

STRINDBERGS DELADE SCENRUM

Egil Törnqvist (1932-2015)

I sin uppslagsrika studie “Byggmästare Ibsen”¹⁵ ägnar Gunnar Brandell ett avsnitt åt Ibsens behandling av scenrummet. Från att i *Et Dukkehjem* (1879) ännu ha anslutit sig till den franska *pièce bien faite*-traditionens enhetliga rum, heter det,¹⁶ frigör sig Ibsen gradvis från denna tradition. I hans sista dramer spelar friluftsscenerierna en roll som de inte gjort sedan ungdomsdramerna *Brand* och *Peer Gynt*, vid tillkomsten betraktade som läsdramer också av författaren själv.

Vridscenen, uppfunnen 1896, och den elektriska belysningstekniken skapade plötsligt nya möjligheter på teatern. Exteriörscener kunde nu tas i bruk på ett helt annat och mera realistiskt sätt. Ibsen utnyttjade nyvinningarna och använde sig dessutom av “den nordiska glasverandan, som är interiör och exteriör på en gång”.¹⁷ Därmed åstadkoms en alldeles naturlig tudelning av spelplatsen.

Det välgjorda dramat, noterar Brandell, “var oftast ett salongsdrama” där handlingen utspelades “i ett slutet rum”;¹⁸ så är det i Eugène Scribes *Le verre d'eau* (1840), det mest kända exemplet på genren. Man bör betona ordet “oftast”, ty undantag från konventionen om det slutna rummet är inte ovanliga. Således utspelas tredje akten i Alexandre Dumas fils’ *La Dame aux Camelias* (1852) i ett rum med “une porte vitré, donnant sur un jardin”. I Emile Augiers *Le Mariage d'Olympe* (1855) utspelas handlingen på liknande sätt i ett vardagsrum med utsikt mot en trädgård. Och i Victorien Sardous *Divorçons* (1880) är scenen I Akt I “un petit jardin d’hiver très elegant, moitié salon, moitié serre. Toute la partie droite donnait sur le jardin est vitrée et garnie de plantes grimpantes”. De tre exemplen vittnar om dramatikernas behov att ge både rollfigurer och recipienter möjlighet att blicka ut bortom den egentliga spelplatsen. Med ett på detta vis delat scenrum uppstod möjligheten till symboliska landvinningar; bortom den primära spelplatsen kunde man se ett landskap som visualiserade protagonistens själstillstånd. Men också dramaturgiskt innebar rumsutvidgningen möjligheter som det slutna rummet inte medgav. Ibsen kom i detta hänseende länge att framstå som den oöverträffade mästaren både dramaturgiskt och symboliskt.

Men Ibsen skrev fleraktspjäser, inte enaktare. Detta är av vikt i vårt sammanhang eftersom det just är i *det realistiska enaktsdramat* som det delade scenrummet har sin

¹⁵ *Nordiskt drama - studier och belysningar* (Uppsala 1993) ss. 23-54.

¹⁶ Det är dock inte ett alldeles slutet rum som visas upp i *Et Dukkehjem*. I vardagsrummets fond finns en dörr som leder till hallen, en annan till Helters arbetsrum, t.v. en dörr som leder till barnkammaren och t.h. en som leder till matsalen och, via denna, till sovalkoven. Alla dessa rum har en vital betydelse för pjäsens intrig och handlingsgång. Jfr skissen av dramats rumsindelning i Egil Törnqvist, *Ibsen. A Doll's House* (Cambridge 1995) s. 18.

¹⁷ *Nordiskt drama*, s. 47.

¹⁸ *Ibid.* s. 41.

största betydelse.¹⁹ “Im Einakter”, påpekar Diemut Schnetz, “verwirklicht sich die klassische Forderung nach dem Einort. Und darüber hinaus bewahrt der Einakter aufgrund seines unterbrechungslosen Ablaufes auch die Präsenz des Ortes.”²⁰ Bundenheten till en och samma spelplats innebär begränsade möjligheter för dramatikern att på ett naturligt sätt växla samtalsämnen och att visuellt föregripa den kommande handlingen. I bägge avseendena betyder en öppning av scenrummet ökade möjligheter.

I motsats till Ibsen skrev Strindberg gärna enaktsdramer. Det blev inte mindre än elva stycken. Alla utom det sena fastlagsspelet *Kaspers fet-tisdag*, författat 1900, har ett mer eller mindre delat scenrum. Strindbergs första enaktsdrama, *I Rom* (1870), visar den danske skulptören Bertel Thorvaldsens ateljé: “I fonden två fönster, genom vilka man skymtar ett italienskt landskap; mellan fönsterna en soffa”.²¹ Utsikten lokaliserar dramat till Italien – åtminstone för läsaren. Det är egentligen allt vad denna utblick mot en exteriörfond visar. Möjligen kan man se en kontrast mellan denna ‘naturtavla’ och de “tavlor” – kulturprodukter – som pryder ateljéns väggar. Men detta är en kontrast som inte får någon resonans i stycket. Man saknar med andra ord ett tematiskt samband mellan bakgrundslandskapet och dramats handling.

I nästa enaktare, *Den fredlöse* (1871), som utspelas på Island “omkring 1100” då kampen mellan hedendom och kristendom ännu fortgick där, har det bortre rummet tilldelats både en dramaturgisk och en tematisk roll. På scenen ses

En stuga. [...] Vindögonen tillslutna med träluckor. [...] Gunlöd står vid det öppna vindögat och blickar utåt. Genom detsamma skönjer man havet belyst av norrsken.

Först ett stycke in i dramat förstår man varför Gunlöd blickar ut mot havet. Nyligen men i all hemlighet omvänd till kristendomen väntar hon med blandade känslor på sin hedniska far Thorfinns återkomst. Tidigare har hon sett ett vikingaskepp ifrån vindögat och hon tror antagligen att det är hans. Samtidigt längtar hon efter att hennes älskade, korsriddaren Gunnar, ska återvända. Havet inger både fruktan och hopp. Norrskenet varslar om död. När Gunlöd genom vindögat bevittnar striden

¹⁹ Det delade scenrummet inom enaktsgenren tycks i viss mån vara historiskt betingat (jfr not 6). En genomgång av Ingvar Holms *I en akt. 21 enaktare från Strindberg till Arrabal* (Stockholm 1966) visar att ett delat scenrum figurerar endast i de två äldsta enaktarna, Strindbergs *Paria* och Maeterlincks *Intérieur*.

²⁰ *Der moderne Einakter. Eine poetologische Untersuchung* (Bern/München 1967) s. 120. På basis av ett stort undersökningsmaterial konstaterar Schnetz (s. 123) att ¾ av alla enaktare utspelas i interiörer; här ses en överensstämmelse med *la pièce bien faite*. Tematiskt, hävdar hon, prioriterar enaktaren rummet som *fängelse* eller som *fara* (s. 123-134); den senare typen exemplifieras med *Fröken Julie* (s. 130). Schnetz bygger vidare på det betonande av enaktarens förkärlek för “det trånga rummet” som Peter Szondi beskriver i *Theorie des modernen Dramas 1880-1950* (Frankfurt am Main 1956) s. 95ff.

²¹ Citaten från Strindbergs dramer avser Nationalutgåvan, *August Strindbergs Samlade Verk* (Stockholm 1981-), vol. 2, 3, 27, 33 och 58.

mellan den nu fredlös förklarade fadern och de män som har rätt att döda honom, konstaterar hon att "himlen är röd som blod". Det är ett förebådande av Thorfinns – och fosterbrodern Orms – blodiga död i slutet, ett förebådande som visuellt ägt rum redan genom fönsterutsiktens norrsken i pjäsöppningen.

Treaktsdramat *Fadren* (1887) företer såtillvida en likhet med Strindbergs enaktare att det också här rör sig om en enda spelplats, i detta fall centralfiguren Ryttmästarns vardagsrum. Men rumstendensen är här annars den motsatta. Det gäller i detta fall ett odelat, fönsterlöst rum vars slutenhet har tydliga symboliska övertoner; det svarar mot Ryttmästarns instängdhet inte bara i sin egen familj utan också i sig själv.

Med enaktsdramat *Fröken Julie* (1888) återgår Strindberg till det delade rummet. Scenbilden visar

Ett stort kök [...]. Fondväggen drar sig snett inåt och uppåt scenen från vänster; [...] något till höger tre fjärdedelar av den stora, välvda utgången med två glasdörrar, genom vilka synes en fontän med en amorin, syrenbuskar i blom och uppstickande pyramidpopplar.

Dekoren visualiserar dramats två kontrasterande men med varann förbundna teman: klasskillnaden och sexualiteten. Scenen delas både vertikalt och horisontellt i en ljus exteriör upptill-baktill (överklassens ljuvliga park) och en mörkare interiör nertill-framtill (underklassens kök i källarplanet). Tjänarnas enkla furubord kontrasterar mot de ädla pyramidpopplarna i parken. Samtidigt länkas syrenerna på köksbordet med syrenbuskarna i parken. Oavsett klass bidrar syrenerna till att stärka den sexuella upphetsningen; det talas i förordet om "blommornas starka afrodisiska inflytande". Kombinationen amorin-syrener-midsommarafton talar sitt tydliga sexualspråk.

Att köksutgången är stor och försedd med glasdörrar är knappast i överensstämmelse med verkligheten.²² Skälet är dramaturgiskt. Åskådarna måste kunna se också en del av den grevliga parken, Julies överklasstillvaro. Och mot slutet måste de kunna bevittna hur "solen har [...] gått upp och lyser på parkens trädtoppar; skenet flyttar sig småningom, tills det snett faller in genom fönsterna". Det rör sig nämligen här inte om en vanlig soluppgång utan om en nådens sol som ger Julie kraft att ta livet av sig.

Fordringsägare (1888) har en mycket enkel dekor som smakar mer klassicism än naturalism:

En salong på en badort. Dörr till veranda i fonden med vy över landskap. Bord något till höger med tidningar; stol till vänster, chäslong till höger om bordet. Dörr till ett rum på höger sida.

Vi befinner oss, som vi strax förstår, i ett badortshotell. Salongsdörren till höger, visar

²² Jfr bilden av den mörka köksnedgången på Vibyholms slott i August Strindberg, *Fröken Julie* (Stockholm 1976), red. Sven-Gustaf Edqvist och Katarina Ehnmark, s. 103.

det sig så småningom, leder till det rum Gustaf bebor. Sedan åtta dagar har han under sin f.d. hustru Teklas bortovaro umgåtts med Teklas nuvarande man Adolf. Eftersom han gjort detta “under antaget namn”, är Adolf länge okunnig om Gustafs identitet. Det är sen sommareftermiddag när pjäsen öppnar in medias res i till synes vänskapsfull harmoni. Vad som här intresserar oss är det bortre rummet, verandan, och dess “vy över landskap”. Scenanvisningen är en miljöbestämning; rimligen ska vyn för åskådaren ange vad läsaren redan vet, nämligen att handlingen utspelas på en badort. Men utöver detta erbjuder det bortre rummet möjligheter till att via omvärlden avslöja Gustaf för oss. Just då Gustaf lägger armen om Teklas liv, ertappas de två nämligen av “två resande damer” som “synas i verdandadörren”. Damerna “se överraskade ut; peka fingret, skratta och gå sin väg”. Senare säger Gustaf till Tekla: “Världen – representerad av två resande damer – som jag inte skickat bud på – ty jag är ingen intrigmakare – världen har sett hur du försonat dig med din förra man och – ångerfull krupit tillbaka i hans trogna famn!” Men att Tekla ångerfull krupit tillbaka i Gustafs trogna famn svarar illa mot att det, som vi har kunnat konstatera, var Gustaf som i det aktuella ögonblicket lade “armen om hennes liv”. “Intrigmakare” är just vad Gustaf är.²³

Enaktaren *Paria* (1889), som bygger på en novell av Ola Hansson, spelar i ett “simpelt rum på landet; dörr och fönster i fonden utåt ett landskap”. Exteriören preciseras ännu inte visuellt men väl akustiskt. Ljudet av skrockande höns antyder att vi befinner oss på en bondgård. Så småningom får vi veta att gården ligger i närheten av Malmö och att man genom rummets högra fönster kan se “skorstenarna på länets cellfängelse” där. Det är vid detta fönster Herr Y brukar stå och se ut, noterar den observante Herr X. Ingen tillfällighet. Det är nämligen i det fängelset Herr Y borde ha suttit ut sitt straff för det brott han begått om detta hade uppdragats. Hans uppdykande från Amerika just på denna plats och hans ständiga blickande ut mot fängelset vittnar om hans gnagande känsla av att inte ha sonat sin skuld. Först så småningom förstår vi detta via Herr X:s detektivartade slutledningsförmåga.

Fönsterna ger oss i början möjlighet att följa väderutvecklingen som löper synkront med skuldavslöjandena. Handlingen börjar i starkt solsken men ganska snart “mörknar det som vid annalkande åskväder” och kort därpå “blixtar” det. Åskvädet syftar till att kontrastera Herr Y:s rädsla – när åskvädet närmar sig är det symptomatiskt han som “reser sig och stänger dörrar [sic]och fönster” – mot Herr X:s lugn. Därmed får rummet en sluten, “increasingly claustrophobic” karaktär.²⁴

Båda herrarna har gjort sig skyldiga till ett brott. Deras olika reaktioner på åskvädet symboliserar och föregriper deras olika reaktioner på brottet ifråga, Herr Y:s ångslan att bli straffad och Herr X:s oräddhet i detta avseende. När Herr X förmodar att blixten

²³ Martin Lamm, *Strindbergs dramer I* (Stockholm 1924) s. 344, kommenterar: “Man undrar hur egentligen de två resande damerna kunna veta, att Gustaf ej är Teklas nuvarande man och än mer, att han är hennes frånskilde make, då ej ens Adolf vet det.” Lamm har naturligtvis rätt i sak. Ändå för hans resonemang vilse eftersom han bortser från subtexten. Vad det handlar om är att med användning av föregripningstekniken visa oss hur Gustaf försöker få hämnd på hustrun genom en lögnaktig beskrivning.

²⁴ Henk van der Liet, “Two Pariahs. From Short Story to Short Play”. I *Strindberg and His Media*, red. Kirsten Wechsel (Leipzig/Berlin 2003) s. 347.

“slog ner hos länsmans”, är det uppenbarligen ett försök att testa Herr Y genom att dra in den juridiska rättvisan i samtalet. Det lyckas. Herr Y upprepar oroligt: “Hos l-länsman!”. I och med nämmandet av länsman har blixten i själva verket ‘slagit ner’ i Herr Y.

Dekoren i *Första varningen* (1892) visar

En tysk matsal: långt matbord mitt på golvet; stort skåp till höger; kakelugn etc.

Fonddörren öppen, så att man ser vinkullar, en tornspira etc.

Vinkullarna vittnar om att vi befinner oss i den sydligare delen av Tyskland. Detta bekräftas när vi får veta att man följande dag ska fira den katolska Helga Lekamensfesten. Genom att handlingen utspelas i Tyskland ter det sig naturligt att det krig som Baronessans man deltagit i är fransk-tyska kriget 1870-71.²⁵

Det hade kunnat tillfogas att det rör sig om ett pensionat, förestått av Baronessan, där Herrn och Frun tagit in som hyresgäster. I huset finns också Baronessans dotter, backfishen Rosa. Genom valet av en matsal, ett rum som alla naturligen har tillgång till, kunde Strindberg begränsa sig till *en* egentlig spelplats, dock inte utan att ge visst avkall på plausibiliteten; således förefaller det knappast naturligt att Herrn ska packa sin kappsäck där snarare än i parets privata rum. Scenrummet förefaller tvådelat men är i själva verket tredelat. Som ofta hos Strindberg är de inledande scenanvisningarna inte fullständiga. Det visar sig så småningom att det mellan matsalen och landskapet i bakgrunden finns en synlig veranda, viktig för pjäsens två tjuvtittarscener. När Herrn “kysser Baronessans hand” syns pubertetsflickan Rosa, som är kär i honom, “i fonden på verandan och betraktar uppträdet med vilda blickar”. Situationen förefaller oss numera konstlad. Hur kan den unga Rosa bli svartsjuk på den gamla Baronessan över en artighetskyss?

Psykologiskt långt rimligare är den andra tjuvtittarscenen, som beskrivs så:

HERRN. [...] *Och jag har även en hälsning [från er far] till er...* Han går emot henne [Rosa], fattar hennes huvud och vill kyssa hennes panna, då Rosa kastar huvudet bakåt och trycker sina läppar mot hans mun. Frun syns i detsamma på verandan; ryggar och går. *Rosa, mitt barn, det var en oskyldig kyss på pannan jag ämnade er!*

Så som situationen här beskrivs måste man anta att Frun bevittnar kyssen just när den äger rum. Och att hon gör sorti innan Herrn kommer med sin förklaring. Det innebär att Frun inte inser att Herrn blivit överrumplad av Rosa, att hon missförstår situationen. Detta förklarar hennes svartsjuka. I båda tjuvtittarscenerna spelar vi som recipienter den

²⁵ Valet av land kan på yttre grunder förklaras dels med att Strindberg utnyttjat sina intryck från Bayern 1887, dels med att han med denna lokalisering velat öka möjligheten att få stycket spelat av tyska teatrar. Om svårigheten att få pjäsen tidigt spelad i Sverige, se Gunnar Ollén, *Strindbergs dramatik* (Stockholm 1982) s.207.

behagliga rollen av besserwisser.

I början av *Inför döden* (1892) står den konkursdrabbade och därför självmordsbenägne Herr Durand “med en kikare i handen och ser utåt sjön”. Över “topparne av kyrkogårdens cypresser” kan han se “Lac Lemman med Savoyer-Alperna och franska badorten Evian”. Han befinner sig i dubbel bemärkelse i en gränstrakt. Han ser det land han lämnat, sitt förflutna: Frankrike. Men han står också “inför döden”; i sin kikare kan han se kyrkogården, där han snart ska ligga; bortom denna ses ett paradiskt “Toten-Insel”, hälsoorten Evian les Bains; och ovanför denna vita, snötäckt fjäll. Han står där och spanar efter vinden som ska radera hans hus. Symboliken tränger sig på. Liksom i *Ett drömspel* och i kammarspelen måste Livets Hus förintas för att ge plats åt en annan, bättre tillvaro.

Spelplatsen i *Moderskärlek* (1892) är “det inre av en fiskarstuga på en badort.²⁶ Fonden glasveranda utåt en skärgårdsfjärd”. Här har Modren billigt hyrt in sig för sommaren tillsammans med sin dotter. I pjäsöppningen ses

MODREN och KLÄDESKAN röka cigarr, dricka porter och spela kort. DOTTREN vid fönstret, ser utåt med stark uppmärksamhet.

Scenrummet är tredelat: i förgrunden ett mörkare rum, i bakgrunden ett ljusare och där bortom en ännu ljusare exteriör. Under hela öppningsscenen befinner sig de tre kvinnorna på de angivna platserna. Dottren sitter med ryggen mot de två kvinnorna som förgäves ber henne komma och vara “tredje man” vid spelbordet. Hon ser ut mot skärgården, mycket attraktiv eftersom det är en “vacker sommardag”. Alldeles som Gunlöd i *Den Fredlöse* väntar hon på någon som ska komma. Med väninnan Lisen har hon i hemlighet avtalat att de ska träffas. Men utåtblickandet har också en symbolisk betydelse. Redan här anar vi att Dottren känner sig instängd i en tillvaro helt behärskad av Modren. Kan den frimodiga Lisen erbjuda en utbrytning mot friheten? Förhoppningen går ej i uppfyllelse. Slutet utformar sig till en fortsättning av pjäsöppningen. Dottren besvarar denna gång Modrens inledningsuppmaning att bli tredje man vid bordet när hon sätter sig intill de två äldre kvinnorna och övertar Modrens roll som kortleksblandare. Vi är tillbaka till början – med en resignerad variation, klargjord i Dottrens slutreplik när hon om de andra två säger: “Jag kan ju inte ta ner murarne som ni behövt så många år att bygga!” Det är betecknande att vi aldrig sett Dottren lämna rummet som vi nu långt starkare än i pjäsöppningen med henne upplever som ett fängelse.

Också *Leka med elden* (1892) utspelas “på en badort i våra dagar”. På scenen ses “en glasveranda, inredd till salong. Dörr utåt trädgård, och åt sidorna”. Det rör sig på klassiskt vis om ett rum där alla rollfigurerna naturligen kan sammanstråla; rumsvalet bidrar med andra ord till att göra entréer och sortier plausibla. Man får av den lakoniska beskrivningen intrycket att trädgården syns bakom glasverandan. Men senare

²⁶ Lokaliseringen är ospecificerad. Det anges ej om det gäller Öst- eller Västkust. Att vi på biografiska grunder kan sluta oss till att det rör sig om Stockholms skärgård, närmare bestämt Dalarö (Ollén, *Strindbergs dramatik*, s. 213), är ur receptionssynpunkt ovidkommande.

i dramat visar det sig att där befinner sig en lägre belägen park. I sin egenskap av glasveranda ger rummet möjlighet till utsikt, väder- och ljusbestämning. De gynnsamma ljusförhållandena gör att Sonen i pjäsöppningen valt att använda glasverandan som ateljé. Rummet har tre dörrar, varav två tycks föra till andra rum i huset, medan mittdörren för ut mot trädgården/parken. Det svarar mot pjäsens centrala triangelsituation mellan Sonen, Sonhustrun och Vännen och mot temat äktenskap kontra ensamtillvaro. När Vännen i slutet flyr sin väg sker det från ett potentiellt nytt äktenskap till ensamheten, genom mittdörren som leder ut i naturen.

Bandet (1892) är ett tidigt exempel på rättegångsdrama, en genre som sedermera visat sig flitigt utnyttjad både i teater och film. Spelplatsen är en tingssal. "Dörr och fönster i fonden, genom fönstren synas kyrkogården och klockstapeln". Det tudelade scenrummet – interiör och exteriör – svarar mot de samhällskrafter, Staten och Kyrkan, som ska döma i dramats två mål. Häradshövdingen, som svarar för den världsliga rättvisan, är också "lite läsare" och delar alltså med Pastorn och nämndemännen den kristna tro som får avgörande betydelse för domen i huvudmålet. Svärdet och vågskålen, sinnebilder för Rättvisan, liksom nämndemännens edsvurna försäkran att "aldrig [...] orätt främja", kommer i slutet av stycket att stå i skriande kontrast till den orättvisa dom som fälls i båda målen.

Till raden av enaktare med delat rum ansluter sig några av Strindbergs fleraktare genom att de i alla akterna tilldrar sig på en och samma spelplats. Vi har redan exemplifierat med *Fadren*. I *Påsk* (1900) är sceneriet för alla akterna

en glasveranda på nedra botten, inredd till boningsrum. I mitten en stor dörr ut till trädgårdssquare med staket och grind till gatan. På andra sidan gatan, som jämte huset ligger på en höjd, synes ett lågt staket till en trädgård som sluttar ned mot staden. Fonden föreställer denna trädgårds trädtoppar i vårgrönka. Däröver synes ett kyrktorn och en monumental husgavel.

Husgaveln tillhör ett bryggeri, en 'materialistisk' byggnad, bakom vilken solen döljer sig. Mot denna kontrasterar kyrktornet, den andliga byggnaden. Vårgrönkan bådär hopp om en bättre årstid. Husets höga belägenhet svarar mot Elis' och hans mors misstroget nedlåtande hållning mot omgivningen, en hållning som kommer på skam dels genom Eleonoras och Benjamins barnsliga förtröstan, dels genom den välvilliga nemesis som i slutet låter misstron komma på skam.

Glasverandan är här till inte minst för att de i dramat så viktiga ljusförändringarna maximalt ska kunna utnyttjas. Varje akt har sin egen dagtid och sitt eget ljus. I den första är det tidig eftermiddag; "en solstråle faller snett in i rummet". I den andra är det sen eftermiddag eller tidig kväll; "gardinerna fördragna och utifrån belysta av gaslyktan"; inomhus är lamporna tända. I tredje akten är det morgondimma och "gråvädersstämning", tills slutligen en solstrimma åter faller in i rummet. Belysningsmässigt har vi att göra med en cirkelkomposition och samtidigt med en förändring som antyder den kristna övergången från korsfästelse till uppståndelse och den sekulära från påskris (straff) till påskägg (belöning).

Dödsdansen I (1900) är lokaliserad till en ö. Redan detta pekar på en begränsning.

Scenbilden förstärker detta intryck genom att i alla de fyra akterna visa "det inre av ett runt fästningstorn av gråsten. I fonden ett par stora portar med glasdörrar, genom vilka man ser en havsstrand med batterier och havet." Scenrummet är som synes indelat i tre fält. I förgrunden ses det runda fästningsrummet, Edgars och Alices vardagsrum. Bakom detta den tvådelade exteriören: havsstranden med dess kanoner och bortom den havet.

Dramat handlar om en man som anar sin snart förestående död och om en hustru som väntar på att denna ska ge henne den frihet hon åstundar. Strindberg skapar en visuell motsvarighet till denna situation. Kontrahenterna upplever sig som fångna i ett äktenskapshelvet. Utanför skymtar havet, friheten. Ur en annan synpunkt gestaltar scenbilden motsättningen liv-död. De mot havet riktade kanonerna visualiserar då Edgars försök att värna sig mot den hotande döden; och havsstranden svarar mot gränsen mellan liv och död, den dödskamp Edgar har att utstå.

De dramainledande scenanvisningarna följs av aktinledande:

Det är en ljum höstafton. Fästningsportarna stå öppna och man ser en artillerist posta ute på strandbatteriet; han är klädd i kask med liggare; hans sabel glittrar då och då i den nedgående solens röda sken. Havet ligger mörkt och stilla.

Exteriören, som andas åldrande och död, anknyter i första hand till Edgar – inte minst genom Vaktposten. Ur realistisk synpunkt gäller bevakningen havet. Det är därifrån en fiende kan tänkas komma. Symboliskt svarar Vaktposten mot den sjuklige Edgar, på vakt mot den hotande döden. Att Vaktposten posterar ännu i slutet vittnar om Edgars förmåga att bjuda döden spetsen.

Men Vaktposten vaktar också 'fängelset'. Edgar antyder själv sambandet då han sent i dramat säger: "Riddar Blåskägg med jungfrun i tornet; och därute går vakten med dragen sabel och bevakar skön jungfrun..." Alice drömmer om att rollerna ska kastas om. När Kurt dyker upp söker hon, efter att ha förfört denne, få Edgar i fängelse genom att ange honom för försnillning. Triumferande utbrister hon: "Åh, tornet öppnar sina portar! och vakten med dragna sabeln ska inte vakta mig mera, utan honom..." Men hennes förhoppningar kommer på skam. Edgar visar sig vara oskyldig. Kurt lämnar henne. I slutet är makarna åter hänvisade till varandra i sitt äktenskapliga fängelse. Det är nu (livets) afton. Fästningsportarna är, får vi anta, stängda men "posten på batteriet synes fortfarande genom fondfönstren".

Dödsdansen II (1900), som fokuserar på nästa generation, Kurts son Allan och Edgars och Alices dotter Judith, visar

En oval salong i vitt och guld. Fondväggen är genombruten med glasdörrar, som äro öppna så att man ser trädgårdsterrassen utanför, med stenkollonbalustrad och blåvita fajanskrukor med petunior och scharlakanspelargonior. Denna terrass är allmän promenad. I fonden bakom synes strandbatteriet med en postande artillerist: i fjärran öppna havet.

Vi känner igen indelningen i en interiör i förgrunden och en tvådelad exteriör i bakgrunden. Också här finns fängelseperspektivet i form av den posterande artilleristen, understruket i Akt III när Allan utropar “Jag vill härifrån! Ut, i världen!” och Judith instämmer med: “Det är för trångt här!” Vid det laget har det tidigare, implicerade solskenet försvunnit. Det är nu “mulet och det regnar”. Sikten har försämrats, rummet har krympt. När Alice i sista akten förpassar den slagrörde Edgar ut ur huset genom att slå upp fönsterrarna, gör hon det med orden: “Ut med kadavret! Ut me’n, och upp med dörrarne! Här ska vädras!” Den följande scenanvisningen – “det har klarnat ute” – bekräftar att hennes åtgärd har haft effekt. När hon sedan med *Drömspelets* centrala tematik reflekterar över “att blommor kunna växa ur smuts” – hon syftar på Allan och Judith – erinras man om de blommor som pryder terrassen utanför salongen. Det finns hopp för den unga generationen.

I kammerspelet *Pelikanen* (1907) utspelas dramats tre akter alla i en och samma salong. Det skapar en känsla av instängdhet, av fängelsetillvaro, som inte bara svarar mot Modrens skuld känslor – “därför sitter jag här inspärrad”, suckar hon – utan också mot alla rollfigurernas känsla av att befinna sig i ett jordiskt fängelse. När Modren, Elise, i slutet “öppnar balkongdörren och störtar ut” rör det sig realistiskt sett om ett försök att fly undan elden för att rädda livet; metafysiskt rör det sig snarare om en flykt undan helvetes- eller skärselden. Men Modrens flykt kan också ses som en flykt bort från det jordiska fängelset in i döden uppfattad som befrielsen. När Modren en gång tidigare övervägt att hoppa ut genom fönstret, efter att ha sett “ner i djupet”, tycks det ha varit i avsikt att befria sig från livet genom självmord. Redan i pjäsöppningen har trotjänarinnan, gamla Margret, konstaterat: “snart är befrielsens stund kommen”. Modrens flykt från huset-jordelivet har sin verbala motsvarighet i Sonens avslutande monolog, där han visionärt upplever barndomens båtresa ut till en sommarfager skärgårdsö som en hädanfärd till en bättre tillvaro.

Brandell talar i sin studie om scenbilder med dubbla interiörer och exemplifierar med Ibsens *Vildanden*. Det gäller Akt II-V, med Hjalmar Ekdals fotoateljé i förgrunden och dess markanta kontrast, vildandsloftet, i bakgrunden. Redan i *Et Dukkehjem* kan man som vi sett tala om ett flertal rum, varav åtminstone ett par skymtar bakom det i sin helhet visualiserade vardagsrummet. Noras slutliga sorti genom samma dörr vi såg henne komma in igenom i början torde vara den mest frappanta och en av de mest innebördsdiga i världsdramatiken. Man bör notera att det är mitt i natten, bildligt talat i mörker, som Nora lämnar sin man.

När Hjalmar Ekdals ateljé används också som vardagsrum och matrum rör det sig om en ekonomisering av scenrummet för att slippa dekorbyten; en följd effekt är att man får ett intryck av reell ekonomisering, att familjen är trångbodd och har det ekonomiskt svårt ställt. Man kan fråga sig om dramaturgin här är hönan och tematiken ägget – som jag är benägen att hävda – eller om det möjligen förhåller sig tvärtom.

En annan och mindre påfallande ekonomisering av scenrummet hittar man hos Strindberg i *Leka med elden* med dess “glasveranda, inredd till salong” och i *Påsk* med dess “glasveranda [...], inredd till boningsrum”. Här får ett och samma rum fylla två funktioner. Dramatiskt och tematiskt meningsfullt blir detta farmför allt i

Dödsdansen I där makarnas runda vardagsrum tidigare varit fästningstorn. Så har det förblivit eftersom Edgar och Alice bildligt talat är kedjade både vid tornet och vid varann.

Maurice Maeterlincks enaktare *Intérieur* (1894) – titeln står både för husets och människans inre – innebar något av en revolution på rumsfördelningens område. Scenbilden visar

Un vieux jardin planté de saules. Au fond une maison, dont trois fenêtres du rez-de-chaussée sont éclairées. On aperçoit assez distinctement une famille qui fait la veillée sous la lampe. [...]

Le Vieillard et l'Étranger entrent avec précaution dans le jardin.

Medan scenrummet i dramatiken dittills visat en interiör i förgrunden – den huvudsakliga spelplatsen – och en eller flera andra rum i bakgrunden, interiörer eller exteriörer, kastade Maeterlinck om förhållandet. I *Intérieur* får vi en exteriör i förgrunden och en interiör i bakgrunden. Med Gubben och Främlingen betraktar vi familjen kring aftenlampan inne i huset. Av de två männens samtal framgår att de vet vad familjen ännu inte vet, att den av dottrarna som på morgonen gett sig av hemifrån har dränkt sig. Längre spelar vi som recipienter tillsammans med de två rollen av invigda i förhållande till familjen inne i huset, vars beteende vittnar om att man har onda aningar. Av olika skäl dröjer man med att meddela familjen den sorgliga nyheten. Inte förrän denna konfronteras med den döda flickan får man visshet.

Rumsindelningen i *Intérieur* har sin motsvarighet i ett par av Strindbergs kammerspel och det är sannolikt att det rör sig om en direkt påverkan.²⁷ I *Oväder* (1907) ses i första och tredje akten

En modärn husfasad [...]; ovanpå sousterrainen är nedre botten med stora fönster som stå öppna; fyra av dessa höra till en matsal, elegant möblerad; ovanpå nedra botten synes en trappa upp-våningen, vars fyra mittfönster hava fällda röda rullgardiner, som inifrån upplysas.

Framför fasaden är trottoar med avenyens träd; i förgrunden en grön bänk och en gaslykta.

Dramat öppnar med en nästan tom scen. Endast Herrn "synes vid bordet ini matsalen". Strax gör Brodern entré. Han går fram till ett av de öppna fönstren och tilltalar Herrn därinne. Rumsfördelningen är ungefär densamma som i *Intérieur* – exteriör i förgrunden, interiör i bakgrunden – men hos Maeterlinck ses huset från baksidan-trädgården, den privata sidan, hos Strindberg från framsidan-gatan, den offentliga sidan. Och i motsats till situationen i *Intérieur* kommuniceras det i *Oväder* mellan ute och inne.

²⁷ Strindberg uttryckte ofta sin beundran för Maeterlinck och *Intérieur* fanns i hans sista bibliotek; se Hans Lindström, *Strindberg och böckerna* (Uppsala 1977) s. 140.

Likheten med Maeterlincks pjäs blir särskilt frappant när Brodern och Herrns frånskilda hustru Gerda senare i Akt I genom ett av husets fönster betraktar Herrn inne i matsalen. Eftersom ingenting har ändrats i rummet sedan Herrn och Gerda skildes, blir det för hennes del en blick in hennes äktenskapliga förflutna. Rum blir tid.

Lika innovande som rumsfördelningen i Maeterlincks *Intérieur* är den i Strindbergs *Spöksonaten* (1907), där varje akt länkas rumsligt till den följande, så att de tre scenrummen på sätt och vis bildar ett och samma rum – alldeles som ett och samma liv kan indelas i stadier. Med Studenten som vägvisare och ledsagare förflyttar vi oss från gatan (Akt I) genom runda salongen (Akt II) till hyacintrummet (Akt III), från större till mindre rum, från 'paradis' till 'inferno', en omvänd Danteresa.²⁸ Genom att synkronisera denna rörelse inåt med Studentens gradvis alltmer negativa syn på livet, antyder Strindberg ett samband mellan livserfarenhet och livsförnekelse. Den rumsliga omkastningen mellan andra och tredje akten har sin motsvarighet i livets gång: de unga som tidigare bildat bakgrund rycker i förgrunden och ersätter de gamla som nu förpassas till bakgrunden. Första akten visar

Nedra botten och en trappa upp av en modärn husfasad, men endast husets hörn, som på nedra botten avslutas med en rund salong, en trappa upp med en balkong och flaggstång.

Genom öppna fönstren till runda salongen synes när rullgardinen dras upp, en vit marmorstaty av en ung kvinna, omgiven av palmer, starkt belysta av solstrålar. I fönstret till vänster synas i krukor hyacinter (blåa, vita, skära).

Tillsammans med Studenten (läs: nykomlingen i denna värld) upplever vi här huset, Livets Hus, som mycket attraktivt. Så småningom upptäcker vi med honom (i Akt II) att det är ytterst bristfälligt. När till och med kärleken (i Akt III) visat sig illusorisk, återstår endast hoppet om en bättre hinsidestillvaro. Slutets scenanvisning lyder: "Böcklins *Toten-Insel* blir fond; svag musik, stilla, angeämt sorgsen höres utifrån ön".

Konklusion

Naturalismen hade en förkärlek för rummets och tidens enhet därför att ett tillämpande av dessa enheter ger en stark känsla av att vad som framförs på scenen är ett stycke *verklighet*, "un coin de la création" (Zola). Strindberg kände sig omkring 1890 starkt dragen till naturalismens försök att på detta sätt skapa skenbar överensstämmelse mellan teater och liv.

Iakttagandet av enheterna kombinerat med strävan efter verklighetstrohet skapade emellertid dramaturgiska problem. Hur kunde man på ett verklighetstroget sätt åstadkomma naturliga samtalsskiften och effektiva kontrasteringar när handlingen

²⁸ "The gradual revelation of the rotten foundations of the house [...] is presented visually by a zoom from act to act" påpekar Freddie Rokem i sin *Theatrical Space in Ibsen, Chekhov and Strindberg. Public Forms of Privacy* (Ann Arbor 1986) s. 66. Rumsanvändningen är m.a.o. mycket filmisk.

begränsades till en och samma miljö, till ett och samma rum? I Ibsens efterföljd fann Strindberg en lösning genom att bortom den egentliga spelplatsen, det i sin helhet visualiserade rummet, skapa (utsikt mot) ytterligare ett eller flera rum som tematiskt eller symboliskt, inte sällan kontrastivt, kunde förbindas med denna. Till skillnad från Ibsen gjorde han detta ofta inom en genre som han själv mer eller mindre skapat: det seriösa enaktsdramat.²⁹ Också i de realistiska fleraktsdramer som begränsar sig till *en* egentlig spelplats – vilket betyder att de dramaturgiska problemen är ansenliga – återfinns ett eller flera bortre rum. Mot slutet av sitt liv inspirerades Strindberg av Maeterlincks författarskap och rumsindelningen i åtminstone en av dennes enaktare tycks ha haft ett direkt inflytande på Strindbergs första kammerspel, *Oväder*. I *Spöksonaten* gick Strindberg vidare i utforskandet av det delade scenrummet. Med en scenföljd som innebär en kombination av gradvis inzoomning på och krympning av scenrummet tills “rummet” slutligen “försvinner” för att, plötsligt starkt utvidgat – som om det jordiska fängelsets murar brutits ner – ge plats åt det hinsides, en ljuvlig *Toten-Insel*, skapade Strindberg en filmisk novitet inom dramat. Det delade scenrummet hade fått en allegorisk innebörd som kunde erinra om ‘vandringdramat’ *Divina Commedia*.

Litteratur

Brandell, G. (1993). *Nordiskt drama – studier och belysningar*. Uppsala: Svenska Litteratursällskapet.

Dahlbäck, L.; Lindström, H.; Ollén, G. (red.) (1981-). *Strindbergs samlade verk: nationalupplåga*. Stockholm: Norstedts/Almqvist & Wiksell, vol. 2, 3, 27, 33, 58.

Edqvist, S.; Ehnmark, K. (red.) (1976). *Fröken Julie*. Stockholm: Biblioteksförlaget.

Holm, I. (1966). *I en akt. 21 enaktare från Strindberg till Arrabal*. Stockholm: Aldus/Bonnier.

Lamm, M. (1924). *Strindbergs dramer I*. Stockholm: Bonnier.

Liet, H. van der (2003). “Two Pariahs. From Short Story to Short Play”. I Kirsten Wechsel (red.), *Strindberg and His Media. Proceedings of the 15th International Strindberg Conference*. Leipzig/Berlin: Edition Kirchhof und Franke, s. 341-357.

Lindström, H. (1977). *Strindberg och böckerna*. Uppsala: Svenska Litteratursällskapet.

²⁹ Jfr Schnetz, *Der moderne Einakter*, s. 24: “Seit Strindbergs theoretischem Debüt von 1889 muss der Einakter als eigenständige Gattung gelten.” Schnetz syftar här på Strindbergs “Om modernt drama och modern teater”. Den teoretiska debuten ägde dock rum ett år tidigare, då förordet till *Fröken Julie* författades och publicerades.

Ollén, G. (1982). *Strindbergs dramatik*. Stockholm: Sveriges Radios Förlag.

Rokem, F. (1986). *Theatrical Space in Ibsen, Chekhov and Strindberg. Public Forms of Privacy*. Ann Arbor: UMI Research Press.

Schnetzer, D. (1967). *Der moderne Einakter. Eine poetologische Untersuchung*. Bern/München: Francke.

Szondi, P. (1956). *Theorie des modernen Dramas 1880–1950*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Törnqvist, E. (1995). *Ibsen. A Doll's House*. Cambridge: Cambridge University Press.

Biographical note

Egil Törnqvist was professor emeritus of Scandinavian Studies at the University of Amsterdam. His research, focusing on drama, theatre, and film, include many books on Ibsen, Strindberg, O'Neill and Ingmar Bergman. He was awarded the Strindberg prize in 2004.