mennesker aldri få kjennskap til disse.

Men selv om anskuelsesformene er nøytrale, opererer Kant likevel med en subjektiv og en objektiv tidsopplevelse. Som eksempel på den objektive tidsopplevelsen bruker Kant det å betrakte et skip på vei nedover en elv. Man ser først at skipet passerer et sted, før det siden passerer det neste. Poenget er at skipets ferd nedover elven, er fullstendig uavhengig av iakttakeren. Han har ingen innflytelse over den tiden skipet bruker nedover elven og hva som skjer underveis. Denne tidsrekkefølgen er dermed objektiv.

Hvis jeg derimot betrakter et hus, som har en fast plassering i rommet, kan jeg for eksempel starte med å se på taket, for deretter å la blikket falle nedover etasjene, eller jeg kan begynne ved bakkenivå, for så å gradvis reise blikket oppover. Eller jeg kan begynne med det høyre hjørnet for så gå mot venstre, eller omvendt. Poenget er at det utelukkende er opp til meg alene i hvilken tidsrekkefølge jeg skal betrakte huset. Kant sier at det som karakteriserer denne subjektive tidsrekkefølgen, er at den er reversibel, men at den samtidig ikke er et uttrykk for ting som skjer i den ytre virkeligheten. Den subjektive tiden mangler handling. Huset forblir jo det samme, ytre sett, uansett hvilken rekkefølge en velger å betrakte det i. Den objektive tidsrekkefølgen derimot, kjennetegnes ved at den er irreversibel. Den er ikke bestemt av subjektet som betrakter. Det er imidlertid denne objektive tidsrekkefølgen som utgjør den nødvendige forutsetningen for at vi skal kunne oppleve at ting skjer. Elven forandres ettersom skipet går nedover.

Forholdet mellom indre og ytre hendelser

Fordi *Till Damaskus* er relativt fattig på ytre hendelser, blir det paradoksalt nok vanskelig å skulle gi et tydelig handlingsreferat. Mye av årsaken til dette mener jeg ligger i det faktum at hendelsene stort sett utspiller seg i en subjektiv tid, en tid som om vi altså skal følge Kant, i

seg selv ikke er handlingskonstituerende. *Till Damaskus* er et drømmespill, og drømmerens tid står nettopp i motsetning til kronologien i den ytre virkeligheten. Den som drømmer bryr seg heller ikke om hvor lenge han har drømt, eller hvor lang tid han har igjen av drømmen. Bevisstheten retter seg ikke mot ytterverden, selv om den tar opp i seg og bearbeider hendelser derfra. Samtidig er alltid forestillingene i drømmen kraftfulle og symboltunge - selv om man kanskje glemmer dem i det man våkner.

Fordi Den Okände må sies å befinne seg i en drømmeartet tilstand, fremstår han som relativt handlingslammet ytre sett, samtidig som han selv tror seg å kjempe blant annet mot både troll og varulver. De indre opplevelsene fremstår som både mektige og skjellsettende. Spørsmålet blir: Hva er virkelighet og hva er drøm? Eller sagt på en annen måte: Hva er forestillinger og hva er handling? For noe av det problematiske i forhold til *Till Damaskus* består i å skulle klare å skille de subjektive forestillingene fra de ytre hendelsene. Som forskningen, særlig hos Bark og Törnqvist, allerede har vist, forekommer de ytre og de indre hendelsene i *Till Damaskus* sjelden atskilt fra hverandre. De virker heller parallelt. De griper inn i hverandre. Og den eneste muligheten vi har til å skjelle mellom dem, er å betrakte dem fra ulike vinkler. Slik sett er det forståelig at rommet er den anskuelsesformen man i første omgang fokuserer på. Postkontoret på gatehjørnet er et ganske vanlig postkontor, samtidig som det er en formidlingsinstans mellom menneskene og maktene. Og Damen er for eksempel en selvstendig skapning, samtidig som hun er sendt av maktene for å utfordre protagonisten, i tillegg til at hun er et resultat av dennes fantasier. Vi har altså å gjøre med forskjellige versjoner som gjør seg gjeldene til én og samme tid.

Mikhail Bakhtins epistemologi

Den russiske tenkeren Mikhail Bakhtin vektlegger ulikheten og samtidigheten som et grunnleggende premiss for all epistemologisk erkjennelse. Bakhtin er først og fremst berømt for sine bidrag til litteraturforskningen, men litteraturen kan ut i fra Bakhtins forståelseshorisont imidlertid aldri løsrives fullstendig fra andre aspekter ved tilværelsen. Som Bakhtinkjenneren Michael Holquist formulerer det: "In the light of dialogism, literature can never be completely disentangled from its capacity to serve as a metaphor for other aspects of existence".⁸⁹ Bakhtins hovedtanke er nemlig at hele den menneskelige bevisstheten er grunnleggende dialogisk:

⁸⁹ Michael Holquist, *Dialogism*, (London/New York: Routledge, 2002), s. 107.

The dialogic nature of consciousness, the dialogic nature of human life itself. The single adequate form for *verbally expressing* authentic human life is the *open-ended dialogue*. Life by its very nature is dialogic. To live means to participate in dialogue: to ask questions, to heed, to respond, to agree, and so forth. In this dialogue a person participates wholly and throughout his whole life: with his eyes, lips, hands, soul, spirit, with his whole body and deeds. He invests his entire self in discourse, and this discourse enters into the dialogic fabric of human life, into the world symposium.⁹⁰

Hele tilværelsen og alt vi opplever og gjør er altså et uttrykk for dialogsituasjon i følge Bakhtin.

Bakhtin sammenfatter sine tanker om tid og rom i litteraturen under begrepet om kronotopen, og det er min hensikt i denne oppgaven å se *Till Damaskus* i lys av Bakhtins teori om kronotopen. Men siden altså litteraturen, og følgelig også kronotopen, ikke kan behandles uavhengig av et større perspektiv, vil jeg før jeg kommer med en utlegging om hvordan kronotopen fungerer, forsøke å gi en kort og forklarende oppsummering av kjernen i Bakhtins filosofi generelt.

Verk av og om Bakhtin

Min forståelse av Bakhtin er i all hovedsak preget av den fremstillingen Michael Holquist gir i boken *Dialogism* (2002), samt Bakhtins eget verk *Författaren och hjälten* (1979). *Författaren och hjälten* er et av Bakhtins ungdomsverk, selv om det altså ble utgitt første gang på 70-tallet. I denne boken formulerer Bakhtin mange av de tankene som danner utgangspunktet for mange av hans senere verk. Bakhtin forholder seg nemlig relativt tro mot sine filosofiske grunnprinsipper gjennom hele sitt intellektuelle virke. I Bakhtins tilfelle kan man altså ikke, som foreksempel hos Strindberg, skille mellom et tidlig og et senere og klart annerledes filosofisk ståsted. Kanskje har det å gjøre med måten Bakhtins verk er forfattet på? Som Gunnar D. Hansson skriver i etterordet til den svenske utgaven av *Författaren och hjälten*, så fremstår Bakhtins tekster alltid som delvis "uferdige".⁹¹ Bakhtins arbeid utgjør ikke et ferdig materiale av forskningsresultater som vi relativt ubesværet kan bruke på våre egne arbeid. Sannhet og erkjennelse er nemlig hos Bakhtin alltid relative kategorier. Alt kan gjøres til gjenstand for forhandling. Følgelig inngår alt i en uendelig dialog. Holquist sammenfatter

⁹⁰ Mikhail Bakhtin, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, redigert og oversatt av Caryl Emerson, (London/Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984), Appendix II, s. 293.

⁹¹ Gunnar D. Hansson, "Efterord", i *Författaren och hjälten*, (Gråbo: Anthropos, 2000) s. 241.

derfor hele Bakhtins filosofi under begrepet *dialogism*, og sier om dets anvendelse: " [...] there are no easy prescriptions for interpretation or quick fixes to be found in dialogism".⁹²

"Jeget for meg selv" og "ikke-jeget i meg"

Det er altså et grunnpremiss i Bakhtins epistemologi at mennesket ikke kan oppnå noen form for erkjennelse ut i fra seg selv alene. Det må alltid se seg selv mot en bakgrunn av noe annet, noe som står i kontrast til en selv. Det er følgelig verken den menneskelige bevisstheten eller persepsjonsevnen i seg selv som utgjør den fundamentale kilden for kunnskap, men relasjonen mellom disse to. Altså en relasjon mellom noe som er indre og noe som er ytre. Eller sagt på en annen måte: Mellom noe som er atskilt og forskjellig.

Bakhtin aksepterer altså Kants påstand om at det eksisterer et uoverkommelig gap mellom selvet og verden, og at det er i formidlingen mellom disse to at vi oppnår kunnskap. Men Bakhtin aksepterer ikke Kants påstand om at anskuelsesformene er gitt oss *a priori*, det vil si at de er transcendent og følgelig verdinøytrale. Hos Bakhtin er tid og rom alltid ladet med verdier. Den tid og rom som selvet oppfatter seg selv i, "jeget-for-meg-selv", som Bakhtin kaller det, er alltid annerledes enn den tiden og det rommet som den samme bevisstheten bruker for å se grensene til andre personer og ting "ikke-jeget-i-meg". I *Författaren och Hjälten*, i kapittelet som bærer overskriften *Seendets överskott i förhållande til den andre*, skriver Bakhtin blant annet følgende:

När jag betraktar helheten av en människa som befinner sig utanför och inför mig, sammanfaller inte våra konkreta och verkligt upplevda synskretsar. Ty i varje givet moment, i vilken position och hur nära denne andre, av mig betraktade människan än befinner sig, kommer jag alltid att se och känna till något som hon, från sin plats utanför och inför mig, inte kan se: kroppsdelar som är otillgängliga för hennes egen blick - huvudet, ansiktet och dess uttryck - världen bakom hennes rygg, en rad av föremål och omständigheter som under vissa förhållanden oss emellan är tillgängliga för mig men inte för henne. När vi betraktar varandra avspeglas två skilda världar i våra ögons pupiller. Man kan, genom att inta en viss position, nedbringa denna skillnad mellan synskretsar till ett minimum, men man måste sammansmälta till ett, bli en enda människa, för att utplåna den helt.⁹³

To mennesker kan altså aldri oppleve verden helt likt, og det er relasjonen mellom dem som er konstituerende for opplevelsen. Dialog er derfor et mangfoldig fenomen, men kan skjematisk reduseres til tre elementer, nemlig ytringen, svaret og relasjonen mellom disse to.

⁹² Holquist, *Dialogism*, (London/New York: Routledge, 2002) s. 108.

⁹³ Michail Bachtin, *Författaren och hjälten*, overs. Kajsa Ö. Lindsten, (Gråbo: Anthropos, 2002),s. 25.

Og det er relasjonen som er den viktigste av disse tre. Det sier seg selv at ingen kan forholde seg nøytrale i denne relasjonen mellom ytring og svar. Slik sett kan erkjennelsen i følge Bakhtin aldri bli annet enn relativ. Som Holquist formulerer det: "[...] the most primary of Bakhtinian a prioris is that nothing is anything in itself".⁹⁴ Heller ikke Bakhtin tror altså at mennesket kan få kjennskap til noen form for *das Ding an sich*.

Sammenfall i tid

Videre er det et poeng for Bakhtin at det at noe fremstår som atskilt og forskjellig, også må innebære at vi har med et sammenfall av tid og gjøre. For to eller flere legemer kan aldri oppta samme plass i rommet til samme tid. Gjorde de det, ville de utgjøre ett legeme. Som subjekt kan jeg aldri dele rom med et objekt. Hvert menneske opptar slik en unik plass i verden.

Eksistensen som en kontinuerlig språklig dialog

Formidlingen mellom det indre og det ytre, eller selvet og verden, skjer, som allerede påpekt, alltid i form av en språklig dialog. Selvet slik Bakhtin ser det, er altså fundamentalt dialogisk. Og siden en dialog er en aktivitet, ser Bakhtin eksistensen som en hendelse som selvet kontinuerlig forsøker å gi mening. Selvet er rett og slett dominert av en hang til mening. Akkurat som språket, eksisterer selvet for å bety. Via språket ytrer selvet seg til verden. Eksistensen blir følgelig ikke bare en hendelse som påføres en utenifra. Eksistensen blir også en ytring. Verden tiltaler oss, og vi er levende og menneskelige i den grad vi evner å svare den. Så lenge vi lever, kan vi ikke velge om vi vil svare eller ikke:

Mitt förhållande till varje föremål i synkretsen är aldrig fullbordat, men givet såsom uppgift, ty varats händelse är öppen i sin helhet. Min situation måste förändras i varje stund, jag kan inte dröja och stilla mig.⁹⁵

Eksistensen er aldri stabil. Oppfatningen av omverdenen er gjenstand for forandring. Vi utfordres kontinuerlig til nye språklige ytringer.

⁹⁴ Holquist, *Dialogism*, (London/New York: Routledge, 2002) s. 38.

⁹⁵ Bachtin, *Författaren och hjälten*, oversatt av Kajsa Ö.Lindsten, (Gråbo: Anthropos, 2002) s. 103.

Verden som et uendelig mangfold av konkurrerende meninger

Bakhtin har altså en dynamisk forståelse av hva mening er. Mening er noe som skapes konstant, og selv om denne streben etter mening er preget av en fremadrettethet, dreier det seg ikke om å komme frem til én mening. At hendelsene i den ytre virkeligheten skjer kronologisk, er i seg selv ingen garanti for mening. Holquist sier det på følgende måte: "[E]vents initiated in the most distant past, as measured by the clock, may still be fresh and unfinished in cognitive time/space".⁹⁶

Den menneskelige bevisstheten, slik Bakhtin forstår den, utmerker seg heller ikke ved at den med nødvendighet gradvis blir mer omfattende. Bakhtin, er som Holquist påpeker, ingen hegelianer: "In Bakhtin there is no *one* meaning being striven for".⁹⁷ Tvert i mot, verden utgjør for Bakhtin, et kontinuerlig virvar av konkurrerende meninger, der et endelig mål eller en form for sluttoppgjør aldri vil finne sted:

[...] there is neither a first word nor a last word. The contexts of dialogue are without limit. They extend into the deepest past and the most distant future. Even meanings born in dialogues of the remotest past will never be finally grasped once and for all, for they will always be renewed in later dialogue. At any present moment of the dialogue there are great masses of forgotten meanings, but these will be recalled again at a given moment in the dialogue's later course when it will be given new life.⁹⁸

Mening i en slik dialogisk verden, sier Holquist, er derfor alltid et resultat av en ganske hard kamp: Nettopp fordi subjektet aldri kan få sin vilje fullstendig, er det alltid henvist til en interaksjon både med andre og seg selv. Mening tilskrives bare det argumentet som i øyeblikket virker mest overbevisende.

Å se seg selv utenifra

Et resultat av at jeg som subjekt alltid betrakter omverdenen ut i fra min unike plassering i rommet, er, som allerede vist ovenfor, at jeg ikke kan sanse meg selv på samme måte som jeg kan sanse andre, og at andre ikke kan sanse meg slik de sanser seg selv. Selvet opplever seg nemlig alltid som rommets senter, det vil si, det er det egne ståstedet i rommet som er senteret

⁹⁶ Holquist, *Dialogism*, (London/New York: Routledge, 2002) s. 24.

⁹⁷ Ibid.

⁹⁸ Mikhail Bakhtin, "Author and hero in aesthetic activity", i *Art and Answerability: Early Philosophical Works by M. M. Bakhtin*, (red.) Michael Holquist og Vadim Lipunov, oversatt av Vadim Liapunov, Austin, TX: University of Texas Press, 1990) s. 337.

for opplevelsene. Selvets rom er alltid ladet med betydninger, mens den andres rom er nøytralt. Ut i fra selvets perspektiv er den andre bare i verden på linje med alt annet.

Men fordi ingen ting kan skjernes eller forstås uten at det hevder seg mot en bakgrunn av noe annet, er selvet aldri gitt oss direkte. Det er bare via andres former og kategorier at selvet kan danne seg et bilde av seg selv. Dialogismeprinsippet innebærer altså at vi må kunne gjøre oss selv til objekt for vår egen persepsjon ved å tillempe oss andres opplevelse av oss selv. Szondi anklager Strindberg for å la subjektet i *Till Damaskus* se seg selv også som et objekt, men i tråd med Bakhtins syn, er det nettopp her at nøkkelen til hans innsikt ligger. Tanken er at vi må være åpne for andres syn, for hvordan vi virker på den ytre virkeligheten. For å skape mening i tilværelsen må jeg kunne definere min egen tid og mitt eget rom, men jeg kan bare gjøre dette dersom jeg evner å oppleve verden gjennom andres tid og rom. Nå kan jeg selvfølgelig aldri oppleve andres tid og rom slik de opplever det, jeg kan ikke trenge direkte inn i andres selv. En slik overskridelse er ikke mulig, men jeg kan tilegne meg en viss innsikt i andres selv.

Å forsøke å trenge fullstendig inn i og å forsøke å kontrollere andres tid og rom, utgjør derfor et overgrep på individet. Eksempler på dette finner vi i diktaturer. For som allerede vist ligger det i dialogismeprinsippet at en enkelt aldri kan få trumfet gjennom sin vilje fullstendig. Det er, ifølge Bakhtin, bare i kunsten at en form for positiv overskridelse til en annen bevissthet kan finne sted.

Selvets tid og andres tid

Men det er altså ikke bare rommet som fremstår som forskjellig ut i fra selvets perspektiv i forhold til seg selv, og i selvets perspektiv i forhold til andre. Også den tiden selvet ser seg selv i, skiller seg vesentlig fra den tiden det oppfatter omverden i. Fordi selvet er determinert til kontinuerlig å strebe etter mening, en mening som i sin tur aldri blir avgjort eller fullstendig, opplever selvet seg alltid som uferdig. Den meningsskapende prosessen avsluttes aldri. Nåtiden er aldri statisk. Nåtiden er alltid en kombinasjon av fortidige og fremtidige hendelser, men i selvets kontinuerlige trang til å skape mening, ligger det at det alltid streber fremover:

[J]ag kan verkligen aldrig helt och hållet tro att jag bara är det som jag verkligen är här och nu. Jag kompletterar mig själv med det förestående, det nödvändiga, det önskade. Endast i framtiden ligger den verkliga tyngdpunkten för min självbestämning. [...] Och vad jag än skulle uppnå i framtiden, om så allt vad jag föreställt mig, så kommer självbestämmelsens tyngdpunkt ändå återigen att flytta

sig framåt, till framtiden, och jag kommer att stödja mig på mig själv såsom något förestående.⁹⁹

Selvet innretter og forstår altså hele sin eksistens i lys forestillingen om en fremtid: "Bara medvetandet om att jag i det allra väsentligaste ännu inte är, är den organiserande principen för mitt liv inifrån mig själv (i mitt förhållande till mig själv)".¹⁰⁰

Det ligger altså i selvets natur at det alltid opplever sin egen tid som uavsluttet. Det har aldri bevisst kunnet erfare sin egen tilblivelse og fødsel, og det vil heller aldri kunne erfare sin egen død. Derfor opplever også selvet sin egen tid som potensielt uendelig. Jeg er riktignok blitt fortalt om min egen fødsel, og jeg kan forestille meg min egen død, men poenget er at disse forestillingene springer ut av andres erfaring og forståelse av hvem jeg er. Det dreier seg om begivenheter som mitt selv bare har tilgang til via fortellinger som er utformet og formidlet ut i fra andres former og kategorier.

Men akkurat som andre kan erfare min fødsel og død, kan jeg også erfare deres. Jeg opplever derfor ikke andre som potensielt uendelige. Det fremstår for meg som uomtvistelig klart at andres liv har en begynnelse og slutt. Deres liv fremstår i en slags ramme. Og inne i denne rammen av begynnelse og slutt, fremstår alt i nåtid. Fordi jeg ikke har direkte tilgang til andres indre, har jeg heller ikke direkte kjennskap til de prosesser som skaper dem. Dermed fremstår de alltid som fullførte og fullstendige i nåtid, i motsetning til meg selv som jeg altså alltid opplever som uferdig i lys av framtiden.

På et abstrakt plan er jeg imidlertid fullstendig klar over at fornemmelsen av å være uferdig og potensielt uendelig, ikke bare gjelder for meg selv. Heller ingen andre mennesker kan erfare sin egen begynnelse og slutt. Ingen mennesker fremstår for seg selv som konstante.

Kronotopen

I artikkelen som på engelsk heter "Forms of Time and of the Chronotope in the Novel, Notes toward a Historical Poetics", forsøker Bakhtin å gi en historisk utlegning om hvordan forholdet mellom tid og rom fungerer i litteraturen. Tesen er at anskuelserformene tid og rom alltid gjør seg gjeldende i litteraturen, og at hvordan disse formene konstituerer seg i ethvert verk, aldri kan sees uavhengig av den tiden verket oppstår i. Ikke desto mindre er det nettopp Bakhtins poeng når det gjelder kronotopen, at tid og rom i litteraturen ikke gjør seg gjeldende

⁹⁹ Bakhtin, *Författaren och hjälten*, oversatt av Kajsa Ö.Lindsten, (Gråbo: Anthropos, 2002) s. 133.

¹⁰⁰ *Ibid.*, s. 133.

på samme måte som i det virkelige livet. Den litterære virkeligheten skapes ut i fra ulike kombinasjoner av tid og rom. Kronotopen er en konstruksjon, mens tid og rom i det virkelige livet er gitt oss direkte.

Et tydelig - og følgelig velbrukt eksempel på hvordan kronotopen fungerer, altså hvordan hendelsene organiseres rundt tid og rom på en annen måte i litteraturen enn i det virkelige livet, er "the adventure chronotope" som blant annet gjør seg gjeldende i den greske romansen *Daphnis and Chloë*.¹⁰¹ Her kombineres en fullstendig abstrakt tid med tilsvarende uspesifisert geografisk rom. Det vil si, hendelsene kunne skjedd hvor som helst, og de kunne skjedd i hvilken rekkefølge som helst. Helten blir uansett aldri preget av de prøvelsene som ligger mellom begynnelsen og slutten på historien. Det er med andre ord bare begynnelsen og slutten på historien som virker skjellsettende på helten.

En poetikk

Like mye som en historisk utlegning, er det en poetikk Bakhtin skriver. Det ligger jo også indikert i artikkelens undertittel "Notes toward a Historical Poetics". Bakhtin starter derfor med å definere kronotopen narrativt:

We will give the name *chronotope* (literally, 'time space') to the intrinsic connectedness of temporal and spatial relationships that are artistically expressed in literature.¹⁰²

Dette narrative trekket er fundamentalt, og vektlegges av Bakhtin gjennom hele den historiske utlegningen:

What is the significance of all these chronotopes? What is most obvious is their meaning for *narrative*. They are the organizing centers for the fundamental narrative events of the novel. The chronotope is the place where the knots of narrative are tied and untied. It can be said without qualification that to them belongs the meaning that shapes narrative.¹⁰³

Noe av det problematiske når man skal forsøke å definere kronotopen, er imidlertid at det ikke dreier seg om én type kronotop, men mange versjoner, som igjen påvirker hverandre

¹⁰¹ Mikhail Bakhtin, "Forms of time and the chronotope in the novel", i *The Dialogic Imagination, Four Essays by M. M. Bakhtin*, (red.) Michael Holquist, overs. Caryl Emerson og Michael Holquist, (Austin, TX: University of Texas Press, 1981) s. 86 f.

¹⁰² *Ibid.*, s. 84.

¹⁰³ *Ibid.*, s. 250.

intertekstuell. Det er imidlertid vanlig at en av tekstens kronotoper får en dominerende stilling i forhold til tekstens øvrige kronotoper:

But each such chronotope can include within it an unlimited number of minor chronotopes; in fact [...] any motif may have a special chronotope of its own.

Within the limits of a single work and within the total literary output of a single author we may notice a number of different chronotopes and complex interactions among them, specific to the given work or author; it is common moreover for one of these chronotopes to envelope or dominate the others.[...] Chronotopes are mutually inclusive, they co-exist, they may be interwoven with, replace or oppose one another, contradict one another or find themselves in ever more complex interrelationships¹⁰⁴

Forholdet mellom kronotopene er dialogisk, i ordets videste betydning. Det dreier seg ikke om bestemte og klart atskilte kategoriseringsmuligheter. Kronotopen kan følgeig ikke brukes som en form for merkelapp i den respektive litterære analysen. Det finnes ingen generell kronotop. Det dreier seg nemlig alltid om en kronotop av noen, for noen, om noen eller noe. Teorien om kronotopen er, som Holquist poengterer, ikke en formalistisk teori. Tvert i mot. Det ligger nettopp i Bakhtins dialogismeprenisipp at litteraturen ikke lar seg atskille fra det virkelige livet. Litteraturen er del av en større helhet, følgelig er også kronotopen det. Både liv og kunst er for Bakhtin aspekt av det samme imperativ om å formidle alt som definerer menneskelig erfaring. Liv og kunst står følgelig i en kontinuerlig vekselvirkning med hverandre, der alt er gjenstand for fortolkning. Kronotopen kan derfor aldri ses uavhengig av situasjonen den oppstår i, men heller ikke uavhengig av den samtid, litteraturen fortolkes i. Tekster er dynamiske, følgelig kan den tid og det rom som åpenbarer seg i dem, aldri være definitive former.

Likevel, noen realistisk avspeiling av den erfarte ytterverden forekommer aldri i litteraturen, slik Bakhtin ser det. Det eksisterer følgelig en *a priori* diskrepans mellom litteratur og virkelig liv. Litterære hendelser kan nemlig plasseres i sekvenser, mens alt som skjer i det virkelige liv, skjer i en kronologisk rekkefølge.

Den fremgangsmåten Bakhtin benytter seg av for å komme på sporet av kronotopen i en gitt tekst, er å fokusere på tekstens utallige steds- og tidsadverbial. Slike småord som f.eks. "før", "etter", "her" og "der", blir ellers ofte avvist som mindre viktige i litterære analyser. Men faktum er at så og si alle tekster bruker slike indikatorer for å skape mening. Vi kan derfor karakterisere disse småordene for universelle markører. Det interessante er imidlertid at disse markørene, til tross for at vi kaller dem "universelle", likevel virker ulikt til forskjellige

¹⁰⁴ Ibid., s. 252.

tid og sted. Formene tid og rom er nemlig, som allerede vist, ikke transcendent hos Bakhtin, de virker alltid ladet med mening. De universelle markørene for tid og sted har derfor bare universell mening fordi de er konvensjonelt vedtatt på et bestemt sted og til en gitt tid i historien. Deres universelle betydning er altså relativ. Uansett, litteraturens referanse til tid og sted er å finne i tekstens formelle egenskaper.

I det konkluderende kapitlet om kronotopen åpner Bakhtin med følgende oppsummering om forholdet mellom liv og litteratur:

A literary work's artistic unity in relationship to an actual reality is defined by its chronotope. Therefore the chronotope in a work always contains within it an evaluating aspect that can be isolated from the whole artistic chronotope only in abstract analysis. In literature and art itself, temporal and spatial determinations are inseparable from one another, and always colored by emotions and values.¹⁰⁵

Vi ser altså hvordan Bakhtin fremholder hvordan litteraturen aldri kan ses uavhengig av selve livet, men også at understreker hvordan tid og rom aldri kan bestemmes uavhengig av hverandre.

Romanen som den ultimate sjangeren

Prosaformen, og særlig romanen, er den sjangeren Bakhtin i all hovedsak fokuserer på. Romanen er nemlig for ham den ultimate sjangeren. Ingen annen sjanger kan som den gi uttrykk for så mange ulike og motstridende stemmer, samt ta opp i seg og bygge videre på andre sjangere. Følgelig er romanen slik Bakhtin ser det, en sjanger som stadig er i utvikling.

Men at romanen er Bakhtins foretrukne sjanger, betyr likevel ikke at romanen er den eneste sjangeren teorien om kronotopen lar seg anvende på. Nettopp fordi Bakhtin går historisk til verks i "Forms of Time and Chronotope in the Novel", er det ikke selve romanen som opptar mest plass, men de litteraturformene som kommer forut for den og som muliggjør den.

Kronotopen og *Till Damaskus*

Fordi det fremgår av Bakhtins teorier at all menneskelig praksis og sannhet bare har relativ verdi, innebærer det at jeg anvender teorien om kronotopen på et skuespill i stedet for en roman, at jeg verken misforstår eller går i mot Bakhtins teorier. Det ligger som et premiss i dialogismeprinsippet at all praksis innebærer en mulig videreutvikling. Når jeg derfor nå skal

¹⁰⁵ Ibid., s. 243.

lese *Till Damaskus* etter først å ha presentert hva tidligere forskere har kommet frem til, og så se stykket i lys av kronotopbegrepet, inngår jeg først og fremst i en dialog med tidligere vedtatte sannheter. Målet er å utvide forståelsen av *Den Okände* og *Till Damaskus*, men også å føre en dialog med Bakhtins forståelse om hvordan og på hva kronotopbegrepet kan anvendes.

Kapittel 4

Till Damaskus, hva slags kronotop?

Till Damaskus er et eksempel på at ikke bare romanen, men også skuespillet kan ta opp i seg andre litterære former. Å lese stykket ut i fra teorien om kronotopen kan derfor bidra til å kategorisere tekstens ulike lån, hvordan disse inngår i nye konstellasjoner og hvordan handlingen manifesterer seg i ulike tids- og romkonstellasjoner. Spørsmålet er: Hva slags kronotoper er det som er tillempelig på et skuespill som *Till Damaskus*?

En biografisk kronotop?

Forskingshistorien har vist oss at man gjerne tyr til en biografisk lesning av *Till Damaskus*. Stykket handler da i all hovedsak om forfatteren Strindberg selv. Slik sett er *Till Damaskus* en dramatisert selvbiografi.

Selvbiografiens sjangerkrav

Det mest åpenbare kravet for at en tekst skal kunne karakteriseres som biografisk, er at den omhandler en virkelig person. Og for at en tekst skal kunne karakteriseres som selvbiografisk, må forfatteren og den virkelige personen som teksten omhandler, være den samme. I essayet "The Autobiographical Pact" kommer Phillippe Lejeune med følgende definisjon om hva som utgjør en selvbiografi:

Retrospective prose narrative written by a real person concerning his own existence, where the focus is his individual life, in particular the story of his personality.¹⁰⁶

Nå bærer riktignok protagonisten i *Till Damaskus* ikke Strindbergs navn, men akkurat som Strindberg selv, er Den Okände en forfatter, og han oppviser mange likhetstrekk med den navnløse hovedpersonen i den foregående, selvbiografiske romansyklusen *Inferno* (1897), *Legender* og *Jacob brottas* (1898), der helten også var navnløs. Både Den Okände og hovedpersonen i *Inferno* befinner seg i en dyp religiøs- eksistensiell søken. De mangler

¹⁰⁶ Phillippe Lejeune, "The Authobiographical Pact", oversatt av Paul John Eakin i *How lives becomes stories: Making selves*, (Ithaca/London: Cornell University Press, 1999) s. 2.

holdepunkt i tilværelsen, de frykter begge at de egentlig er ubetydelige, og at de rett som det er, risikerer å bli utslettet. Dessuten stemmer årstall, anskuelsesformer, problemer og sammenbrudd overens med hva vi forbinder med Strindbergs eget liv. Det blir følgelig i utgangspunktet nesten ikke til å unngå at en leser *Till Damaskus* som en dramatisk videreføring av de foregående selvbiografiene. Så har man da også lenge i Strindbergs hjemland Sverige, hatt en tradisjon for å spille Den Okände iført en maske av Strindberg.

Men kjennetegnet på en maske er at det skjuler seg noe annet bak. En maske virker forledende. Den viser ikke sannheten, men en forestilling. En forestilling som riktignok virker iøyenfallende, og følgelig er lett å identifisere, men samtidig vil den alltid være en grov forenkling av virkeligheten.

Så når protagonisten i *Till Damaskus* går under tilnavnet "Den Okände", en betegnelse som nærmest har noe flyktig ved seg, i hver fall noe generelt, og som til en viss grad fungerer som et slags *tabula rasa* vi fritt kan lese hva som helst inn i, hvorfor forblir da stadig forestillingen om Strindberg i så grad stor heftet ved "Den Okände"? Hva er det foruten den allerede nevnte likeheten med helten i *Inferno*, samt de spredte referansene til forfatterens eget liv som nærmest betinger Strindbergs nærvær i teksten?

"Den Okände" - et paradoksalt tilnavn

At protagonisten går under tilnavnet "Den Okände", virker i første omgang nokså forvirrende. Vi har tross alt å gjøre med en protagonist som er ekstremt subjektiv i sitt syn på verden og hvis utvikling alt til syvende og sist dreier seg om. Riktignok kan vi se tilnavnet "Den Okände" som en indikator på at de utfordringene han møter, og de erfaringene han gjør seg, mest av alt er allmennmenneskelige. Etske dilemmaer, fortidens traumer og eksistensielle og religiøse utfordringer er noe som opptar alle mennesker i større eller mindre grad gjennom livet. Tilnavnet "Den Okände" minner da også om den middelalderske moraliteten *Om Enhver* i det Den Okände personifiserer abstrakte begreper og karaktertrekk. Dessuten må det legges til at tilnavnet "Den Okände" vel så gjerne kan henspille på det faktum at protagonisten i bunn og grunn kanskje vel så mye er et objekt som blir fjernstyrt av skjulte, *okände* metafysiske makter.

Skjønt, samme hvor mye personen Den Okände måtte vise til metafysiske makter, og hvor allmenne hans lidelser i bunn og grunn er, kommer vi likevel aldri virkelig utenfor hans horisont. Det er Den Okände og hans valg stykket omhandler, og det er hans øyne vi for en stor del ser handlingen gjennom. Å skulle betrakte Den Okände først og fremst som en bærer

av allmennmenneskelige trekk, virker derfor ikke helt tilfredsstillende. Vi identifiserer oss nemlig sjelden med noe generelt alene. Å klassifisere i enheter og å søke etter et endelig holdepunkt, er en grunnleggende menneskelig måte å forholde seg til tilværelsen på. Identifikasjon innebærer således at vi atskiller noe fra noe annet. For å kunne se verden gjennom Den Okändes øyne, må vi altså først skjelne noen individuelle drag å speile oss i.

Nå låner riktignok Den Okände identitet fra mange kjente skikkelser blant annet Saulus/Paulus, Kain, Jesus, Jacob som utfordret Gud, Dante og Job. Men mens for eksempel Job hadde Gud som et samlende sentrum for sin konflikt, kan ikke Den Okände finne et forpliktende holdepunkt som kan garantere en mening bak kaoset. Den Okände har mange referanser, men ingen faste holdepunkter. Identifikasjonen blir dermed vanskelig.

En strategi for å gi teksten sammenheng

Så når vi leser Strindberg inn i teksten, dreier det seg vel egentlig ikke så mye om hva som er i selve teksten, som om nettopp det som *ikke* står skrevet. Sagt på en annen måte: Fordi Den Okände fremstår som så kjerneløs, må vi som lesere utfylle ham med noe.

Den hermeneutisk orienterte resepsjonsteoretikeren Wolfgang Iser snakker om tekstens "hull" eller tomme punkt. For ham gjelder det at en tekst i seg selv ikke inneholder tilstrekkelig informasjon for at vi skal kunne danne oss et meningsfylt helhetsbilde av den situasjonen teksten vil formidle:

[D]en skrivna texten sätter vissa gränser för dess oskrivna implikationer för att hindra dessa från att bli alltför vaga och diffusa, men på samma gång placerar dessa implikationer, som är utarbetade i läsarens fantasi, den givna situationen mot en bakgrund som berikar den med långt större betydelse än den till synes skulle ha ägt i sig själv. På detta sätt tar betydelselösa scener plötsligt gestalt som 'bestående former av liv'. Vad som konstituerar denna form är aldrig sagt, framför allt förklaras det inte i texten, trots att den i själva verket är slutprodukten av samspelet mellan text och läsare.¹⁰⁷

Overført på *Till Damaskus* blir følgen den at vi som lesere konkretiserer opplevelsene ved å lese inn vårt bilde av Strindberg i teksten. Vi utfyller det hull, eller det *tabula rasa* som tilnavnet "Den Okände" indikerer, med den Strindberg vi allerede kjenner i forkant av møtet med teksten. Slik gis teksten en åpning, samtidig som det gir oss en strategi for beholde oversikten teksten i gjennom. Det er imidlertid ingenting i veien for at vi kunne lest inn eller

¹⁰⁷ Wolfgang Iser, "Läsprosessen - en Fenomenologisk Betraktelse", oversatt av Cecilia Hansson, i (red.), Claes Entzenberg, & Cecilia Hansson, *Modern litteraturteori, Från rysk formalism till dekonstruktion*, 1 bd. (Lund: Studentlitteratur, 1992) s. 321.

fokusert på noe annet i teksten. Leserens for-dommer om Strindberg er imidlertid gjerne såpass sterke at de blir styrende for hva som leses inn.

For en tenker som Roland Barthes slik vi møter ham i artikkelen "Forfatterns død" (1968), er imidlertid det å lese inn forfatteren en grunnleggende feilaktig strategi fra leserens side. I stedet for at teksten slik får mening gjennom forfatterforestillingen, lukkes den heller for sitt eget meningsmangfold. Forestillingen om forfatteren Strindberg og hva han kan ha ment, blir da noe utenforliggende som skygger for det mylder av meninger og referanser som finnes i selve teksten.

Men den Strindberg som publikum og kritikere har lest inn i stykket, er jo ikke personen Strindberg som sådan. Den Strindberg vi møter i teksten er en forestilling, en idé vi har om et forfatterskap. Forfatternavnet "Strindberg" er slik sett mest en funksjon, for å si det med Foucault. Ved å henvise til forfatterinstansen kategoriserer vi verket og gir det slik mening, verdi og en form for stabilitet. Om denne fremgangsmåten fra leserens side sier Foucault blant annet følgende:

Det tycks mig exempelvis som om sättet på vilket litteraturkritiken sedan länge definierat författaren - eller snarare konstruerat författarens gestalt med utgångspunkt i existerande texter och diskurser - tämligen exakt härrör från sättet på vilket den kristna traditionen har vidimerat (eller tvärtom förkastat) texterna den har disponerat. För at 'finna' författaren använder med andra ord den moderna kritiken metoder som ligger väldigt nära den kristna exegetikens', när denna ville bevisa en texts värde genom författarens grad av helighet.¹⁰⁸

Fordi forestillingen om hva en forfatter er, er kulturelt betinget, og følgelig relativ, skal vi derfor i følge Foucault, alltid spørre oss selv når vi leser: Hva får oss til å lese teksten slik vi gjør? Hva kjennetegner språket i denne teksten? Hvor har det blitt brukt tidligere? Hvilken innflytelse har dette språket, og hvem kan få nytte av det? Hvor i språket er det plass for mulige subjekter, og hvem kan plassere seg i disse ulike subjektfunksjonene?

Biografiens uforenlighet med nåtidsperspektivet

Min innvending mot å lese *Till Damaskus* biografisk er i tråd med det syn at en for ukritisk henvisning til forfatterforestillingen, virker innskrenkende på tekstens potensielle mangfold. Leser man *Till Damaskus* først og fremst som en fremstilling av personen Strindberg, mister stykket rett og slett mye av sin utfordrende karakter, der jeg mener betoningen av nåtiden eller

¹⁰⁸ Michel Foucault, "Vad är en författare?", oversatt av Henrik Killander, i (red) Claes Entzenberg & Cecilia Hansson, *Modern litteraturteori, Från rysk formalism till dekonstruktion*, 2 bd, (Lund: Studentlitter, 1991) s 339-340.

øyeblikket er essensiell. I det stykket gjøres til en biografi over Strindberg, legger man nemlig samtidig stykkets utfordringer til fortiden. Vi så i sitatet ovenfor at Lejeune karakteriserte en biografisk tekst som "retrospective prose narrative". Det er jo nettopp biografens vilkår at den først kommer i etterkant av subjektet. Biografiforfatteren kan godt bruke presens, men selve øyeblikket hendelsene finner sted i, vil han aldri kunne gripe direkte. Leser man *Den Okände* som en versjon av Strindberg selv, så fremstår han derfor stykket igjennom som en klart avgrenset og avgjort skikkelse. Szondi, som ser *Den Okände* og Strindberg som uttrykk for én og samme person, har derfor rett når han hevder at skillet mellom scene og sal blir fullstendig i hans lesning av stykket. Forstått som en biografisk person, fremstår *Den Okände* som et avsluttet hele i forhold til publikums egen tid.

Forsøker man derimot å tone ned alle de forestillingene man har om Strindberg og ikke lese dem inn i teksten, blir det klart at det er et grunnleggende trekk ved *Den Okände* at ingen ting ennå er fullstendig avgjort. *Den Okände*, sett uavhengig av biografens klart avgrensede fortidsperspektiv, befinner seg fullt og helt i nåtid.

Øyeblikksopplevelsen

Generelt kan vi si at øyeblikksopplevelsen alltid er subjektiv og ureflektert. Det er i øyeblikket persepsjonen eller opplevelsen finner sted. Altså før refleksjon og generell kategorisering. Følgelig kan vi ikke videreformidle opplevelsene i det øyeblikket vi mottar dem. Formidlingen kommer i ettertid. At vi i det daglige gjerne bruker ordene opplevelse og erfaring om hverandre, skyldes at erfaringen kan følge så tett opp til hendelsesøyeblikket at vi knapt kan skille dem. Men at de kommer tett, betyr likevel ikke at det er snakk om to synonyme hendelser. Øyeblikksopplevelsen er vilkårlig. Erfaringen følger alltid av en på forhånd fastlagt prosess. Erfaringens resultat er forventning og forestillinger i vid forstand.

Betoningen av øyeblikket i *Till Damaskus*

Når det gjelder *Till Damaskus* er det som sagt mitt poeng at den subjektive tidsopplevelsen, sånn som den manifesterer seg i øyeblikket, er grunnleggende.

Nå kan man selvfølgelig innvende at øyeblikket, eller om man heller vil, nåtid er ethvert skuespills tempus. Også i historisk-biografiske dramaer eller fremtidsdramaer foregår dialogen i presens. Og selv om en dialog i og for seg kan foregå i et annet verbtempus enn presens - selv om det jo ville være svært tungvint - befinner vi oss jo alltid i en form for

direkte nåtid i det skuespillerne opptrer på scenen. Så hva er det som gjør at jeg kan hevde at *Till Damaskus* betoner nåtiden eller øyeblikket i ekstra stor grad?

Hvis vi går til det aristoteliske dramaet, ser vi at dets krav om tidens, rommets og handlingens enhet, skaper en forutsetning for forståelsen som er fraværende i *Till Damaskus*. Når handlingsgangen har i seg den målrettethet som nettopp kjennetegner det klassiske aristoteliske dramaet, kan vi som publikum være trygt forvisset om at alt vi opplever på scenen, bærer i seg kimen til videre årsaksammenhenger. Utfordringen er å forstå hvordan.

I *Till Damaskus* er vi derimot ikke er tildelt de samme og på forhånd klarlagte rammer for forståelsen som i det klassiske aristoteliske dramaet. Tittelen *Till Damaskus* bærer riktignok bud om en målrettet bevegelse frem mot en omvendelse, men stykkets handlingsgang er her av en mer indre enn ytre og realistisk karakter. Her er det ingen avgjørende sverdslag eller kjærlighetsscener. For det er ikke en mellommenneskelig intrige i konkret forstand som gjelder, men ideene.

Vi har heller ingen garanti for at alt som sies er av betydning. Som allerede vist i avsnittet om Brandell og den Strindbergske dramadialogen, er det tvert i mot karakteristisk for Strindbergs dramadialog - særlig i de senere dramaene - at den i tillegg til å inneholde elementer som bærer i seg kimen til videre handling, også inneholder informasjon som ikke på noen måte blir avgjørende. Det overflødig, irrasjonelle og uregelmessige har en like selvfølgelig plass i disse dialogene. Replikkene følger ikke det vanlige logiske mønster vi forventer av en dialog. Det dreier seg heller om et mangfold av hentydninger og motstridende påstander, hvis eneste sammenfattende likhet er at ingen stemme gis entydig eller varig autoritet. Derfor kan man aldri med full sikkerhet avgjøre hva som egentlig er av betydning i denne dialogformen. I dette dramatiske universet erfarer vi at begrepet mening ikke viser til en konstant og objektiv realitet. Utilslørt erfarer vi nåtidens grunnleggende usikkerhet. Som Tiggeren sier det: "Vem vet sådant på förhand; intresset kommer vanligen efteråt [...]".¹⁰⁹ Biografien er alltid et utslag av ettertidens interesse, ikke nåtidens usikkerhet.

¹⁰⁹ NU, 39: 24.

Veiens kronotop

Veiens kronotop og møtets kronotop

Till Damaskus blir ofte karakteriserer som et stasjonsdrama. Vi har å gjøre med en form for vandring fra en stasjon til den neste. Umiddelbart faller derfor tanken på hva Bakhtin karakteriserer som "veiens kronotop". Veiens kronotop er også en "møtets kronotop". Og hva karakteriserer vel handlingen i *Till Damaskus* bedre enn om ikke som en rekke møter? Om disse møtene veiens kronotop legger til rette for, sier Bakhtin følgende:

The road is a particular good place for random encounters. On the road ('the high road'), the spatial and temporal paths of the most varied people - representatives of all social classes, estates, religions, nationalities, ages - intersect at one spatial and temporal point. People who are normally kept separate by social and spatial distance can accidentally meet; any contrast may crop up, the most various fates may collide and interweave with one another. [...] The chronotope of the road is both a point of new departures and a place for events to find their denouement. Time as it were, fuses together with space and flows in it (forming the road); this is the source of the rich metaphorical expansion on the image of the road as a course: 'the course of a life,' 'to set out on a new course,' 'the course of history' and so on; varied and multi-leveled are the ways in which road is turned into a metaphor, but its fundamental pivot is the flow of time.¹¹⁰

Men nå er det ingen vanlig vei Den Okände befinner seg på. Holmgren gjør et poeng av hvordan nettopp de personene Den Okände møter, utgjør selve veien. Denne veien er sammensatt av relasjoner sier han:

Det är dessa förbindelser och samband som är vägen. Den går fram och tillbaka genom dessa personer. Vägen går inte från eller förbi, utan genom dessa personer. Eftersom personerna är förbundna med varandra, blir vägen själva bandet dem emellan; den blir uttrycket för hela det gemensamma människoödet som måste genomlevas för att förlossas.¹¹¹

Vi har altså ikke å gjøre med en vei i ordets vanlige betydning. Veien i *Till Damaskus* er indre og symbolsk, men den er likevel ytre i den forstand at den manifesterer seg i og med at Den Okände konfronteres med andre mennesker.

¹¹⁰ Mikhail Bakhtin, "Forms of time and the chronotope in the novel", i *The Dialogic Imaginato. Four Essays by M. M. Bakhtin*, (red.) Michael Holquist, overs. Caryl Emerson og Michael Holquist, (Austin, TX: University of Texas Press, 1981) s. 243-244.

¹¹¹ Holmgren, *Strindbergs mansdrama i tre läsakter*, (Stockholm/Stehag: Symposium, 2006), s. 105.

For Bakhtin er det dessuten et poeng at enheten av tid og rom i veiens kronotop "is exhibited with exceptional precision and clarity",¹¹² hvilket jo ikke kan sies å være tilfellet om *Till Damaskus*. Her er det en abstrakt vei gjennom et symbolsk landskap vi har med å gjøre. Det dreier seg jo om en indre vandring mer enn en ytre. Riktignok sier Bakhtin at "The road is especially (but not exclusively) appropriate for portraying events governed by chance",¹¹³ men nettopp hva som er skjebnebestemt, hva som er tilfeldig, hva som er et utslag av Den Okändes egen frie vilje, hva som er fri fantasi og hva som er reelt, gir ikke alene veiens kronotop noe svar på i forhold til *Till Damaskus*.

Bevegelse som forutsetning for utvikling

Et aspekt som blir tydelig i og med veiens kronotop, er hvordan veien utvikling er tett forbundet med bevegelse. Også Strindberg så bevegelsen eller forflytningen i rommet som avgjørende for utvikling: "Rum kan endast bestämmas genom rörelse/förflyttning. Genom att sitta stilla länge förlorar man känslan af rum. Rör man sig, märker man både tid och rum".¹¹⁴

At jeg skulle miste romfølelsen av å sitte lenge stille, er imidlertid en litt søkt påstand. Men så dreier det seg også her om et upublisert notat, ikke et offentlig standpunkt fra Strindberg side. Det interessante sett i forhold til *Till Damaskus* er mest hvordan utsagnet minner om Den Okändes egen opplevelse av stillstand. På søndagen, hviledagen da man faktisk har tid nok til å kontemplere og bedrive åndelig søken, nettopp på denne dagen er det at "själen upphör att röra sig" i *Till Damaskus*:

Det är Söndagseftermiddag: Den långa, gråa, trista Söndagseftermiddagen, då familjerna ätit surkål och oxstek med råskrapad potatis. Och nu sova de gamla middag; de unge spela schack och röka tobak; tjänarne ha gått i aftonsången och butikerna äro stängda. Åh denna långa mördande eftermiddag, vilans dag, då själen upphör att röra sig, då det är lika omöjligt råka ett bekant ansikte som att komma in på en krog...¹¹⁵

Den Okände blir apatisk når alt blir rolig rundt ham, den eksistensielle søken opphører, og han føler seg utestengt fra det menneskelige fellesskapet.

¹¹² Bakhtin, "Forms of time and the chronotope in the novel", i *The Dialogic Imagination, Four Essays by M.M. Bakhtin*, (red.) Michael Holquist, overs. Caryl Emerson og Michael Holquist, (Austin, TX: University of Texas Press, 1981) s. 98.

¹¹³ Ibid., s. 244.

¹¹⁴ Barbro Ståhle Sjönell, *Katalog över Gröna Säckan*, (Stockholm: Kungl. biblioteket, 1991) kartong 3, Drömspelet, 2.15.

¹¹⁵ NU, 39: 26.

Det offentlige torgets kronotop

Møtets og valgets kronotop

Veien i *Till Damaskus* svinger også innom det offentlige torget i form av gatehjørnet. Fordi gatehjørnet innebærer et spørsmål om videre veivalg, kan vi se denne kronotopen, som jeg altså har valgt å kalle for "det offentlige torgets kronotop", som en møtets kronotop. Møtets kronotop er slik sett tett forbundet med veiens kronotop.

En sokratisk dialog?

Holmgren gjør et poeng av hvordan Damens taktikk for å bringe Den Okände til innsikt, langt på vei minner om den Sokrates brukte på borgerne i Athen. Både Damen og Sokrates fremstår som om de ikke selv vet. Spørsmålene de stiller er tilsynelatende enkle og relativt naive, men denne mildheten går hånd i hånd med en pågåenhet der ingen på forhånd vedtatte sannheter om selvet og verden godtas:

Hon tycks snarare tro på vad han *inte* säger. Hon kommenterar knappast alls vad han säger, och mer än att avkräva svar syftar hennes inkännande frågor til att väcka ytterligare frågor hos Den Okände själv. Hon frågor inte för sin egen skull. Men hon frågor heller inte bara för hans skull. Hon frågor för livets skull.¹¹⁶

Ut i fra dette drar Holmgren den slutningen at Damen har den samme innvirkningen på sin samtalepartner som den Sokrates hadde på dem han møtte på torget i Athen:

Hon tillämpar verkligen den sokratiska 'majevtiken' på sin samtalspartner; utan att själv tillföra någonting får hon Den Okände att lägga ut texten om sitt liv. Eftersom hon utgår från att allting av intresse redan finns hos Den Okände, och att hon själv ingenting har att komma med, blir verkligen hon barmorskan som förlöser barnet inom honom.¹¹⁷

Gatehjørnet som Den Okände og Damen møtes på, bringer altså tanken til torget i antikkens polis, *agora*. Den eksistensielle samtalen som Den Okände og Damen fører, foregår i det offentlige rom. Likevel mener jeg at det er åpenbart at samtalen på gatehjørnet ikke kan sammenfattes under samme kategori som de filosofiske disputtene og selvframstillingene i det

¹¹⁶ Holmgren, *Strindbergs mansdrama i tre läsakter*, (Stockholm/Stehag: Symposion, 2006), s. 195-196.

¹¹⁷ *Ibid.*, s.196.

gamle Athen. I *Till Damaskus* dreier det seg nemlig om en privat samtale i det offentlige rom. I antikkens polis diskuterte man derimot bevisst med tanke på tilhørerne.

Om individets selvforståelse under antikken, sier Bakhtin som opprinnelig var klassisk filolog, følgende: "In ancient times the autobiographical and biographical self-consciousness of an individual and his life was first laid bare shaped in the public square".¹¹⁸ Man skilte altså ennå ikke mellom et ytre og et indre liv. Tanken ble utelukkende oppfattet som en samtale individet førte med seg selv, akkurat som det ellers kunne føre samtaler med andre likeverdige partnere. Tanken ble altså ikke forstått som noe privat og utilgjengelig for omverdenen, og den enkeltes bevissthet ble heller ikke ansett som et indre og privat anliggende. Derfor brukte man ikke begrepet individer, men borgere, hvis kjennetegn var at de var politisk aktive. Menneskets identitet lå i at det var en vel integrert og aktivt deltagende borger av polis.

Nå består riktignok hele handlingen i *Till Damaskus* av at protagonisten fører en høylytt samtale med seg selv, men denne dialogen kunne ikke like gjerne vært rettet mot andre likeverdige samtalepartnere. Ingen er nemlig Den Okände likeverdig ut fra hans ståsted. Den Okände ser seg selv først og fremst som en som står på utsiden av fellesskapet:

Man har beskyllt mig för allt. Ingen i min stad var så hatad som jag, ingen så avskydd. Ensam fick jag gå, ensam fick jag komma. Gick jag in på ett offentligt ställe flyttade man sig fem alnar från min plats. Vilde jag hyra rum, var det upptaget. Prästerna lyste bann från predikstolen, lärarne från katedern och föräldrarne i hemmen. En gång ville kyrkorådet taga mina barn ifrån mig. Då förgick jag mig och lyfte näven - mot himlen.¹¹⁹

Der borgernes dialoger, selvframstillinger og lovtaler over hverandre var myntet på å overbevise tilhørere, er Den Okände ikke en gang klar over at han faktisk har et publikum til dialogen med Damen. Hadde han visst at han hadde et publikum, ville han ganske sikkert ha oppført seg annerledes. Det er derfor ikke i første rekke de andre Den Okände retter sin selvframstilling mot. Den Okände forsøker først og fremst å overbevise seg selv.

Den Okändes utadvendthet

Men selv om Den Okände i og med sin rolle som forfatter har opptrådt monologisk, snarere enn dialogisk overfor samfunnet, har likevel også han, akkurat som borgeren av polis, vært

¹¹⁸ Bakhtin, "Forms of time and the chronotope in the novel", i *The Dialogic Imagination, Four Essays by M. M. Bakhtin*, (red.) Michael Holquist, overs. Caryl Emerson og Michael Holquist, (Austin, TX: University of Texas Press, 1981) s. 131.

¹¹⁹ NU, 39: 22.

utadvendt i sitt virke. Forskjellen er imidlertid at mens man i polis brukte språket til å utforske hva det vil si å være borger i et fellskap, hva det gode liv består i og hvordan staten bør styres, har Den Okände stort sett brukt språket til å gå til angrep på fellesskapet. Det vil si, til skånselsløst å avdekke og utlevere forhold i omverdenen. Språket har med andre ord vært hans våpen i krigføringen mot alt og alle. Riktignok har han også latt språket ramme seg selv; den livshistorien han viser til, er alt annet enn rosenrød og harmonisk:

[M]in mor smekte mig aldrig, men jag minns att hon slog mig. Ja, ty ser ni, jag är uppfödd i hat. Hat! Hårt mot hårt! Öga för öga! Se på ärret här i pannan; det är efter en yxa som fördes av min bror, vars saknade framtand jag slagit ut med en sten. Min faders begravning bevistade jag ej emedan han lät kasta ut mig från min systems bröllop. Jag är född i oäkta säng, under konkursutredning medan familjen gick i sorgkläder efter en onkels självmord. Nu känner ni familjen. Av sådant träd sådan frukt!¹²⁰

Ikke desto mindre; nettopp denne innstendige insisteringen på personlig ulykke blir alt for endimensjonal til virkelig å kunne omfatte hele sannheten. Inntrykket blir at Den Okände rett og slett ønsker å konstruere en bestemt myte om seg selv som den uønskede, miskjente og forfulgte, heller enn å komme frem til en ekte erkjennelse. Så er han da også ved stykkets begynnelse kommet til kort. Alle hans sprikende hensikter munner ut i bitter stagnasjon. Han klarer ikke lenger å skrive annet enn små, og for publikum usynlige, tekster i sanden. Det man skriver i sanden, vil ikke kunne forbli stående.

Det er nettopp noe av det paradoksale ved hele Den Okändes vesen, at han til tross for et innstendig ønske om å være av betydning, samtidig skyr ethvert ansvar. Han vender ryggen til fellesskapet, og føler følgelig heller ingen forpliktelser. Så når Damen spør ham hva slags religion han har, lyder derfor det kontante svaret: "Denna: när det blir för drygt, går jag min väg".¹²¹ I motsetning til borgerne av polis, definerer Den Okände altså seg selv i opposisjon til fellesskapet. Det ser ut til at en form for egosentrisk selvrealisering og kjendisstatus utgjør mye av målet. I så måte fremstår Den Okände som et moderne individ på sitt verste.

"Personerna klyvas, fördubblas, dubbleras, dunsta av, förtätas, flyta ut, samlas"

Siatat ovenfor er hentet fra "Erinran" til *Ett drömspel*, men det passer like godt som beskrivelse på hvordan persongalleriet fremstår i *Till Damaskus*.¹²²

¹²⁰ Ibid., s. 20-21.

¹²¹ Ibid., s. 17.

¹²² NU, 46: 7.

Selv om Den Okände avslører mye av seg selv gjennom dialogen med Damen, dukker det også opp andre skikkelser som aktivt går inn for å blottstille ham. Disse personene som Den Okände møter på sin vei, fremstår imidlertid mer som fragmenter av liv enn som hele skjebner. Det vanskelige når man skal forholde seg til dem, er at det ikke finnes noe *mer*. For vi kan bare med sikkerhet forholde oss til hvordan de fremstår i øyeblikket, utover det gis det ingen "bevis" på hvem de dypest sett er. Det er som om de ikke lenger eksisterer i det de går av scenen. Som Lagerkvist har påpekt, handler ikke disse skikkelsene ut fra sin egen bakgrunn, slik altså karakterene i de tidligere naturalistiske skuespillene gjorde det.

Men å hevde at det persongalleriet som omgir Den Okände, handler uten eller uavhengig av en bakgrunn, blir likevel misvisende. Deres opptreden skjer ikke fullstendig umotivert. I tråd med den ekspresjonistiske poetikken, handler de i tråd med protagonistens bakgrunn. I det ligger at vi i all hovedsak opplever dem ut i fra hvordan Den Okände ser dem.

Men samtidig aner vi også hvordan persongalleriet rundt den Okände også er redskap i maktenes tjeneste. Altså at det er maktene som har sendt dem for å konfrontere Den Okände. Slik sett blir det deres oppgave å veilede og utfordre Den Okände. Brandell betegner i denne forbindelse bipersonene som "metafysiske statister" i Den Okändes forsoningsdrama.¹²³ Bipersonene fremstår ikke som mål i seg selv, for å si det med Kant. Derav også de upersonlige tilnavnene: Legen, Mølleren, Søsteren og så videre. Utover disse tilnavnene kan vi ikke si noe om deres stabile trekk.

Møtet med Tiggeren

Tiggeren er den første skikkelsen Den Okände møter hvori han ser sine egne holdninger og historie reflektert. Tiggeren kan altså ikke ses uavhengig av Den Okändes indre forestillinger. Han er derfor et godt eksempel på hvordan *Die Ausstrahlung des Ichs* fungerer. Selv om Tiggeren for en stor del er et resultat av indre forestillinger, fremstår han likevel som en ytre skikkelse. Nettopp fordi han kroppsliggjør Den Okändes forestillinger, blir han ren fremtoning på scenen. Hvem Tiggeren er i seg selv, er i denne sammenhengen uvedkommende.

Som vist i forskningsoversikten, er det særlig Elinor Fuchs som har fokusert på Strindbergs gjeld til middelalderens teater. Fuchs fokuserer på de religiøse fremføringsformene som blant annet pasjonsspillet og moralismen. I møtet med Tiggeren ser vi imidlertid hvordan Strindberg også trekker veksler på en mer verdslig og folkelig fremstillingsform der satiren og

¹²³ Gunnar Brandell, *Strindberg - ett författarliv*, (Stockholm: Alba, 1983), s. 288.

parodien er fremtredende trekk. Om denne folkelige fremstillingsformen i middelalderen skriver Bakhtin: "In the Middle Ages, this literature of the dregs of society features three prominent types [...]. These figures are the *rogue*, the *clown* and the *fool*".¹²⁴ Bakhtin hevder videre at disse er tett forbundet med torget:

These figures carry with them into literature first a vital connection with the theatrical trappings of the public square, with the mask of the public spectacle; they are connected with the highly specific, extremely important area of the square where the common people congregate [...].¹²⁵

Torget som arena for elitens politiske dialog og retorikk, er altså nå blitt forandret til et sted for en teatralisk iscenesettelse av en folkelig og satirisk humor. At det er en iscenesettelse vi har med å gjøre, innebærer at skikkelsene ikke portretterer seg selv. Det er utelukkende andres egenskaper de viser frem. Skikkelsene kan altså ikke tas bokstavelig, for de er ikke dypest sett hvem de utgir seg for å være i det øyeblikket de opptrer: "[T]heir existence is a reflection of some other's mode of being".¹²⁶ Deres betydninger er følgelig ikke direkte, men metaforiske.

Bakhtins karakteristikk av *the rogue, the clown and the fool* i middelalderen kunne like gjerne ha passet som beskrivelse på bifigurene i det moderne ekspresjonistiske skuespillet: "They are life's maskers; their being coincides with their role, and outside this role they simply do not exist".¹²⁷ De er altså roller, hvis eneste funksjon er å visualisere visse karakteristiske trekk: "The entire being of characters such as these is, after all, utterly on the surface [...] their entire function consists in externalizing things [...]".¹²⁸ Via parodien lar det seg altså gjøre å visualisere indre egenskaper for et bredt publikum.

Tiggeren som parodi på Den Okände

Noe av det første Den Okände biter seg merke i når det gjelder Tiggeren, er arret han har i pannen. Når Den Okände så får høre at Tiggeren har fått det av "en nära anhörig", lyder det spontane svaret: "Nej nu blir jag rädd. Får jag känna på er om ni är riktig?".¹²⁹ Den Okände bærer jo også selv et arr i pannen, og parallellen til Kain og Abel blir åpenbar. Men den redselen Den Okände her gir uttrykk for, virker imidlertid ikke overmannende. Det er mer

¹²⁴ Bakhtin, "Forms of time and the chronotope in the novel", i *The Dialogic Imagination, Four Essays by M. M. Bakhtin*, (red.) Michael Holquist, overs. Caryl Emerson og Michael Holquist, (Austin, TX: University of Texas Press, 1981) s. 158.

¹²⁵ *Ibid.*, s. 159.

¹²⁶ *Ibid.*

¹²⁷ *Ibid.*

¹²⁸ *Ibid.*, s. 160.

¹²⁹ NU, 39: 26.

snakk om et flyktig blaff som mest peker frem mot Asylscenen, natten i rosekammeret og samtalen i kjøkkenet hos Moren der frykten endelig slår inn for fullt.

Det er heller ikke gammeltestamentet Tiggeren identifiserer seg mest med. Akkurat som Den Okände ser han seg selv gjennom en myte. Men mens Den Okände opphøyer seg selv i selvbiografi som forkludrer og utleverer ikke bare sin egen, men også andres intimsfærer, konstruere ikke Tiggeren myten selv. Tiggeren plasserer seg direkte inn i en klassisk myte, nemlig den om Polykrates og ringen. Polykrates liv som hersker var så preget av lykke og fremgang at for ikke å påkalle seg gudenes vrede, fikk han rådet om å kaste vekk det mest verdifulle han eide. Polykrates kastet derfor smaragdringen i havet, men fikk den likefullt snart tilbake av en tjener som hadde funnet den i buken på en fisk. Dermed ble Polykrates' liv likevel rammet av ulykker.

Ved å se seg selv i rollen som Polykrates, parodierer Tiggeren indirekte Den Okändes selvopphøysesprosjekt. Mens Polykrates virkelig kunne skylde på skjebnen som ansvarlig for hans ulykke, illustrerer Tiggeren et eksistensialistisk aspekt ved livet. Tiggeren har selv valgt å avvise lykken, i det han ikke har grepet de mulighetene livet har bydd på. Slik tas noe av brodden ut av Den Okändes fatalisme.

I tråd med at Tiggeren er bærer av et eksistensialistisk aspekt, blir det også han som klartest får formulere det grunnleggende usikre ved tilværelsen og nåtidsopplevelsen: "Vem vet sådant på förhand; intresset kommer vanligen efteråt, när det är försent".¹³⁰

Noe av det vanskelige når man skal karakterisere bifigurene i *Till Damaskus*, er hvordan de, til tross for at de kroppsliggjør trekk ved Den Okände og dermed er ytre fremtoninger, likevel ikke operer på bare ett plan. De bærer alle i seg paradokser. Når det gjelder Tiggeren så leter jo han i rennesteinen samtidig som han snakker latin. Slik fremstår han som både tarvelig og dannet på én og samme tid. Men latinen har imidlertid også et negativt aspekt: Det er nemlig ikke bare i og med myten om Polykrates at Tiggeren smykker seg med lånte fjær. Heller ikke det språket han bruker for å skape blest om seg selv, er hans eget. Tiggeren hermer etter andre, og herming er som kjent en lite skattet form for gjentakelse. I Tiggerens nærvær avslører Den Okände at også han har en sterk tilbøyelighet til å ta andres ord i sin munn, noe som åpenbart vemmer ham: "Nej hör nu på: ni står här och narrar mig ta edra ord i munnen. Det är ju som att röka andras cigarrstumpar. Tvi!".¹³¹

Evnen til språk er noe som vi må anta ligger nedfelt i oss fra fødselen av. Likevel er språk noe mellommenneskelig i den forstand at det bare kan læres og brukes på bakgrunn av et

¹³⁰ Ibid., s. 24.

¹³¹ Ibid., s. 25.

større menneskelig felleskap. Slik er språk noe som kommer til oss utenifra. Å forstå noe betyr dermed at man klart kan formidle det til andre mennesker. Men nettopp når Tiggeren snakker latin vil de fleste tilhørerne ikke kunne forstå hva han formidler. Selv på Strindbergs tid kunne man vel ikke forvente at publikum var så fortrolige med latinen at alle umiddelbart ville forstå innholdet i Tiggerens replikk. Likevel, Tiggeren verken oversetter eller forklarer hva det er han sier. Og fordi han ikke formidler noen forklaringer, uttrykker han heller ingen forståelse. Tiggeren fremstår derfor som atskillig mer pretensiøs enn lærd. Det er imidlertid en ganske klassisk og effektiv unnslippelsesmanøver han her presenterer: Fordi det liksom virker så opplyst og ubesværet elegant det han sier, setter han motspilleren i forlegenhet. Ingen ønsker å blottlegge sin egen uvitenhet. Ingen spørsmål stilles. Ingen diskuterer. Slik unnslipper Tiggeren mer inkvisitoriske spørsmål. Løgnen eller forstillelsen blir ikke avdekket.

For en forfatter som mener seg å stå i sannhetens tjeneste, er det ikke rart at Tiggeren blir et skremselsbilde for den Okände: "Men den där tiggarn, det är bestemt en otäck människa. Är det sant att han liknar mig?".¹³² Holmgrens følgende formulering gir en treffende beskrivelse av hvordan Den Okändes motvilje mot Tiggeren, rammer ham selv:

[N]är han vill att den andre skall gå, är det som om han vill göra sig kvitt sin egen skugga. Tiggaren som går och plockar cigarrstumpar nere i rännstenen är den skugga han själv kastar på marken.¹³³

Slik visualiserer møtet med Tiggeren hvordan Den Okände vemmes over sin egen skjebne og egenskaper, og hvordan han forgjeves forsøker å slette ut disse sidene ved seg selv.

Drømmens kronotop

Drømmen i litteraturen

Forståelsen av hva drømmer er, hva de betyr og hvilken innvirkning de har på den ytre virkeligheten, har forandret seg gjennom tidene. I litteraturen er derfor også drømmene blitt fremstilt forskjellig og blitt tillagt ulik betydning til ulike tider.

¹³² Ibid., s. 36.

¹³³ Holmgren, *Strindbergs mansdrama i tre läsakter*, (Stockholm/Stehag: Symposion, 2006), s 121.

Drømmens subjektive tidsforløp

For Bakhtin er det et poeng at drømmens subjektive tidsforløp begynner å gjøre seg gjeldende i litteraturen i forbindelse med middelalderens ridderromaner. Bakhtin karakteriserer den kronotopen som nå oppstår som *a miraculous world in adventure-time*. Karakteristisk for denne er en subjektiv manipulering av tid og rom:

The chronotope of the miraculous world, which is characterized by this subjective playing with time, this violation of elementary temporal relationships and perspectives, has a corresponding subjective playing with space, in which elementary spatial relationships and perspectives are violated [...] What we get [...] is an emotional, subjective distortion of space, which is in part symbolic.¹³⁴

En slik subjektiv manipulering med tids- og romperspektivet gjentar seg med jevne mellomrom i litteraturen, sier Bakhtin. Både romantikkens, symbolismens og ekspresjonismens måte å fremstille virkeligheten på, står derfor i gjeld til ridderromanene. Bakhtin går imidlertid ikke noe særlig dypere inn på hva han mener kjennetegner den symbolske og ekspresjonistiske litteraturen. Spørsmålet blir derfor: Hva er det som kjennetegner drømmen i det ekspresjonistiske dramaet?

Hva slags drøm?

Hva drøm dypest sett er, er en omstridt vitenskapelig diskusjon som jeg ikke skal begi meg inn på her. I det følgende vil jeg utelukkende forsøke å definere hva jeg legger i fenomenet drøm sett i forhold til *Till Damaskus*.

Den Okände befinner seg altså i en drømmetilstand, og det er denne tilstanden vi tar del i når vi engasjerer oss i *Till Damaskus*. Men hva slags drøm er det vi opplever?

Selv om Den Okände ikke bevisst eller selv har kontroll over retningen for den vandringen han drives ut på, utvikler han seg og vinner gradvis mer innsikt i løpet av drømmen. Gjennom marerittaktige sekvenser blir han seg bevisst sider av seg selv og livet som han før har fornektet. Fortiden gis nytt lys, og hva de religiøse spørsmålene angår, så nærmer han seg etter hvert en mer nytestamentlig orientering. Men nettopp dette at drømmeren utvikler seg i løpet av selve drømmen, tyder imidlertid på at det ikke helt enkelt kan være en vanlig søvndrøm vi har med å gjøre.

¹³⁴ Bakhtin, "Forms of time and the chronotope in the novel", i *The Dialogic Imagination, Four Essays by M. M. Bakhtin*, (red.) Michael Holquist, overs. Caryl Emerson og Michael Holquist, (Austin, TX: University of Texas Press, 1981) s. 155.

Søvndrøm og dagdrøm

Slik jeg leser det, har vi i *Till Damaskus* med to ulike typer drøm å gjøre. Den ene er den vi opplever når vi sover, den andre den vi opplever når vi er våkne, altså en form for dagdrøm. Om vi har å gjøre med fantasier og bevisst refleksjon, går ikke ut på det samme, men siden begge disse finner sted i våken tilstand, er de tett forbundet med hverandre. Akkurat som dagdrømmen aldri bare er fri fantasi, er refleksjonen sjelden bare abstrakt. Når jeg leser *Till Damaskus* ser jeg derfor dagdrøm og analytisk tenkning under ett, mens søvndrømmen ses som en annen bevissthetstilstand.

Drømmens tempus

I den drømmen vi har når vi sover, kommuniserer vi ikke med ytterverden. Vi bearbeider den. Drømmen opererer utelukkende på et subjektivt virkelighetsplan. Definisjoner og gjenfortelling er derfor ikke drømmens språk, det er fellesskapets, altså noe som tilhører et objektivt virkelighetsplan. Man kan slik sett komme til innsikt gjennom drømmen, men ikke i selve drømmen. Innsikt er nemlig et resultat av refleksjon i ettertid. Drømmens tempus er derimot nåtid. Drømmen tar riktignok opp i seg fortidige hendelser, men disse fremstår da som fullstendig nåtidige. Den innsikt man får i drømmeøyeblikket, går til spille dersom man ikke gjenforteller og tolker den i våken tilstand, altså i ettertid og ut i fra fellesskapets kategorier.

At Den Okände kommer til innsikt gjennom drømmen, må dermed bety at han veksler mellom en indre drømmetilstand og en mer ytre virkelighetstilstand. Spørsmålet blir derfor om det kanskje blir mer korrekt å si at Den Okände befinner seg i en form for dagdrøm?

Noen forskjeller mellom søvndrøm og dagdrøm

I motsetning til søvndrømmen, kjennetegnes dagdrømmen av at den retter seg både mot ytre og indre begivenheter. Siden den kan innebære refleksjon, og altså ikke bare består av fri fantasi, skiller den derfor mellom fortid, nåtid og fremtid. Men selv om den våkne tanketilstanden kjennetegnes av bevissthet og refleksjon, gjør den ubevisste tankestrømmen seg gjeldende også her. Men der søvndrømmen blottlegger basale og overveldende følelser som sinne, frykt og lykke, og vi opplever det som om vi er direkte og uvergelig kastet ut i begivenhetene, er dagdrømmen stedet der en mer moderat og bearbeidet forståelse kan finne sted. Fornuften er jo alltid for hånden. Følgelig trenger det ikke alltid å dreie seg om de råe og umiddelbare følelsene. Hvis vi holder tvangstanker og fobier utenfor, kan vi si at vi i

utgangspunktet selv kan velge hva vi vil tenke på. Søvnendrømmen kan dessuten inneholde følelsemessige klimaks, men ingen konklusjon slik som den våkne tanken. Gjennom den våkne tankestrømmen fastholder vi også og utvikler forståelsen av hvem vi er, hvor vi kommer fra og hvor vi skal, og vi bearbeider vår forståelse av hvordan andre ser oss. Der den nattlige drømmen dreier seg om "jeget-for-meg-selv", opptar altså dagdrømmen også i seg "ikke-jeget-i meg". I søvnendrømmen dreier det seg om våre opplevelser av verden. I dagdrømmen tillemper og bearbeider vi også andres forståelse av oss selv. Selvet ser seg selv utenifra. Bakhtin sier det slik:

Min tanke placerar min kropp helt och hållet i den yttre världen, som ett föremål bland andra föremål [...] Den värld som utgörs av mitt aktiva drömmande om mig själv breder ut sig framför mig på samma sätt som mitt verkliga seendes synkrets, [...] Men därvid föreställer jag mig inte alls min egen yttre bild [...] Jag föreställer mig bara resultatet av det intryck som det har gjort på andra människor.¹³⁵

Bakhtin karakteriserer altså dagdrømmen som en aktiv drøm vi har om oss selv, der vi forestiller oss hvordan vi virker på omgivelsene.

Når drømmen undergraver dagdrømmens forestillinger

Men selv om dagdrømmen er dynamisk i det at den står i et dialogisk forhold til den ytre virkeligheten, er det likevel bare i denne bevisste drømmetilstanden at Den Okände kan tviholde på myten om seg selv som utstøtt og misforstått. I det underbevisste drømmebildet smuldrer denne forestillingen opp. Den Okände opplever dette gjentatte ganger i *Till Damaskus*. Et eksempel:

DEN OKÄNDE

Nej, nu går det för långt! Vet ni att jag är en berömd
man?

VÄRDEN och GÄSTARNA
skratta.

VÄRDEN
Beryktad kanske! [...] ¹³⁶

¹³⁵ Mikhail Bakhtin, *Författaren och hjälten*, overs. av Kajsa Ö.Lindsten, (Gråbo: Anthropos, 2002) s. 31.

¹³⁶ NU, 39: 34.

Den Okändes påstand om seg selv undergraves her av de andres spontane reaksjon. Kroverten går til og med i neste omgang videre til å forveksle Den Okände med Tiggeren. Dagdrømmens positive forestilling om å være en berømt mann, går slik over til en marerittliknende tilstand, der underbevissthetens fortrenkte sannheter eksponeres.

Drømmeopplevelser og gjenfortelling

Et annet eksempel på denne vekslingen mellom drøm og bevisst tenkning som preger og betinger Den Okändes utvikling, finner vi i forbindelse med Den Okändes måte å forholde seg til alkoholen på. Den Okände er avhengig av å drikke alkohol for å kunne skrive godt. Han er imidlertid fullstendig klar over at dette ikke er noen sunn og prisverdig arbeidsmetode. Den Okände snakker derfor flere steder om hvordan han reagerer når han drikker. Til Damen sier han for eksempel:

DEN OKÄNDE

Mycket! Vinet kommer min själ att lämna hyddan; jag flyger ut i rymderna, ser vad ingen anat och hör vad ingen hört...

DAMEN

Och dagen efter?

DEN OKÄNDE

Har jag de sköna samvetskvalen; erfar den förlösande känslan av skuld och ånger; njuter av kroppens lidanden under det själen svävar som en rök omkring pannan; det är som mellan liv och död, då anden känner att den lyftat vingarne och kan ta flykt om den ville.¹³⁷

Som publikum tar vi ikke direkte del i Den Okändes perspektiv når han drikker. Vi erfarer ikke hva det vil si at "själen svävar som en rök omkring pannan". Vi blir her utelukkende fortalt om en indre tilstand som er avsluttet i forhold til nåtiden. Det dreier seg altså om en beskrivelse i ettertid. Vi er her følgelig vitne til en bevisst tankeprosess fra Den Okändes side, der formidlingen er det sentrale, mens den direkte opplevelsen forblir utenfor vår rekkevidde.

Men når Den Okände siden sitter på kroen og drikker sammen med begravelsegjestene og disse skumper til hans bord, får vi et uformidlet bilde på hvordan Den Okände er avhengig av å drikke for å skrive. Den Okände befinner seg direkte og ubevisst i en drømmesekvens der

¹³⁷ Ibid., s. 30.

kafébordet forvandles til et skrivebord. Det er derfor ingen spor av refleksjon i Den Okändes stemme når han formaner: "- Var god och knuffa inte till mitt bord, när jag dricker –".¹³⁸ Det er som om han egentlig ville si: "när jag skriver", men at han forsnakker seg, og altså i stedet sier "när jag dricker".

Subjektiv tid i *Till Damaskus*

Selv om *Till Damaskus* veksler mellom en ytre og indre bevissthet, og følgelig et ytre og indre tidsforløp, er det drømmens nåtidsperspektiv som er konstituerende for den særegne opplevelsen av uvisshet som stykket gir. At stykket også har en gjennomført kontrapunktisk komposisjon, altså et fra forfatterens side nøye planlagt gjentakelsesmønster, er noe vi først kan forstå når stykket er ved sin slutt. Altså i etterkant av teateropplevelsen.

Fordi hendelsene i *Till Damaskus* for en stor del manifesterer seg nettopp slik Den Okände opplever dem ut i fra sitt ståsted i øyeblikket, er det følgelig avgjørende for vår forståelse av stykket at vi evner å gå inn i og oppleve handlingen gjennom Den Okändes indre og subjektive perspektiv.

Dramatikken er imidlertid som allerede påpekt, den sjangeren hvor dette subjektive tidsperspektivet er blitt minst utforsket og fremhevet. Aristoteles' krav om en kronologisk og løsningsorientert handling er jo i seg selv ensbetydende med en ytre handlingsgang. Tradisjonelt ser vi derfor karakterene på scenen utenifra. Karakterene avslører og manifesterer seg gjennom handlingsgangen. Som publikum eller lesere opplever vi hendelsene og karakterene på samme måte som vi så skipet nedover elven i Kants eksempel på et objektivt betinget hendelsesforløp: Handlingen skjer utenfor og uavhengig av oss. Vi erfarer hva som skjer, men vi tar ikke selv direkte del.

Fortid, nåtid og fremtid sett fra Den Okändes ståsted

Frem til nå har jeg imidlertid snakket om det subjektive tidsforløpet mest på et teoretisk og abstrakt plan. Hva er det konkret som gjør at vi kan snakke om et subjektivt tidsforløp i forhold til et objektivt i *Till Damaskus*? Hvordan formidles Den Okändes subjektive perspektiv helt konkret?

Noe av det som kjennetegner den subjektive tiden, er som vist, at den er regressiv. Handlingsgangen i *Till Damaskus* er da heller ikke kronologisk. Likevel, at handlingsgangen ikke er kronologisk, innebærer ikke at den nåtiden vi presenteres for, står fullstendig løsrevet

¹³⁸ Ibid., s. 33.

fra fortidige og fremtidige, mulige hendelser. Kausalitetstanken forkastes aldri. Mye av selve årsaken til Den Okändes problemer ligger jo nettopp i fortiden. Nåtiden kan altså ikke ses isolert. Den står alltid i et forhold til en fortid og en fremtid, det være seg enten på et subjektivt eller objektivt plan. Om fenomenet nåtid har Strindberg selv, som allerede vist under avsnittet om Bark i kapittel 2, sagt følgende: "Tid kan endast bestämmas genom före och efter; 'nu' är obestämbart; möjligen kan "nu" sägas vara gränsen emellan eller syntesen af förflutet och tillkommande".¹³⁹ Øyeblikkets usikkerhet er slik sett forbundet med hvordan man forstår fortiden, og denne forståelsen påvirker igjen hvordan man orienterer seg mot det som ligger fremover i tid. Når Den Okändes livshistorie mangler koherens, er det fordi han ser seg selv gjennom en konstruert myte der mye av fortiden utelates, mens andre ting overdimensjoneres inntil det uhåndterlige. Resultatet blir at Den Okände ikke egentlig vet hvor han kommer fra og hvor han skal videre i livet: "Om jag överhuvud visste varför jag finnes till, varför jag står här, vart jag skall gå, vad jag skall göra".¹⁴⁰

Usikkerheten er altså et grunnleggende trekk ved Den Okände i nåtidssituasjonen. Derfor er også den første opplysningen som gis om Den Okände, at han "synes undra åt vilket håll han skall gå".¹⁴¹ Tvilen om hvor han skal gå, om hvem han skal være, viser seg altså som et trekk ved Den Okände allerede før en eneste replikk er ytret.

Når Damen kommer inn på scenen, gjentas tvilen i hennes bevegelser: "Damen inträder, hälsar Den Okände, vill gå förbi men stannar".¹⁴² Men mens Den Okände uttrykker en grunnleggende, eksistensiell tvil, uttrykker Damen bare en tvil om hvor hun skal gå i forhold til Den Okände. Ellers ser hun bestemt ut til å være på vei mot kirken. Sett utenifra og i forhold til Den Okände, har hun en klar bestemmelse. Det blir dermed antydning, før et eneste ord er ytret, at den mest forvirrede av de to er Den Okände. Det er han som ikke er fullført. Han er subjektet.

Den Okändes grenseløse tidsperspektiv

Som vist, er det noe av det karakteristiske ved den subjektive tidsoppfattelsen, slik Bakthin ser den, at den verken har noen klar begynnelse eller slutt. Den oppleves som potensielt uendelig. Fordi *Till Damaskus* viser Den Okändes subjektive erfaring av virkeligheten, har stykket derfor heller ingen klar begynnelse eller slutt. Tiden er åpen. Det er livets potensielt

¹³⁹ Barbro Ståhle Sjönell, *Katalog över Gröna Säckan*, (Stockholm: Kungl. biblioteket, 1991) kartong 3, Drömspelet, 2.15.

¹⁴⁰ NU, 39: 16.

¹⁴¹ Ibid., s. 15.

¹⁴² Ibid.

uendelige gjentakelse som er holdepunktet. Riktignok sier Den Okände: "Detta att jag har - döden i min hand, ger mig en otrolig maktkänsla...", men det dreier seg nok her mer om et forgjeves ønske om selv å være den allmechtige Gud, enn en reell følelse av makt.¹⁴³ Den pompøse ytringen blir nemlig i neste øyeblikk punktert av likfølgets begravelsesmarsj: "Nu komma de igen! Jag vet inte varför de skola marschera runt omkring här på gatorna!".¹⁴⁴ Igjen ser vi altså hvordan dagdrømmens selvgoedeforestillinger, undergraves av søvndrømmens mareritt.

Selv om Den Okände i kraft av å være menneske, opplever ubehaget eller angsten over å være dødelig, har han ikke egentlig noen klar formening om hva slutten innebærer. Døden inngår ikke i hans erfaringer. Det er følgelig ikke døden, men maktesløsheten og ensomheten som er mest skremmende, for dette er noe han selv har erfart: "Icke döden, men ensamheten fruktar jag, [...]".¹⁴⁵ Mer enn å se seg selv ut i fra et begrenset nåtidsperspektiv, opplever Den Okände seg selv altså, ikke bare som universets midtpunkt, men også som uferdig og potensielt uendelig. På spørsmålet om hva han venter på, svarer han derfor: "Om jag kunde säga't. - I fyrtyio år har jag väntat på något, jag tror det kallas lyckan, eller om det bara är slutet på olyckan".¹⁴⁶ Tidsperspektivet er her nærmest uendelig.

Publikums opplevelse

Noe av det problematiske for publikum når det gjelder å ta del i og forstå en slik handlingsgang, er at protagonistens subjektive tid må kunne gripes av publikum direkte. Det må med andre ord skje en form for horisontsammensmeltning mellom scene og sal. Likevel kan ikke denne subjektive tidsforståelsen forklares publikum direkte. Forklaring skjer nemlig som påpekt, ved hjelp av fellesskapets kategorier. En forklarende innledning ville følgelig distansere oss fra Den Okändes subjektive ståsted. Vi ville så og si sett ham mer utenifra enn innenifra. Han ville dermed blitt objekt for vår forståelse, mer enn subjektet for vår erfaring. Vi ville med andre ord, ha forstått ham som en ferdig skikkelse, avgjort og avgrenset i tid og rom, og i forhold til oss selv.

For å kunne ta del i Den Okändes indre opplevelser, er imperativet derfor at vi må innstille oss på hans perspektiv der fornemmelsen av et uendelig gjentakelsesmønster står sentralt. Stykket åpner derfor ganske enkelt med en gjentakelse: Innledningsvis står Den Okände først og venter på Damen, noe som innebærer at de allerede må kjenne hverandre fra tidligere.

¹⁴³ Ibid., s. 17.

¹⁴⁴ Ibid.

¹⁴⁵ Ibid.

¹⁴⁶ Ibid., s. 15.

Snart får vi da også vite at de har snakket sammen for første gang dagen før. Slik sett åpner stykket med en gjentakelse som går ut over dramaets konkrete nåtid. Begynnelsen viser tilbake i tid. Den samtalen som nå utspiller seg mellom Den Okände og Damen er en gjentakelse eller en videreføring av noe som allerede har hendt. Siden denne gjentakelsen blir synelig helt i begynnelsen, innebærer den en foregripen, eller et slags preludium til det mønster av gjentakelser som siden skal komme.

Ellers legges det opp til en nær sagt intuitiv horisontsammensmelting mellom Den Okände og publikum: I *Till Damaskus* erfarer vi til stadighet at vår forventning om et objektivt tidsforløp suspenderes. At en horisontsammensmelting mellom scene og sal finner sted, betyr ikke at publikum nødvendigvis forstår hva som skjer. Tvert imot: Publikum blir nærmest overlistet av Den Okändes usikre virkelighetsopplevelse. I dialogen er det derfor fullt opp av hva Brandell kalte "ofullgågna intentioner", hvilket innebærer at personene, og særlig da Den Okände, til stadighet kommer med påstander som ikke følges opp. Siden dette skjer uten noen form for klar foranledning eller forklaring, forblir det et tolkningsspørsmål i hvert enkelt tilfelle om man har å gjøre med en "ofullgången intention" eller ikke. En påstand kan nemlig like gjerne følges opp i en scene langt senere, og den kan da også gjerne varieres med annet uttrykk. Den Okände kan imidlertid også helt tydelig avvise tidligere påstander. Et eksempel på slik en avvisning finner vi når Den Okände sier om seg selv at han som barn kanskje var en bortbyttning: "Det är ett barn som av älvorna blivit utbytt mot det mänskobarn som föddes [...] och min enda längtan stod till skogen om havet".¹⁴⁷ Det er først når Damen blir grepet av denne påstanden, og ber Den Okände om utdype den, at han i stedet avviser det hele ved å si: "Det var jo blott en saga!".¹⁴⁸ Den Okände som ellers ikke fornekte seg når det gjelder å sette fortellinger, sagn og eventyr i sannhetens sted, avviser altså her noe fordi det er "blott en saga". Fordi det ikke er fornuften eller fakta som er Den Okändes målestokk for sannhet, men graden og intensiteten i fornemmelsene, fremstår storparten av det han sier som påstander uten objektiv sannhetsgehalt. Den Okände skyr defor ingen selvmotsigelser når han argumenterer.

En allmenngyldig tidsform

Hendelsene i *Till Damaskus* konstituerer seg altså i en annerledes tidsrekkefølge enn den vi tradisjonelt er fortrolige med i teatersammenheng. Når vi likevel kan tilegne oss dette tidsforløpet uten hjelp av direkte forklaringer, har det å gjøre med at en slik tidsopplevelse

¹⁴⁷ Ibid., s. 19.

¹⁴⁸ Ibid., s. 20.

som *Till Damaskus* for en stor del bygger på, på ingen måte er oss fremmed. Ser vi til Kant, ligger det jo i tidsformens *a priori* natur at den subjektive tidsopplevelsen er et like allmenngyldig fenomen som den objektive. For Bakhtin er, som vist, riktignok ikke tidsformen *a priori*. I følge Bakhtin går altså ikke anskuelserformene tid og rom forut for subjektet. Jeg mener imidlertid at vi her står ved en ufullstendighet i Bakhtins argumentasjon. For hva er vel former om ikke noe forutbestemt? Uansett så mener også Bakhtin at vilkårene for tid og rom er allmenngyldige. Slik sett byr det ikke på så alt for store problemer når vi ved begynnelsen av stykket inviteres til å "gli" inn i Den Okändes subjektivt pregede univers.

På sporet av innsikt

Brandell er, som vist i kapittel 2, den som kanskje tydeligst har pekt på hvordan Strindberg har lagt ut indirekte leseinstruksjoner i selve dramateksten. For å sette publikum på sporet av Den Okändes utvikling gjennom drømmen, lar Strindberg derfor Den Okände svært tidlig i stykket utrykke innsikter han ennå ikke har kommet frem til. Brandells eksempel fra *Till Damaskus* er følgende sekvens:

DEN OKÄNDE

- Icke döden, men ensamheten fruktar jag, ty i ensamheten träffar man någon. Jag vet icke om det är någon annan eller mig själv jag förnimmer, men i ensamheten är man icke ensam. Luften blir tätare, luften gror, och det börjar växa väsenden som äro osynliga men förnimmas och äga liv.

DAMEN

Det har ni märkt?

DEN OKÄNDE

Jo, jag märker allting sedan en tid tillbaka; ej som förr dock då jag endast såg ting och händelser, former och färger, utan nu ser jag tankar och betydelser. Livet som förr var ett stort nonsens har fått en mening, och jag märker en avsikt där jag förr endast såg slumpen.¹⁴⁹

Det er særlig ytringen om at "Livet som förr var ett stort nonsens har fått mening, och jag märker en avsikt där jag förr endast såg slumpen", som Brandell hevder at Den Okände selv ikke forstår i selve ytringsøyeblikket.

Jeg er enig med Brandell i at vi her har å gjøre med en form for indirekte ledetråd til publikum, men for meg fremstår også Den Okändes påstand som troverdig, i hvert fall hvis vi

¹⁴⁹ Ibid., s. 17-18.

kan se den med motsatt fortegn. Det er nemlig slik jeg ser det, ikke en meningsfull innsikt Den Okände her uttrykker. Denne replikken er snarere et uttrykk for den forvirring som hele tiden preger ham. Hele Den Okändes repertoar er jo ellers stappfullt av bastante påstander som til tross for at de er ment å dekke til for usikkerheten, heller avslører den. Det å hevde at en finner mening midt i en forvirret situasjon, er slik sett ingen ting annet enn nettopp et uttrykk for forvirring.

Det innsiktsfulle i påstanden ligger derimot i hva den *ikke* sier. For Den Okände sier ingen ting om hvordan livet har fått mening, og hva meningen består i. Slik antyder han heller det grunnleggende usikre i tilværelsen som han etter hvert skal komme til å erkjenne. Og det er nettopp her at ledetråden til publikum ligger: Vi skal forsøke å komme på sporet av en ny mening.

Ellers forsøker ikke Den Okände i og med dette utsagnet å forklare tilværelsen. Han uttrykker kun en erfaring som for ham er reell. Det er som når man forteller om en drøm uten ennå å forstå den. Å fortelle krever ikke full forståelse av alle aspektene i det fortalte. At Den Okände sier at han "märker en avsikt", altså at han fornemmer at det finnes en hensikt i tilværelsen, betyr ikke at han her hevder å forstå den. Det kan like gjerne dreie seg om et ønske fra hans side.

Forestillingen om et idealmenneske og den sterkestes rett

Bakhtins dialogiske menneske er på mange måter et idealmenneske. Selv om det til enhver tid befinner seg i en kaotisk verden der impulsene er mange, er det i bunn og grunn et rent fornuftsvesen. For Bakhtin er all erkjennelse fornuftsbasert. I tråd med Kants filosofi må sanseopplevelsene organiseres etter forstandens kategorier, før vi med fornuften kan forstå noe som helst av det som hender. Den kroppslige fornemmelsen kan altså ikke si oss noe alene. Følgelig befinner mennesket seg, som også vist hos Bakhtin, i en konstant streben etter mening. Denne streben kan for øvrig arte seg ganske brutal i det at bare den meningen som får størst tilslutning, vedtas som sannhet. Det ligger derfor nedfelt i mennesket en trang til å forsøke å argumentere bort alle selvmotsigelser som kommer i dets vei.

Nettopp Den Okände viser oss hvor galt av sted en slik streben etter å få det endelige ordet kan være. Den Okände blir jo tidvis påståelig inntil det absurde. Et eksempel på dette finner vi allerede i stykkets åpningsreplikk der Den Okände sier til Damen: "Se där är ni! Jag visste nästan ni skulle komma".¹⁵⁰ Det å vite noe nesten er jo en åpenbar selvmotsigelse. For om et

¹⁵⁰ Ibid., s. 15.

fenomens sanne natur kan man ikke både vite og tvile på en og samme gang. Det er rett og slett en umulighet. Viten kan bevises, og den er alltid konsekvent. Følgen er at enten så vet man, eller så vet man ikke. Noe midt i mellom finnes ikke. Da er det heller snakk om andre fenomen, som tro, anelse, følelse, fornemmelse og så videre. Disse kan imidlertid virke vel så sterke og dominerende som viten. Religiøs tro er et eksempel på nettopp det. At Den Okände tror seg nesten å vite, innebærer altså ikke noe annet enn at han tror. Han vil gjerne at Damen tenker på ham og kommer ham i møte fordi han har telepatiske evner. Han skulle med andre ord så gjerne ha evnen til virkelig å kunne gripe inn i andres bevissthet, men poenget er at han egentlig ikke vet så mye om hvordan andre har det. Denne uvissheten er imidlertid nettopp noe av det Den Okände ikke vil vedkjenne seg, der han står på gatehjørnet i begynnelsen av stykket. Han er standhaftig og vil derfor for enhver pris gi inntrykk av å holde fast ved det at han alltid har rett. Tvilen er ubehagelig. Det kan være at Damen kommer til ham fordi han har telepatiske evner, men det kan like gjerne være at hun kommer fordi han står passivt og venter utenfor den kirken han vet at hun daglig besøker. Slik introduseres for første gang stykkets konfrontasjon mellom Den Okändes indre og subjektivt betingede vilje og livets ytre vilkår og realiteter.

Fornuft og poetisk innsikt

Bakhtin har et årvåkent og kunnskapssøkende menneske i tankene når han utarbeider sin filosofi om det dialogiske mennesket. Men er det ikke også ofte slik at fornuften ikke evner å hevde seg over følelsene og at det verbale språket, *logos*, likevel ikke er det avgjørende? I drømmen fremstår de billedlige symbolene som vel så kraftige og overveldende som den verbale ytringen. Drømmen stiller ikke spørsmål ved paradoksene eller det absurde. Er det likevel så sikkert at selvmotsigelsen står i veien for forståelse og erkjennelse? Må alt avgjøres gjennom klart avgrensede definisjoner? Snakket ikke Strindberg om en form for poetisk innsikt? Den Okändes utvikling finner jo nettopp sted i vekselvirkningen mellom fornuft og fornemmelse, altså i en mer sanselig erfaring.

En kroppslig opplevelse

En som ikke ser en kroppslig erfaring som en blindvei for erkjennelsesevnen, er Roland Barthes. I *Lysten ved teksten* (1973), retter Barthes oppmerksomheten mot hva han karakteriserer som de erotiske sidene ved tekstlesningen. Han forfekter altså en lesning som

ikke bare er en intellektuell øvelse, men som også i sterk grad påvirker hele det kroppslige systemet.

I Barthes særegne form for hedonisme ligger det indirekte en kulturkritikk: "[H]vem kan uten skam tåle selvmotsigelsen?" sier Barthes retorisk, og viser slik til at kulturen aldri har akseptert selvmotsigelsen.¹⁵¹ I følge Barthes er det i grunnen bare i litteraturen, i det tekstleseren opplever en uforutsigbar vellyst i møtet med verket, at selvmotsigelsen ikke bare aksepteres, men rent ut omfavnes.

Det selvmotsigende i litteraturen er imidlertid langt mer fremtredende i nyere, modernistiske tekster, enn i tradisjonelle og klassiske, sier Barthes. "Her har man kanskje et utgangspunkt for å vurdere modernitetens frembringelser: disse verkenes verdi springer ut av deres dobbelthet".¹⁵²

Den kroppslige vellysten melder seg likevel i møtet med begge typer tekster, altså både moderne og eldre klassikere. Det som først og fremst skiller disse tekstene er den betydelige gradforskjell av lyst som de fremkaller. Barthes lager derfor en distinksjon mellom hva han karakteriserer som *texte de plaisir* og *texte de jouissance*. I den norske oversettelsen opereres det her med "lyst-tekster" og "vellyst-tekster". Poenget er at lyst-teksten er enklere å komme inn i. Det er snakk om den type tekst vi på forhånd vet hvordan vi skal forholde oss til. Det dreier seg om klassiske tekster som tradisjonen har lært oss hvordan vi skal lese:

En lyst-tekst: en tekst som gjør glad, tilfreds, euforisk; en tekst som springer ut av kulturen, som ikke bryter med den, som er knyttet til en komfortabel måte å lese på.¹⁵³

Om vellyst-teksten derimot, sier Barthes:

En vellyst-tekst: en tekst som setter en i en tilstand av selvfortapelse, som fremkaller ubehag (kanskje til og med en slags lede), som røkker ved leserens historiske, kulturelle, psykologiske grunnvoll, ved stabiliteten i hans lyster, verdier og erindringer, skaper krise i hans forhold til språket.¹⁵⁴

Det er altså ikke en utelukkende lykkelig og smertefri erotisk lyst Barthes fremholder. Når vellyst-teksten virker utfordrende på mer enn intellektet, er det fordi det ikke er det begrepsmessige, men det sanselige i selve språket som tenner leseren.

¹⁵¹ Roland Barthes, *Lysten ved teksten*, oversatt av Arne Kjell Haugen, (Oslo: Solum, 1998) s. 9.

¹⁵² Ibid., s. 12.

¹⁵³ Ibid., s. 18.

¹⁵⁴ Ibid.

Leserens strategier

Lysten ved teksten er en fragmentarisk tekst uten tematiske overskrifter og klare konklusjoner. Argumentene bygges ikke opp i en tydelig logisk rekkefølge. Poengene pensles snarere ut som om teksten nettopp var et resultat av den henrykkelse den beskriver. Barthes er, som allerede påpekt, blant annet kjent for å ha erklært at det å forholde seg til forfatteren som tekstens meningsbærende og samlende instans, virker direkte villedende. I *Lysten ved Teksten* er det derfor som om han i stedet for å etablere sin egen forfatterrøst som en autoritet, i og med den usammenhengende argumentasjonen heller har forsøkt å herme leserens strategier:

[V]i leser ikke alt med den samme leseintensitet; det oppstår en ubesværet rytme, som viser liten respekt for tekstens integritet; selve grådigheten etter å få vite driver oss til å skumlese eller hoppe over visse passasjer [...].¹⁵⁵

Slik påpeker Barthes hvordan lesningen alltid er fragmentarisk.

Det interessante med *Lysten ved teksten* sett i forhold til *Till Damaskus* er hvordan Barthes vektlegger ikke bare leserens intellektuelle, men også kroppslige respons på teksten. Vellyst-teksten er den teksten som nærmest angriper leseren i det hverdagens fornuft tilsidesettes til fordel for en mer omfattende sanselige opplevelse. Samtidig poengterer altså Barthes at leseren står fritt i forhold til forfatterinstansen. Poenget er at forfatteren aldri kan ha noen som helst garanti for at hans vellyst, hans rytme å lese teksten på, gjentas av leseren. Sett i forhold til *Till Damaskus* er jo mye av Den Okändes problem som forfatter at han er frustrert og skuffet over at bøkene hans aldri er blitt mottatt slik han hadde ønsket eller forutsett.

Spenningen "i fälten mellan dialog och dekor"

Selv om Strindberg var forfatter og altså hadde ordet som sitt medium, er det ikke slik at ordet alene er det som nødvendigvis gir grunnlag for erkjennelse i hans skuespill. I følge Brandell oppstår som sagt, spenningen i Strindbergs skuespill "[...] i fältet mellan dialog och dekor och mellan olika nivåer i dialogen".¹⁵⁶ I *Till Damaskus* er altså visuelle og auditive opplevelser av vesentlig betydning.

¹⁵⁵ Ibid., s. 15.

¹⁵⁶ Brandell, *Strindberg - ett författarliv*, (Stockholm: Alba, 1983) s. 298.

Gotiske kirkebygg

Når det gjelder det visuelle, er det nok ikke tilfeldig at det er nettopp en gotisk kirke som får representere det kristne aspektet i stykket. Strindberg har for eksempel ikke latt den protestantiske og mye mer karrig utsmykkede typiske svenske kirken stå som modell. I den protestantiske kirken er da også ordet alene det mest sentrale. Rent biografisk kan man dessuten henviser til at Strindberg hadde levd lenge i Paris før han skrev *Till Damaskus*. Gotikken oppstod nettopp i Paris og omegnen, og to av de mest kjente gotiske byggverkene finnes midt i Paris, nemlig *Notre Dame de Paris* og den gamle slottskirken *La Sainte-Chapelle*. Det er rimelig å anta at Strindberg har besøkt disse byggverkene og latt seg inspirere. Som Stockenström og Fuchs altså har vist, trekker Strindberg veksler på både middelalderske myter og pasjonsspill når han skaper *Till Damaskus*. Litt skisseaktig formulert, kan vi si at stykket *Till Damaskus* bærer i seg mange av de samme ideene som de gotiske katedralene.

Det er under gotikken at man først for fullt gjennom selve kirkebygningen forøker å gi et glimt av en annen verden. Ikke bare i det at byggverkene i en sinnrik konstruksjon av stein og glass liksom streber mot himmelen, også selve utsmykningen av fasaden og kirkerommet er tungt ladet med symboler og illustrert med myter og bibelfortellinger.

Men de gotiske katedralene inneholder også en rekke selvmotsettelser. Til tross for sin veldige masse, altså at de er skapt av tung materie, gir de inntrykk av - nærmest uten tyngde - å kunne strekke seg mot himmelen. Det er som om de reiser seg ut av materien som et luftsyn. I de gotiske katedralene sammenstilles også verdslige symboler med religiøse. For til tross for inderligheten i den kristne tilbedelsen, er det ikke bare de rent kristne motivene som har sentrale posisjoner i katedralene. Adelige og mektige borgere brukte kirkerommet som utstillingsvindu og som ledd i sitt eget verdslige selvopphøvelsesprosjekt. Konger og dronninger portretteres derfor side om side med Kristus og Maria, og økonomiske bidragsytere innlemmes gjerne i kunstverkene. Dessuten anskueliggjør ikke kirken bare det vakre, lykkelige og rettferdige himmelrike. Også ondskapen og overtroen er innlemmet i selve byggverket, og står slik som en skarp og synlig kontrast til alt det vakre og bildene av de salige. Man kan ikke unngå å legge merke til alle de uhyggelige skremselsfigurene som for eksempel vokter rundt fasaden. Ofte dreier det seg om drakelignende vesener som gaper eller rekker tunge ut fra gavlveggene. Like sterk som kristentroen, var middelalderens overbevisning om onde makter og helvetes eksistens. Skremselsvesene ble strategisk plassert for å holde de onde maktene unna.

Glassmalerier

Foruten de spisse buene er glassmaleriet kanskje de gotiske katedralenes mest typiske kjennetegn. Det ligger i selve ordet "glassmaleri" at de er noe annet enn vanlige vinduer. Dette er ikke vinduer man kan se igjennom, i hvert fall ikke i betydningen å se ut på dagliglivet utenfor. Glassmaleriene gir lys til kirkerommet, men de stenger samtidig omverdenen ute. Virkningen blir det underlige paradoks at til tross for at rommet virker transparent, forblir det likevel lukket. Dessuten er det ikke et vanlig lys disse vinduene slipper gjennom. De fargede glassflatene reduserer lyset utenifra. De virker som veldige, mangefargede filtre som så og si omskaper det alminnelige dagslysets karakter. Kirkerommet i *La Sainte Chapelle* fremstår nærmest som et stort, lysende og hellig skrin når solen lyser inn.

Men det er ikke bare lysspillet i seg selv som er det interessante med gotikkens kulørte blyglassvinduer. Som regel virker de som tydelige bibelillustrasjoner - nyttige i en tid da folk flest ikke kunne lese. I begynnelsen var ordet, men her er det bildene, den visuelle fremstillingen som gjelder.

Likevel, det dreide seg om noe mer enn vanlige illustrasjoner. For folk i middelalderen var det en sentral forestilling at når lyset falt gjennom disse hellige bildene, ble den guddommelige opprinnelsen åpenbar. Middelalderens store dikter, Dante, bygger nettopp opp paradiset av lys og speilinger av lys i *Den Guddommelige Komedie*. Jo skarpere lyset blir, jo nærmere kommer Dante Gud. Man kalte dette lyset *lux nova* som betyr "det uvirkelige lyset". Særlig i forbindelse med det såkalte rosevinduet er denne forestillingen sentral. Rosevinduet representerer intet mindre enn kosmos, solen og den kristne veien til frelse. Tanken er at man gjennom rosevinduet får et glimt av det himmelske lys. Fordi ingen hendelser illustreres eller personer portretteres, er det kanskje her man kommer nærmest en visualisering av Gud selv.

Rosevinduet er altså en av middelalderens måter å anskueliggjøre Gud på. Selv om den middelalderske filosofiske disiplinen, skolastikken, med Thomas Aquinas i spissen, satte seg fore å kunne presentere et fornuftsbasert gudsbevis, ligger det likevel gjennom alle tider som et grunnleggende premiss ved den kristne tro at man må akseptere ting man ikke begriper.

Rosevinduet i *Till Damaskus*

Rosevinduets funksjon, altså dets måte å anskueliggjøre Gud på og at det sies å spre et guddommelig lys inn i rommet, må ha fascinert Strindberg. I hvert fall er rosevinduet og dets

effekt det elementet fra den gotiske kirken som Strindberg nyttegjør seg av i *Till Damaskus*. Vi blir først gjort oppmerksomme på rosevinduet når Den Okände har drukket inne på kroen:

Det ringer ut i kyrktornet; solen bryter fram och lyser upp det färgade rosettfönstret över porten, som öppnas och visar det inre av kyrkan; man hör orgelspel och sång Ave Maris Stella.¹⁵⁷

Realistisk er imidlertid ikke denne fremstillingen av rosevinduet. For når solen skinner på rosevinduet, vil det i virkeligheten ikke lyse opp utvendig. Tvert i mot fremstår det da som mørkere på utsiden. Det er på innsiden av kirken at solstrålene har sin visuelle effekt, ikke på utsiden, som teksten altså her forsøker å gi inntrykk av. Om denne "feilen" er tilsiktet fra Strindbergs side, eller om det dreier seg om en ren forglemmelse, skal jeg ikke spekulere på her. Dessuten spiller det ingen vesentlig rolle. Vi befinner oss nemlig i en drømmesekvens, og da er jo alt mulig. Den Okände ser dessuten verken ut til å registrere rosevinduet lys eller det indre av kirken, i hvert fall ikke bevisst, når han forlater kafeen. Likevel blir han grepet av en form for uro og uvisshet: "Ja, nu är jag rädd: här händer saker som ej kunna förklaras på naturlig väg".¹⁵⁸

Rosevinduet kommer igjen i fokus når Damen beslutter seg får å begi seg ut på vandring med Den Okände. Maktens reaksjon viser seg. - Ikke via ord, men med lyd og bilder:

Ett högt flerstämmigt ackord av kvinnoröster, närmande sig skrik höres inifrån kyrkan. Det upplysta rosettfönstret mörknar hastigt; trädet ovanför bänken ristar sig; begravningsgästerna resa sig från sina platser och se uppåt himlen som om de sågo något ovanligt och skräckinjagande.¹⁵⁹

Ved atter å fokusere på rosevinduet, får vi et konkret bilde på maktens tilstedeværelse i rommet. Rosevinduet blir en klar indikator på at virkeligheten har flere dimensjoner enn hva vi kan skue med det blotte øyet. Via rosevinduet rettes oppmerksomheten bort fra det realistiske scenebildet.

En sentral forestilling både i middelalderens kristentro og den nyplatoniske, swedenborgianske læren som Strindberg sluttet seg til, er at alt det skapte søker sitt hjem, det vil si at det søker tilbake til sin opprinnelige tilstand. Menneskesjelen er skapt av Gud og bærer i seg et dunkelt minne om den lykke og det lys den så i skapelsesøyeblikket. At rosevinduet mørklegges i det Damen forføres av Den Okände, indikerer at Damen og Den

¹⁵⁷ NU, 39: 35.

¹⁵⁸ Ibid.

¹⁵⁹ Ibid., s. 38.

Okände nå beveger seg bort fra sitt guddommelige opphav. Når rosevinduet mørkner kan ikke Damen og Den Okände lenger se det guddommelige lyset.

For Strindberg, slik han oppfattet verden da han skrev *Till Damaskus*, er ikke en eksakt viten om livets store spørsmål og kosmos innen rekkevidde. Det å bestrebe en eksakt viten, anses heller ikke som nødvendig. For Strindberg er det, som altså særlig påpekt i Gunnar Brandells forskning, vesentligst at mennesket kan oppnå en form for poetisk visdom eller innsikt. Det dreier seg altså ikke så mye om argumenter og definisjoner, men mer om en intuitiv forståelse vilkårene. Dermed blir ord alene ikke nok for å gi en troverdig fremstilling av virkeligheten. Flere sanser og flere evner enn språkevnen må tas i bruk for å kunne komme på sporet av det sanne i tilværelsen.

Vi trenger da heller ikke å analysere rosevinduet mørklegging får å fatte at det her dreier seg om fare og arge makter. Noe alvorlig står helt klart på spill: Hele sekvensen utgjøres av et kraftfullt og uhyggelig tablå som samtidig ledsages av et lydbilde som går i oppløsning. Det mørknede scenerommet nærmest splintres av skrik. Skrik er nettopp panikkens, desperasjonens og forvirringens lyd. Og det skjer spontant. Det hele er en reaksjon i øyeblikket. Skriket er også ensomhetens lyd. Selv om man ikke konkret ser dem, kan man med tydelighet forestille seg kvinnene som skriker om hverandre der inne i den mørklagte kirken.

Det som imidlertid særlig gjør at dette tablået blir så fryktinngytende for publikums del, er at det er så uventet i sin form. Å forføre eller å la seg forføre mot bedre vitende, slik Damen og Den Okände gjør, er galt etter vår moralske målestokk. Når Damen beslutter seg for å følge Den Okände, forsaker hun dessuten sin religion. Hengivelsen rettes nå mot Den Okände fremfor Gud. Som Stockenström altså har vist, er det egentlig her det virkelige syndefallet finner sted, og ikke senere i det Damen bryter sitt løfte til Den Okände og leser i hans siste bok, og slik endelig lærer seg å skille mellom godt og ondt. Det virkelige syndefallet slik Stockenström leser det, skjer altså ikke bevisst. I og med at vi her er vitne til at en synd begås, får vi som publikum følgelig en berettiget forventning om en eller annen reaksjon, og spenningen forsterkes ytterligere i og med at de det gjelder synes fullstendig uvitende om dette.

Men om vi kan forvente en reaksjon, kunne vi - fordi vi altså her befinner oss i et stykke der våre forventninger gang på gang suspenderes - aldri forutse at reaksjonen skulle fortone seg nettopp slik: Ordløs. Det mørknede rosevinduet og kvinnenens forferdelige skrik overrumpler oss, men vi hører ellers ingen konkret anklage. Og det gis heller ingen konkrete løfter om represalier. Likefullt står det altså som klinkende klart for oss at en uhyggelig og

skjebnetung avgjørelse er blitt fattet. Fordi opptrinnet ikke etterlater seg en konkret artikulert anklage man kan ta stilling til, gis imidlertid ikke redselen et klart objekt. Spenningen er der, men hva det dreier seg om forblir diffust.

Opplevelsen av rosevinduets mørklegging er slik sett ikke noe ytre som vi kan forholde oss rasjonelt til. Ved hjelp av utelukkende visuelle og auditive virkemidler har Strindberg her skapt et veldig effektivt bilde på fenomenet angst. Angsten er jo nettopp kjennetegnet av det uvisse, av fraværet av forståelse for dens årsak. I motsetning til frykten har ikke angsten et klart objekt å rette seg mot. Fordi forklaringene uteblir, er sekvensen med rosevinduets mørklegging en subjektiv, marerittaktig sekvens. Strindberg forklarer ikke hvordan angst føles. Han illustrer det heller med lyd og bilde. Publikum kan dermed selv føle på kroppen hvordan det er.

Skjønt, publikum eller leseren for den saks skyld, innlemmes ikke i scenariet i samme grad som aktørene på scenen. Aktøren på scenen opplever nemlig noe *mer*. De ser noe som vi ikke kan se: "[B]egravningsgästerna resa sig från sina platser och se uppåt himlen som om de sågo något ovanligt och skräckinjagande".¹⁶⁰ Hva begravelsesgjestene opplever på himmelhvelvet får vi imidlertid aldri vite. Vi kan bare anta at det er noe forferdelig. Ordene *som om* indikerer dette. Vi opplever begravelsesfølgets reaksjon utenifra.

Denne sekvensen med rosevinduets mørklegging oppleves dermed både på et subjektivt og et objektivt virkelighetsplan på en og samme gang. Vi er subjektivt innlemmet i angstopplevelsen, samtidig som vi ser hele tablået fra utsiden. Vi er dermed både deltagere og observatører på en gang.

Vi tar imidlertid her aldri direkte del i Den Okändes perspektiv. Den Okände reagerer nemlig så og si ikke på skrekkscaenariet. Han står riktignok fortsatt på scenen, men det er bare begravelsesfølget som reiser seg og ser opp mot himmelen. Den Okände ser ikke opp i det hele tatt. Han står heller fortumlet igjen etter at Damen har kysset ham. Så selv om tegnene fra kirken er rettet mot ham, er det altså som om dette ikke gjelder for ham. Som om det hele er noe ytre og uavhengig av ham. Til tross for at vi her ikke deler Den Okändes indre perspektiv, og til tross for at vi ikke ser hva som skjer på himmelhvelvet, vet vi som publikum her altså mer om syndefallet enn Damen og Den Okände selv.

¹⁶⁰ Ibid.

En villedende samvittighet

Etter at Den Okände har vært på kroen og drukket sammen med svirebrødrene, altså første gang vi gjøres oppmerksomme på rosevinduet, reagerer han ubevisst med redsel på tegnene fra kirken. Kanskje fordi han føler skyld og skam over nok en gang å ha drukket i dårlig selskap og mot bedre vitende. Men når han virkelig gjør noe galt; forfører Damen vekk fra hennes forpliktelser og tro, synes han altså ikke egentlig å ane at han gjør noe galt. Det blir slik sett åpenbart at hans egen moralske målestokk ikke er pålitelig. Akkurat som når vi i forbindelse med Den Okändes møte med begravelsesfølget via diskusjonen om den egentlige fargen på klærne, gjøres oppmerksomme på en grunnleggende epistemologisk tvil, erfarer vi her en grunnleggende moralsk usikkerhet: Å selv være overbevist om at man handler riktig og godt, behøver ikke nødvendigvis å innebære at handlingen verken er god eller får gode konsekvenser. På den annen side står heller ikke alltid den dårlige samvittigheten i forhold til ugjerningen: Den Okände forventer straff fordi han nok en gang har drukket, men møtes av en kirke som lover forsoning.

Det ligger et innslag av klassisk tragedie i det at Damen og Den Okände trosser maktene som mest når de selv ikke er klar over det. Det fallet som Damens beslutning om å følge den Okände innebærer, er som påpekt av både Stockenström og Holmgren, et uunngåelig premiss for at omvendelsen skal finne sted. Verken Damen eller Den Okände kan unnslippe sine skjebner. Men mens for eksempel en annen tragisk helt som heller ikke kunne unnslippe sin skjebne, Kong Oidipus, klart oppnår innsikt og dermed fremstår i vendepunktets øyeblikk som stor, unik og uendelig tragisk, og det blir helt klart at livet aldri mer vil kunne bli det samme, forsvinner på et vis Den Okändes eventuelle omvendelse i nye gjentakelser. Oppgjøret blir aldri fullstendig. Innsikten kommer ikke til ham i ett opplyst øyeblikk. På hver stasjon opplever Den Okände en flik av innsikt, men det er også det hele. Noe endelig brudd med fortiden er aldri en mulighet for ham. Tvilen er alltid nærværende. Han fremstår derfor ikke som drastisk forandret etter gjentakelsens midtakse: Asylscenen.

Gjentakelsen

I *Till Damaskus* utgjør Asylscenen den midtaksen som gjentakelsen ses i forhold til. Det er altså gjentakelsen, snarere enn avgjørelsen eller bruddet som kjennetegner Den Okändes utvikling. Dermed melder spørsmålet seg om hva som kjennetegner gjentakelsen.

Fordi fenomenet gjentakelse har med tid å gjøre, må det i tråd med hva jeg allerede har sagt om tiden, eksistere både en subjektiv og en objektiv form for gjentakelse.

Objektiv gjentakelse

Den objektive gjentakelsen er en matematisk gjentakelse. Den er sann til enhver tid. Den kan følgelig ikke bestrides, og den foregår alltid på nøyaktig samme måte.

Det gjentakelsesmønsteret som *Till Damaskus* er komponert etter, utgjør en slik objektiv gjentakelse. Mønsteret forandrer seg ikke etter hvilket perspektiv subjektet har. Det er et stabilt faktum som kan ses uavhengig av Den Okändes og publikums følelser og anskuelser underveis i stykket. Scenefortegnelsen er utvetydig. Alle som kan lese og telle kan forholde seg til dette mønsteret på samme måte: Stykket åpner på gatehjørnet for så å ende på det samme gatehjørnet. Mellom begynnelsen og slutten på stykket ligger det i alt sytten scener, hvorav alle, bortsett fra den midterste, Asylscenen, gjentas. Asylscenen står altså som en midtakse. De syv første scenene gjentas i speilvendt rekkefølge på den andre siden av Asylscenen.

Subjektiv gjentakelse

Den subjektive gjentakelsen blir bestemt av en i utgangspunktet indre målestokk. Den subjektive gjentakelsen er følgelig relativ. Hva som er en gjentakelse og hva som er løsrevne hendelser, er et spørsmål om tolkning. Den subjektive gjentakelsen er altså en kategori den menneskelige forståelsen organiseres etter: Ut av det mylder av hendelser som utgjør tilværelsen, velger man ut noe og ser dette i forhold til noe man allerede kjenner til fra før. Erfaring og utvikling kan nemlig bare fastslås og begrunnes dersom man ser det i forhold til noe man kjenner fra et tidligere stadium. En velbrukt frase som "historien gjentar seg" er derfor et uttrykk for å forsøke å forstå nåtiden. Å se seg selv gjennom en gjentakelse, altså ved å tenke seg tilbake i tid eller ved å faktisk gjenta en handling, er derfor et uttrykk for den dialogiske grunnsituasjonen Bakhtin mener konstituerer enhver menneskelig erfaring. Om Den Okändes gjentakelsesvise vandring skriver Holmgren:

[D]et finns bara vägen *genom* andra för att komma till sig själv. När Den Okände och Damen går tillbaka samma väg som de kommit går de bokstavligen *igenom* sina liv. Gjentakelesen gör att de konfronteras med sig själva i ett tidigare liv, [...].¹⁶¹

¹⁶¹ Holmgren, *Strindbergs mansdrama i tre läsakter*, (Stockholm/Stehag: Symposion, 2006), s. 107.

Etter at Den Okände har blitt konfrontert med fortiden under oppholdet i asylet, evner han gradvis å se seg selv utenifra. I opplevelsen kan han nå nedtone seg selv, og heller fokusere på livet utenfor sitt eget ego.

Men vi har ingen garanti for at gjentakelsesprosessen går slik vi har forutsett. Hele *Till Damaskus* er jo nettopp et eksempel på at forventningen om et hendelsesforløp basert på visse kausale forbindelser, delvis tilsidesettes. "Ofullgågna intentioner" er nettopp et resultat av at den forventede kausalforbindelsen uteblir. Den Okände opplever dessuten at han stagnerer i gjentakelsen. Den lar seg ikke forene med hans læresetning: "Denna: när det blir för drygt, går jag min väg".¹⁶² For i og med gjentakelsen vet ikke Den Okände hvilken vei han skal gå. Han vet ikke hva han skal innrette seg mot. Den Okände forstår ikke gjentakelsen. Den oppleves som meningsløs og retningsløs fordi de målene han har satt seg, ses som løsrevet fra fortiden. Han vil som kjent ikke ta ansvar for sine tidligere feiltrinn. Men det er ikke bare den fortiden han forsøker å unngå, som innhenter ham. Også det han ikke har opplevd determinerer ham. Det tragiske er nemlig at Den Okände forventer lykke, men fordi han aldri virkelig har opplevd den, kan han ikke kjenne den igjen når den kommer. Resultatet er at han gang på gang avviser lykken:

Men 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 ta den i min hand. Det är verkligen sant att jag fått allt jag önskat i livet - men allt har befunnits värdelöst.¹⁶³

Dette betyr imidlertid ikke at Den Okände er maktesløs i forhold til gjentakelsen. I begynnelsen av stykket tviholder han på sitt perspektiv på fortiden, men etter Asylscenen tilegner han seg gradvis en mer dynamisk virkelighetsforståelse, der også andres perspektiv kan inngå. Holmgren har formulert forholdet mellom utvikling og gjentakelse i *Till Damaskus* på følgende måte:

Sedan Den Okände tillryggalagt vägens sju stationer tillsammans med Damen och ensam hamnat i 'Asylen' vidtar gjentagelsen, när han och hon återvänder till 'Gathörnet' genom de sju stationer de redan besökt. Men vägen står inte redan skriven, utan den skrivs samtidigt som den tillryggaläggs. Den är varken resultatet av Guds förutbestämda plan eller människans planlöshet, utan den är *både* gudomlig och mänsklig, *både* öde och vilja, *både* lag och samvete.¹⁶⁴

¹⁶² NU, 39: 17.

¹⁶³ Ibid., s. 19.

¹⁶⁴ Holmgren, *Strindbergs mansdrama i tre läsakter*, (Stockholm/Stehag: Symposion, 2006), s. 107.

Slik sett viser Den Okändes vandring altså, og som allerede påpekt, hvordan enkeltindividet utvikler seg i vekselvirkningen mellom indre impulser og faktorer bestemt utenfor dets rekkeveidde.

"Alt flyter"

Med unntak av den matematiske gjentakelsen som kan gjennomføres med nøyaktig presisjon, finnes det egentlig ingen fullstendig identiske gjentakelsesmønstre. Det dreier seg alltid om grad av likhet. Den greske førsofisten Heraklit avviser derfor at det i det hele tatt er mulig å snakke om likhet og gjentakelse: "Alt flyter"¹⁶⁵ er hans berømte påstand. Konsekvensen av denne påstanden er at alt i universet befinner seg i en stadig forandring. En av Heraklits andre formuleringer lyder derfor: "Vi kan ikke stige ned i den samme elven to ganger, fordi vi har forandret oss, og elven har forandret seg".¹⁶⁶

Ingen av de scenene som gjentas i stykket, er da heller identiske. De bare minner om hverandre. Ikke en gang scenenes navn er fullstendig identiske. Den første gatehjørnescenen heter for eksempel "I Gathörnet", mens den siste bærer navnet "Gathörnet". Det eneste som gjentas med full presisjon, er den rekkefølgen scenene står i, altså den matematiske, objektive gjentakelsen.

Men noe må også forbli det samme på det subjektive opplevelsplanet, i hvert fall relativt sett, om vi i det hele tatt skal kunne gjenkjenne en gjentakelse eller forandring. For at jeg skal kunne slå fast at noe har forandret seg, må noe holdes uforandret. Forandring og gjentakelse krever en eller annen form for målestokk. Når Tiggeren derfor viser seg for annen gang, iført et annet kostyme og andre innsikter, sier han med Vergil: "Ille ego qui quondam...", hvilket betyr: "Jeg, den samme som tidligere".¹⁶⁷ Man blir nemlig ikke en annen eller fundamentalt annerledes, så lenge man lever - selv når man utvikler seg. Man kan fremstå som annerledes, men man forblir grunnleggende den samme. Man kan derfor heller ikke slette ut sider av seg selv eller hvem man har vært, slik Den Okände forgjeves forsøker.

¹⁶⁵ *Filosofleksikon*, Politikken, 1983, s.v. "Heraklit".

¹⁶⁶ *Ibid.*

¹⁶⁷ NU, 39: 131.

Den andre gatehjørnescenen - Terskelens kronotop

Er Den Okände endelig kommet i mål?

Innholdsmessig er den andre og siste gatehjørnescenen en mye mer begrenset scene enn den første. Mens den første scenen strekker seg over 24 sider, opptar den siste bare tre. Dermed er det naturlig nok plass til færre skikkelser og hendelser i den andre gatehjørnescenen. Borte er derfor begravelsesfølget og dets uhyggelige musikk. Den ubehagelige Tiggeren gjorde Den Okände seg inntil videre ferdig med i scenen på landeveien. Alkohol er ikke lenger noe tema, og Den Okändes nærmest maniske klynging til sine egne fastlåste sannheter, virker ikke lenger like dominerende. Kort og godt kan det se ut til at forvirringen har avtatt. Er så Den Okände endelig kommet i mål?

Stockenströms optimisme

I Stockenströms lesning er svaret langt på vei ja. Den Okände har i følge ham gått fra en gammeltestamentlig lære om "øye for øye, tann for tann" til en nytestamentlig orientering der nestekjærlighet, tilgivelse og forsoningsoffer er sentrale begrep. Når Den Okände endelig skal hente det rekommanderte brevet han har liggende inne på postkontoret, og han sin gamle vane tro frykter at det bare inneholder ubehageligheter, gjør han plutselig en helomvending og følger i stedet Damens innstendige råd: "Gå in, och tro att det är ett gott brev! [...] Tro det! Inbilla dig det!".¹⁶⁸ Den Okände forsøker for første gang å tro godt, og oppdager til sin forundring at det er en pengeforsendelse som hele tiden har ligget og ventet på ham inne på postkontoret. Ut av denne positive sekvensen leser Stockenström hele stykkets moral: Dersom man bare tror godt, så går det som regel også godt. Det er dette Den Okände nå endelig har lært seg, hevder Stockenström. Og derfor ser heller verken han eller Den Okände den smertefulle vandringen som forgjeves: "Icke förgäves! - Det ser elakt ut, det här spelet, men är det nog inte! Det var Den Osynlige jag gjorde orätt när jag misskände...".¹⁶⁹ I Stockenströms lesning har Den Okände kort og godt gått fra å være pessimist til å bli optimist.

Det Stockenström imidlertid fullstendig overser, er at Den Okände har forsøkt å være optimistisk mange ganger tidligere også, men han har verken hatt innflytelse eller innsikt nok til å oppnå det han har ønsket. Skuffelsen over livet har derfor vært hans varemerke. Som

¹⁶⁸ NU, 39: 156.

¹⁶⁹ Ibid.

nevnt ovenfor har Den Okände i grunnen aldri opplevd hva lykke er, så hvordan kan han da kjenne den igjen når den kommer? En vag forstilling om hva noe er, er ikke noe gunstig utgangspunkt for dets realisering. Dessuten har Den Okändes problemer hele tiden bunnet i hans relasjon til andre mennesker. Å motta en pengeforsendelse har derimot ikke direkte med andre mennesker å gjøre. Det virker snarere som om han nærmest skulle ha vunnet i lotto. Og det er jo nettopp dette spilllets vilkår at hvem som helst kan delta og hvem som helst kan vinne. Dessuten medfører ikke gevinsten noen videre forpliktelser. Å lykkes i spill innebærer kunnskap om spilllets natur, motivasjon til å lykkes, men også en god porsjon flaks. Det er det som gjør utfallet av ethvert spill usikkert på forhånd. At Den Okände endelig får tilgang på penger, kan følgelig ha mer med flaks enn fornyet livsforståelse å gjøre. Den Okände betegner da også det hele som et spill: "Det ser elakt ut, det her spålet, men är det nog inte!".¹⁷⁰ Pengeforsendelsen holder følgelig ikke som bevis på at Den Okände endelig har tilegnet seg en ny livsorientering.

Vandringens uforutsigbarhet

Den Okände og Damen har ikke kunnet forutse at de skulle ende opp der de startet, på gatehjørnet. Når Den Okände og Damen så kommer tilbake til gatehjørnet i den siste scenen, utbryter Damen derfor først nærmest litt skuffet og motløs: "Jag trodde att vandringen var nära sitt slut, då vi råkade komma hit tillbaka...".¹⁷¹ Om Damen har vært fjernstyrt av maktene for å drive Den Okände ut på den stasjonsvise vandringen, har hun likevel ikke selv vært klar over det. Det av forfatteren forutbestemte gjentakelsesmønsteret som leseren har kjent til fra scenehenvisningen først i boken, og teaterpublikummet nå har kunnet regne frem seg til, ligger utenfor både Damens og Den Okändes rekkevidde. Deres forståelse er mest av alt forankret i situasjonen her og nå, der hva som er tilfeldig og hva som er forutbestemt, altså ikke lar seg avgjøre med sikkerhet. Umiddelbart ser derfor Damen det som en tilfeldighet at de igjen står på det samme gatehjørnet hvor vandringen begynte. Utsagnet "vi råkade komma hit tillbaka" røper at Damen ikke har kunnet forutse hvor vandringen skulle ende.

Den Okändes "Kanske!"

Om gatehjørnet fortsatt er det samme, er Den Okände likevel forandret, om enn ikke så gjennomgripende som Stockenström vil ha det til. Gatehjørnet utgjør det stabile som Den Okändes utvikling måles mot. Den umedgjørilige og absurde påståligheten som preget Den

¹⁷⁰ Ibid.

¹⁷¹ Ibid., s. 155.

Okände i begynnelsen, "Jag visste nästan ni skulle komma",¹⁷² er nå avløst av en erkjennelse av tvil: På Damens gjentatte oppfordring om å følge med inn i kirken, er svaret verken kategorisk avisende eller entusiastisk tilsluttende. Den Okändes avsluttende svar til Damen lyder ganske enkelt; "Kanske!".¹⁷³

Å besvare noe med et kanskje indikerer i mange henseende en manglende vilje til å ta stilling. Et kanskje kan følgelig uttrykke en resignasjon. Likevel gir ikke dette "Kanske!" først og fremst inntrykk av å være et uttrykk for stagnasjon hos Den Okände. Dette "Kanske!" følges av et utropstegn, som igjen etterfulgt av Damens lokkende, optimistiske og fremadrettede "kom!"¹⁷⁴, generer en positiv forventning om videre utvikling.

Arne Melberg er den som særlig poengterer hvordan den overgripende sirkelkomposisjonen hele tiden har skapt en følelse av en "obeveklig ofrånksomhet" som han kaller det, men at det i og med dette "Kanske!" endelig skapes en forventning om en handling som går nye veier¹⁷⁵. Melberg kaller derfor som allerede påpekt i kapittel 2, den avsluttende gatehjørnescenen for en "tröskel-scen".¹⁷⁶ Her står man så og si på terskelen mellom gammelt og nytt, mellom regresjon og progresjon. Nåtidsperspektivet fryses i og med dette "Kanske!", sier Melberg.

Bakhtin fokuserer også på hvordan mulige overganger gjør seg gjeldende i litteraturen. Han sammenfatter slike overganger under "terskelens kronotop", og påpeker at dette er en kronotop som er sterkt ladet med følelser og verdier. Ofte er denne terskelkronotopen tett forbundet med møtets kronotop, men dens mest fundamentale trekk er at den er en kronotop for livets kriser og oppbrudd. Akkurat som Melberg påpeker at tiden fryses i og med Den Okändes "Kanske!", sier Bakhtin om tiden i terskelens kronotop at den formidles som noe umiddelbart, noe øyeblikkelig. Det er som om tiden ikke her har noen varighet. Den faller utenfor den vanlige rekkefølgen som vi forventer av biografisk tidsforløp. Om denne terskelkronotopens videre kjennetegn, anvendelse og dens relasjon til det virkelige livet, skriver Bakhtin:

The word 'threshold' itself already has a metaphorical meaning in everyday usage (together with its literal meaning), and is connected with the breaking point of a life, the moment of crisis, the decision that changes a life (or the indecisiveness that fails to change a life, the fear to step over the threshold). In literature, the

¹⁷² Ibid., s. 15.

¹⁷³ Ibid., s. 157.

¹⁷⁴ Ibid.

¹⁷⁵ Arne Melberg, "Strindbergs 'Kanske!'", *Edda*, nr. 1, (2001), s. 7.

¹⁷⁶ Ibid.

chronotope of the threshold is always metaphorical and symbolic, sometimes openly but more often implicitly.¹⁷⁷

Ser vi avslutningsscenen ut i fra terskelens kronotop, blir det altså klart at Den Okändes forventning om lykke, hviler på et relativt ustabilt grunnlag. I motsetning til hva Stockenström hevder, har Den Okände ennå ikke bestemt seg for at han vil følge den kristne veien videre. Det er slett ikke sikkert at han ennå vil eller våger å tro godt om livet og fremtiden. Optimismen utenfor postkontoret kan like gjerne ha vært et flyktig blaff. Rett før Den Okände sier seg villig til å gå gjennom kirken, holder han nemlig nesten på å gjenoppta sitt gamle og vante oppførselsmønster, preget av selvmedlidenhet og alskens unnsliplingsmanøvrer: "Ja, låt oss gå och gömma oss i bergen med vårt elände...".¹⁷⁸ I gatehjørnescenen står man så og si på terskelen mellom gammelt og nytt, mellom regresjon og progresjon.

Den vissheten vi likevel måtte føle i det vi ved slutten av stykket kan ramse scenene opp i et matematisk og utvetydig gjentakelsesmønster, rakner følgelig langt på vei i det Den Okände ytrer sitt "Kanske!". I og med dette "Kanske!" hensettes vi igjen fullstendig til det grunnleggende usikre i nåtiden. Igjen smelter vår horisont sammen med Den Okändes. Vi er forventningsfulle, men samtidig usikre på hvordan det vil gå med Den Okände videre. Paulus gjennomgikk en grunnleggende forandring på sin vei *Till Damaskus*. Fra å være en innbitt kristenforfølger, ble han selv en ledende kristen. Det rådde ingen tvil om hva han skulle gjøre etter at Gud hadde vist seg for ham. Den Okändes omvendelse er derimot som allerede påpekt, av mer fragmentarisk art. Den Okände har aldri sett Gud i sin helhet. Han har fått en flik av innsikt på hver stasjon. Det er opp til ham selv å sette delene sammen til en mulig helhet. Hvor dypt hans omvendelse stikker, om han i det hele tatt kommer til å sette sine ben i kirken, hva han eventuelt vil oppleve der inne, og hvordan han vil reagere, vet vi imidlertid ingen ting om. For at Den Okände plutselig sier seg villig til å gå med gjennom kirken, betyr ikke at han faktisk vil komme til å gjøre det. Heller ikke slutten på stykket er unndratt muligheten for "ofullgågna intentioner". Melberg sier det på følgende måte:

Kanske utlovar en fortsättning men ytrycker också tvekan inför såvel fortsättning som slut. *Kanske* uttrycker förväntan men också reservation, eftersom vi inte kan vara säkra på vad denna förväntan egentligen gäller.¹⁷⁹

¹⁷⁷ Bakhtin, "Forms of time and the chronotope in the novel", i *The Dialogic Imagination, Four Essays by M. M. Bakhtin*, (red.) Michael Holquist, overs. Caryl Emerson og Michael Holquist, (Austin, TX: University of Texas Press, 1981) s. 248.

¹⁷⁸ NU, 39: 157.

¹⁷⁹ Melberg, "Strindbergs 'Kanske!'", *Edda*, nr. 1, (2001), s. 6.

Vi kan si at usikkerheten på sett og vis blir slått fast som det eneste sikre i og med dette "Kanske!".

Uvitenhet og skjebne

En intensjon i stykket gjennomføres likevel til fulle, og det er hvordan Den Okände lærer at han ikke kan unnsnippe sin egen skjebne. Motivasjonen i det moderne vandringsdramaet og den klassiske tragedien er slik sett den samme.

Det er ikke Den Okände selv som har tatt initiativet til vandringen gjennom sitt eget liv. I hvert fall ikke bevisst. I begynnelsen av stykket, i den første gatehjørnescene hevder Den Okände at hans religion lyder: "Denna: när det blir för drygt, går jag min väg".¹⁸⁰ Den Okände er altså ikke det minste interessert i å gå i seg selv. Han vil heller dø enn å stilles til ansvar: "I förintelsen! Detta att jag har - döden i min hand, ger mig en otrolig maktkänsla...".¹⁸¹ Men når vi endelig kommer til den siste gatehjørnescenen har han, i hvert fall delvis, begynt å innse at den makten han har over sin egen skjebne er relativ, og at hans påståelighet har virket innskrenkende: "Nej! Det var min egen dumhet, eller ondska --- Jag ville icke vara livets dupe, och därför blev jag det! [...]".¹⁸² Den Okände som hele tiden har hevdet å være ekstremt ond, innser også at det kanskje vel så mye dreier seg om uvitenhet som ondskap.

Sammenfatter vi den avsluttende gatehjørnescenen under terskelens kronotop, ligger det i Den Okändes "Kanske!" at dette vel så gjerne kan indikere en bevegelse tilbake som fremover. Dette indikerer igjen den usikkerheten som preger den nåtiden som kjennetegner stykket *Till Damaskus*. I og med sitt "Kanske!" er det i hvert fall sikkert at Den Okände for første gang, om enn nok bare for et kort øyeblikk, erkjenner den grunnleggende usikkerheten som kjennetegner det å være menneske. Oppgjøret og forklaringene uteblir. I stedet bekreftes usikkerheten.

Omvendelsens relativisme

Omvendelsen kan altså ut i fra dette aspektet aldri bli fullstendig. Den Okändes "Kanske!" har en parallell i det foregående verket *Inferno*, der det siste kapittelet heter "Vart leder vår väg?".¹⁸³ Den navnløse protagonisten vurderer her mot slutten av boken, i kapittelet som

¹⁸⁰ NU, 39: 17.

¹⁸¹ Ibid.

¹⁸² Ibid., s. 157.

¹⁸³ NU, 37: 303.

bærer navnet "Vedermödor", å konvertere til katolisismen og å gå i kloster. Dette til tross for at han av erfaring vet at omvendelsen aldri vil kunne bli annet enn relativ og at den religiøse innsikten alltid vil være svært begrenset, samme hvilket standpunkt man bestemmer seg for:

I min ungdom var jag en oppriktigt troende, och ni gjorde mig till fritänkare. Från fritänkare gjorde ni mig till ateist. Från ateist gjorde ni mig till religiös. Inspirerad av humanitära idéer har jag prisat socialismen. Fem år senare bevisade ni för mig det orimliga i socialismen. Allt vad jag profeterat har ni gjort ogiltigt! Och antaget att jag ägnar mitt liv åt religiositeten, så är jag viss på att ni inom tio år skall vederlägga religionen.

Frestas man icke tro, att gudarne skämta med oss dödliga, och att det är därför som vi medvetna hånare kunna skratta i de plågsammaste ögonblicken av vårt liv!

Hur kan ni begära att man skall taga på allvar det som visar sig vara ett jättelikt skämt?¹⁸⁴

Vi ser altså her et eksempel på at det ikke bare er i og med Den Okändes fremferd at han minner om helten i *Inferno*. Også den eksistensialistiske tvilen og de religiøse spørsmålene gjentas i *Till Damaskus*. I så måte har Lagercrantz delvis rett når han hevder at *Till Damaskus* er en dramatisk versjon av *Inferno*.

Et subjektivt kanskje

For hver og en av oss består tilværelsen av mange forskjellige kanskje. Spørsmål om fremtiden som ennå ikke er avklart: Kanskje skal vi flytte. Kanskje skal vi ta høyere utdanning. Kanskje skal vi bytte arbeid. Kanskje skal vi gifte oss. Kanskje skal vi en dag reise på jordomseiling og så videre. Til tross for det eksistensielle og følgelig ytterst krevende aspektet ved dette kanskje, uttrykker det også vår eksistensielle frihet, det dynamiske aspektet ved tilværelsen: Følelsen av å stadig være underveis. Drømmen om fremtiden er basert på ett eller flere kanskje. Uten dem ville tilværelsen blitt uutholdelig. Tilværelsens mange kanskje kan slik sett sidestilles med følelsen av optimisme, håp. Utbrente og deprimerede mennesker opplever som regel at de befinner seg i en situasjon de ikke vet hvordan de skal komme ut av. De forskjellige mulighetene har mistet sine valører i den grad at de ikke lenger kan skjernes fra hverandre. Alt synes like grått. Tilværelsen snurpes sammen til et minimum av muligheter. Friheten til selv å velge mellom flere kanskje, gjelder liksom ikke for dem.

Den Okändes avsluttende "Kanske!" innebærer slik sett at han går fra hemmende påståelighet til å erkjenne tvil, men også å oppleve nye muligheter.

¹⁸⁴ Ibid., s. 293-295.

Den Okändes "Kanske!" og publikum

Tilværelsens kanskje utgjør altså noe grunnleggende positivt og uunnværlig for enkeltindividet. Likevel vil jeg påstå at Den Okändes "Kanske!", overfor publikum har potensialet i seg til og oppleves som noe ubehagelig. Vi er jo ellers i teatersammenheng vant til at konflikten finner sin endelige løsning. Karakterene på scenen og deres konflikter er noe atskilt og ytre i forhold til oss selv. Vi opplever dramaet som allerede påpekt, ut i fra samme kategorier som vi ellers plasserer våre medmennesker i: Som noe ytre og avsluttet i forhold til vår egen uferdighet og potensielle uendelighet.

Når det gjelder Den Okände er poenget derimot at vi mer har fått ta del i hans indre og subjektive perspektiv. Men nettopp fordi dette perspektivet altså ikke har noen tidsmessig ramme, blir det vanskelig å forholde seg til dets avslutning. Når Den Okände med sitt "Kanske!" går inn i kirken og dermed samtidig forlater scenen, står vi igjen med et subjektivt kanskje i en objektiv slutt. Dette er en kombinasjon som jeg vil påstå, umiddelbart oppleves som uforenelig. Lyset i salen tennes, og Den Okände er igjen blitt til noe avsluttet for oss. Men hva er det han er blitt? Dette spørsmålet besvares ikke i selve stykket. Fordi Den Okändes "Kanske!" er et subjektivt kanskje, fullfører det ham ikke i forhold til oss selv.

"Kanskje!" som et hermeneutisk hull i teksten

Jeg hevdet under avsnittet om biografens kronotop at vi i tråd med hermeneutikeren Isers teori om tekstens "hull", er tilbøyelige til å lese forestillingen Strindberg inn i teksten, for slik å få en åpning til teksten. Sett ut i fra denne teorien, lukker vi igjen den samme teksten og gir den slik en håndterlig slutt, nettopp ved å lese denne samme forestillingen om Strindberg inn i Den Okändes "Kanske!"

Det er imidlertid hele tiden klart at Strindberg egentlig utgjør en av mange mulige kanskje. "Kanske!" representere nettopp en åpning for mange ulike synsvinkler. Dette "Kanske!" illustrerer derfor nettopp Bakhtins relativistiske lære om sannhet: Det synspunktet som til enhver fremstår som mest overbevisende og følgelig vinner størst tilslutning, blir vedtatt som sannhet. I forskningen omkring *Till Damaskus* har forestillingen om Strindberg vist seg å være en seiglivet sannhet.

Strindbergs kanskje

Hvis vi leste forfatteren Strindberg inn i første scene for å finne en åpning og et fast holdepunkt for forståelsen, er vi også i den siste scenen tilbøyelige til å lese inn Strindbergs

biografi som en videreføring av eller svar på Den Okändes "Kanske!". Å besvare tekstens "Kanske!" med Strindberg, gjør oss i stand til å kunne si noe om hvordan det går videre for Den Okände og han får slik en klar avslutning. Vi vet jo nemlig utmerket godt hvordan det gikk videre med Strindberg: Strindberg vendte hjem til Sverige, skrev nye og revolusjonerende mesterverk, konverterte aldri til katolisismen og gikk heller aldri i kloster, men giftet seg med skuespillerinnen Harriet Bosse, fikk nok et barn, skilte seg igjen, var en av ildsjelene bak *Intima Teatern* i Stockholm, opprørte store deler av den svenske offentligheten under den beryktede *Strindbergsfejden*, men rakk også å bli en helt for arbeiderklassen, før han døde av kreft i en alder av 63 år i 1912. For den som kjenner til disse fakta fra Strindbergs biografi, vil jeg påstå at det blir nesten umulig å ikke skulle lese disse og andre Strindbergfakta inn i Den Okändes så uvisse "Kanske!". Når Den Okände igjen blir til Strindberg, fremstår han også som noe endelig og avsluttet i forhold til oss selv. Vi løser gåten "Den Okände" ved å gjøre ham til Strindberg, som altså klart er en atskilt størrelse fra oss selv i tid og rom. Mens vi erfarte Den Okändes dype forvirring og hans grunnleggende spørsmål om tilværelsen, ses forfatterinstansen Strindberg som en ytre autoritet som kan garantere for tekstens koherens og mening.

Teksten uten forestillingen om Strindberg

Slik jeg ser det finnes det heller egentlig ikke noe grunnlag for å hevde at denne strategien fra publikums og forskernes side er villedende. Når Holmgren, som er den som i størst mulig grad forsøker å holde forestillingen om Strindberg unna teksten, spør hvem Den Okände dypest sett er bak alle forestillingene, føles det i første omgang som om vi begynner å nærme oss en "renere" eller sannere forståelse av den Okände. Tenker vi derimot nærmere etter, innser vi at dette ikke nødvendigvis er tilfellet. For hva er vel litteratur om ikke en rekke forestillinger? Og videre; hva er vel en personlighet uten forestillinger? Tanken fra Holmgrens side synes å være at dersom man bare møysommelig stripper karakteren for forestillinger lag på lag, så kommer man til sist frem til noe ukludret og ekte. Altså en form for kjerne av noe menneskelig. Men hva står vi egentlig da igjen med? Et slags *das Ding an sich* uavhengig av alle menneskelige forestillinger? Dessuten hvordan skal vi kunne bestemme hva som er falske forestillinger og hva som er ekte? For igjen å vise til Bakhtin, så er det for ham et utvetydig premiss i tråd med at ingen ting kan være noe i seg selv at vi derfor heller aldri kan snakke om "teksten i seg selv". En tekst er alltid en sammensetning av ulike og varierende forestillinger.

Fjerner vi derfor forestillingen om Strindberg fra teksten, eller om vi forminsker den ved at vi formår å fokusere på andre sider ved teksten, får vi ikke nødvendigvis noe bedre, riktigere eller sannere tekst, men vi får ganske sikkert en annen tekst. For meg og alle andre som har lest om Strindbergs forfatterskap, vil imidlertid denne teksten sannsynligvis aldri kunne oppstå, fordi den kunnskapen vi allerede har, alltid farget av på forståelsen. Som jeg poengterte i forskningsoversikten, bygger min forståelse av Strindberg og *Till Damaskus* på tradisjonens forståelse. Det dreier seg altså om en dialog og en videreutvikling av forståelsen, snarere enn et brudd med det foregående.

Mellom nåtid og biografi

Likevel, forestillingen om Strindberg i *Till Damaskus* vil aldri kunne bli en stabil forestilling, til tross for Strindbergmytens seiglivethet. Det ligger som et paradoks innebygd i selve teksten, at selv om denne teksten langt på vei tilrettelegger for en biografisk lesning, er det også ut i fra denne teksten at forestillingen om den biografiske Strindberg brytes ned. For hvis det er et premiss i teksten at den skal få oss til å tvile på alle våre forestillinger om virkeligheten, innebærer det at også forestillingen om Strindberg vakler. *Till Damaskus* bygger altså opp og river ned forestillingen om Strindberg på én og samme tid, og det er nettopp i denne brytningen at gåten om hvem Den Okände egentlig er, må løses.

Det ligger imidlertid i stykkets nåtidsperspektiv at Den Okände aldri kan identifiseres en gang for alle. Den Okände eksisterer kun i løpet av en uforutsigbar prosess.

Kapittel 5

Oppsummering

Tid og rom

Min opprinnelige hensikt med denne oppgaven var å skulle forsøke å identifisere Den Okände ved å utforske tidsaspektet i *Till Damaskus* del 1. Men fordi tid ikke kan ses uavhengig av den andre anskuelsesformen rom, har jeg ikke kunnet utforske selve tidsformen i stykket alene.

Tidsforløp kan kun oppleves på bakgrunn av noe annet. Bevegelsen må måles mot noe, ellers vil den ikke kunne persiperes av mennesket.

Sentralt for min forståelse av *Till Damaskus* er at handlingen veksler mellom et subjektivt og et objektivt virelighetsplan. Men i tillegg til å se stykket som inndelt i et subjektivt og et objektivt rom, har jeg også sett det som inndelt i en subjektiv og en objektiv tid. At mange av hendelsene i stykket finner sted i en subjektiv virkelighet, innebærer at hendelsene fremstår i en fullstendig nåtid der ingen ting kan tas for gitt. Slik iscenesettes en epistemologisk og en eksistensialistisk tvil.

Forholdet mellom litteratur og det virkelige liv

Men tid og rom i litteraturen utfolder seg alltid annerledes enn i det virkelige liv. Ved å bruke Bakhtins erkjennelsesfilosofiske teorier og teorien om kronotopen, altså hvordan tid og rom manifesterer seg i litteraturen, har jeg forsøkt å kartlegge stykkets ulike måter å fremstille virkeligheten på, samt den effekten denne litterære fremstillingen har på publikum i det virkelige liv.

Dialogismeprinsippet

Bakhtins dialogismebegrep har altså stått sentralt for meg gjennom denne oppgaven. Jeg har hele tiden forsøkt å forholde meg aktivt til andre forskere og deres resultater. Fordi Bakhtin ikke har skrevet med tanke på skuespillet, men for romanen, og heller ikke har skrevet særlig utfyllende om drømmens kronotop i forhold til symbolismen og ekspresjonismen, har jeg også på et vis gått inn i en dialog med Bakhtin. Jeg har forsøkt å videreutvikle kronotopbegrepet ved å bruke det på en annen type tekst enn opprinnelig intendert.

Subjektiv og objektiv tid i *Till Damaskus*

Vilkårene for hvordan man skal oppfatte det som skjer, må klargjøres tidlig i handlingen. Derfor har jeg i denne oppgaven først og fremst konsentrert meg om stykkets åpningsscene, men fordi gjentakelsen er et sentralt prinsipp i *Till Damaskus*, har jeg også sett på stykkets siste scene, den andre scenen på gatehjørnet

Jeg har ikke lest *Till Damaskus* lys av én kronotop, men flere som alle griper inn i hverandre. Hva jeg har valgt å karakterisere som drømmens kronotop, har imidlertid vært den overordnede kronotopen i min lesning. Det jeg særlig mener kjennetegner drømmens kronotop i forhold til *Till Damaskus*, er at den innebærer et subjektivt perspektiv, som sett for seg, motsetter seg enhver form kommunikasjon. Fordi *Till Damaskus* er et kunstverk skrevet for et teaterpublikum, kan denne kronotopen derfor ikke være enerådende i stykket. Kommunikasjon innebærer alltid et objektivt perspektiv. I drømmen kronotop inngår derfor veiens kronotop, møtets kronotop og terskelens kronotop. Disse kronotopene har innslag av objektivt tidsperspektiv. Det subjektive drømmeperspektivet forblir likevel dominerende og avgjørende for stykket som helhet. Ved å lese teksten inn i ulike kronotoper, ved å inndele den i underkronotoper til drømmens kronotop, har tekstens veksling mellom det kommunikative og innadvendte blitt mer klart

En biografisk kronotop i motsetning til drømmens kronotop

Så å si alt i stykket dreier seg om protagonisten, Den Okände. Men fordi handlingen finner sted i en vekselvirkning mellom ulike virkelighetsplan, kan ikke *Till Damaskus* karakteriseres som et rent ekspresjonistisk drama. Når handlingen ses fra et objektivt perspektiv, deler vi ikke Den Okändes perspektiv. Selv om alt i stykket kan relateres til Den Okände, betyr ikke det at alt er avhengig av hans perspektiv.

Bare ved å lese teksten i lys av en biografisk kronotop gis teksten et perspektiv som klart bryter med det subjektive perspektivet. Mitt utgangspunkt for forståelsen av Den Okände var tradisjonens i all hovedsak biografiske lesning. Jeg stilte spørsmål om hvorfor vi leser Strindberg inn i verket og hva slags følger det har. Fordi drømmens kronotop særlig kjennetegnes av en subjektiv tidsopplevelse, en tidsopplevelse som foregår i presens, kan *Till Damaskus*, etter min mening, ikke karakteriseres ved hjelp av en biografisk kronotop. Biografien kommer nemlig alltid i etterkant av subjektet. Den ser subjektet utenifra, som noe fullført i tid og rom. Biografien eksisterer følgelig først og fremst med tanke på

kommunikasjon, noe drømmens kronotop altså motsetter seg. At Strindberg selv har ispedd teksten med faktaopplysninger fra sitt eget liv, forandrer ikke på dette. I *Till Damaskus* blir nemlig alle forestillinger ustabile i og med det subjektive, drømmeaktige perspektivet, også den om Strindbergs biografi.

Når vi likevel stadig appellerer til forestillingen om Strindberg i forbindelse med teksttilegnelsen, ser jeg det som en effektiv strategi fra leserens side. Ved å lese forestillingen om Strindberg inn i teksten, får man et klarere utgangspunkt for forståelsen. Den Okände er til tross for intensiteten i sine forestillinger og utbrudd, en ganske vag karakter. For at vi skal kunne identifisere ham, må vi utfylle ham med noe. Forfatterinstansen tillegges slik sett en form for garanti for tekstens mening og verdi. Forestillingen om Strindberg brukes for å åpne teksten og til å lukke den for slik å gi den et avgrenset meningsinnhold. Når vi hefter våre fordommer om Strindberg til Den Okände, blir denne tydelig og gjenkjennelig, samtidig som han fremstår som klart avgrenset fra oss selv i tid og rom.

Noe av det som det gjenstår å forske på

Men mye forskning gjenstår. Jeg har skrevet om første og siste scenen i del 1. Stykkets midtakse og mulige klimaks, Asylscenen, har jeg her ikke hatt plass til å gå inn på. Heller ikke Den Okändes møte med Legen, der det viktige etiske spørsmålet om hvordan gjøre opp for skyld, samt hvordan det å takle urettferdighet og skyldfølelse problematiseres. Strindberg legger her gjennom dialogen mellom Den Okände og Legen grunnsteinen for en moralfilosofisk drøfting. Denne utfordringen er etter min mening ennå ikke til fulle blitt besvart i forskningen om *Till Damaskus*.

Forskerne er så vidt uenige om hvor og hvordan Den Okändes syndefall og eventuelle omvendelse finner sted. Stockenström og Holmgren mener for eksempel at Den Okände helt klart har kommet til innsikt ved stykkets slutt, mens i Brandells vektlegges den andre scenen hos Legen som avgjørende. Melberg på sin side, tar utgangspunkt i Den Okändes sluttreplikk ”Kanske!” og ser hele den avsluttende scenen som en terkselscene, der ingen ting blir avgjort. Fordi forskningresultatene er såpass sprikende, blir det stadig min påstand at stykket ikke er godt nok utforsket, og følgelig heller ikke fullt ut forstått.

Dessuten finnes stykket i tre deler, eller om man heller vil, tre selvstendige versjoner. De to siste blir som regel avfeid som mindre viktige, som et litt overflødig påheng, og det er kanskje sant, men så lenge de aldri virkelig er blitt forsket på, kan vi ennå ikke si med sikkerhet at dette virkelig er.

Om forskningen har kommet opp med uensartede resultater når det gjelder stykkets innhold og komposisjon, er forskerfelleskapet nemlig langt på vei enige om at *Till Damaskus* kan karakteriseres som et portalverk for modernismen i teateret. Det er i så måte påfallende at det ennå ikke finnes en monografi til et stykke som *Till Damaskus*.

Bibliografi

Bachtin, Michail. *Författaren och hjälten*, översatt av Kajsa Öberg Lindsten, (Gråbo: Anthropos, 2000).

Bakhtin, Mikhail. "Author and hero in aesthetic activity", i *Art and Answerability. Early Philosophical Works by M. M. Bakhtin*, (red.) Michael Holquist og Vadim Lipunov, översatt av Vadim Liapunov, Austin, TX: University of Texas Press, 1990)

Bakhtin, Mikhail. *Problems of Dostoevsky's Poetics*, redigeret og översatt av Caryl Emerson, (London/Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984).

Bakhtin, Mikhail. "Forms of Time and of the Chronotope in the Novel: Notes toward a Historical Poetics" översatt av Carly Emerson og Michael Holquist, i (red.) Michael Holquist, i *The Dialogic Imagination*, (Austin: University of Texas Press, 1981).

Bark, Richard. *Strindbergs drömspelsteknik - i drama och teater*, (Lund: Studentlitteratur, 1981).

Barthes, Roland. "Författarens död", översatt av Carsten Meiner i (red) Carsten Meiner, *Författarens död og andre essays/Roland Barthes*, København: Gyldendal, 2004).

Barthes, Roland. *Lysten ved teksten*, översatt av Arne Kjell Haugen, (Oslo: Solum, 1998).

Brandell, Gunnar. *Strindberg - Ett författarliv. Paris, till och från 1894-1898*, 3 bd., (Stockholm: Alba, 1983).

Brandell, Gunnar. *Strindberg - ett författarliv: Hemkomsten – det nya dramat 1898-1912*, 4 bd, (Stockholm: Alba, 1989).

Brandell, Gunnar. "Frågor utan svar, Något om Strindbergs dramadialog - och Ibsens", *Nordiskt drama – studier och belysningar*, (Uppsala: Svenska Litteratursällskapet, 1993), s.64-74.

Brandell, Gunnar. "Strindberg som dramatiker", *Nordisk drama - studier och belysningar*, (Uppsala: Svenska Litteratursällskapet, 1993), s. 75-81.

Brandell, Gunnar. *Drama i tre avsnitt*, (Stockholm: Norstedts Akademiska Förlag, 2005).

Böök, Fredrik. "Strindbergsminnen", *Essayer och kritiker 1915-1916*, (Stockholm, 1917)

Foucault, Michel. "Vad är en författare?", översatt av Henrik Killander, i (red) Claes Entzenberg & Cecilia Hansson, *Modern litteraturteori, Från rysk formalism till dekonstruktion*, 2 bd, (Lund: Studentlitteratur, 1991) s 330-348.

Fuchs, Elinor. *The Death of Character: Perspectives on Theater after Modernism*, (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1996).

Filosofileksikon. Politikens förlag, 1983

Hamsun, Knut. "Fra det ubevidste Sjæleliv", *Knut Hamsun, Artikler 1889-1928*, utg. v/Francis Bull. (Oslo: Gyldendal, 1965).

Hamsun, Knut. *Paa Turné. Tre foredrag om litteratur*, (red.) Tore Hamsun, (Oslo: Gyldendal, 1960).

Hansson, Gunnar D., "Efterord", i *Författaren och hjälten*, (Gråbo: Anthropos, 2000) s.241-248.

Holmgren, Ola. *Strindbergs mansdrama i tre läsakter. Från Fadern Till Damaskus längs Stora Landsvägen*, (Stockholm/Stehag: Symposium, 2006).

Holquist, Michael. *Dialogism. Bakhtin and his World*, 2.utg. (London/New York: Routledge, 2002).

Iser, Wolfgang. "Läsprocessen - en Fenomenologisk Beträktelse", översatt av Cecilia Hansson, i (red.), Claes Entzenberg, & Cecilia Hansson, *Modern litteraturteori, Från rysk formalism till dekonstruktion*, 1 bd. (Lund: Studentlitteratur, 1992) s. 319-341.

Kant, Immanuel. *Kritik der reinen Vernunft*, (Stuttgart: Reclam, 1966).

Lagercrantz, Olof. *August Strindberg*, (Stockholm: Wahlström&Widstrand, 1979).

Lagercrantz, Olof. *Eftertankar om Strindberg*, (Stockholm: Wahlström&Widstrand, 1980).

Lagercrantz, Olof. *Om konsten att läsa och skriva*, (Stockholm: Wahlström&Widstrand, 1985).

Lagerkvist, Pär. "Modern teater Synpunkter och angrepp", *Dramatik*, 1 bd. (Stockholm: Bonnier, 1956). S. 7-50.

Lamm, Martin. *August Strindberg*, (Stockholm: Aldus/Bonnier, 1948).

Lejeune, Philippe. "The Autobiographical Pact", översatt av Paul John Eakin, i Eakin, Paul John. *How lives becomes stories. Making selves*, (Ithaca/London: Cornell University Press, 1999) s. 2.

Melberg, Arne. "Strindbergs 'Kanske!'", *Edda*, nr. 1, (2001), s.6-18.

Ollén, Gunnar, "Kommentarer", *Till Damaskus*, NU, 39 bd, (Stockholm, Nordstedts, 1991) s. 411-465.

Sofokles. *Kong Oidipus*, översatt av Eirik Vandvik, (Oslo: Samlaget, 1993).

Sprinchorn, Evert. (red.), *The Genius of the Scandinavian Theater*, (New York, 1964).

Strindberg, August. *Tidiga- 80talsdramer*, NU, 11 bd, (Stockholm: Norstedts. 2002).

Strindberg, August. *Fadern*, NU, 27 bd, (Stockholm: Norstedts, 1984).

Strindberg, August. *Fröken Julie*, NU, 27 bd, (Stockholm: Norstedts, 1984).

Strindberg, August. *Inferno*, NU, 37 bd, (Stockholm: Norstedts, 1994).

Strindberg, August. *Legender*, NU, 38 bd, (Stockholm: Norstedts, 2001).

Strindberg, August. *Till Damaskus*, NU, 39 bd, (Stockholm: Norstedts, 1991).

Strindberg, August. *Ett drömspel*, NU, 49 bd, (Stockholm: Norstedts, 1988).

Strindberg, August. *Spök-sonaten*, NU, 58 bd, (Stockholm: Norstedts, 1991).

Strindberg, August. *Till Damaskus*, (Stockholm, Legenda, 1986).

Ståhle, Barbro Sjönell, *Katalog över Gröna Säcken*, (Stockholm: Kungl. biblioteket, 1991)
kartong 3, Drömspelet, 2.15.

Stockenström, Göran. *Ismael i öken. Strindberg som mystiker*, (Uppsala, 1972).

Szondi, Peter. *Det moderna dramats teori 1880-1950*, (Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1972).

Törnqvist, Egil. *Strindbergian Drama*, kap 6, (Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1982).

Ullström, Sten-Olof. *Likt och olikt. Strindbergsbildens förvandlingar i gymnasiet*, (Stockholm/Stehag: Symposion, 2002).