

Egil Törnqvist

Sättet att börja stycken – om Strindbergs pjäsöppningar

Långt innan Almqvist författade sin märkligt moderna “Dialog om sättet att sluta stycken” hade pjässlutets dramaturgi,¹ av lätt insedda skäl, ofta behandlats i den dramateoretiska litteraturen, med Aristoteles som första, starkt överskuggande namn. Också sättet att *börja* stycken har ofta och ingående diskuterats av dramateoretikerna, i regel med avseende på hur expositionen gestaltas. Det handlar här om sättet på vilket recipienten (läsaren eller åskådaren) delges den information om utgångssituationen som är nödvändig för att man ska förstå det följande skeendet. Det vore dock ett misstag att sätta likhetstecken mellan exposition och pjäsöppning. Å ena sidan återfinns expositionsinslag litet varstans i ett drama och kan, som redan Sofokles’ *Kung Oidipus* och i senare tid framför allt Ibsens dramatik har visat, rentav till sina väsentligaste delar förmedlas mycket sent i ett drama. Å den andra omfattar en pjäsöppning givetvis mera än den sakliga information som vi förknippar med begreppet exposition.²

¹ Se härom min ‘The end of *Ghosts*’, *Contemporary Approaches to Ibsen*, IV, huvudred. Daniel Haakonsen, Oslo-Bergen-Tromsø: Universitetsforlaget, 1979, 50-53.

² Jfr avsnittet ‘Exposition und dramatische Auftakt’, i Manfred Pfister, *Das*

Vad är en pjäsöppning?

Vi talar vanligen om 'början', 'öppningen', 'inledningen' eller 'upptakten' i ett drama utan att närmare precisera något av dessa synonyma begrepp. Det betyder inte att de är meningslösa. Bara det faktum att vi ofta rör oss med dem pekar på motsatsen.

Sannolikt handlar det till en del om mottagarpsykologi, en stegrad känsla av nyfikenhet på vad som ska komma. Vi har just satt oss tillrätta med boken eller i teaterfåtöljen. Vad ska nu hända? Pjäsoppningen har inte bara nyhetens behag utan också det speciella behag – ingen visste detta bättre än *Drömspelets* diktare – som förväntningar ger. Ska de infrias eller komma på skam?

Redan Aristoteles tangerar det kanske viktigaste dramaturgiska kännetecknet på en pjäsöppning när han skriver: "En början är det som inte nödvändigtvis följer utav något annat, utan efter vilket naturligen något annat följer."³ Beskrivningen är dock problematisk, eftersom också ett dramas början betingas av något som skett i den försceniska handlingen, alltså i den handling som utspelats före ridåns uppgång. Så betingas Jeans berömda inledningsreplik i *Fröken Julie* – "I kväll är fröken Julie galen igen; komplett galen!" (*SV* 27: 119)⁴ – av en rad händelser i den försceniska handlingen som vi först så småningom får upplysning om. Detta förstår vi i efterhand men inte i det ögonblick vi som förstagångsupplevare tar del av pjäsöppningen.

Denna fundamentala skillnad gör att vi måste skilja mellan dramat som *process* och dramat som *värld*. Det förra innebär att vi upp-

Drama: Theorie und Analyse, München: Wilhelm Fink, 1977, 3.7.2.1, på engelska *The Theory and Analysis of Drama*, övers. John Halliday, Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

³ *Om diktkonsten. Jämte den anonyma skriften Om den stora stilen*, övers. Jan Stolpe, Stockholm: Natur och Kultur, 1961, 34.

⁴ *SV* avser *August Strindbergs Samlade Verk*, huvudred. Lars Dahlbäck, Stockholm: Almqvist & Wiksell/Norstedt, 1981–.

lever ett drama lineärt och på varje punkt är okunniga om hur det ska fortsätta – som vi gör vid en förstagångsupplevelse av det. Det senare betyder att vi känner till hela dramat. Den som upplever ett drama som process kallas här 'recipient', den som upplever det som värld 'rereipient'. Det är uppenbart att rereipienten i kraft av sin merkunskap upplever Jeans inledningsreplik på ett helt annat sätt än recipienten. Men det är recipienten som är att betrakta som normupplevaren. Det är för honom/henne en dramatiker i första hand skriver.

Om Aristoteles' kausalkriterium alltså ter sig problematiskt, är det däremot uppenbart att pjäsöppningen som del av en process till skillnad från alla andra delar av ett drama är unik såtillvida att den i en alldeles reell mening inte föregås av något i text eller på scen. Detta har den stora fördelen att vi när vi tar del av en pjäsöppning – t.o.m. kontextlöst som i denna uppsats – är likställda med förstagångsupplevaren av den. Som dramaanalytiker behöver man därför inte som när andra delar av texten diskuteras förklara för läsaren vad som föregått pjäsöppningen. Detta alltså så länge vi betraktar dramat i boken eller på scenen som process, inte som värld.

Hur förhåller det sig då med pjäsöppningens omfång? Var börjar den? När ridån går upp? Men det kanske inte finns någon ridå. Med första entrén? Men pjäsen börjar kanske med en tom scen. När vi tar del av rollistan? Men på teatern avstår vi från den om vi inte har något program. Här stöter vi uppenbarligen på ett problem.

Det kan tyckas ligga nära till hands att likställa ett dramas början med dess första konfiguration eller personkonstellation. Här, kunde man tycka, finns en handfast, odiskutabel princip. Vid närmare påseende visar sig denna princip ohållbar, eftersom den första konfigurationen ofta är alldeles för kort och dessutom i avsaknad av dialog för att vara av större informationsvärde. *Fröken Julie* inleds:

KRISTIN står vid spisen och steker i en stekpanna; [-] JEAN kommer in [-]" (SV 27: 119).

Här utgörs första konfigurationen av Kristins stumma stekande, ett genom sin extrema begränsning ur analytisk synpunkt föga attraktivt avsnitt. I andra fall kan konfigurationen vara så lång att den kan tyckas överskrida begreppet pjäsöppning, så i *Dödsdansen I*, där första konfigurationen omfattar hela elva sidor (SV 44: 13-24).⁵

Distinktionen mellan recipienten och rerecipienten har redan aktualiserats med frågan vems pjäsöppning det handlar om. Denna fråga problematiseras ytterligare när vi inser att vi ur en annan synpunkt har att göra med tre olika mottagarkategorier: läsaren, åskådaren-med-program, åskådaren-utan-program.⁶ Allt som allt får vi på detta sätt inte mindre än sex olika mottagarkategorier:

RECIPIENT	RERECIPIENT
läsare	läsare
åskådare-med-program	åskådare-med-program
åskådare-utan-program	åskådare-utan-program

Läsarreceptionen, grundad på den ofta öppna, grafiska texten, skiljer sig givetvis principiellt radikalt från den slutna, audiovisuellt betingade åskådarreceptionen. Distinktionen mellan de två åskådargrupperna kan förefalla pedantisk men den är, som vi strax ska se, väsentlig eftersom den innebär avsevärt olika upplevelsemöjligheter för de två grupperna. Upplevelsen av ett drama är självfallet lika

⁵ Martin Lamm jämför uppenbarligen vad han kallar "inledningsscenen" i *Dödsdansen I* med dramats första konfiguration. *Strindbergs dramer II*, Stockholm: Bonnier, 1926, 233. Analyser av denna återfinns i mina artiklar 'Första turen i *Dödsdansen*', *Svensk Litteraturtidskrift*, 3, 1978, 3-20 och 'Inledningssekvensen i *Dödsdansen I*', *Tidskrift för litteraturvetenskap*, 4, 1978, 236-249. Med 'sekvens' menas här detsamma som jag numera, i enlighet med Manfred Pfister 5.3.3.2, föredrar att kalla 'konfiguration'.

⁶ Dramaanalytiker har länge bortsett t.o.m. från skillnaden mellan läsare och åskådare, vilket innebär en oacceptabel förenkling. Martin Lamms pionjärverk *Strindbergs dramer I-II*, Stockholm: Bonnier, 1924-26, är ett typiskt tidigt exempel. Lamm talar växelvis om läsaren och om åskådaren - som om receptionssituationen inte gjorde någon skillnad.

månghövdad som det finns upplevare. Men en grundläggande utgångspunkt måste ändå vara vilken information upplevarna konfronteras med: lästext, speltext eller både-och.

Med pjäsöppning avses i det följande i första hand den öppning som recipieras av (1) en läsare eller (2) en åskådare-med-teaterprogram, dvs. en åskådare som där kunnat ta del av rollista samt ev. plats- och tidsangivelser för handlingen. I några fall görs jämförelser med mottagarsituationen för den mera avvikande kategorin (3) åskådaren-utan-teaterprogram. För kategorierna (1) och (2) börjar pjäsöppningen med titel, rollista och ev. inledande scen- och spelplaneringar. Men när slutar den? Här får man som redan antytts räkna med vissa skillnader inte bara mellan olika pjäser utan också mellan olika recipienter.⁷ Det är i denna ganska amorfa från-fall-till-fall-avgränsning som ett antal av Strindbergs pjäsöppningar i det följande ska granskas.

Analysmetoder

Grundläggande för ett studium av en pjäsöppning är fastställandet av figurkonstellationen.⁸ I Strindbergs dramatik återfinns man öppningar som omfattar

1 figur: *Fröken Julie*, *Den starkare*, *Paria*, *Samum*, *Till Damaskus I*,

⁷ I sin granskning av "inledningen" till *Fröken Julie* tycks Carin Östman mena att denna sammanfaller med första konfigurationen, tolkad som den mellan Kristin och Jean. Inledningen indelas i fem "samtalsämnen" vars längd, medger Östman, kan diskuteras. Detta gäller uppenbarligen också det ej närmare omskrivna begreppet inledning. Se "I kväll är fröken Julie galen igen; komplett galen! Om Strindbergs dialogteknik i *Fröken Julie*", *20 x Strindberg: Vänbok till Lars Dabläck*, red. Margareta Brundin m.fl. Stockholm: Almqvist & Wiksell International, 2003, 78-81.

⁸ Synonymerna 'roll', 'rollfigur', 'figur' används här genomgående, i enlighet med Pfister 5.2.1, i st. f. det traditionella 'person'. Till skillnad från en levande människa är ju en pjäsfigur en funktionell konstruktion med ett i stort sett överskådligt och avrundat 'liv'.

*Pelikanen*2 figurer: *Fadren, Karl XII, Ett drömspel*⁹3 figurer: *Moderskärlek, Dödsdansen I*,¹⁰ *Kristina*4 figurer: *Gustav III, Oväder, Spöksönet*

Flera av 1-figursöppningarna ovan kan alternativt tänkas öppna med en 0-konfiguration, dvs. med en tom scen, om figuren ifråga antas göra entré först ett ögonblick efter ridåns uppgång. Också skillnaden mellan 1- och 2-figursöppningar kan ibland te sig som en regifråga. I början av *Fröken Julie* heter det som vi sett:

KRISTIN står vid spisen och steker i en stekpanna; [-] JEAN kommer in [-].

Frågan är nu om Jean kommer in omedelbart – i så fall har vi en 2-figursöppning – eller om han gör det först efter en liten stund, så att Kristin får ett ögonblick ensam i köket (1-figursöppning). En regissör har här valmöjligheter. Om valet oftast torde luta åt 1-figurshållet, beror det väl på att publiken anses behöva ett ögonblick för att bekanta sig med scenrummet och den figur som befinner sig där, innan den konfronteras med ytterligare en figur som drar uppmärksamheten till sig. Med 1-figursvalet får vi en receptionsvänlig utminuterings teknik. 2-figursvalet innebär omvänt att vi får alltför många intryck på alltför kort tid, ett opedagogiskt grepp.

När figurkonstellationen väl fastställts, ter det sig naturligt att undersöka vilken funktion öppningens figur/figurer har. Man kan här, med Göran Lindström,¹¹ skilja mellan olika typer av pjäsöppningar: extern prolog, intern orienterande monolog, samtal mellan

⁹ Detta gäller oavsett om man låter dramat öppna i sin ursprungliga form med scenen utanför slottet (*SV* 46:9) eller med det senare tillagda Förspelet (*SV* 46:161).

¹⁰ Bakom Kaptenen och Alice ses “*då och då*” en i bakgrunden patrullerande artillerist.

¹¹ *Att läsa dramatik*, Lund: Gleerup, 1969, 88-89.

två eller flera rollfigurer (förtroligt samtal, skvaller, gräl, förhör, intervju, förevisande). Man tar härvid fasta på den narratologiska – eller bättre: dramatologiska – aspekten, samtidigt som typologin möjliggör en viss dramahistoriskt indelning. Så hör den externa prologen exempelvis hemma i det antika och medeltida dramat; den interna monologen i det klassiska, icke-realistiska dramat; samtalet mellan protagonisten och hans/hennes förtrogne/förtrogna i det franskklassiska dramat; underklassens skvaller om överklassen lite här och var men rätt påfallande i den klassiska komedin; förhöret i process- och kriminaldramat, osv.

I Strindbergs dramatik återfinns vi tjänarskvallret i *Fröken Julies* öppningsscen. Förhöret hittar vi i början av *Fadren* och *Brända tomten*. Förevisandet träffar vi på i upptakten till *Kristina*, där Köpman Allerts till recipientens fromma visar Riddarholmskyrkan för Tavernaren och Bonden; första repliken lyder: "Och här! Se här den Store Gustav Adolfs gravkor ---" (*SV* 48: 15). Dock är det sällan möjligt att entydigt stoppa in en pjäsöppning i ett typologiskt fack. Så är t.ex. början av *Fadren* – Nöjdepisoden – inte bara en förhörssituation; den är också en föregripande bihandling till dramats huvudhandling och ett underbyggande av dennas provokativa tes att en man aldrig kan veta om han är far till en kvinnas barn.

Man brukar inom dramaforskningen traditionellt räkna med att en pjäs börjar i relativ harmoni. Men mycket snart börjar lugnet störas. Snart framträder konflikter som efterhand tilltar i styrka. I enlighet med detta kan man förvänta sig att det både för dramat och för Strindberg så centrala konfliktbegreppet kan anas redan i dennes pjäsöppningar. Det är betecknande att förhöret i *Brända tomten* har "en aggressiv, bitvis fientlig ton".¹² Det är talande att *Karl XII* börjar med en närmast fientlig handling, när Kustbevakaren ropar "Halt!

¹² Göran Lindström, 'Strindbergs kammerspel opus 2, *Brända tomten*', *Essays on Strindberg*, red. Carl Reinhold Smedmark, Stockholm: Strindbergssällskapet, 1966, 133.

Wer da?” till Mannen som gömt sig i kyrkruinen (*SV* 47:15). Och det är karakteristiskt att det t.o.m. i Mjölnerhustruns konstaterande i början av *Gustav Adolf* att hon och hennes man, fastän kriget rasat omkring dem, hållit husfrid, han med sin “evangeliska lära” och hon med sin “katolska tro” (*SV* 42: 11), finns en potentiell konflikt inkapslad.

Om varje drama gäller att vi som regel har att göra med en tvåvägskommunikation. Replikerna riktar sig både till någon/några av rollerna och till recipienten. När det gäller illusionsdramatik – dramatik som söker efterbilda verkligheten – uppställer sig problemet hur man samtidigt ska kunna tillfredsställa båda dessa mottagarinstanser. Å ena sidan bör recipienten av strukturella och receptionsetetiska skäl få ta del av vissa upplysningar på ett visst sätt i en viss följd. Å andra sidan måste detta maskeras så att vi får intrycket att det som sägs riktar sig inte till oss utan till rollfigurerna.¹³

Från *Fordringsägare* till *Pelikanen*

Att diskutera ens huvudparten av Strindbergs pjäsöppningar är här ogörligt. Men ett förhoppningsvis representativt urval kan i alla fall presenteras. Inom detta har jag förfarit selektivt och valt att i stort sett avstå från att redogöra för pjäsöppningarnas prospektiva (framåtpåkande) resp. retrospektiva (tillbakasyftande) funktion;¹⁴ dock har jag några gånger antytt det viktiga sambandet mellan pjäsbörjan och pjässlut.

Relativt sällsynt hos Strindberg är det att låta en pjäs öppna mitt i ett samtal. En dylik öppning in medias res finner vi i *Fordringsägare*:

ADOLF [-] . . . och allt detta har jag dig att tacka för!

¹³ Öppningsreplikerna i *Fröken Julie* belyser problematiken. Se härom min “Ni berättar charmant...”: Berättarinslag i *Fröken Julie*, *Strindbergiana*, 22, red. Per Stam, Stockholm: Atlantis, 2007, 117-20.

¹⁴ Tyskarna talar här om ‘Vorgriffe’ resp. ‘Rückgriffe’.

GUSTAF [-]. Å prat!

ADOLF. Alldeles bestämt! (SV 27: 197)

För åskådaren-utan-program tycks herrarna vara goda vänner. Adolf är tacksam mot Gustaf, Gustaf klädsamt blygsam. Men varför är Adolf tacksam mot Gustaf? Frågan väcker vår nyfikenhet. Läsaren och åskådaren-med-program har anledning att inta en mindre nyfiken och mera skeptisk hållning till Gustaf, eftersom Strindberg redan i rollistan avslöjat att Gustaf är Teklas "frånskilda man" och att han "[r]eser under antaget namn" (SV 27: 193), antydningar om att Adolf är okunnig om Gustafs sanna identitet.¹⁵ Med dessa upplysningar till hands är det inte svårt för dessa recipienter att redan i pjäsöppningen ana att Gustaf spelar falskt och att han knappast uppsökt sin äktenskaplige efterträdare i vänskapligt syfte.

Den visuella kontexten supplerar öppningsreplikerna. Adolf "*knådar en vaxfigur på en miniatyr-kavalett; har två kryckkäppar stående bredvid sig*". För läsaren är det ännu bara "*en vaxfigur*". Åskådaren däremot ser omedelbart att den, som senare framgår av dialogen, föreställer en naken kvinna utan ansikte. Strax får båda veta att figuren föreställer Tekla, Adolfs hustru och, honom ovetande, Gustafs f.d. hustru. I ett efterhandsperspektiv kan de nu se att Adolfs inledningsreplik är ett stycke dramatisk ironi. Med sin kritik av Tekla har den potente Gustaf – han "*röker cigarr*" – inte kommit för att återge den förvekligade Adolf (jfr kryckkäpparna) kraft och livslust. Han har kommit för att ta hämnd. När Adolf i slutet dör är det Gustaf han har att "tacka" för detta öde.

Med en ur genussynpunkt påfallande situation öppnar *Moderskärlek*:

MODREN och KLÄDERSKAN *röka cigarr; dricka porter och spela kort.*

¹⁵ Gunnar Syrén diskuterar de alternativa receptionsformerna med hänsyn till dramats inledning i andra ordalag i sin "Hämnd är en så naturlig känsla: Ett motiv i Strindbergs *Fördringsägare*", *Strindbergiana*, 9, red. Richard Bark, Stockholm: Atlantis, 1994, 87.

DOTTREN *vid fönstret, ser utåt med stark uppmärksamhet.*

MODREN. Kom nu Hélène och var tredje man! (SV 33: 187)

Det sista ordet, ett i sammanhanget naturligt kortspelsuttryck, återfår i den 'manliga' kontexten sin normala genusbetydelse. Dottern Hélène, som längtar bort – jfr hennes position vid fönstret – dras i stället in i moderns och hennes väninnas dekadenta halvkvinnoillaro. Intrycket färgas av att Strindberg redan i rollistan slår fast att Modren är en "f. d. sköka", vilket ger recipienten ett visst informationsförhållande till Hélène, som via avlyssnat skvaller nyigen börjat ana att så kan vara fallet.¹⁶

Vacklan mellan en yttre och inre verklighet karakteriserar dialogen i *Till Damaskus I* med dess ständiga transponeringar från en vardaglig realistisk nivå till en existentiell, mystisk. Dramat öppnar med den scen som kallas "I Gathörnet" och som alltså föreställer

Ett gathörn med en bänk under ett träd. Man ser sidoportalen av en liten gotisk kyrka; ett postkontor och ett café med stolar utanför. Postkontoret och cafét äro stängda. (SV 39: 15)

Tonerna av en sorgmarsch plus kyrkklockans slag ger en tidsbestämning: det är en söndagseftermiddag kl. 3.

*Damen inträder, hälsar Den Okände, vill gå förbi men stannar.*¹⁷

Strindberg skapar redan här - innan ett ord sagts - en gåtfull situation. De två känner tydligen varann ("hälsar Den Okände") men

¹⁶ Upplysningen "f.d. sköka" saknas i den första tyska översättningen av dramat, vilket får Smedmark att dra slutsatsen att den har baserats på ett Strindbergsmanuskript. *August Strindbergs dramer, IV*, red. Carl Reinhold Smedmark, Stockholm: Bonnier, 1970, 467. Strindberg har här m.a.o. tillämpat informationseftersläpning snarare än informationsförhållande till recipienten.

¹⁷ För åskådaren-utan-program rör det sig givetvis enbart om vad han eller hon ser framför sig: ett möte mellan en medelålders man och en medelålders kvinna.

de har inte stämt möte (*“vill gå förbi?”*). Vårt första intryck är att det rör sig om ett slumpartat möte. Det intrycket korrigeras i den första repliken:

DEN OKÄNDE. Se där är ni! Jag visste nästan ni skulle komma.

Det är tydligen varken fråga om ett avtalat eller om ett slumpartat möte utan om något tredje: ett telepatiskt möte. Detta bekräftas av nästa replik.

DAMEN. Ni kallade alltså på mig; ja jag kände det.

Om vi överhuvudtaget tror på telepati - tankeöverföring - inbillar vi oss väl att den naturligast uppträder mellan människor som känner varann mycket väl. Men Den Okände och Damen tycks inte göra det. De betar sig inte så. De niar varann. Strax får vi veta att de bara har träffats en gång, dagen innan. Handlar det kanske mindre om telepati än om Makternas styrning?

DAMEN. [–] Men varför står ni här i gathörnet?

Man väntar sig nu att Den Okände ska fullfölja telepatitanken och svara något i stil med: “Jag kände ju att det var här vi skulle träffas”. I stället svarar han:

DEN OKÄNDE. Jag vet inte; skall någonstans stå medan jag väntar.

Eftersom vi fortfarande förknippar Den Okändes väntan med en väntan på Damen, låter repliken ungefär som: “Det gör väl detsamma var jag står”. Damen styr nu dialogen i en annan riktning:

DAMEN. Vad väntar ni på?

Mycket överraskande – telepatiskt är man böjd att säga – förutsätter hon inte längre att han väntar på henne utan att han väntar på *något?*

DEN OKÄNDE. Om jag kunde säga't. – I fyrtio år har jag väntat på något, jag tror det kallas lyckan, eller om det bara är slutet

på olyckan.

I bara fem repliker har vi förflyttats från en konkret, någorlunda realistisk situation – en man väntande på en kvinna i ett gathörn – till en existentiell situation.

Ändå kan vi inte frigöra oss från vad vi ser med våra egna ögon: att Den Okände faktiskt står och väntar i ett gathörn. Intrycket av vad vi ser och vad vi hör honom säga blandas. Resultatet blir en konkretisering – visualisering – av den fyrtioåriga väntan han talar om. Därmed ändrar också gathörnet karaktär och blir till en punkt varifrån man kan gå åt olika håll, en punkt där ett (moraliskt) val måste göras. Den Okände blir till en Herkules vid skiljevägen, väntande på "lyckan" eller "slutet på olyckan".¹⁸

Strax får vi ett mera prosaiskt besked beträffande hans väntan:

DAMEN. Jo, men vad är det ni väntar på?

DEN OKÄNDE. Det är egentligen på Postkontorets öppnande, ty där ligger ett brev som söker mig på returer utan att finna mig. (20)

Men detta besked är bara skenbart trivialt, eftersom både postkontoret och brevet – som i slutet visar sig vara ett lyckobrev – har tydliga symbolfunktioner.

Strindberg transponerar som synes först 'väntan' till en existentiell, allmänmänsklig, nivå, för att sedan leverera en mera (skenbart) realistisk förklaring (brevet). Denna ordningsföljd ger emfas åt den existentiella aspekten. Samtidigt ger den en skådespelare möjlighet att säga den centrala väntanrepliken ("I fyrtio år...") på olika sätt: seriöst – i insikt om att hela livet är en enda lång väntan; skämtsamt – som om han driver med Damen; självironiskt – som om han är medveten om sin egen egocentricitet; rebelliskt – i protest mot Makterna som ordnat tillvaron så uselt.

¹⁸ Jfr Officern i *Ett drömspel* och Vladimir och Estragon i Becketts *En attendant Godot*.

Liksom Den Okände förenar Alice i början av *Dödsdansen I* livströtthet med tynande hoppfullhet. Intill henne sitter hennes tio år äldre och därför ännu livströttare make:

KAPTEN *sitter i länstolen till vänster vid sybordet och tummar en släckt cigarr. Han är klädd i en sliten släpuniform med ridstövlar och sporrar. Ser trött och led ut.*

ALICE *sitter i länstolen till höger och gör ingenting. Ser trött och väntande ut.*

KAPTEN. Vill du inte spela lite för mig?

ALICE *likegiltigt men icke snäsigt.* Vad skall jag spela?

KAPTEN. Vad *du* vill!

ALICE. Du tycker inte om min repertoar!

KAPTEN. Och du inte om min! (SV 44: 13)

Strindberg markerar inte uttryckligen att dramat inleds med en paus men spelanvisningarnas upplysningar om ansiktsuttrycken tycks implicera detta. Redan här – i öppningsögonblicket – har en regissör möjlighet att välja mellan en realistisk spelstil (kort öppningspaus) eller en existentiellt-absurdistisk spelstil (lång paus). Ju längre pausen görs, desto desperatare ter sig Kaptenens, Edgars, inledningsreplik - ju mer ter den sig som ett försök att bryta en olidlig tystnad.

Sista replikerna – om repertoaren – syftar ytligt sett på makarnas divergerande musikaliska smak. Eftersom Alice är f.d. skådespelerska associerar man också lätt till teaterns värld. Men orden 'repertoar' och 'spela' får så småningom en vidgad betydelse. De kommer att gälla den begränsade uppsättning roller Alice och Edgar som människor förfogar över, deras benägenhet att posera både för omvärlden och för varann.

De akustiska inslagen intar en viktig plats i vissa pjäsöppningar. *Påsk* inleds med adagiot till Haydns *Sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze* (SV 43: 241), en starkt stämningsskapande (års)tidsbestämning och början av dramats musikaliska ledmotiv. *Gustav Vasa* öppnar med klockklämt som låter som "Nöd Nåd, Nöd Nåd"

(*SV* 41: 159-60), ett varsel om att Kungens fogde återigen är ute för att bemäktiga sig traktens kyrkklockor och/eller om att Kungen, som man vet är i antågande, är ute på en straffexpedition. Senare hörs "*trummor i fjärran*", "förstämda, som på begravning". "*Trumslagen närma sig*" och följs av tre bultningar på Måns Nilssons dörr (169-70). Man ser hur Strindberg ljudmässigt bygger upp en olycksbådande stämning. Trummorna återkommer i slutet, supplerade med näverlurar, men rollerna är nu ombytta. Här är det dalkarlarna som närmar sig det kungliga slottet och Gustav Vasa som fruktar att den Osynlige ska straffa honom för vad han gjort dem. Som Kungen själv anmärker: "Allt får man igen!" Men de ödesdigra trumvirvlarna vänds slutligen i triumf när det står klart att dalkarlarna kommit för att bistå kungen: "*Nedanför blåses och trummas en fanfar*" (320).

Också *Erik XIV* öppnar med en spänningsfylld situation. Medan Karin och Max talar med varann på slottsterrassen, sitter Erik uppflugen i ett fönster utanför scenen och spionerar på dem. Bakom terrassens bosquéer iakttas de av Göran.

MAX. Tyst, jag ser ett par öron bakom häcken, ett par öron, som jag ville se spikade på en galge ...

KARIN. Det är Göran Persson ... som söker smyga sig in i konungens gunst igen efter sista onåden. (*SV* 41: 331)

Det älskande paret omges alltså av två spioner. Varför Göran är i onåd får vi inte veta. Genom detta grepp kan Strindberg emellertid belysa dels Eriks lynnighet och hans starka behov av Göran, dels Görans långtgående lojalitet mot Erik: till och med när han är i onåd, är Göran trogen mot sin konung.

Strindberg anger vanligen i sina pjäsinledande, allmänna scenanvisningar var och/eller när handlingen utspelar sig. *Karl XII* öppnar "*en blåsig morgon i december 1715, på Skånska kusten*" (*SV* 47: 15). Att det är en blåsig morgon märker åskådaren omedelbart, att det är december kan han ungefärligen sluta sig till av scenbilden

men att det är 1715 kan han knappast räkna ut. Här får läsaren mer information än åskådaren-utan-program. Med andra ord: *exakta* tids- och platsangivelser är ytterst svåra att enbart visuellt förmedla till åskådaren. Det är via dialogen vi får dessa angivelser. Medan "1715" i *Karl XII* blir en upplysning till läsaren, blir *Kamraternas* inledningsreplik – "Och du också i Paris?" (SV 28: 13) – en upplysning också till åskådaren om var vi befinner oss.

Mycket originellt men inte överraskande med tanke på pjästiteln öppnar *Ett drömspel* på ett drömligt sätt:

DOTTERN. Slottet växer alltjämt ur jorden ... Ser du hur mycket det vuxit sen i fjor?

GLASMÄSTAREN *för sig själv*. Jag har aldrig sett det slottet förr ... har aldrig hört att ett slott växer ... men *-till Dottern med fast övertygelse*.- Ja det har vuxit två alnar, men det är därför att de har gödslat det ... och om du lägger märke skall du se att en flygel har slagit ut på solsidan. (SV 46: 9)

Detta är på en gång saga, dikt, dröm. Dottern är ett fantasifullt barn eller kanske snarare fantasifull därför att hon är ett barn. Som vuxna identifierar vi oss med Glasmästaren, hennes jordiske far. Vi har heller aldrig hört att ett slott växer. Och vi förstår honom när han spinner vidare på Dotterns fantasier. Dialogen fortsätter med det som senare ska visa sig vara dramats kanske mest centrala fråga:

DOTTERN. [-] Säg far, varför växer blommorna upp ur smuts?

Ordvalet "smuts" är frappant. Ordet har en negativ laddning. Och betoningen ligger på "smuts". Glasmästaren/fadern svarar inte direkt på Dotterns fråga:

GLASMÄSTAREN *fromt*. Därför att de icke trivas i smutsen, skynda de så fort de kunna upp i ljuset, för att blomma och dö! (10)

Här svaras det som om Dotterns betoning legat på verbet: "växer [-] upp". I Glasmästarens accepterande svar förmänskligas blommor-

na genom verben “trivas”, “skynda [-] upp” (rörelseverb), “dö”. Vi tänker på blommor som statiska. Här blir de dynamiska. Redan här anar man vad som senare bekräftas: att blommorna står för människorna, som ej trivs med mörkret/synden/jordelivet utan längtar till ljuset/renheten/himlen. I Glasmästarens svar föregrips hela handlingen i dramat, som når sin kulmen när Dottern i slutet lämnar jordelivet för att återgå till himlen.

En ovanligt komplicerad, delvis övernaturlig tal- och iakttagarsituation föreligger i *Spöksönatens* öppningsscen (SV 58: 163-66). Publiken ser här gubben Hummel, Mjölkflickan och Studenten, men eftersom Mjölkflickan, som i rollistan anges som “vision”, är stum hör den endast Hummel och Studenten. Hummel å sin sida ser och hör endast Studenten. Mjölkflickan är för honom osynlig. Studenten däremot kan som söndagsbarn se henne. Han hör inte vad Hummel säger, eftersom denne, avskild från de två andra på scenen, talar i avsidesrepliker. Genom att åskådaren både ser Mjölkflickan och hör Hummels repliker blir han mera allvetande – allupplevande – än någon av de tre scengestalterna. Detta är en påfallande teaterorienterad pjäsöppning och det kräver stor fantasi hos läsaren för att ‘se’ och ‘höra’ vad åskådaren ser och hör. Samtidigt torde den i sin komplexitet vara en novitet i dramahistorien. Inledningsreplikerna är mystifierande:

STUDENTEN. Får jag låna skopan?

FLICKAN *drar åt sig skopan.*

STUDENTEN. Har du inte slutat snart?

FLICKAN *ser på honom med fasa.* (164)

Som gengångare skräms Mjölkflickan av att Studenten tilltalar henne och alltså uppenbarligen kan se henne; detta yttrar sig, eftersom hon är stum, i en gest. På liknande sätt svarar hon mimiskt på hans nästa fråga, nu än mer förskrämd. Men varför upprepa skrämselfreaktionen i stegrad form? På en realistisk nivå är hans fråga banal och hennes reaktion verkar inte att stå i proportion till frågans innehåll.

Men tolkar vi frågan så att den för henne syftar inte på vattendrickandet utan på hennes gengångartillvaro – som om Studenten bad henne sluta med denna – får frågan djupdimension och hennes starka reaktion blir motiverad. Man kan jämföra med den snarlika fråga som inleder *Oväder*, här ställd av Brodern till Herrn: “Har du slutat snart?” (SV 58: 13). Också här är frågan på ett realistiskt plan banal; det handlar om att Herrn snart avslutat sin middag. Först när vi förstår att frågan djupare sett handlar om avslutandet av livet och att den korresponderar med dramats avslutningsreplik, Herrns “i höst flyttar jag från det tysta huset”, vilket är en dödsförutsägelse, först då inser vi frågans verkliga betydelse. Med andra ord: Broderns inledande fråga besvaras i Herrns avslutande konstaterande. Hela pjäsen är byggd kring denna fråga som till slut får sitt svar.

I *Spöksонатен* visar sig Mjölkflickan mycket riktigt inte efter det att Hummel har tvingats hänga sig i andra akten. Hämnden för hans mord på henne är då utkrävd. Därmed har hon “slutat” att gå igen.

Sambandet mellan *Spöksонатens* början och dess slut understryks, som John Northam utrett,¹⁹ både visuellt och akustiskt. Först i efterhand, när vi har tagit del av pjässlutet, inser vi öppningsscenen metaforiska betydelse. Vi förstår då att det i början rör sig om Studentens – läs: det lilla barnets – beundran av och förundran inför Livets Hus och senare om hans väg in i det fram till vägen bortom det, slutets *Toten-Insel* (225). Vi förstår då också att ångbåtsklockans ringning i början innebär ett avskedstagande från jordelivet och att den dova orgelmusiken där varslar om den sista färden.

Mitt sista exempel gäller *Pelikanen*. Öppningsreplikerna lyder:

MODREN. Stäng dörrn, är du snäll.

MARGRET. Är Frun ensam?

MODREN. Stäng dörrn, är du snäll. - Vem är det som spelar?

MARGRET. Ett fasligt väder i kväll, blåser och regnar ...

MODREN. Stäng dörrn, är du snäll, jag kan inte fördrå denna lukt

¹⁹ ‘Strindberg’s *Spook Sonata*, *Essays on Strindberg*, 1966, 39-48.

av karbol och granris ... (SV 58: 231)

Scenbilden föreställer ett vardagsrum. I den icke synliga matsalen baktill, där Modrens man, som hon 'mördat', legat lik, spelar deras son, som tar parti för fadern, "*Chopins Fantaisie Impromptu oeuvre Posthume Op. 66*" på piano. Modren, Elise, sitter sorgklädd i en länstol. Hon vill döva sitt dåliga samvete som hålls vid liv både av sonens pianospel och lukten av den döde mannen. Det är därför hon insisterar på att tjänarinnan Margret ska stänga dörren efter sig - till den grad att hon inte ens hör eller bryr sig om Margrets fråga. Vi får aldrig veta varför Margret kommer in och varför hon frågar om Modren är ensam. Troligen vill hon erinra Elise om att denna måste sörja bättre för sina barn. Det är i varje fall vad det följande samtalet handlar om. Intressantare än Margrets fråga och skälet till den, är Modrens ignorering av den. Redan här demonstreras Elises böjelse att höra bara vad hon vill höra.

När Modren frågar Margret vem som spelar, svarar tjänarinnan med samma mynt, dvs. hon svarar inte alls. Frågan är ur realistisk synpunkt märklig, eftersom Modren rimligen måste inse att det är sonen som spelar. Men den är meningsfull i sin indikation att spelandet av det posthuma (!) impromptut av just denna figur i det rum där mannen/fadern med Modrens goda vilja dött har med övernaturliga krafter att göra. På detta samtidigt själsliga och metafysiska plan blir också Margrets replik ett slags svar. Det "fasliga" vädret blir ett uttryck för att det är Makterna som 'spelar'.

Variation

Efter denna genomgång kan vi återknyta till resonemanget i början och fråga oss: I vilken mån innehåller Strindbergs pjäsöppningar expositionsinslag? Svaret måste bli: i mycket olika mån. Typiskt för ett drama av konventionellt snitt är att upplysningar om tid, plats, viktiga bakgrundshändelser, figurrelationer m.m. ges redan i öpp-

ningsavsnittet, i enlighet med tanken att publiken så snart som möjligt måste få information om allt detta. "There are certain things", skriver Arthur Wing Pinero, en dramatiker i det s.k. välgjorda dramas tradition, den tradition Strindberg växte upp med, "which must be told the audience, as quickly and conveniently as possible, at the outset of any play. Why not tell these things quite frankly and get them over with?"²⁰ Strindberg skulle inte instämma. Väl medveten om att, med Lawsons ord, "[e]xplanations are explanations, no matter how shrewdly they may be concealed",²¹ insåg han att en pjäsöppning måste vara något mycket mer än en snabbinventering av tid, plats, figurer och bakgrundsomständigheter. Den måste vid sidan av eller rentav i stället för allt detta vara föregripande, rollkaraktäriserande och, inte minst, omedelbart engagerande. Strindbergs pjäsöppningar uppvisar en provkarta av grepp och lösningar som i olika avseenden söker kombinera de många krav som kan ställas på en i djupare mening välgjord dramaupptakt. Det är bara vad man kan vänta sig av en så proteisk, uppslagsrik och förnyande diktare som Strindberg – också när det gäller sättet att börja stycken.

²⁰ Citerat efter John Howard Lawson, *The Theory and Technique of Playwriting*, New York: Hill and Wang, (1936) 1960, 233.

²¹ Ibid. 234.