H. WIJSBEK

# LAMM OCH SPRINCHORN OM FRÖKEN JULIE. EN ARGUMENTATIONSANALYS.

## Inledning

Fröken Julie (FJ) är Strindbergs mest spelade drama, möjligtvis är det också den pjäs som det har skrivits mest om. I alla fall har flera av de 'stora' forskarna prövat sina krafter på den.

Lamm har i sitt standardverk om Strindbergs dramer[1] skrivit en inflytelserik uppsats om FJ och fyrtio år senare väckte Sprinchorns 'Julie's end'[2] berättigad uppmärksamhet. Vid sidan av Lamms uppsats är det en av de viktigaste som skrivits om FJ.

I denna artikel vill jag granska dessa två forskares argumentation i detalj. Våra tiders vetgiriga själar nöjer sig ju inte med att något sägs, hur intressant det än kan låta, utan vill ha skäl och belägg för det sagda, se trådarna och titta i korten för att upptäcka hur de är märkta.

1. LAMM
1.0. Inledning
1.1. Fabel och intrig
1.2. Franskklassicismen
1.3.1. Fysiologi och psykologi
1.3.2. Naturlag och moralisk tendens
1.4. Slutord

2. SPRINCHORN
2.0. Inledning
2.1. Dramats form
2.1.1. Aktindelning
2.1.2. Peripetin
2.1.3. Symboliska paralleller
2.2. Den sexual-psykologiska konflikten

2.2.1. Jean
2.2.2. Julie
2.3. Det sado-masochistiska förhållandet
2.4. En romantisk ritual
2.5. En tragedi
2.6. Slutord

## 1. LAMM

### 1.0. Inledning

Enligt Lamm är Fröken Julie (FJ) 'den naturalistiska dramatikens storverk' (302) och det är som naturalistiskt reformexperiment han behandlar det. Som en självklar utgångspunkt för detta ändamål har Lamm tagit Zolas dramatiska teorier. Han konstaterar många likheter och en del avvikelser. Av hans värdering att döma är det framför allt avvikelserna som gör FJ till ett enastående konstverk. 'Med sin tunga episka läggning saknade Zola egentligen varje begåvning för dramatikerns kall, och hans uppsatser vittna ofta om en påfallande brist på förståelse både för scenens krav och för ett dramas betydelse som konstverk' (303).

Zola ställer i sina teorier alltså både yttre (sceniska) och inre (dramat som konstverk) krav. De yttre kraven - scenen som ett rum med fjärde väggen borttagen, spelstil, verkliga utensilier i stället för målade osv. - har Strindberg i allt väsentligt följt. Lamm uppehåller sig inte vid dessa 'rent yttre reformkrav' (304) därför att de inte berör dramat såsom konstverk. 'Av helt annan betydelse äro de reformkrav som beröra dramats egen utformning' (304). Lamm nämner fyra sådanna krav som Zola har ställt upp:

1. Den utspekulerade intrigen (fabeln) ska bort och ersättas av ett stycke verklighet:
2. Zola anslöt sig till franskklassicismens enhetskrav därför att han ansåg dem berättigade ur verklighetsillusionens synpunkt. Själv lyckades han i sina

dramer inte genomföra annat än rummets enhet, men hans efterföljare tog steget fullt ut.

3a Dramat ska, precis som romanen, genom fysiologiskt-psykologiska experiment,

3b bidra till att fastställa naturlagar och måste därför avstå från varje tendens.

I resten av sin artikel undersöker Lamm i vilken mån Strindberg följt dessa krav.

1.1. Fabel och intrig

Ämnesvalet har Strindberg gjort helt i överensstämmelse med Zolas intentioner och tagit en sensationshistoria ur levande livet. Lamm godtar utan vidare Strindbergs förklaring att stycket 'handlar om huru fröken ... förför stalldrängen' (306).

Som en avvikelse från Zolas principer nämner Lamm två exempel på rester av Ibsensk intrigkonst: episoden med hunden Diana förebådar Julies felsteg och den med fågeln Serine slutet.

1.2. Franskklassicismen

Strindbergs anslutning till franskklassicismen är både medvetnare och mer obetingad än Zolas. Strindberg har strikt iakttagit inte bara de tre enheterna utan även övertagit klassicismens enkelhetskrav. Lamm anför förutom den otroligt enkla intrigen det starkt reducerade personantalet som exempel. Enligt Strindberg själv var FJ emellertid fortfarande en kompromiss med romantik och kulisser som han i senare dramer gott klarade sig utan (308).

1.3.1. Fysiologi och psykologi

En avgörande skillnad mellan Zola och Strindberg är att den senare inrymmer en långt större plats åt psykologiska

förklaringar. Strindberg är redan nu påverkad av reaktionen mot Zolas fysiologiska människouppfattning som uppstod i Frankrike i mitten av 1880-talet. Ur förordet framgår att Strindberg nära ansluter sig till Ribots psykologi. Enligt Ribot vilar personligheten inte på ett enda grunddrag utan den är ett komplex av detaljer. Alla dessa smådrag ville Strindberg få fram. Vi kan kalla detta för 'Ribots program'.

För det andra ville Strindberg ge en orsaksförklaring till alla dessa drag genom att betrakta dem som produkter av ärftlighet, miljö och samtidsfaktorer. Detta kan vi kalla för 'Zolas vetenskapliga program'.

Med den Ribotska delen av programmet har Strindberg lyckats förträffligt, beroende på att detta sätt att skildra människor passade hans temperament så väl. Fröken Julie är den bästa figur Strindberg någonsin gjort, en problematisk personlighet som ändå alltigenom bär verklighetens stämpel (314). Även Jean är utmärkt, men inte lika gåtfull som Julie. Lamm har ändå avsevärda problem att karakterisera honom:

- 'Det betecknande för honom är ju streberdraget' (315, min understrykning).
- 'Utan tvivel är hans verkliga jag det han visar för kokerskan' (315, min understrykning). (Det är när han 'får visa sin naturliga vulgaritet och sin smak för vräkiga överklassfasoner' (317)).
- 'Djupast inne är han dock lakejen' (315, min understrykning).

Kristin till sist är visserligen bara en typ, men en ypperlig sådan. Lamm gör ett intressant påpekande om henne när han kallar henne för dramats resonör, men tyvärr går han inte in på det.

Alla tre figurerna är utmärkta, men Julie är bäst, därför att hon är verklig och gåtfull på en gång. Jag tror

Lamms höga värdering av slutet bottnar i samma omdöme: storslagen poetisk fantasi och oblidkelig realistisk konsekvens (326). I båda fallen har Strindberg lyckats förena det sannolika med det poetiskt fantasifulla, dikt och verklighet skulle man kanske kunna parafrasera Lamm.

Vad dessa omdömen angår har jag inget att invända angående det om Julie, men utsagan om slutet är inte helt klar. Bortsett från det citerade stället talar Lamm på ytterligare två platser om slutet. På sidan 307 får vi intrycket att slutet är mer eller mindre nödvändigt: 'Men man har det intrycket, att både förförelse och självmord skulle ha ägt rum utan dessa tillfälligheter'. (Bondfolkets indansande och grevens återkomst). Det är ett utslag av den realistiska konsekvensen'. När Lamm sedan talar om Julies motiv för självmordet heter det: 'I själva dramat får man kanske snarare det intrycket, att hon begår självmordet utan klar överläggning i en tillfälligt exalterad stämning' (319f). Det är den poetiska fantasin. Preciserar man 'realistisk konsekvens' och 'poetisk fantasi' på det sätt som Lamm gör, då lurar det däri en motsägelse.

Med den andra delen, den Zolaistiska eller vetenskapliga delen, har Strindberg enligt Lamm inte lyckats så förträffligt, dels därför att det 'givetvis /är/ en olöslig arbetsuppgift' (317), vilket i och för sig borde vara en alldeles tillräcklig grund, dels därför att han 'i realiteten ej så strikt följde sina vetenskapliga intentioner' (311), och tur är det, för om han hade gjort det skulle vi inte ha haft 'att göra med verkliga människor, utan med fullt utvecklade psykologer' (311). (Till vilken art denna yrkesgrupp bör räknas lämnar Lamm osagt).

Strindberg följer alltså inte så strikt sina vetenskapliga intentioner, men åtminstone ett offer åt fordringarna på ärftlighet- och miljöförklaringar gör han. Det är när

han låter Jean och Julie berätta om sina barndomsupplevelser för varandra. Det är framför allt Julies berättelse Lamm tycker är onaturlig. Ett litet drag av 'omänsklig psykolog' har hon alltså ändå fått.

Berättelserna kan också ses som ett led i det Ribotska programmet. De hjälper till att illustrera det i förordet framlagda påståendet att en händelse vanligen framkallas av en hel räcka motiv och Strindberg räknar ju också upp flera stycken. Det resonemanget lider emellertid enligt Lamm av ett rent logiskt fel, som består i att det förutsätter att orsakslagen gäller i dikten också, men 'diktens orsakssammanhang är ett annat än verklighetens' (318). Teoretiskt kan resonemanget visserligen vara förfelat, i praktiken har det däremot bara varit till nytta genom att motverka den alltför bindande motiveringen. Både Jean och Julie handlar oförutsägbart, Julie 'rent impulsmässigt' och Jean 'utan fast beräkning' (319) och 'det lämnas ett spelrum åt slumpen, som Strindberg kuriöst nog, också inräknade bland de motiv, som bestämma en handling' (319). Lamm finner också att Julie tar livet av sig 'utan överläggning i en tillfälligt exalterad stämning' (320). Denna 'bristande motivering' (319) tycker Lamm är en stor konstnärlig vinst: 'Därmed vill jag dock ej säga, att Strindbergs teoretiska ståndpunkt praktiskt sett varit dramat till skada. Den har tvärtom gjort gott genom att motverka den alltför bindande motiveringen' (318) och 'det vacklande i karaktärerna, det mångsidiga i motiveringen göra, att den i sig själv ytterst enkla handlingen blir rikare, mer spännande, lämnar mer rum för oväntade lösningar' (320).

Lamm gör en skillnad mellan teori och praktik. Teorin är förfelad men praktiken likväl en fullträff. Låt oss se närmare på denna distinktion.

'Diktens orsakssammanhang är ett annat än verklig-

hetens' (318), säger Lamm, utan att förklara sig närmare. Av meningen 'I sin strävan att fullständiga motivkedjan utöver det för åskådaren gripbara har Strindberg lyckligtvis kommit till motsatt resultat mot det av honom avsedda' (319) tycks framgå att Lamm menar att det inte gäller att ge en orsaksförklaring i konsten, utan en för åskådaren tillfredsställande förklaring. Dessa två typer av förklaringar utesluter varandra, därför att en orsaksförklaring helt entydigt bestämmer handlingsförloppet, och inte lämnar personerna någon rörelsesfrihet. Orsaksförklaringen är deterministisk, medan vi i ett drama vill ha en rik, spännande handling med oväntade lösningar (320).

Utifrån sina vetenskapliga ambitioner avsåg Strindberg att restlöst förklara handlingen, men resultatet har blivit en spännande och oförutsägbar handling. Det är motsättningen mellan teori och praktik som Lamm konstaterar.

Det verkar som om Lamm blandar ihop determinism (d v s allting har en orsak) och förutsägbarhet. Men det förra implicerar inte det senare. Även om allt har en orsak finns det gott om utrymme för 'slumpen'. För det första kan orsakskedjan vara så komplex, att det i praktiken är omöjligt att göra några säkra förutsägelser, som t ex vid ett tärningskast, även om det i princip skulle gå att beräkna. För det andra kan en händelse utlösas av flera av varandra oberoende orsakskedjor som vid en viss punkt skär varandra, t ex en takpanna som blåser ner i huvudet på en brevbärare som just stannat upp för ett trafikljus. I sådana fall är händelsen inte ens i princip förutsägbar.

Båda dessa typer av 'slump' är förenliga med determinism. Av de orsaker Strindberg nämner i förordet framgår att han tänkte sig att mänskliga handlingar orsakades av den andra typen av slump och alltså låg långt utom räckhåll för våra förutsägelser.

Varför det skulle vara kuriöst att ta med slumpen som ett motiv för en handling som Lamm påstår förstår jag inte. Dessutom är ordvalet lite märkligt, men det står Lamm själv för. Strindberg skriver inte att slumpen är ett motiv utan en av de omständigheter med vilka han har motiverat Julies sorgliga öde (ASSV 27 103).[3)]

1.3.2. Naturlag och moralisk tendens

I nära anslutning till det Zolaistiska programmet har FJ ingen moralisk tendens. Lamm citerar förordet där Strindberg skriver att naturalisten har utstrukit skulden med Gud (326). Strindbergs avsikt med FJ var enligt Lamm att bevisa en naturlag, närmare bestämt 'the survival of the fittest'. 'Fröken Julie, ättlingen av den degenererade adelsfamiljen går under, under det att Jean är en "art-bildare", med friskt underklassblod i ådrorna och obesvärad aptit på livet' (327). I förordet försöker Strindberg inbilla sig att han ser denna utveckling med belåtenhet, påstår Lamm. Att åskådaren inte får samma intryck beror på att Strindberg 'trots sin proklamerade neutralitet skildrat fröken Julies undergång tragiskt' (328). Men det är inte bara Strindberg själv som hävdar att han är neutral, det gör Lamm också. 'Med full avsikt har Strindberg ställt sig opartisk till figuren (Julie)' (314), skriver han.

Denna inkonsekvens hos Strindberg förklarar Lamm med dennes antidemokratism och övermänniskokult som står i konflikt med den Darwinistiska läran. Julie är 'den förfinade adelsmänniskan, som dukar under i kampen mot den grova pariatypen Jean' (328). Men vad är detta om inte en moralisk tendens? Denna inkonsekvens hos Lamm kan man kanske förklara på så sätt att han menar att Strindberg inte hade för avsikt att predika någon moral (han hade ju vetenskapliga ambitioner), men att moralen slank med ändå, därför att

Strindberg genom sin läggning kände sig mer besläktad med Julie som går under än med artbildaren Jean (329f). Hans läggning var ett hinder för hans vetenskapliga intentioner.

För en modern läsare (1924) har enligt Lamm den Darwinistiska tesen förlorat sin aktualitet: 'Avsikten med hans drama är att bevisa en stor naturlag, alldeles som Zola gjort i Rougon-Macquartcykeln. För en modern läsare är väl kontentan av Fröken Julie närmast den, att grundolikheten i uppfostran och samhällsställning ej ens för stunden på något sätt kunna överbryggas' (326).

Lika barn leka bäst, det är enligt Lamm vad hela FJ går ut på.

Lite mera tveksamt är det däremot om de Nietzscheanska ideerna förlorat sin aktualitet för den moderna läsaren (1924). Så här beskriver Lamm Julie:

-'Hon är nyckfull, obehärskad, taktlös, ibland grym och hjärtlös, men dock fylles man av medkänsla med henne, <u>därför att man känner att hon är ett rasdjur</u>' (314, min understrykning).

-'Att åskådaren ej får detta glada intryck av utgången (som Strindberg i förordet) beror på att Strindberg trots sin proklamerade neutralitet skildrar fröken Julies undergång tragiskt. Hon är den förfinade adelsmänniskan, som dukar under i kampen mot den grova pariatypen Jean' (328)

-'Det är fröken Julie, undantagsmänniskan, aristokraten med förfinade nerver och ömtåligt känsloliv, som förirrar sig bland den råa underklassen, vilken ej förstår henne och därför med grova händer smutsar hennes ideal, skadeglatt fröjdar sig över hennes nederlag och sargar henne till döds' (329).

-'Den geniale fiskeriintendenten Borg är ju endast genom sin jättelika intelligens övermänniska /.../

> Hans tragik, att ej i längden kunna hävda sin härskarställning gentemot parias, utan få sitt fina hjärnmaskineri sönderpetat av den råa fiskarbefolkningen, påminner något om fröken Julies öde' (330).
> -'Som ett försonande moment i Strindbergs annars stundom brutala övermänniskokult ingår denna övertygelse om att övermänniskan är en döende ras och att jorden kommer att behärskas av parias' (330, min understrykning).

1.4. Slutord

Lamms artikel består i huvudsak av en utförlig granskning av FJ med avseende på Zolas krav på det naturalistiska dramat. Av de fyra krav Lamm nämner -ämnesval, de tre enheterna, människoskildring och tendens- ansluter sig Strindberg helt till de två förra, men avviker delvis från de andra två. Vad gäller människoskildringen ansluter sig Strindberg till reaktionen mot Zolas fysiologiska människouppfattning. Vad det sista beträffar har det, enligt Lamm trots Strindbergs försäkran om motsatsen, insmugit seg en Nietzscheansk tendens i pjäsen

Den förra avvikelsen bedömer Lamm klart positivt, det är i själva verket ett av de viktigaste skälen till att FJ har blivit ett så enastående konstverk. Hur han bedömer den andra är däremot inte riktigt lika klart, men av flera citat tycks framgå att han på det hela taget skriver under på de på Nietzscheanska ideer grundade sympatier för Julie som han tillskriver Strindberg.

## 2. SPRINCHORN

### 2.0. Inledning

Slutet på FJ anses allmänt vara problematiskt. Är Julies självmord inte alltför osannolikt? Går det att spela slutet på ett övertygande sätt? Är Julies öde tragiskt? Det är dylika fundamentala frågor Sprinchorn tar upp i sin artikel "Julie's End", som ursprungligen publicerades i Essays on Strindberg (1966), och under titeln "Tragic ends and means" ingår i något förändrad form som kapitel tre i Sprinchorns bok Strindberg as a dramatist (1982).

Naturligtvis måste svaren bli beroende av hur pjäsen - och då framförallt slutet - tolkas. Sprinchorn hävdar att endast om man ger avkall på de naturalistiska sannolikhetskraven kan slutet övertyga oss. Han åberopar sig därvidlag på ingen mindre än Strindberg själv. Strindberg hade även han problem med slutet. För att realisera sina intentioner var han tvungen att 'låna' en soluppgång av Ibsen och en dos hypnotism från den franska psykologin och på så sätt lyfta upp pjäsen från ett realistiskt till ett rituellt plan (44). Som naturalistisk 'case-book study fully documented' (34) är pjäsen dömd att misslyckas, som romantisk ritual har den en oemotståndlig dramatisk kraft. Så lyder en av huvudteserna i Sprinchorns artikel (avsnitt 2.4.)

I nära anslutning till denna genrebestämning hävdar Sprinchorn vidare att pjäsens egentliga ämne inte är en social, utan en sexual-psykologisk konflikt. 'Whatever may be the principal cause of Julie's suicide, it cannot lie simply in class conflict' (35). I själva verket rör det sig om ett sado-masochistiskt förhållande. Detta är den andra huvudtesen (avsnitt 2.2-2.3).

Att pjäsen så ofta uppfattats som en "social-naturalistisk" case-study beror delvis på Strindberg själv. Han har i förordet till FJ och i brev till bröderna Brandes givit

så många motiv för Julies självmord att slutet verkar närmast överdeterminerat och hela pjäsen framstår i en naturalistisk dager. Sprinchorn citerar sju olika motiv Strindberg gett: Julies bristande livsvilja, hennes önskan att få ett slut på alltihop, aristokratiska skamkänslor, suggestionen av fågelblodet, rakknivens närvaro, rädsla för avslöjandet av stölden och till sist Jeans befallning.

Detta är de enda motiv Strindberg nämner och man kan fråga sig hur många av dem som egentligen är klassbetonade. Men det får räcka med att konstatera att Sprinchorn polemiserar mot en social-naturlistisk uppfattning av pjäsen och jag lämnar frågan obesvarad om det i sinnevärlden verkligen existerar någon forskare som tolkat pjäsen så. Sprinchorn ger tre skäl mot denna snäva tolkning av pjäsen:

1. Nuförtiden begår 'the Julies of this world' (34) inte självmord.
2. Inte heller på Strindbergs tid gjorde de det.
3. Den demokratiska vågen har delvis utjämnat klasskillnaderna.

Som stöd för det andra påståendet anför Sprinchorn Emma Rudbeck. Lennart Josephson nämner henne som en av Strindbergs modeller för Julie i sin bok Strindbergs drama Fröken Julie[5)] och det är därifrån Sprinchorn hämtat sin uppgift om henne. Emellertid nämner Josephson i samma kapitel som det som handlar om Emma Rudbeck även Victoria Benedictsson som en annan modell, och hon tog ju faktiskt livet av sig. Nämner man den ena bör man i ärlighetens namn även nämna den andra.

Det första och tredje påståendet ger Sprinchorn ingen evidens för.

Om man vill läsa FJ som en social-naturalistisk pjäs, har självmordsstatistik över adelsdamer och andra samhälleliga utvecklingar naturligtvis en viss relevans. Men om man

som Sprinchorn anser att slutet är romantiskt-rituellt och under inga omständigheter får spelas realistiskt om pjäsen ska lyckas som tragedi (34), då är det svårare att inse relevansen av de påståenden han gör.

Långt viktigare än Sprinchorns alltför summariska avspisning av den social-naturalistiska tolkningen är hans utförliga argumentering för sin egen originella tolkning av slutet som en sexual-psykologisk romantisk ritual. Den tredje huvudtesen är att endast om man uppfattar slutet på detta sätt kan man rädda pjäsen som tragedi (avsnitt 2.5).

Sprinchorn nämner först något om dramats form (2.1) behandlar sedan i tur och ordning sina tre huvudteser - slutet som en sexual-psykologisk konflikt (2.2), närmare bestämt som ett sado-masochistiskt förhållande (2.3), slutet som en romantisk ritual (2.4) och slutet som tragedi (2.5). Jag ska i det följande argumentera för att ingen av Sprinchorns huvudteser är tillräckligt underbyggd, och att de, även om de vore det, delvis är oförenliga.

## 2.1. Dramats form.

### 2.1.1. Aktindeling

Enligt Sprinchorn utmärker sig FJ i första hand genom den enorma koncentrationen. För att karakterisera den gör Sprinchorn en jämförelse med Ibsens pjäser:

1. Ibsen håller inne med informationen till det effektivaste momentet, medan Strindberg i sina realistiska pjäser talar om allt i början.
2. Ibsens pjäser handlar om det förflutna, Strindbergs om nuet.
3. Ibsen bygger på en konventionell treaktsindelning, medan Strindberg hoppar över expositionen och koncentrerar sig helt på klimax och katastrof.

Den tredje punkten - aktindelningen - går Strinchorn utför-

ligt in på. Antagligen, hävdar han, planerade inte Strindberg FJ som en enaktare från första början. 'Indeed, Strindberg originally may have had a three-act play in mind' (36, min understrykning). På nästa sida reserverar Sprinchorn sig ej längre, och vad som nyss var hypotes har nu blivit faktum. 'In its final shape, Miss Julie bears only slight traces of its embryonic three-part form' (37).

När Strindberg skrev pjäsen var han emellertid tvungen att slopa aktindelningen: 'and of course he had to eliminate the act divisions, for an interrupted climax is no climax at all', 'intermissions had to be discarded' (36, min understrykning). I sin slutgiltiga form liknar pjäsen en tvåaktare, med en peripeti efter förförelsen. Ungefär 40% är 'rising-action' och 60% är 'catastrophe' (37).

Här har vi ett problem. Sprinchorn skriver att dramats 'klimax-karaktär' kräver att aktindelningen slopas, men hävdar samtidigt att det har en tvåaktsstruktur, tydligt markerad av peripetin.

Kanske menar han att det bara är första delen som är klimax, medan den andra är katastrof, det stämmer ganska väl med de siffror han ger: 40% 'rising-action' och 60% 'catastrophe'. Men mot denna tolkning talar två saker. För det första skriver Sprinchorn 'act-divisions' och 'intermissions' i plural och för ett treaktsdrama innebär det samtliga (två) aktindelningar. För det andra faller ridån i Sprinchorns treaktsversion av dramat första gången när bondefolket dansar in och andra gången när Julie ger sig av för att packa (36). Alltså var det som Sprinchorn kallar klimax inte heller i den planerade treaktsformen avbrutet och den aktindelning som slopats är den som föll inom katastrof-delen.

Vi får nöja oss med att konstatera att Sprinchorn anser att FJ ursprungligen var tänkt som en treaktare, men

att den i sin slutgiltiga form är en enaktare som på ett naturligt sätt kan indelas i två stycken på grund av peripetin som inträffar efter samlaget.

2.1.2. Peripetin

Bortsett från att peripetin faller på 'fel' plats, nämligen efter första och inte efter andra delen, är det en riktig peripeti med en åtföljande dubbel omkastning för båda protagonisterna. 'The two-part structure of the play accords perfectly well with the social and sexual reversal' (37).

1. I första delen är Jean slav och Julie härskarinna, i andra är det tvärtom (den sociala omkastningen).
2. I första delen avskyr Julie Jean därför att han är 'vulgar, boorish and animal like' (37); i andra avskyr Jean Julie därför att hon är 'dirty, impure and unable to control herself' (37) (den sexuella omkastningen).

Tagna var för sig är de två omkastningarna tydliga nog, men jämför man med andra passager hos Sprinchorn kompliceras bilden. Jean är slav i första delen, härskare i andra, men på sidan 38 heter det att 'Jean is a slave, first, last and always'. Julie är härskarinna i första delen och slavinna i andra, men på sidan 42 läser vi att Julie på slutet är 'the mistress, and therefore cannot "play" that role'.

Hur ska man tolka dessa (skenbara) motsägelser? Jag tror att svårigheten uppstår genom att Sprinchorn till en början håller fast vid både den sociala och den sexuella synvinkeln i pjäsen, medan han i själva verket anser att det är den sexuella aspekten pjäsen egentligen handlar om. 'But the sexual, psychological, and inner conflicts are fundamental to the play; the social conflict is there to enhance the sexual conflict' (37). Ur ett annat citat fram-

går kanske än tydligare Sprinchorns uppfattning av förhållandet mellan det sociala och det sexuella:
'As in Strindberg, class distinctions are used in The Maids to earmark the master and the slave, the sadist and the masochist. Other distinctions can serve the same purpose' (42). Han föreslår t o m att man skall använda hudfärg i stället för klasser för att markera de sexuella rollerna så som 'quite in keeping with the inner spirit of Strindbergs play' (43). Av den sociala omkastningen återstår till slut inte mer än en tom hylsa.

Sprinchorn förbereder marken för sin sado-masochistiska tolkning på ett nästan omärkligt sätt. Det kan bäst liknas vid manipulatoriska knep i reklamspråk. Jag ska ge några exempel:

- 'Ibsens method is certainly more typical of post-Renaissance drama and probably more sensible, for in drama, as in sex, the climax cannot be prolonged indefinitely' (36, min understrykning).
- 'In the first part, Julie despises Jean for being vulgar, boorish, and animallike; in the second part, Jean despises Julie for being dirty, impure, and unable to control herself. The noble lady lowers herself beyond the possibility of redemption while the slave rises above her. The aristocrat in the social sphere becomes the slave of the valet; the valet becomes the aristocrat in the sexual sphere (37) (min understrykning).
- 'Much of the richness of the play /.../ derives from his (Strindbergs) ability to fuse social and psychological motives. /.../ But the sexual, psychological, and inner conflicts are fundamental to the play; the social conflict is there to enhance the sexual conflict' (37). Först gäller det den sexuella,

psykologiska och inre konflikten, sedan krymps perspektivet till enbart det sexuella.
- På sidan 38 ger Sprinchorn några exempel på symboliska paralleller som Strindberg använder sig av för att fästa vår uppmärksamhet på den fundamentala (sexuella) konflikten. Det andra exemplet han ger är halshuggningen av Serine. 'Jean's brutal beheading of Julie's pet song-bird Serena (!) anticipates the final scene.' Eftersom detta är ett exempel på en parallell Strindberg använder sig av för att göra oss uppmärksamma på den sexuella konflikten, implicerar Sprinchorn att denna scen är 'sexuell' och, eftersom den förebådar slutet, att också det är 'sexuellt'.
- 'As in Strindberg, class distinctions are used in The Maids to earmark the master and the slave, the sadist and the masochist' (42). Detta exempel har jag redan nämnt tidigare. Det utgör slutpunkten i den gradvisa förskjutningen från den sociala till den sexuella tematiken. Men det är intressant av ett annat skäl också. Citatet är hämtat ur ett avsnitt där Sprinchorn utförligt argumenterar för att Genets The Maids handlar om ett sado-masochistiskt förhållande. Det lär vara en tämligen okontroversiell tolkning av Genets pjäs. Sedan skriver Sprinchorn: 'As in Strindberg, class distinctions are used in The Maids to earmark the master and the slave'. Märk att han i sin jämförelse mellan The Maids och FJ, utgår från den förra, inte den senare. Han skriver inte: 'As in The Maids, class distinctions are used in Miss Julie to earmark the master and the slave'. D v s han utgår från FJ och påstår sedan att The Maids är likadan, medan han ju i bästa fall kan göra det omvända: utgå från The Maids om vilken han nyss argumenterat att

den handlar om ett sado-masochistisk förhållande, och sedan försöka övertyga oss om att FJ i det avseendet liknar The Maids. Genom att låta FJ och The Maids byta plats i jämförelsen överför han bakvägen det okontroversiella som vidlåder en sado-masochistisk tolkning av The Maids på FJ.

Varför går Sprinchorn tillväga på det här sättet, är inte det lite lömskt? Man skulle kunna döma ut denna form av argumentation som manipulation, men jag tror det finns en retorisk förklaring som är mer givande. Sprinchorns tolkning är som sagt mycket originell, så originell att den, om den framfördes utan omsvep, med största sannolikhet skulle bemötas med en axelryckning. Här döljer sig ett generellt problem: man ska som forskare å ena sidan komma med något nytt, å andra sidan måste man vara begriplig - brottet med det gamla får inte vara för radikalt. Vill man inte bli avfärdad som plagiator eller profet gäller det att balansera mellan nya anspråk och anslutning till en tradition. Anlägger man denna synvinkel blir Sprinchorns förtäckta introduktion av den psyko-sexuella tolkningen begriplig, betydelseskiftningen i begreppen 'slav' och 'härskare' blir en del i ett mönster som jag ska illustrera ytterligare. Kanske även Sprinchorns många förstuckna hänvisningar till Lamm kan förklaras ur detta perspektiv.

Efter det att röken har skingrats återstår av den dubbla omkastningen alltså den sexuella. Men formuleringen av den blir också lidande av den ursprungliga uppspaltningen. Rollbeteckningarna 'slav' och 'härskare' kan Sprinchorn inte använda för respektive masochisten och sadisten, eftersom han redan använt dem för att beteckna den sociala peripetin. I stället använder han sig av det märkliga 'avskyr' (despise) och konstruerar en omkastning som verkar litet långsökt. I första delen avskyr Julie Jean,

hävdar Sprinchorn. Men är det verkligen så? Julie beundrar ju Jean i första delen, han är manlig och stark, dansar som ingen annan och kan lägga sina ord väl, t o m på franska. Julie åtrår ju honom, det säger hon själv.

Det verkar som om Sprinchorn lite längre fram upphäver denna motsättning när han skriver om Julies kluvenhet. 'She enjoys seeing Jean kiss her shoe; she wants him to seduce her; she teases him until he does; but once he has blackened his lips on her shoe and ejaculated his seed into her, she hates him and herself for what they have done. Yet half an hour later she wants to repeat the whole business.' (38f).

Att Jean, som Sprinchorn påstår, avskyr Julie i andra delen är även det en sanning med modifikation (se t ex ASSV 169).

### 2.1.3. Symboliska paralleller

För att fästa vår uppmärksamhet på den fundamentala, sexuella konflikten, använder sig Strindberg av symboliska handlingar och paralleller, skriver Sprinchorn. Han ger tre exempel på sådana paralleller (38).

1. Episoden med Diana föregriper peripetin
2. Avlivningen av Serina ('Serena (!)' skriver Sprinchorn) föregriper slutet
3. Drömmarna förebådar handlingen i pjäsen på ett övertydligt sätt.

Mot dessa exempel kan man rikta två typer av kritik. För det första gör Sprinchorn ett missvisande urval. I en artikel kallad "Strindberg's Miss Julie: Lilacs and Beer" visar författarna Hayes och Zentner att Strindberg använder blommor och dryck som sociala symboler, och det är lätt att hitta fler exempel på sådana sociala symboler, t ex talrör, stövlar, klädsel.

För det andra kan åtminstone två av de tre exempel Sprinchorn ger med lika stor rätt sägas vara sociala symboler. Diana smyger sig ut med grindstugans mops och även drömmarna har övertydliga sociala konnotationer (se t ex Lamm 1924 s. 327).

Det tredje exemplet har jag redan kommenterat.

## 2.2. Den sexual-psykologiska konflikten

I det andra avsnittet behandlar Sprinchorn karaktärerna. Han börjar med en helt kort karakterisering av Jean och ger sedan en fylligare av Julie. Någon karakteristik av Kristin får vi inte. Hon nämns bara en gång i förbigående: 'On the other hand, the possibility of eloping with Julie is cut off by the cook Christine' (43). Det är uppenbarligen svårt att passa in henne i Sprinchorns tolkning, vilket i och för sig är en allvarlig invändning mot den.

### 2.2.1. Jean

Vi glömmer lätt, framhåller Sprinchorn, att även Jean upplever en tragedi, om än en 'minor tragedy' (38). Vad innebär då denna 'minor tragedy'? När Jean 'sett Julie på ryggen' så förlorar han ett objekt att se upp till. 'His is the slave's mentality, and without anything or anyone to look up to his life loses its meaning' (38). Jag kan bara tolka detta citat på två sätt, men hur jag än tolkar det är Sprinchorns påstående för starkt:

1. Som en specifik förklaring till Jeans tragedi. Han måste ha någon att se upp till och när han förlorat Julie har han inte det längre. Men denna tolkning är orimlig eftersom meningen som direkt följer på den jag nyss citerat lyder: 'Fortunately, there are always other masters to whom he can attach himself. Julie's father, the Count, is still there to

inspire him with respect' (38).

2. Som en slags generalisering, något som gäller om Jean i allmänhet: ett nödvändigt villkor för att Jeans liv ska ha någon mening är att det finns någon han kan se upp till. Men det villkoret är fortfarande uppfyllt även efter det att han inte längre kan se upp till Julie.

Det starkaste påståendet man kan göra är att tragiken i att Jean förlorar Julie som någon att beundra, dämpas av att han fortfarande kan se upp till greven. Det är i och för sig ett intressant påstående och det är synd att Sprinchorn inte går in på det.

2.2.2. Julie

Julie är raka motsatsen till Jean. Hans liv är definierat av dem ovanför honom, hennes liv är inte definierat av någonting alls, skriver Sprinchorn. Det finns inget hon helhjärtat kan hänge sig åt. Sprinchorn sammanfattar sin karakteristik av Julie i följande dunkla passage: 'Life for her (Julie) is a balancing act in which she teeters between being slave and being master. As long as she plays her role in society, she can maintain her balance, but the moment she abandons that role and fully commits herself, she plunges from the pillar that haunts her dreams. Julie is destroyed because the game she has been playing becomes real' (39).

'To appreciate how this comes about', fortsätter Sprinchorn, 'we have to consider another parallel that Strindberg employed' (39) (vid sidan av de tre paralleller han nämnt tidigare). Den parallell som Sprinchorn nu syftar på är den mellan Jean instängd i turkiska paviljongen och Julie instängd i köket. Båda har de förvillat sig bort från den miljö de hör hemma i, båda får använda en nöd-

utgång när det kommer folk. Enligt Sprinchorn är denna känsla av instängdhet essentiell för att förstå Julies självmord.

Det förefaller att vara en övertygande parallell Sprinchorn har upptäckt, men han hårdrar den så att den inte längre stämmer. Det kan inte vara så att 'when she (Julie) leaves Jean's room covered with shame, she faces the black-liveried valet, a symbol of the hopelessness of ever changing her way of life' (39), för sitt livré har Jean för länge sedan tagit av sig och det kommer inte på igen förrän klockan ringer i slutet.

Sedan kan man undra vad denna instängdhet som parallellen belyser exakt ska betyda. När Sprinchorn introducerar den är det som en förklaring till en fysisk instängdhet. 'This sense of physical entrapment' (40) börjar första meningen efter parallellen, och 'she is a trapped and caged creature hurling herself against the bars that imprison her' (40) tyder på samma sak. Det är för att befria sig ur denna bur som Julie tar livet av sig. 'Her suicide should have the same effect on us as the deliberate death of a wild animal that prefers to die rather than live in captivity' (40).

Lite längre fram tycks Sprinchorn uppfatta denna 'physical entrapment' som en metafor för Julies psykiska tillstånd: 'It is her unconscious desire to be trapped' (40) och 'Julie kills herself not because she is an aristocrat, but because she is Julie. Jean is ultimately no more than a part of her own being' (40). Sprinchorn förlägger nu konflikten mellan Jean och Julie till en inompsykisk process hos Julie. Hon är 'half man, half woman, both hunter and hunted, both on top of the pillar and at the bottom of it, both master and slave' (40). Det är för att få ett slut på denna psykiska kluvenhet hon tar livet av sig.

Vi har här ytterligare ett exempal på hur Sprinchorn först argumenterar för en viss tolkning för att när den väl är etablerad förskjuta innebörden av den i en psyko-sexuell riktning.

För att ytterligare belysa självmordet jämför Sprinchorn det med Hedda Gablers. I båda fallen är 'a note of triumph sounded in it' (40), men de skiljer sig åt så till vida att Heddas beslut att ta livet av sig kommer som en blixt från klar himmel ('impulsive, irrational, and capricious' (40)), medan Strindberg 'painstakingly carves out each of the steps that carry Julie to her end' (40). Det låter som omvända världen. Ibsen impulsiv och Strindberg omsorgsfullt planerande! Och hur annorlunda låter det inte i jämförelse med Sprinchorns omdöme i början: 'He (Strindberg) has given so many reasons for Julie's suicide that one feels her death is overdeterminated in a way Hedda Gabler's, for instance, is not' (34).

De implicita värderingarna i de två omdömena om Julies självmord verkar vid en flyktig blick strida mot varandra; 'overdeterminated' är negativt laddat, 'painstakingly carved out' däremot positivt. Men inte heller detta behöver ses som en (dold) motsägelse. Först jämför nämligen Sprinchorn en traditionell naturalistisk tolkning av FJ med Hedda Gabler, medan han sedan jämför sin egen tolkning av FJ med Hedda och då blir resultatet helt annorlunda.

## 2.3. Det sado-masochistiska förhållandet

För att precisera den sexual-psykologiska konfliktens art jämför Sprinchorn FJ med Genets The Maids. Genet framställer i The Maids en sado-masochistisk ritual och det är enligt Strinchorn just vad Strindberg gjort i slutet av FJ.

Julie har två problem, skriver Sprinchorn. 'She herself is the mistress and therefore cannot "play" that role,

and she has found no one who can play the game with her ...' (42). Men på slutet finns det någon. När greven kommer befaller hon Jean att befalla henne att ta livet av sig. 'She, the weaker of the two /.../ seems stronger at the end when she tells Jean what to do. Jean seems weaker because he is incapable of acting until the Count rings the bell' (42).

Det första problemet besvarar inte Sprinchorn och hans svar på det andra är inte särskilt klargörande. I vilken mening är Julie den svagare? Vad betyder 'mistress' om Julie både är 'mistress' och den svagare på en gång?

Jean verkar svagare därför att han inte kan handla förrän greven ringer, påstår Sprinchorn. Men det kan ju inte Julie heller. 'But neither of them is able to bring about this resolution (självmordet): Julie because she is weak, Jean because he is afraid /.../ The only thing that can give her strength is something outside her and the only thing that can give him courage is some greater fear. Not until the Count rings the bell are Jean and Julie able to act' (43f). Att i det läget kalla den ena eller den andra 'svagare' är helt godtyckligt.

## 2.4. En romantisk ritual

Sprinchorn gör som sagt gällande att Strindberg hade problem med slutet. För att få det som han ville ha det var han tvungen att lyfta upp pjäsen från ett realistiskt till ett rituellt plan. 'The spirit of the end is violated by realistic acting and realistic sets' (44). För att undvika realismen tog Strindberg med en verklighetsfrämmande sol-uppgång och en dos hypnotism från fransk psykologi. 'To escape realistic acting, Strindberg calls for Julie to be hypnotized, and her last long speech is spoken in an ecstasy. To rid himself of the realistic set /.../ Strindberg

calls for the long slanting rays of the early morning sun to fall on Jean alone' (44).

'The ending will not work unless the world of reality momentarily fades away' (41), skriver Sprinchorn, och bara man följer Strindbergs scenanvisningar gör den det. 'In this last scene, the audience is at one with Julie, no longer watching but participating, and the real world has ceased to exist for both' (44). Det är just detta att publiken börjar som åskådare men slutar som deltagare som är det essentiella i romantisk teater. 'The audience should take off with Julie, experiencing with her the growing terror of entrapment, the ecstasy of escape, and then, for one brief instant, the blow that brings oblivion. In that lies the essence of romantic theatre. The spectator begins as a witness to a realistic event and ends as a participator in a ritual' (45).

Det är bara en liten hake med den här tolkningen. Sprinchorn skriver att Julies 'last long speech is spoken in an exstasy' (44). Det är riktigt, hennes sista <u>långa</u> replik är extatisk, men hennes sista långa replik är inte hennes sista replik. Scenanvisningen för Julies replik direkt efter den extatiska lyder: 'vaken', och det allra sista vi får veta om henne är: 'går bestämt ut genom dörren'. Sprinchorn nämner inte dessa för hans tolkning graverande scenanvisningar, men han anspelar på dem. 'When the bell rings again for the last time, <u>this mood</u> (den hypnotisk-extatiska stämningen) is <u>shattered</u>, and Julie is shoved over the edge of the abyss to her death, for by this time the real world stands for death' (44, min understrykning). Det innebär att handlingen är tillbaka i 'the real world' och att slutet därför, enligt Sprinchorns egna premisser, är misslyckat. Den slutsatsen drar han emellertid inte för FJ:s vidkommande, däremot för Rosmersholms. Där Strindberg

lyckas, där misslyckas Ibsen, skriver Sprinchorn, därför att Ibsen följer Rosmers och Rebeccas 'last exit with a speech by the housekeeper, in which she describes their deaths, and it results in a fatal collapse of the action to the realistic level' (min understrykning). Precis samma sak som i Rosmersholm helt följdriktigt kallas 'a fatal collapse', kallas i FJ överslätande 'this mood is shattered'.

## 2.5. En tragedi

Enligt de flesta kritiker, hävdar Sprinchorn, är FJ inte någon tragedi, och det av följande skäl: Den naturalistiska filosofin utesluter en moralisk ordning i tillvaron och betraktar människan som determinerad av arv och miljö. 'The Darwinian scheme imposes no moral order on existence, and without that there can be no tragedy' (45), och 'In the naturalistic view, mortal man lacks free will and is simply the victim of heredity and physical circumstances' (46).

I den klassiska tragedin däremot härskar en moralisk ordning samtidigt som hjälten åtnjuter en viss grad av viljefrihet. 'As part of a spiritual universe (i motsats till 'the naturalistic philosophy' som 'allows for no spiritual meaning in the universe' (45)), the tragic hero enjoys a measure of free will allowing him, for a moment at least, to become godlike, as Oedipus does when he plucks out his eyes and astonishes even the gods by going beyond the fate they had ordained for him' (45f).

Skillnaden mellan naturalism och klassisk tragedi - fortfarande 'In the view of most critics' (45) - ligger alltså på två plan:

1. I naturalismen finns inget utrymme för någon fri vilja, medan det är ett nödvändigt villkor för tragedin.

2. Båda utgår från någon form av ödesbestämdhet, men i tragedin är det en moralisk ordning, i naturalismen en amoralisk ordning som är oförenlig med tragedin.

Dessa distinktioner ansluter sig Sprinchorn till, men han bestrider att FJ passar inom den naturalistiska ramen. Han hävdar tvärtom att FJ uppfyller båda villkoren för tragedin.

För det första har Strindberg lyckats skapa en modern variant av det grekiska ödet. 'In Miss Julie the heroine's faulty upbringing, her weak constitution, and her social position all add upp, as Strindberg remarks in his preface, to an equivalent of fate or the universal law of the Greeks' (48).

Sprinchorn åberopar sig nu på Strindbergs naturlistiska förklaring i förordet. Men den naturalistiska ordningen var ju amoralisk och som sådan oförenlig med tragedin.

För det andra har Strindberg även gett Julie fri vilja. 'Then having deprived his protagonists (Julie och Fadren) of free will by seeing them as creatures in a Darwinian world, he gave it back to them when he made them the final arbiters of their fates' (48).

I den naturalistiska ordningen, skrev Sprinchorn nyss, fanns inget utrymme för fri vilja, hur kan då Strindberg ändå kombinera dem? Det handlar naturligtvis om mycket komplicerade begrepp, men om man som Sprinchorn låter determinism och fri vilja broderligt samsas inom tragedin, är man skyldig sina läsare en förklaring av begreppen.

'These are the rationalistic answers to those who feel that The Father and Miss Julie do not belong in the august company of the great tragedies of the past. But there is more to the argument' (49). Sprinchorns tredje och sista svar kan man betrakta som ett försök att förena tragedins motsatspar inom den naturalistiska ramen: FJ är inte en naturalistisk pjäs i egentlig mening. 'The strict naturalist

could not view life tragically because he limited himself to things he could explain' (49). Men Strindberg nöjde sig inte med det. 'The tragedian wanted to explain the facts, which meant going beyond them. That was why Strindberg sought a higher naturalism' (49). Skillnaden mellan den strikta och den högre naturalisten är alltså att den förra inskränker sig till det han kan förklara, medan den senare inte vill nöja sig med detta utan också förklara fakta.

## 2.6. Slutord

Jag har i denna artikel för det första försökt visa, att ingen av vad jag kallat för Sprinchorns 'huvudteser' är hållbara som de står. Den sado-masochistiska tesen faller därför att Sprinchorn dels inte lyckats ange vem som är den starkare respektive svagare och dels inte gett sina ord någon handfast innebörd.

Den romantiska tesen kollapsar därför att handlingen på slutet bryter samman från det rituella till det realistiska planet, något som enligt Sprinchorn själv är fatalt för romantisk teater.

Den tragiska tesen går inte att upprätthålla därför att 'ordningen' (ödet) i FJ är Darwinistisk och av det skälet oförenlig med fri vilja. För att inom ramen för det naturalistiska ändå ge spelrum åt den fria viljan gör Sprinchorn en distinktion mellan strikt och högre naturalism som emellertid förblir oklar.

Till sist är det omöjligt att etablera dessa teser på en gång. Ett nödvändigt villkor för den tredje tesen är att Julie har fri vilja och enligt Sprinchorn har hon också det: Strindberg '(has) made them (Julie och Fadren) the final arbiters of their fates. Miss Julie makes the decision to kill herself and stages her own death' (48, min understrykning). Men kontentan av den romantiskt-rituella tesen är

att Julies självmord är en dunkel och irrationell ritual som exekveras så att säga oberoende av Julies vilja:'Neither of them (Jean och Julie) is able to bring about this resolution (Julies självmord): Julie because she is weak,' (43), och 'When the bell rings again for the last time, this mood is shattered, and Julie is shoved over the edge of the abyss' (44, min understrykning). I de två fraserna 'makes the decision' och 'is shoved' kommer den fundamentala skillnaden mellan de båda synpunkterna till uttryck.

För det andra har jag velat visa att Sprinchorns argumentation till en stor del består i ett försök att förskjuta innebörden i vissa nyckelbegrepp.

NOTER

1) Lamm, M. Strindbergs dramer 1, 1924.
2) Sprinchorn E. 'Julie's End' i Essays on Strindberg, 1966. Under titeln 'Tragic Ends and Means' ingår den i något förändrad form som kapitel tre i Sprinchorns bok Strindberg as a Dramatist, 1982. Alla mina sidohänvisningar är till den senare utgåvan.
3) Strindberg A. Fadren, Fröken Julie, Fordringsägare, 1984 (A.S.S.V.).
4) Min numrering av avsnitten korresponderar med Sprinchorn 1982, med det undantaget att jag delat upp hans första avsnitt i två underavsnitt.
5) Josephson L. Strindbergs drama Fröken Julie, 1965.
6) Hayes S. och Zentner J. 'Strindberg's Miss Julie: Lilacs and Beer' i Scandinavian Studies, 1973.

ANFÖRD LITTERATUR

Hayes, S. och Zentner, J., 1973, 'Strindberg's Miss Julie: Lilacs and Beer' i: Scandinavian Studies.
Josephson, L., 1965, Strindbergs drama Fröken Julie.
Lamm, M., 1924, Strindbergs dramer.
Sprinchorn, E., 1966, 'Julie's End' i: Essays on Strindberg.
Sprinchorn, E., 1982, Strindberg as a Dramatist.
Strindberg, A., 1984, Fadren, Fröken Julie, Fordringsägare.

SAMENVATTING

Freule Julie (FJ) is het meest gespeelde stuk van Strindberg, mogelijkerwijs is het ook het stuk waar het meest over is geschreven. In ieder geval hebben verscheidene Strindberg-specialisten er een artikel aan gewijd. Twee van de bekendsten zijn Lamm, die het standaardwerk over Strindbergs toneelwerken schreef, en Sprinchorn, die een opzienbarend artikel publiceerde over FJ.

Ik heb in mijn artikel geprobeerd na te gaan hoe Lamm en Sprinchorn argumenteren voor hun opvattingen. Lamm maakt in zijn artikel een vergelijking tussen FJ en de toneeltheorieën van Zola. Hij ontdekt zowel verschillen als overeenkomsten. Omdat hij de theorieën van Zola zeer laag aanslaat is het volgens Lamm vooral aan de verschillen te danken dat FJ een meesterwerk is.

Sprinchorns artikel bestaat uit twee gedeelten. In het eerste beweert hij dat het eind van FJ een sado-masochistisch ritueel is, in het tweede dat FJ een (klassieke) tragedie is. De strekking van mijn stuk is, dat Sprinchorn noch het één noch het ander kan waarmaken en dat bovendien de twee opvattingen onverenigbaar zijn.