

Göran Rossholm

Axel och Axel
Strindbergs användning av perspektiv i
En dåres försvarstal*

När Strindberg under hösten 1887 och våren 1888 skrev *En dåres försvarstal*, eller *Le Plaidoyer d'un Fou* som romanens franska originaltitel lyder, hade han ambitioner att få verket i tryck. Han försökte - utan framgång - intressera boktryckaren Hans Österling att ge ut den, bl.a. i ett brev från 12 mars 1888, där han argumenterar för en utgivning med hänvisning till att romanen skulle kunna nå en publik även utanför Frankrike: "Vi ha Tyskland, England, Italien Schweiz Spanien, etc utom Frankrike, der upplysningen står högre än i Sverget och 'sedlighet' stämplas som obildning". I samma brev deklarerar han också att verket "ej kan eller får publiceras på Skandinaviskt språk någonsin". När han några dagar senare - den 20 mars - meddelar sin kusin Oscar att romanen är färdigskriven kallas den "dokument", och den franska språkdräkten motiveras:

Det utgör 350 quartosidor, på franska språket, af skäl att både hålla fullständigt obehöriga utom saken, och att det ej må gå under rubrik svenskt manuskript som enligt vissa kontrakt tillfaller förläggaren.

* Arbetet med föreliggande artikel är bekostat av Riksbankens Jubileumsfond; artikeln är skriven inom ramen för forskningsprojektet Mening och tolkning, finansierat av Riksbankens Jubileumsfond.

Dessa oförenliga intentioner - att författa ett privat dokument över sitt och Siri von Essens gemensamma liv respektive att skriva en roman för i första hand den franska litterära publiken - kommer på olika sätt till uttryck även i fortsättningen. För detta redogörs utförligt i de två textkritiska kommentarer som kommit ut efter det Strindbergs originalmanuskript återfanns 1973.¹ Men även i själva romantexten återfinns en liknande dubbelhet. Å ena sidan har vi den detaljerade överensstämmelsen med förhållanden, vad gäller personer, platser, händelser. Vid några enstaka tillfällen bryter även verkligheten igenom den tunna förklädnad som de fiktiva namnen utgör. Så kallas vid ett tillfälle den förhatliga Marie David - eller om man så vill, den förhatliga karaktär, vars förebild så uppenbart är Marie David - vid sitt rätta namn. Å andra sidan finns markeringar som inte endast signalerar att vi läser ett litterärt verk - inte ett "dokument" - utan mer specifikt ett som riktar sig till en fransk publik. När Strindberg hänvisar till fältherren från trettioåriga kriget Carl Gustaf Wrangel presenteras han med hänvisning till franskt historiesammanhang: "[...] en i landets historia berömd general, en Condés eller en Turennes like [...]" (s. 37).² Vid enstaka tillfällen blir det faktum att den tilltänkte läsaren och den faktiske eller fiktive författaren (det spelar i detta sammanhang ingen roll om vi identifierar bokens författare med Strindberg eller ej) tillhör olika nationer uppenbart: "Den sömngivande drycken, vars doft väckte minnen från mitt land, där den hemlighetsfulla fläderbusken är föremål för en folklig kult [...]". (s. 15) Ibland anlägger Strindberg ett franskt perspektiv i sin skildring. När han återger färgprakten hos flaggorna på båtarna vid kajen framför Stockholms slott så blir alla explicit nationsbestämda utom en: "Englands röd som oxblod, Spaniens rödgul [...], Förenade staternas strimmiga [...], Tysklands dystra flagga [...], Danmarks [...] damblus, Rysslands förklädda trikolor", medan den franska kallas blott och bart "den glada trikoloren". (s. 29) Ett annat sätt

¹ *Svenska författare utgivna av Svenska Vitterhetssamfundet XXIII*, andra delen, 1993, s. 9-40, *August Strindbergs Samlade verk 25*, 1999, s. 521-598.

² Samtliga sidhänvisningar till *En dæres försvarstal* går till utgåvan i *Samlade verk 25* från 1999.

att aptera verket till franska förhållanden är allusioner; så anspelar Strindberg på pjästitlar av Molière, och, i ett avsnitt som analyseras nedan, på Alfred de Mussets pjäs *On ne badine pas avec l'amour* (≈Man leker inte med kärleken).

När romanen väl kom ut - först i tysk översättning 1893, åtföljd av en svensk piratöversättning, därefter i en av Georges Loiseau kraftigt reviderad fransk utgåva 1895 - kan denna dubbelhet avläsas i de svenska respektive franska recensenternas förhållningssätt. I Sverige uppfattas boken som ett skändligt angrepp på Siri von Essen, helt utan litterära kvaliteter, i Frankrike bedöms den i långt högre grad som roman, även av skribenter som känner till den biografiska bakgrunden. Man associerar till författare som Prévost, de Musset och Feydeau, och är överlag uppskattande.³

I föreliggande artikel ska dock denna tvetydiga karaktär hos boken inte vidare beröras. Tvärtom är de observationer om perspektivanvändning i *En dåres försvarstal* som jag ska presentera neutrala i förhållande till de två läsarerna. I det ena fallet - det biografiska - blir August Strindberg själv perspektivets subjekt, i det andra - och det är den framställning jag väljer - heter han enbart Axel.

1. En paradoxal indiskretion

Följande citat är hämtat från slutet av romanens tredje del.

Under kampen har hon som kvinna och och skådespelerska alla fördelar på sin sida. Betänk att mannen som är dömd till straffarbete förblir försvarslös mot en sysslös kvinna, som har hela dagarna på sig att spinna intriger, så att mannen efter en tid är insnärjd i nätet som är utsträckt åt alla håll. Då hon anklagar mig för impotens inför all världen för att ursäkt sitt brott, bjuder mig för övrigt blygseln, hedern, medlidandet att förtiga hennes kroppsliga lyte, ådraget under den första barnsängen och förvärrat av de tre följande och känt under den anatomiska beteckningen perinealbristning. Tror ni att en man som aldrig anförtror sina

³ Se *Samlade verk* 25, s. 564-7 och 587-93.

äktenskapliga hemligheter åt vem det vara må skulle komma på tanken att basunera ut sin makas defekter!(s. 211)

Det är svårt att läsa dessa ord som annat än ironiska eller stupida. Vi kan med den kunskap vi har om Strindbergs tänkesätt vid tiden för författandet (våren 1888) vara rätt övertygade om han själv inte avsåg att framställa Axel i ironiskt ljus – som en otillförlitlig berättare, en karaktär i avsaknad av kritisk självförståelse. Och därmed återstår ingenting annat än att uppfatta avsnittet som oavsiktligt gravt självavslöjande – dvs. det stupida alternativet.

Det ligger nära till hands att söka en biografisk förklaring till textens paradoxala innehåll. Strindberg är, kan vi förmoda, i skrivande stund så upprörd, så fylld av hat och självrättfärdigande att han inte uppmärksammar utbrottets komiska motsägelsefullhet. På de följande sidorna ska jag ge ett annat slags karaktärisering av denna och andra passager i *En dåres försvarstal*. Jag vill visa att de låter sig beskrivas som exempel på en synvinkelteknik, som är underställd den retoriska strategin som utmärker romanen.⁴ Denna teknik och retorik skulle emellertid i sin tur kunna relateras till personen August Strindberg, och till den kris, som han av allt att döma utstod under verkets tillkomstid.

Schematiskt uttryckt ligger det nära till hands att tro att det känslotryck Strindberg hamnat i, och försatt sig i, stimulerat utformandet av den retoriska mall, som jag ska påvisa, och att effektiviteten i denna retorik i sin tur återverkat på hans sinnesförfattning.⁵ Men det är ämnen utanför ramen för denna artikel.

⁴ Beträffande min hållning till begreppet synvinkel se "Att dela en vinkel", *Tidskrift för litteraturvetenskap*, nr 2-3, 1993.

⁵ Vad gäller denna "återverkan" skriver Brandell: "Just när boken *En dåres försvarstal* är färdigskriven tror han sig emellertid fullt säker på en annan punkt: beskyllningarna mot Siri. Han hade fixerat dem genom att skriva sin bok" (*Strindberg - ett författarliv, andra delen*, 1985, s. 197. En annan aspekt på denna skaparpsykologi föreslås av Evert Sprinchorn i hans förord till *A Madman's Defense*, 1967: Strindberg odlar och även spelar sin svartsjuka för att kunna upprepa succén från *Fadren*, ett litterärt verk på temat svartsjuka. I så fall måste naturligtvis en viktig faktor i denna självsuggestion vara själva skrivandet av boken.

2. Utifrån och inifrån

Flera studier av *En dåres försvarstal* har framhållit originaliteten i Strindbergs perspektivanvändning. Evert Sprinchorn betonar i förordet till sin revision av den engelska översättningen av romanen från 1967 distinktionen mellan huvudperson ("hero") och berättare i romanen. Han identifierar den senare men inte den förre med Strindberg själv:

The hero Axel is continually astonished and horrified at what is happening to him, while the author Strindberg is carefully arranging matters to Axel's growing madness and eventual mental collapse. (xviii)

Negligierandet av *berättaren* Axel får allvarliga konsekvenser för Sprinchorns centrala tes, att romanen åstadkommer något som kan kallas Vansinnets Paradox:

By building the novel to show his mounting suspicions and his growing madness, he creates a strange ambiguity. He cannot be trusted to tell the truth because he is going mad; but if he is going mad, then there may well be some truth in his accusation that his wife is deliberately driving him mad. (xix)

Men om Axel vore ett offer för ett successivt växande vansinne så skulle detta manifesteras i berättandet av historien eftersom det äger rum mot slutet av de omtalade händelserna. Visserligen stiger känslotemperaturen parallellt med att berättandets tempo ökar och absurditeterna i anklagelserna avlöser varandra i allt snabbare takt mot slutet av romanen, men det förefaller egendomligt att förmoda att den berättande Axel vid tiden för berättandet av romanens första del är i bättre mentalt skick än den omtalade och komplett galne Axel vid en tidigare tidpunkt.

Sprinchorns betoning av huvudpersonens tvetydighet tangerar Sven Rinmans och Eric Johannessons diskussioner av *En dåres försvarstal*. Rinman framhäver vad han menar är ett återkommande dubbelperspektiv i romanen. Händelser och karaktärer presenteras

“subjektivt” – genom Axel – och “objektivt”. Ett av hans exempel är avsnitten om konflikten mellan Axel och Marias hund. Rinman citerar de sista styckena i detta ämne:

Unge man, du som läser denna sannfärdiga bekännelse, du har lidit när du på två minuter ögnat igenom denna historia om en hund, skänk då mig ditt djupaste medlidande, i och med att du multiplicerar med sex trehundra sextiofem dygn på vartdera tjugofyra timmar, och beundra mig som ännu är i livet!

Och om man medger att jag är galen, vilket min hustru påstår, säg mig då vems felet är, om icke mitt eget, eftersom jag inte förgiftade hundrackan! (s. 185)⁶

Rinman kommenterar: “Här har Strindberg låtit ett skimmer av ironi spela över sin dåre.”

Eric Johannesson hävdar att “the novel has a single and consistent point of view, that of the first person narrator”, men att användningen av denna teknik “contributes the element of irony that is at the heart and center of this strange novel”.⁷ Som jag ska visa är det första påståendet inte riktigt. Sant är att ingen av de andra karaktärerna någonsin blir, med Gérard Genettes term, inre fokalisator, men eftersom många av Axel-protagonistens erfarenheter presenteras av Axel-författaren som upplevda av den förre, så finns där åtminstone två perspektiv i romanen. Emellertid kan även det andra påståendet, som varierar Rinmans ståndpunkt, också tolkas som ett påstående om perspektiv, men i en vidare mening: Axel-berättaren skildrar någonting (till exempel Maria) på ett visst sätt (till exempel som sjuk), men uppnår därmed i det närmaste motsatsen (att han själv framstår som sjuk).

Johannesson gör aldrig gällande att denna ironiska teknik är avsedd

⁶ Sven Rinman, “En dåres försvarstal”, *Svensk litteraturtidskrift*, 1965, s. 63-75. Rinman citerar givetvis John Landquists översättning av Loiseaus bearbetning från 1895. De två versionerna av detta avsnitt ligger emellertid varandra mycket nära; se *Samlade skrifter* 26, s. 263

⁷ Eric O. Johannesson, *The Novels of August Strindberg: A Study in Theme and Structure*, 1968, s. 98

av Strindberg. Han diskuterar detta problematiska ämne i följande stycke:

To what extent Strindberg himself was aware of the narrator's deception is of course difficult to know. In view of the fact that he wrote the novel in self-defense we might suspect that he was unaware of the fact. But then we must recognize that Strindberg often demonstrates an uncanny ability to regard himself from two points of view, from within and from without, both subjectively and with a remarkable degree of detachment. *The Defense of a Fool* exhibits this blend of the two points of view, which contributes to its compelling power, its grotesque albeit unconscious comedy.⁸

Det är uppenbart att det tidigare citerade avsnittet om Axels impotens och Marias perinealbristning passar in här. Axels synvinkel bryts mot den "objektiva" informationen som läsaren indirekt serveras – att Axel är den mest lösmynte av de två. Men om vi inte tillskriver Strindberg någon ironisk intention så återstår att finna vem som befinner sig i siktpunkten för det objektiva perspektivet. Johannesson hävdar i citatet ovan att Strindberg själv anlägger två kontrasterande synvinklar. Men ingenting talar för att Strindberg *avsåg* en självavslöjande läsning från ett utifrånperspektiv. Att som alternativ åberopa en ironisk implicerad författare à la Wayne Booth förefaller mig vara en teoretiskt diskutabel nödlösning på skenproblemet hur man ska "normalisera" denna allt annat än "normala" roman. Det verkar i stället rimligare att identifiera perspektivet utifrån med läsarens perspektiv, eller mer precist, perspektivet för de läsare som finner passagera i fråga paradoxala eller komiska på ett självavslöjande sätt.

Det andra perspektivet – inifrån – tillhör naturligtvis Axel. Men ingen av de nämnda uttolkarna gör någon åtskillnad mellan vad som bör betraktas som två perspektiv knutna till en person: Axel-författarens och Axel-protagonistens.

⁸ Johannesson, s. 100

3. Konsonans och dissonans

Projektet att skriva den bok vi håller i vår hand presenteras i bokens inledning. (I Hans Levanders svenska översättning är detta avsnitt rubricerat "Inledning", i det franska originalet heter det "Overture". För att undvika förblandning med de två i efterhand författade förord som inleder romanen kommer jag fortsättningsvis att använda den franska rubriken - Overture.) Boken är dels en rekapitulering av författarens, Axel, och Marias tolv år tillsammans och en undersökning av vissa "mörka fläckar" – med Axels egna ord – i deras förhållande. En av romanens processer är således hur protagonisten Axel blir berättaren Axel.

Dorrit Cohn har övertygande visat hur perspektiviska tekniker – som fri indirekt anföring – vilka i regel betraktas som karaktäristiska för romaner i tredje person även är vanliga i jag-berättelser. Hon skiljer mellan konsonant och dissonant själv-narration (dvs. berättande om en person av denna person). Som exempel på konsonans väljer hon Knut Hamsuns *Sult*:

Not once in this entire novel does its narrator draw attention to his present, narrating self by adding information, opinions, or judgements that were not his during his past experience. But at the same time the novel is wholly self-centered, indeed self-obsessed, depicting as it does a mind hyper-activated by starvation.⁹

Den dominerande synvinkeln är protagonistens även om orden naturligtvis är medierade av berättaren. Vi läser jag-berättarens ord, men vi upplever det som tog vi del av jag-protagonistens upplevelser. Trots att Strindbergs roman skildrar ett medvetande som är hyperaktiverat, inte av hunger utan av misstänksamhet, så är formen hos *En dåres försvarstal* en annan. Berättaren argumenterar och kommenterar, och han adresserar sina läsare samt omnämner den bok han är i färd med att

⁹ Dorrit Cohn, *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, 1978, s. 155.

skriva. Ouverture slutar:

Må den upplyste läsaren döma opartiskt i sista instans genom att läsa denna ärliga bok. Kanske kommer han där att upptäcka några smulor av kärlekens fysiologi, några stänk patologisk psykologi och därjämte ett fragment av brottets filosofi. (s. 23)

Citatet kan tas som en illustration av vad Cohn kallar dissonant självberättande ("dissonant self-narration"). Hon hänvisar själv till Marcel Prousts romansvit *A la recherche du temps perdu* :

A lucid narrator turning back on a past self steeped in ignorance, confusion, and delusion: we recognize here the basic design of [...] *A la recherche du temps perdu*.¹⁰

Vid första ögonkastet kan detta tyckas vara formen för *En dâres försvarstal*, som ju utges för att vara en berättarens undersökning av vad som verkligen ägt rum under de senaste åren av hans liv, en undersökning som syftar till att klargöra vad som kan ha förefallit oskyldigt eller betydelselöst då det inträffade.

Det finns utan tvekan partier där okunskapen hos huvudpersonen Axel kontrasterar mot insikter hos berättaren Axel, eller där andra slag av avstånd mellan berättare och hjälte markeras genom uttalade kommentarer, ironi och andra distanserade tekniker. Ibland för berättaren läsarens uppmärksamhet till sin person som i denna passage om baronen:

Var det brist på sömn, efterverkan av den genomvakade natten som nu framkallade dessa tårar? Var det dystra förningar eller helt enkelt saknad? Det skulle jag inte kunna säga ens i denna stund! (s. 46)

Ibland betonas skiljaktigheterna mellan de två kunskapsperspektiven:

¹⁰ Cohn, s. 145.

När jag nu efteråt tänker tillbaka på denna händelse, skulle jag kunna gå ed på riktigheten i min analys och döma henne som bigamist, i ordets egentliga mening. Men den gången förvände hon synen på mig med sina ord, hypnotiserade mig, och jag blev lurad. (s. 160)

Men i större delen av romantexten uppfattar läsaren ingen skillnad mellan den skildrande och den skildrade Axels upplevelser och övertygelser.¹¹ Ändå är Strindbergs framställningssätt inte detsamma som Hamsuns. Naturligtvis kan en roman i första person vara blandad - t.ex. i första hand men dissonant emellanåt konsonant. Cohn citerar ett avsnitt ur Iris Murdoch's *A Severed Head* för att visa hur huvudpersonens perspektiv kan fällas in i en framställning i första person där det dissonanta perspektivet dominerar

We stood thus for a second, paralysed. Then I pulled myself roughly out of the embrace.

It could only be Antonia. She had changed her mind about going to the country, and had decided to come and look the furniture over before our interview tomorrow.

Det var inte Antonia, det var bara det skildrade jaget som trodde det, och det skildrande jaget som återgav denna tro med hjälp av fri indirekt anföring (eller med Cohns terminologi, "self-narrated monologue"). Men, som jag i det följande ska visa, detta, att nyttja välkända tekniker för att återge protagonistens perspektiv i situationer där det är motiverat - t.ex. för att stegra spänningen - är fjärran från Strindbergs användning av perspektivbrott i romanen.

¹¹ Det finns dock slående paralleller mellan Strindbergs roman och Prousts. Det framställda jaget i romanen - den sjuke, självvranssakande och tillbakablickande jaget i inledningen till *En dåres försvarstal* respektive det sömnlösa återblickande jaget i öppningen av *A la recherche* - är båda "förmedlande subjekt" (med Marcel Mullers term; se *Les voix narratives*, I, s. 1), och båda romanerna är projekt syftande till att ge insikt genom självbiografiskt författande.

4. Axel läser en biljett...

Innan Axel träffar Maria uppvaktar han (eller låter han sig uppvaktas av) en annan kvinna, kallad fröken X*.¹² Berättaren Axel påstår att han var förälskad i henne, visserligen med modifieringen "i brist på bättre". Denna upplysning föregås i texten omedelbart av karaktäriseringen: "Hon var när allt kom omkring ingenting annat än en kokett, en manslukerska, en kysk polygam!" (s. 34) Om detta omdöme härrör från den förälskade Axel eller från den berättande Axel är oklart. Den kontrasterande sammanställningen - i skilda stycken - kan tas som stöd för det senare: han blev förälskad i en kvinna, vars sanna, avskyvärda natur han upptäckte, eller åtminstone såg klarare, först i efterhand.

Parets tid tillsammans beskrivs av Axel

[...] den dagliga samvaron med henne hade kommit att ingå i min levnadsordning så att jag inte längre kunde undvara den. Att öva samtalets konst med en väluppfostrad kvinna, det gav en upplevelse av nästan sensuell förtrollning, av själar som snuddar vid varandra, andar som famnas, smekningar i tanken. (s. 33)

Och när hon lämnar honom för att återförenas med sin fästman i Finland skriver Axel att svärmeriet "lämnade ett tomrum efter sig" (s. 36). Men hon kallas också "hönshjärna" (s. 34), denna gång entydigt ur Axel-protagonistens perspektiv. Han för henne till Kungliga biblioteket, där han är amanuens, för att "visa mig för henne i en miljö som skulle verka förkrossande på en inbilsk liten hönshjärna", dvs på fröken X*. Och redan vid deras första möte beskrivs hon som "en av dessa klibbiga naturer som har mani på att skaffa sig makt över sinnena genom att lista sig in i själens hemligaste skrymslen", "en intrigant av renaste vatten med obetydlig intelligens och en väldig portion kvinnlig framfusighet" (s. 31) I sitt sammanhang förefaller denna bild fånga Axel-protagonistens reaktioner.

Sammanfattningsvis verkar det rimligt att anta att Axels attityd till

¹² Senare i romanen namnges hon som Selma.

fröken X* från allra första början är ambivalent och motsägelsefull, och att detta delvis förklarar bristen på enhetlighet i skildringen av henne och av deras samvaro. Men bara delvis. Sannolikt är det också så att Axel-författaren är mer negativ i sitt efterhandsperspektiv än Axel-protagonisten, som ju trots allt betraktade sig som "förälskad", låt vara "i brist på bättre". De svartmålande beskrivningarna av fröken X* är ibland möjliga att tillskriva den handlande Axel i det förflutna, men ibland förefaller det rimligare att uppfatta dem som uteslutande uttryck för den i efterhand skrivande Axels hållning. Men det dominerande intrycket är att sådana bestämda gränser är omöjliga att dra, och att vi aldrig kan vara säkra på att världen framställd ur Axel-protagonistens perspektiv inte är färgad av Axel-berättarens skilda uppfattning av samma värld. Johannesson pekar på samma slags inkonsekvenser i beskrivningarna av Maria:

One moment he wants us to believe that Maria is exceedingly beautiful, the next he tries to convince us that she is ugly. One minute she is angelic, the next she is a vulgar coquette flirting lasciviously with all men. One day she is a suffering martyr, a saint, the next she is a witch trapping unsuspecting men in her snares.¹³

Min förmodan är att dessa kontrasterande och ibland motsägande karaktäriseringar i viss utsträckning härrör från en förblandning och sammansmältning av perspektiv - i återgivningar av Axel-protagonistens syn på Maria ingjuts mer negativa element från Axel-författarens syn och känslor utan att några synvinkelskiften markeras.

Jag ska presentera ytterligare exempel på perspektivanvändningen ur början av Första delen. Baronens ger Axel en biljett vilken bifogats ett brev, som baronen fått från sin hustru, Maria, tillfälligt bortrest till Finland, där hon träffat fröken X*. Biljetten, som Axel läser tyst i baronens närvaro, slutar med att Maria ger Axel "vissa förhoppningar". Men vid denna tidpunkt har han inget intresse av en sådan vändning i

¹³ Johannesson, s. 102.

förhållander mellan honom och fröken X*, tvärtom, hennes "blotta hågkomst väckte min avsmak". Avsnittet lyder i sin helhet:

Allt var gott och väl, och brevet innehöll också en liten biljett till mig, som jag slukade i all hast, medan jag dolde min rörelse så gott jag kunde. I frimodig och hjärtlig ton tackade hon mig för att jag tagit hand om hennes "gubbe" och förklarade sig vara smickrad över att jag visat mig sakna henne så mycket. Just nu befann hon sig hos den unga damen som räddade själar och som hon blivit varmt förtjust i. Hon utbredd sig i lovord över hennes karaktär och slutade med att inge mig vissa förhoppningar. Det var allt.

Hon älskade mig alltså, monstret, vars blotta hågkomst väckte min avsmak, och jag var nu tvungen att spela förälskad mot min vilja, dömd till en avskyvärd komedi, som kanske aldrig skulle ta slut. Sannerligen, man leker inte ostraffat med kärleken. Fångad i en fälla ansträngde jag mig i blint raseri att demaskera det usla kräket, hon med sina mongolögon, sitt gråa ansikte, sina röda armar, som lockat mig bli förälskad. Med djävulsk belåtenhet påminde jag mig nu hennes förförelsekonster, hennes tvetydiga uppträdande som hade föranlett en taktlös utfrågning från mina vänners sida, då de ville veta vad det var för en slinka som jag gick och vallade i stadens utkanter. Skadeglatt drog jag mig till minnes hennes knep, hennes efterhängsenhet och tillgjordhet för att få mig på kroken; hennes knep att dra upp klockan ur snörlivet så att en flik av linnen skymtade fram. Och den där söndagen då vi promenerade på Djurgården! Vi hade strövat på de stora vägarna, när hon plötsligt föreslog att vi skulle vika in bland snåren. Håret reste sig på mitt huvud när jag fick höra förslaget, med tanke på det dåliga rykte den sortens skogspromenader hade. Men på mina invändningar mot det opassande i detta var hennes enda svar:

- Äsch, strunt i konvensansen!

Hon ville plocka blåsippor under hasselbuskarna, lämnade vägen och sprang i full fart in i småskogen. Jag följde generad efter henne. Sedan hon valt ut en väl skyddad vrå bakom en brakvedsbuske, satte hon sig på marken, varvid hon bredde ut kjolarna så att hon visade fötterna, som för resten var ganska nätta

men vanställda av kylknölar. Det uppstod en hemsk paus, under vilken jag erinrade mig tempeljungfrurna i Korint som blev rasande, när den sedvanliga våldtäkten lät vänta på sig. Hon iakttog mig med sjäpig min, och den gången var det, tro mig, endast hennes utomordentliga fulhet och min motvilja mot lätta erövringar som gjorde att hennes dygd blev skonad.

Alla dessa detaljer, som jag hittills skjutit ifrån mig såsom futtiga, trängde sig nu på mig inför utsikten att få henne på halsen, och jag uppsände böner för att komedianten skulle ha framgång i den här kärleksaffären. Emellertid var jag tvungen att resignera och hålla god min.

Medan jag läste hade baronen slagit sig ner vid det stora bordet [...]. (s. 48-51)

Detta textutsnitt har utrymme för tre distinkta perspektiv, vilka alla är knutna till personen Axel: Axel-författaren, Axel-biljettläsaren och Axel i fröken X*:s sällskap. Läsningen av biljetten avslutas redan i det första stycket, där vi informeras att Axel "slukade" biljetten "i all hast". Det följande stycket tycks alltså fånga Axels reaktioner omedelbart efter avslutad läsning. Första meningen - "Hon älskade mig alltså, min räddande ängel, den förfärliga människan!" - tolkas rimligen som en citering av Axel's tanke i det återgivna ögonblicket. Perspektivet förefaller vara Axel-protagonistens i brevs scenen med baronen. Men åtminstone en sats i stycket tycks snarare härröra från Axel - författarens exklusiva perspektiv, "Sannerligen, man leker inte ostraffat med kärleken", vilken mer låter som en berättarens efterhandsreflektion. I den därefter följande meningen tar det förra perspektivet över igen. Axel försöker "fångad i en fälla" - dvs. i situationen med biljetten - att demaskera fröken X*, och bilden av henne infogas i det förflutna erinrandet - han *påminde sig* hennes förförelsekonster, och *drog sig till minnes* hennes knep. Därefter kommer emellertid en sats som ger intryck av direkt, inte återgivet, minnesuttryck sprunget ur berättarsituationen: "Och den där söndagen då vi promenerade på Djurgården!" I de följande meningarna utvecklas beskrivningen av söndagspromenaden på ett sätt som alltmer betonar det tredje

perspektivet - Axels upplevelser under samvaron med fröken X*. Hans obehagskänslor och tankar - associationerna till tempel-jungfrurna i Korinth - kommer i förgrunden, och känslan av simultanitet med “den där söndagen” stegras ytterligare av den direkta anföringen - “Äsch, strunt i konvenansen!”. Men stycket avslutas med ett entydigt återtagande av berättarsynvinkeln genom den inskjutna frasen “tro mig”. Trots denna entydiga läsadressering börjar nästa stycke med att tillskriva Axel-protagonisten, dvs. Axel i biljettsituationen, alla dessa tankar och minnen: “Alla dessa detaljer [...] trängde sig nu på mig [...]”. Denna uppgift blir dessutom problematisk då läsningen av den korta biljetten kontrasterar mot utförligheten i återgivandet av “alla dessa detaljer”.

5. ...och ett brev

Historien, och berättandet av historien, avspeglar i förminskat format bokens berättelse och berättande om Axel och Maria. Det gäller även bland annat användningen av synvinkel.

Maria skriver efter separationen från baronen ett brev till Axel från Köpenhamn. Hon berättar om en musiker hon mött. Brevet slutar med en “en utförlig biografi över den unge martyren och en bön (till mig) att inte bli svartsjuk!”. Romantextens fortsättning återger Axels reaktion på brevet:

Vad skall det här betyda! frågar jag mig, förvirrad av den samtidigt spefulla och varma tonen i detta brev som verkar vara skrivet i upprymt tillstånd!

Var det möjligt att denna kalla och njutningslystna madonna hörde till dem som är födda att bli slinkor? En kokett, en kokott!

Jag ger henne omgående en ordentlig skrapa, gör ett skarpt etsat porträtt av henne, kallar henne en madame Bovary, besvär henne att vakna upp ur denna farliga sömn vid rännstens kant!

Till svar och som bevis på obegränsat förtroende skickar hon över breven hon fått från den unge entusiast. Kärleksbrev! Samma gamla lek med ord, vänskap, själarnas oförklarliga sympati, hela repertoaren av utslitna fraser som vi båda använt. Bror och

syster, lilla mamma, kamrater och så vidare, varma täcken som förälskade kryper in under för att till sist leka djuret med två ryggar.

Det är alldeles otroligt! Hon är ju vansinnig, en omedveten brottsling som ingenting lärt av sin hårda läxa under två fasansfulla månader, då tre människors hjärtan legat på halster! Och jag, utsedd till syndabock, bulvan, stråman, jag sliter hund för att ge henne möjlighet att leva aktrisernas utsvävande liv.

Vilken ny smärta! Vad jag nyss tillbad släpat i smutsen!

Då grips jag av ett utsägligt medlidande, och anande vilken framtid som väntar denna perversa kvinna, svär jag att återupprätta henne, stödja henne och att med uppjudande av mina yttersta krafter rädda henne från ett ödesdigert fall.

Svartsjuk! Detta gemena kvinnoord, uppfunnet för att vilseleda en man som är bedragen eller nära att bli det! Hon är honom otrogen, och vid första antydning om missnöje från mannens sida bländar hon honom med det ordet: svartsjuk. Svartsjuk man, bedragen man. Och tänka sig att det finns kvinnor som vill sätta likhetstecken mellan svartsjuk och impotent, för att snärja mannen, så han sluter ögonen och verkligen blir maktlös mot beskyllningar av sådan halt. (s. 148-9)

Vid snabb läsning kan hela det citerade partiet förefalla emanera ur ett och samma perspektiv: Axel-protagonistens. Vid närmare granskning tycks ett skifte inträffa i det sista stycket. Dittills har vi berättarens inlevelsefulla redogörelse för den brevläsande Axels reaktioner, men från och med utropet "Svartsjuk!" hör vi endast berättarens indignerade röst. Denna läsning kan motiveras med hänvisning till två drag i det avslutande stycket. Tyngdpunkten förskjuts från anklagelser mot Maria till anklagelser mot kvinnor i allmänhet, och det föreligger en abrupt förändring av känslomässiga hållningen gentemot de föregående raderna, där Axel-protagonisten beskrivs som gripen "av ett utsägligt medlidande".

Men, å andra sidan, kan emotionella kast förekomma inom ett och samma perspektiv, och vi behöver inte söka oss utanför det citerade avsnittet för att finna exempel. Axels plötsliga attack av medkänsla

föregås utan övergång av aggressiva utbrott och starka uttryck för självmedlidande. Dessutom är temat för det avslutande stycket givet av Maria i hennes brev. De avslutande vändningarna kan ses som reaktioner på hennes "bön": var inte svartsjuk! Den perspektiviska enhetligheten förstärks dessutom av den genomgående användningen av presens i avsnittet.

6. Berättaren som huvudperson och huvudpersonen som berättare

De två exemplen i föregående två avsnitt har följande gemensamt. Den skrivande Axel berättar hur han reagerade på ett brev från Maria. Denna skildring är mångtydig med avseende på perspektiv - i vilken utsträckning det är den handlande Axels tankar och känslor som i efterhand återges utan distans, och i vilken utsträckning det endast är den skrivande Axels reaktioner som kommer till uttryck. För att närmare granska förhållandena mellan de två slagen av synvinkel ska jag ta upp skildringen av hur den skrivande Axel gör sin entré i boken, i den inledande delen *Ouverture*.

Under det att han återhämtar sig från en sjukdom reflekterar Axel över sitt äktenskap. Han beslutar sig för att söka klarhet i vad han kallar "de båda mörka punkterna i mitt liv" (s. 17). Den första har att göra med anklagelsen att ha hindrat Maria i hennes skådespelarkarriär. Texten presenterar entydigt Axel-protagonistens ord: "Låt oss närmare undersöka, sade jag till mig själv [...]" (s. 17). Det följande stycket inleds med samma ord - "Låt oss se" - och undersökningen fortskrider. Den ordagranna upprepningen stärker vårt intryck av att direkt ta del av Axel-protagonistens tankar, och den avslutande retoriska frågan "Var det mitt fel, frågade jag mig och sträckte på mig i bädden" (s. 18) bekräftar att hela texten så långt är en citering av Axel's monolog i sängen. I de följande sex korta styckena - omfattande mindre än en sida - fortsätter skildringen och undersökningen av Marias karriär. Det sjunde stycket börjar: "Tänk er detta: jag beslutar mig för att lämna mitt land, mina vänner, min tjänst, min förläggare för att tillfredställa en nyck" (s. 18). Vem uppmanar Axel-protagonisten att tänka på "detta"?

Eller har Axel-författaren övertagit ordet?

Detta plötsliga intryck av ett läsartilltal motverkas emellertid några rader senare av en variation på den ovan citerade retoriska frågan:

-Det var alltså mitt fel! Inte sant? - Jag är utom mig av belåtenhet där jag ligger i sängen. Å, vad det gör gott att företa en liten undersökning då och då, som engelsmännen brukar. (s. 19)

Vi befinner oss uppenbarligen fortfarande, eller igen, vid Axel-protagonistens siktpunkt. Men bara några få rader senare läser vi: "Låt oss se på fortsättningen!" och "Sagt och gjort, ty, som ni vet: man älskar eller man älskar icke."

Vem är "oss" och "ni" som Axel-protagonisten tilltalar? Eller, har perspektivet ändrats?

Axels självrannsakan fortsätter genom hans granskning av parets ekonomiska transaktioner. Denna ändrar i att han åter förklarar sig icke skyldig, och i ett förnyat beslut att gå till botten med äktenskapsens mer dunkla temata:

Besluten att få veta allt steg jag upp, hoppade ur sängen likt den lame som kastar ifrån sig sina inbillade kryckor, klädde mig i hast och gick ner för att tala med min hustru. (s. 21)

Hans misstänksamhet viker emellertid för anblicken av hennes skönhet och oskuldsfullhet; hon framträder som "sorglös, leende, med en min av kysk moderlighet" (s. 22). Men åter ensam kommer tvivlen tillbaka. Denna gång gäller de barnens börd, och än en gång beslutar sig Axel-protagonisten för att söka sanningen. Denna tanke och detta beslut varierar i de fyra avslutande styckena. En förkortad rekapitulering lyder:

I alla händelser måste jag få ett slut på det, sätta stopp för dessa tomma inbillningar! [...] Att vara en bedragen äkta man! Vad gör det mig, bara jag vet om det! [...] När jag låter alla mina ungdomsvänner som idag är gifta passera revy, är det blott en enda som jag inte finner vara en smula bedragen! [...] Men om

man ingenting vet, då blir man till åtlöje. Här har vi den springande punkten! Att få veta! [...] Men jag, jag vill veta sanningen! För att hämnas! Se så - på vem? [...] Men jag måste absolut få veta sanningen! Och för den skull ämnar jag företa en grundlig, diskret, om ni så vill vetenskaplig undersökning; jag skall begagna mig av den nya psykologiska vetenskapens alla hjälpmedel, utnyttja suggestion, tankeläsning, själslig tortyr utan att för den skull avstå från beprövade metoder som inbrott, stöld, undansnillande av brev, lögn, falska namnteckningar, allt. Är detta monomani, ett utslag av vansinne? Det är inte min sak att avgöra! Må den upplyste läsaren döma opartiskt i sista instans genom att läsa denna ärliga bok. Kanske kommer han där att upptäcka några smulor av kärlekens fysiologi, några stänk patologisk psykologi och därjämte ett fragment av brottets filosofi. (s. 22-3)

Det är, menar jag, omöjligt att avgöra var i texten uttrycken för önskan att nå klarhet om Marias eventuella otrohet är sprungna ur Axel-protagonisten och när de kommer endast från Axel-författaren. Vid slutet av Overture tycks vi bevittna bokens koncipieringsögonblick: beslutet att skriva den, samt att göra de erforderliga undersökningarna. Önskan att i ensamhet finna sanningen omformas till önskan att finna sanningen genom att skriva och önskan att visa upp denna nedtecknade sanning. I det sista stycket slutligen har vi intrycket av att ta del av hur författaren Axel satt pennan till pappret för att formulera sitt projekt.

En rekonstruktion av händelseförloppet i romanen motsäger emellertid intrycket av en obruten tidskontinuitet mellan vad som berättas och berättandet. Episoden i Overture återkommer i förbigående mot slutet av romanen: "Det är nu jag blir sjuk, inbillar mig vara nära döden och beslutar skriva ner en redogörelse för allt som hänt." (s. 255) Två sidor senare skriver Axel:

Det var vid middagstiden en söndag som jag gick ombord på båten till Kontanz, fast besluten att uppsöka vänner i Frankrike och där omgående ta itu med att skriva romanen om denna kvinna [...] (s. 257)

Det verkar rimligt att datera beslutet att skriva den bok vi läser till den tid som skildras i Overture, och att det faktiska skrivandet kom i gång något senare. Men även utan den information som ges i romanens slut är det omöjligt att acceptera det intryck som förmedlas av slutet av Overture. Om vi transponerar detta intryck till en teaterscen så skulle vi på den bevittna en man, Axel, som liggande i sin säng, tänker högt och gång på gång utbrister "Jag måste få veta!". Så småningom reser han sig ur sängen ("Besluten att få veta allt steg jag upp"), och sätter sig vid det bord han befann sig vid i scenens öppning ("Som jag satt vid mitt bord med pennan i hand, drabbade mig ett feberanfall som ett åskslag" (s. 13)). Nu, någorlunda återhämtad, fattar han pennan, och läser högt medan han skriver. Detta är emellertid inte vad som sker enligt romanens text; naturligtvis skriver Axel hela tiden, och den Axel han skriver om är inte närvarande.

Enligt min mening är perspektivens funktion i *En dæres försvarstal* inte att tydliggöra konstruktionen av ett realistiskt, konsistent system av narrativa nivåer, där en person, Axel-författaren, skildrar sitt förflutna jags handlingar och tankar och känslor. Funktionen är i första hand expressiv. När den känslomässiga temperaturen stiger förvandlas texten från att *rapportera* Axel-protagonistens inre värld till att direkt *uttrycka* denna värld, antingen från den närvarande Axel-författarens position, eller i en form som vore det från en sådan position.

Relationerna mellan våra två Axel är emellertid mer komplicerade än så. Som jag redan påpekat så färgar Axel-författarens förhållningssätt Axel-protagonistens. Men omvändningen gäller också. Axel-författaren förefaller så absorberad av sitt ämne - vilket framför allt är Axel-protagonisten - att den senares tankar och känslor övertas av den förra. Det successivt tilltagande vansinne, som Sprinchorn hänvisar till, drabbar i samma mån protagonisten som berättaren. När Axel-författaren behandlar ett inflammerat ämne ur det förflutna framställs Axel-protagonisten som "galen", men detta vansinne smittar omedelbart Axel-författaren. Ett liknade förhållande kan konstateras vad gäller okunskap. Mot slutet av historien - dvs. innan Axel påbörjat sitt projekt att skriva boken - berättar Maria att hon en gång blivit våldtagen, att hon alltså, med Axelskt synsätt, en gång bedragit honom.

(s. 256) Axel har alltså redan från början känt till ett svar på den fråga som plågar honom under skrivandet av boken. Men det finns ingen antydning till denna kunskap hos författaren Axel före sidan 256, fem sidor från romanens slut. Vad gäller denna information är hela boken given ur Axel-protagonistens perspektiv. Och denna förblandning av synvinklar är inte begränsad till de överhettade partierna, de som behandlar bedrägeri, fylleri, oäkta barn, otrohet, lesbianism osv. Ett exempel. När Axel-författaren berättar om ett telegram som Axel-protagonisten skickar till Maria skriver han:

I det syftet skickar jag ett telegram till henne, i klartext, utan känslorjunk, underrättande henne om att vi fått avslag på skilsmäsoansökan, och förebärande att det krävs namnunderskrifter stämmer jag möte med henne i Romanshorn, *på denna sida av Bodensjön.* (s. 259, min kursiv)

Men "denna sida" är den södra sidan, och där finner vi blott Axel-protagonisten, inte författaren. På olika sätt förefaller Axel-författaren vara osäker på sin position - tidsligt, rumsligt, kunskapsmässigt - och glider då, ofta svärmärkligt, över till Axel-protagonistens perspektiv. Och omvänt, som framgår av citaten ovan, så väljer ibland författaren - Axel *och* Strindberg - att gestalta något ur Axel-protagonistens perspektiv på ett sådant sätt att denne framstår som artikulerande, som om han talade eller skrev. Axel talar högt för sig själv, i språkligt välformade satser, stöpta i en retorik som starkt minner om Axel-författarens, med indignerade utrop, retoriska frågor, plural-konstruktioner (Låt *oss* se!), med konsekvensen att läsaren ofta blir osäker om de explicita tilltalen härrör från hjälten eller författaren.

7. Tillbaka till början

Avslutningsvis vill jag diskutera möjligheten att se det inledande citatet, om Marias underlivsbristning, i ljuset av denna perspektivanalys.

Den paradox som utmärker detta textutsnitt förutsätter naturligtvis att det läses som framställt ur Axel-författarens perspektiv. Naturligtvis

skulle Axel-protagonisten kunna tänka “en man, som jag, som aldrig anförtror sina äktenskapliga hemligheter åt vem det vara må skulle aldrig komma på tanken att basunera ut sin makas defekter, t.ex. Marias perinealbristning”. Men vad som står skrivet är:

Tror ni att en man som aldrig anförtror sina äktenskapliga hemligheter åt vem det vara må skulle komma på tanken att basunera ut sin makas defekter (s. 211)

vilket svårligen kan uppfattas som något annat än författaren Axels ord, framför allt genom tilltalet “Tror ni”. Intrycket av absurditet (eller ironi eller stupiditet) mildras emellertid om vi negligerar den narrativa konstruktionen i två nivåer, med Axel-protagonisten och Axel-författaren som nivåernas subjekt, och i stället ser den explicita adresseringen som en indikator för den känslomässiga stegringen. Med ett sådant synsätt kan vi inte ens utesluta att frasen “tror ni” skulle kunna lokaliseras till Axel-protagonistens huvud eller mun. Som jag hävdade tidigare i artikeln kan formuleringar som “låt oss”, “som ni vet” och “tänk er detta” inte tas som säkra tecken på att satserna exklusivt härrör ur Axel-författarens perspektiv.

Ser vi till tilltalen i romanen som helhet kan vi notera hur flexibla de är. I linje med titeln - ett försvarstal, en “plaidoyer” - suggereras i Overture ett juridiskt eller kvasi-juridiskt auditorium; Axel ber “den upplyste läsaren döma opartiskt i sista instans genom att läsa denna ärliga bok”. I slutet av romanen återkommer denna imaginära rättssituation, när Axel utbrister:

Sannerligen, herrar domare, om jag haft anlag för galenskap, kan jag gå ed på att den skulle ha brutit ut under dessa förtvivlade tröstlösa timmar! (s. 259)

Den blir särskilt påfallande i den avslutande del Strindberg betecknat “Conclusion” (en term som i sitt sammanhang snarare har juridiska än logiska konnotationer), där Axel även tar domarens roll, i “För min egen del tvekar jag inte ett ögonblick att uttala domen *skyldig* över detta

monster [...]” (s. 602), för att därefter, i samma mening harangera “herrar emancipatörer, angångare av likställighet ifråga om om de båda könsens moral”. Strax innan väljer Axel en mycket allmän, men som alltid, maskulin adress: “Slutyrkande: man, vem du än må vara, bedrag, svik, lura, för att icke bli bedragen, sviken, lurad!” (s. 601).¹⁴ Några rader därefter finner vi följande kritiska hänvändelse:

Och jag vill anbefalla lagstiftarna att noga besinna konsekvenserna av att ge medborgerliga rättigheter åt halvapor, lägre stående varelser, sjuka barn, sjuka och galna tretton gånger om året [...]. (s. 602).

Några sidor före konklusionen, är adressaten en annan men lika specifik: “Lägg detta på minnet, herrar hanrejer!” (s. 256).

Sammanfattningsvis: dessa fraser förefaller ofta vara något annat än läsartilltal. De gör mer intryck av deklamatoriska gester, riktade till “världen”, dvs. till ingen. Valet av auditorium som suggereras av dessa fraser - unge man (om hunden; se ovan avsnitt 2.), domare, emancipatör, man, lagstiftare, hanrej - är helt bestämt av den omedbara kontexten. Adressaterna - eller kvasi-adressaterna - framstår som interlokutörer tillfälligt frammanade i Axels - författaren *eller* protagonisten - fantasi. Då Axel-protagonistens retorik är så närstående Axel-författarens, i bruket av utrop och utropstecken, användning av pluralformen “oss”, i artikulationen (“sade jag till mig själv”), i användningen av retoriska frågor, så är det rimligt att utsträcka dessa likheter till att innefatta sådana deklamatoriska pseudo-adresseringar.

Jag vill med detta inte hävda att satsen “Tror ni att en man som aldrig anförtror sina äktenskapliga hemligheter åt vem det vara må skulle komma på tanken att basunera ut sin makas defekter” är en ordagrann citering av vad Axel-protagonisten tänkte eller yttrade. Min

¹⁴ Utgåvan i Vitterhetsamfundets skriftserie (del 1, text, 1978) avslutas med Conclusion. Då Strindberg inför publiceringen 1895 önskade att detta parti skulle ersättas med raderna “L’histoire est terminée maintenant, mon Adorée. Je me suis vengé; nous sommes quittes.” är avsnittet Conclusion - på svenska Slutyrkande - placerat som bilaga i *Samlade verk* 25.

poäng är att gränsen mellan Axel-protagonisten och Axel-författaren är suddig, och att denna suddighet har en retorisk funktion. När känslotemperaturen stiger får vi avsnitt som ofta är svåra att entydigt och motsägelsefritt tillskriva Axel-protagonisten eller Axel-författaren - därför att en sådan attribuering skulle motverka stegringen; åsikter och känslor skulle relativiseras till att vara Axels dåvarande *eller* nuvarande. I stället fyller de ut hela det rum som är subjektets, och ett mått på deras effektivitet är att läsaren förmodligen inte uppmärksammar de perspektiviska inkonsekvenserna. Och dessa crescendos är i sin tur underordnade "pläderingens" syfte: att frammana Marias/ den emanciperade kvinnans/ kvinnans monstruösa karaktär.

8. Komposition

Paradoxen i stycket om Marias lösmyntighet och fysiska defekt och Axels förmenta impotens blir som mest uppenbar i den sista meningen, med dess tilltalsfras "tror ni". Enligt ovanstående analys och observationer är denna mening snarast att betrakta som en retorisk kulmen. Om vi återvänder till de tre övriga analyserade situationerna - de två brevsценerna och beslutet att skriva boken - så kan vi notera att de avsnitten är komponerade på ett likartat sätt.

Problemet i brevsценerna är detta: Axel - såväl författaren som protagonisten - ska med innehållet och intensiteten i sin reaktion uppväcka en föreställning om den kvinnliga monstrositeten. Men detta utbrott ska vara integrerat i en narrativ kontext - läsningen av ett brev. Detta problem är mest akut i det första fallet, där Axel läser i baronens närvaro, och lägger band på sig för att dölja sin reaktion. Texten är disponerad i fem stycken. Det första beskriver läsningen av biljetten och ger en koncis summering av biljettens innehåll. Det andra öppnar med Axels omedelbara reaktion på läsningen ("Hon älskade mig alltså, monstret [...]"). Därefter blir bilden av fröken X* fylligare - brister i utseende och uppträdande räknas upp - genom Axels aktiverade minne. Den perspektiviskt problematiska satsen "Och den där söndagen då vi promenerade på Djurgården!" suggererar en plötsligt uppdykande minnesupplevelse, en upplevelse med stark närvarokänsla. Vem -

författaren eller protagonisten - som ursprungligen minns och som formulerar orden, i tanke eller skrift, saknar betydelse. Vi får snarast intrycket av att möta en total Axel, innefattande båda perspektiven. Närvaroillusionen stegras ytterligare av den direkta anföringen- "Äsch, strunt i konvensansen!" - som är utformad som separat stycke. Men nu är det den tredje nivån som åskådliggörs, scenen med Axel och fröken X* på Djurgården. Den utvecklas i följande stycke, kulminerande med "[...] den gången var det, tro mig, endast hennes utomordentliga fulhet och min ovilja mot lätta erövringar som gjorde att hennes dygd blev skonad", där funktionen hos frasen "tro mig" är att understryka satsens trovärdighet, dvs. att fröken X* verkligen är ful och lättsinnig, och Axel passivt dygdig. Med andra ord framhävs den allmänna tesen. Inför problemet att återvända till den beskrivna situationen - Axels brevläsning inför baronen - låter Strindberg hela den föregående texten gestalta Axel-protagonistens minnen: "Alla dessa detaljer [...] trängde sig nu på mig [...]".

Avsnittet som helhet präglas av en dynamik mot formuleringar av för "pläderingen" centrala teser, hand i hand med en allt intensivare närvarosuggestion. Ett liknande mönster återkommer i den andra brevs scenen.

I början är Axel där förvirrad; formen är interrogativ: "Vad ska det här betyda! [...]", "Var det möjligt att [...]" och så vidare. Men när innehållet i dessa frågor återkommer i det femte stycket har formen blivit deklarativ - Maria *är* vansinnig och brottslig. Utan annan ny evidens än den danske musikerns brev, vilka Maria förtroendefullt översänt, är hon befunnen skyldig, och Axel själv är utnyttjad ("syndabock, bulvan, stråman"). Därefter, i det sjätte och sjunde stycket, förändras ton och tema. Axel känner medlidande med Maria, som han föreställer sig släpad i rämnstenen. Det är två punkter här som är relevanta för "pläderingen". Den första är: Axel är ädelmodig. Liksom han bevarat fröken X*:s dygd så vill han nu med Maria "återupprätta henne, stödja henne" och så vidare. Den andra är naturligvis bilden av Maria, "denna perversa kvinna", en bild som är mycket obestämt relaterad till breven. Rörelsen är strävan mot fixering av teserna i samverkan med intensifierad närvaro, underordnat den

allmänna tesen. I det avslutande stycket - reflektionerna om svartsjuka - kulminerar denna rörelse. Anklagelserna mot Maria växer till anklagelser mot kvinnlig manipulation och trolöshet i allmänhet, och läsaren upplever än starkare direktheten i uttrycket. Problemet med avlägsnandet från den narrativa situationen löses här med ett brott i tid och typografi. En tomrad markerar fjorton dagars lopp.

Kompositionen av Overture är den mest effektiva. Redan i den första meningen - "Som jag satt vid mitt bord med pennan i hand [...]" - etableras närheten mellan Axel-protagonisten och Axel-författaren. Då Maria sköter om sin sjuke man, anspelar de båda på vissa frågor - "gamla misstankar" - som snart kommer att formuleras klarare. I sitt svaghetstillstånd förebrår sig Axel för att ha förlösat sin hustrus hemgift och för att ha offrat hennes teaterkarriär. Dessa temata återkommer när Axel är ensam, och hans självförebärrelser vänds till självförsvar och motattack, resulterande i slutsatsen att Maria, och endast Maria, är den skyldiga. Efter denna "undersökning" läggs den andra "svarta fläcken" under luppen: Maria sexuella framfart. Slutsatsen blir densamma: Maria är skyldig.

Som jag har påvisat är perspektivet ibland tvetydigt. En bidragande faktor till det är förhållandet mellan de två positionerna. Axel-protagonisten i sin säng gör detsamma som Axel-författaren genom hela boken: han undersöker Maria, speciellt med avseende på ekonomi och sexualitet, och han genomför sin undersökning med en verbal gestik som suggererar tilltal. Och resultatet av protagonistens undersökning harmonierar med författarens anklagelser. Med Dorrit Cohns term så är de två positionerna rumsligt och tidsligt åtskilda men vad gäller känslor och övertygelser i högsta grad konsonanta. När saken är avgjord i slutet av Overture och försäkringarna och utropen har avlöst frågorna så vidgas målet till att riktas mot kvinnor i allmänhet. Kulmen i denna process är det sista stycket, där Axel-författaren tar över och fördjupar den undersökning som Axel-protagonisten inlett. Läsaren uppfattar det som om han bevittnade beslutet att förverkliga det projekt som boken är resultatet av. Gränserna mellan faserna från rapportering till direkt uttryck är omöjliga att fixera. Axel-författaren förefaller börja sitt arbete under inflytande från Axel-protagonistens

förberedande undersökningar, och vi, läsarna, har känslan av att direkt bevittna denna process.

Men så är som sagt inte fallet. Vad vi står inför är en skickligt disponerad ingång till romanen, där verkets temata presenteras stegvis, in en crescendoordning, av August Strindberg, till vilkens retoriska repertoar såväl författaren som protagonisten Axel hör. Återknytandet till narrationen erbjuder i detta fall inget problem. Kulminationen är placerad i slutet av Overture. I början på nästföljande romandel - "Första delen" - är vi förda drygt tio år tillbaka i tiden.