MINNE SOM KONSTRUKTION I STRINDBERGS NATURALISTISKA DRAMATIK

Med särskild hänsyn till *Fadren*

MASSIMO CIARAVOLO

SYFTET MED DENNA ARTIKEL är att granska hur August Strindberg använder minne i konstruktionen av dialogerna i pjäsen *Fadren* (1887). Det är ett intressant problem med hänsyn till den starka modell som Henrik Ibsens borgerliga dramatik då erbjöd genom den konsekventa och strukturella användningen av återblicken på det förflutna. Hur skulle Strindberg kunna utveckla en egen, personlig linje inom naturalistisk dramatik på dessa villkor? Péter Szondis *Theorie des modernen Dramas* (1956) är både inträngande och kontroversiell vad gäller värderingen av Nordens stora dramatiker Ibsen och Strindberg, då han menar att överflödet av minnen och reflektion över det upplevda trängde undan den faktiska handlingen på scenen, och därmed skapade en avgörande kris i dramats utveckling under 1800-talets två sista årtionden och i början av 1900-talet. En aktuell aspekt i Szondis perspektiv är att den betraktar Ibsens och Strindbergs egenskaper, så olika dessa två dramatiker än är, i en sammanhängande dramahistorisk rörelse.

För att ytterligare belysa problemet lönar det sig att påpeka vad Strindberg själv menade i egenskap av teoretiker inom fältet dramatisk konst år 1888 och 1889, då han pläderade för stramare konstruktion men mindre symmetriska dialoger, och lyfte fram hjärnornas motstridiga växelverkan samt så kallade karaktärslösa karaktärer, vars sinne är en komplex sammansättning av gammalt och nytt. Det är dessutom lämpligt att använda Harold Blooms begrepp *The anxiety of influence* för att klargöra hur avståndstagandet från den ibsenska före-

bilden blev en starkt produktiv och kreativ drivkraft hos Strindberg, vad gäller både tematiken och uttrycksformen. Slutligen ska hänsyn tas till en annan form av minne vi möter i *Fadren*, vilken igen skiljer Strindbergs från Ibsens naturalistiska dramatik: det kollektiva och kulturella minne som aktiveras genom det explicita intertextuella samspelet, dialogen med det förflutna som äger rum på scenen.[1]

Szondis tes om Ibsens och Strindbergs dramatik

Szondis *Theorie des modernen Dramas* bygger på ett postulat som verkar problematiskt eftersom det är så absolut och tillspetsat. Det moderna dramat från renässansen till 1800-talet, skriver han, framställer mellanmänskliga relationer som bygger på dialog och handling i nutiden. Personernas berättelser om egna inre dimensioner, tankar och känslor, eller om tidigare händelser som angår dem, är inte »primära« utan snarare störande i denna klassiska konvention; de utgör något episkt och icke-dramatiskt, det vill säga inte handlingen i sig som den tar form i dialogen, utan en »sekundär« berättelse om och kring handlingen.[2]

Man frågar sig hur människornas inbördes relationer någonsin kan framställas på scenen utan att det yppas något väsentligt om deras inre liv, som således kan väcka existentiellt intresse. Det är också en huvudpoäng i essän »Om modernt drama och modern teater« (1889), där Strindberg understryker att det grundläggande arvet efter Europas stora dramatiker från renässanstiden till klassicismen just är den psykologiska fördjupningen, något som alltså motsäger Szondis postulat. Hos Shakespeare, heter det hos Strindberg, blev »det psykologiska förloppet« huvudsak; Corneilles och Racines »psykologiska analyser« representerade en högre linje i dramat, och Molière skapade »stilen för den moderna komedin« genom »själslivets skiftningar«.[3]

---

1 Pjäsen *Fadren* väljs som föremål för närläsning i artikeln, vars utrymme inte tillåter någon vidareutveckling av undersökningen i Strindbergs andra främsta naturalistiska skådespel *Fröken Julie* (1888) och *Fordringsägare* (1888) enligt samma premisser.

2 En senare tysk utgåva har använts (Szondi 1973) samt den svenska översättningen *Det moderna dramats teori* (Szondi 1972). I fortsättningen hänvisas till den svenska utgåvan, här i synnerhet Szondi 1972, s. 12–16.

3 Strindberg, SV 18:319–320.

Fördelen med Szondis renodling är dock att den slagkraftigt formulerar en historisk och deskriptiv teori om den moderna teaterns kris och utveckling från 1800-talets sista årtionden till mitten av 1900-talet. Och vid denna kritiska vändpunkt spelar Skandinaviens största dramatiker Ibsen och Strindberg, samt Tjechov, en avgörande roll. Trots att Szondis värderingar förefaller drastiska, förklarar han att han inte vill verka normerande utan beskriva historiskt.[4] Han karaktäriserar Ibsens och Strindbergs dramatik som ett överflöd av psykiskt innehåll – därför också ett överflöd av minnen och reflektion över det upplevda – vilket i hans tycke tränger undan handlingen på scenens här och nu.

Att det sekundära tar över det primära hos både Ibsen och Strindberg har att göra med att de verkade i djuppsykologins tidevarv. Strindbergs ordval i citaten ovan, som värderar storheten hos de tidigare, klassiska dramatikerna i psykologins tecken, är ett bevis på detta. Szondi understryker subjektiviseringen och internaliseringen av skeendet, som kännetecknar Ibsens och Strindbergs pjäser; det var detta som framkallade krisen i den dramatiska konsten, konventionellt byggd på den yttre handlingens företräde. Flera Strindbergsforskare har observerat att Strindbergs dramatik och författarskap uppstod samtidigt med Sigmund Freuds kartläggning av det mänskliga psyket, och kom till liknande slutsatser.[5] I en nyare studie har psykoanalytikern Per Magnus Johansson preciserat hur båda författarna – samt förresten Ibsen och det moderna genombrottet – delade liknande historiska, sociala och kulturella förutsättningar inom ramen för europeiskt urbant och borgerligt liv i slutet av 1800-talet och under sekelskiftet 1900. Inom olika områden och utan någon närmare kontakt eller påverkan sinsemellan behandlade Freuds och Strindbergs verk besläktade frågeställningar angående svårigheterna i kärleksrelationerna och inom äktenskapet, samt förhållandet mellan verklighet, diktande och dröm.[6]

---

4 Törnqvist 2001, s. 19, observerar att Szondis teori fångar en väsentlig förändring trots en del förenklingar; se även Törnqvist 1982, s. 11, 216–217.

5 Se till exempel Szalczer 2009, s. 103–105, och Björn Meidal i Meidal & Wanselius 2012, s. 410–411.

6 Johansson 2020, s. 7–11, 84–104, 264–265.

Denna kontext blir relevant när man undersöker minnesarbetet som konstruktionsprincip i Strindbergs naturalistiska dramatik. Då ett modernare innehåll – en förändrad uppfattning om psyket och om människornas villkor – nödvändigtvis måste finna sin nya form, visade sig Strindberg mer benägen än Ibsen att söka den. Medan Ibsen anpassade den traditionella formen, baserad på en välfungerande intrig, efter synen på människan som djuppsykologiskt väsen, tenderade Strindberg, redan som naturalist och just på grund av en relaterad människouppfattning, att upplösa strukturen i den nedärvda *pièce bien faite*, som Ibsen däremot var villig att bearbeta vidare och bevara.[7]

I Ibsens mästerligt konstruerade pjäser ekar så gott som varje replik av personernas förflutna – och det är just denna konvention som framkallar Szondis kritik, i synnerhet med hänsyn till Ibsens näst sista pjäs *John Gabriel Borkman* (1896).[8] Vad Szondi förbiser är att samspelet mellan minnet av de tidigare händelserna och deras följder i handlingens nutid inte dödar den dramatiska spänningen hos Ibsen utan ökar den; den tillbakablickande dialogen skapar modernt sammansatta själar som äger en djup psykologisk dimension, personer som inte bara handlar i nuet utan samtidigt har ett inre liv som är en lagring av upplevelser, föreställningar och erfarenheter genom tiden. Och även om samtalen i de ibsenska interiörerna kan förefalla relativt statiska, ställs personerna inför etiska dilemman som slutligen kräver deras beslut och val, således en form av handling i nuet.[9]

Att iscensätta denna verklighet var, som den svenske regissören och skådespelaren August Lindberg skrev i ett brev till Ibsen den 26 december 1884, en omvälvning som krävde en ny dramatisk konst. Lindberg blev just då huvudperson i det moderna genombrottet

---

7 Szondi 1972, s. 17–26, 32–45. Jfr Manheim 2002, s. 13–18.

8 Szondi 1972, s. 20–23. En kritik av Szondi, och samtidigt en ingående vidareutveckling av hans insikt om Ibsens och Strindbergs verk som kris och vändpunkt inom drama, erbjuder Patrick Ledderoses avhandling *Dramatische Zeiten* (2021). Det är just genom pjäser som Ibsens *John Gabriel Borkman* och Strindbergs *Ett drömspel*, hävdar Ledderose, som tidsbegreppet inom skandinaviskt och europeiskt drama förvandlas från lineärt, kontinuerligt och objektivt till fragmenterat, diskontinuerligt och subjektivt. Se i synnerhet Ledderose 2021, s. 12–13, 18–27, 31–163, 368–371.

9 Jfr Bennett 1998, s. 70; Ciaravolo 2022, s. 286–296.

inom teatern i egenskap av både regissör och skådespelare; det var Lindberg som såg till att Ibsen fick en avgörande framgång för kontroversiella pjäser som *Gengangere* och *Vildanden* på Nordens scener (1883–1885).[10] I brevet till Ibsen påpekar Lindberg att den lätta, ytliga tonen i 1800-talets nedärvda franska komedi inte längre räcker till för att gestalta nutidens »nya människor«:

> *Vi stå med Herr Doktorns nyaste stycke på en alldeles obruten mark*, där det gäller att gå fram med hacka och spade. *Det är ju alldeles nya människor detta, och vart komma vi då med vanliga teaterfasoner?* Med människor som avlägsnat sig ifrån naturen, genom att hela sitt liv ha spelat fransk boulevardkomedi.[11]

Det nyas horisont flyttas emellertid ständigt framåt, och i växelverkan mellan Ibsen och Strindberg blev förskjutningen särskilt snabb. För Strindberg var denna landvinning – de moderna människornas sammansatta och motsägelsefulla själsliv – avgörande, men han var inte lika intresserad av intrigen, som trots det nya i människoskildringen förband Ibsens dramatik med starka, nedärvda strukturer i 1800-talsteatern, vilket Szondi påpekar. För Lindberg blev samarbetet med Strindberg, med dennes krav på »sökandet efter den nya formeln för nytidens drama«,[12] faktiskt svårare, fastän de var vänner och behöll kontakten genom åren, bortsett från tillfälliga oenigheter.[13] Jämförda med Ibsens konstfärdiga och stränga konstruktion verkar Strindbergs naturalistiska pjäser, åtminstone vid första läsningen, mer rotade i

---

10 Se Lindberg 1943, s. 83–155; Marker & Marker 1996, s. 169–170; Perrelli 2000, s. 808–818.

11 Citerat i Lindberg 1943, s. 148. Kursiv i originaltexten (det vill säga i Per Lindbergs återgivning av faderns brev till Ibsen).

12 Strindberg, SV 18:320.

13 Lindberg 1943, s. 83–155, 205–231. Om det långvariga vänskapsförhållandet mellan Strindberg och Lindberg, från 1879 till Strindbergs död 1912, vittnar många ställen i *August Strindbergs brev*, men också om Lindbergs oförståelse för Strindbergs brutalare form av naturalism (se Strindberg, Brev 7:332, 335, också i kommentarerna av Torsten Eklund), och om ett sällan uttalat men tydligt »triangeldrama« mellan Strindberg, Lindberg och Ibsen. Detaljerade referenser följer längre fram.

nuet och i handlingen på scenen, som är en kulmination av explosiv psykisk spänning. Eszter Szalczer observerar:

> The incorporation of unconscious, irrational drives that supplant causal character motivation separates *The Father* from Ibsen's so-called social plays with contemporary subjects [. . .]. Ibsen provides ample expository information about the characters' past, where the causes of their present actions are rooted. By contrast, *The Father* and Strindberg's other naturalistic plays jump right into the already heated action. The erratic plot appears to be driven by chance rather than causation. [. . .] [I]n a masterly vivisection, Strindberg focuses on the internal processes of a disintegrating mind.[14]

Vid närmare betraktande är minnesbilderna dock lika närvarande i Strindbergs pjäser, även om de kännetecknar dialogerna på ett annat sätt och i delvis andra syften. Som Szalczer påpekar ersätter Strindberg Ibsens kausala förklaringsmodell för handlingen med ett införlivande av irrationella, omedvetna drivkrafter, där minnena figurerar som ett av många element i det moderna subjektets fragmentariska sammansättning.

Strindbergs teaterteoretiska skrifter 1888 och 1889

Strindberg formulerade sina idéer och intentioner tydligt i de för denna naturalistiska fas relevanta teoretiska skrifterna, den redan nämnda »Om modernt drama och modern teater« och »Förord« till *Fröken Julie* (1888). Författarens insikt om teaterns kris och om spänningen mellan ett nytt innehåll och en gammal form stämmer väl överens med Szondis dramahistoriska rekonstruktion.[15] 1800-talets arv, som Strindberg visar missnöje med och tar avstånd ifrån, utgörs av både deklamationen i det romantiska, historiska dramat och intrigen i den

14 Szalczer 2011, s. 75. Se även Szalczer 2006, s. 103–108. Brandell 1985, s. 162, anser till och med att de sporadiska återblickarna inte bidrar till skeendet i *Fadren*, och att dramatikern här är »demonstrativt ointresserad av det förflutna«.
15 Strindberg, SV 18:317, resp. SV 27:101–102.

lätta, franska eller franskinspirerade samtidskomedin.[16] I »Förord« försvarar Strindberg det naturalistiska sorgespelet som genre; texten ska naturligtvis inleda *Fröken Julie*, »ett naturalistiskt sorgespel«, men bygger också på erfarenheten och kunskapen Strindberg hade skaffat sig genom *Fadren*, också ett »sorgespel«.[17] Strindberg poängterar:

> [M]an ropar med pretention på livsglädjen och teaterdirektörerna skriva rekvisitioner på farser liksom om livsglädjen låge i att vara fånig och att rita av mänskor som om de voro alla behäftade med danssjuka eller idiotism. Jag finner livsglädjen i livets starka, grymma strider, och min njutning är att få veta något, att få lära något.[18]

Denna otillfredsställelse hos Strindberg visar att han delade samma ståndpunkt och samma strävan som hade varit Ibsens, Lindbergs, det moderna genombrottets och den franska naturalismens inom dramatik och teater.[19] Därför betonar hans teoretiskt-programmatiska skrifter behovet av en förnyelse av formen, som enligt honom består i större koncentration och reduktion (kortare pjäser med färre personer, enklare och mindre scen), så att man prioriterar det betydelsefulla motivet i stället för den invecklade intrigen. Slutmålet i denna förnyelseprocess är »det psykologiska förloppet«, »det nya psykologiska dramat«.[20] Det är alltså i nutidsperspektivet, med hänsyn till den nya naturalistiska teatern i vardande, som Strindberg också betonar det psykologiska som det viktigaste arvet hos Europas stora dramatiker

---

16 Strindberg, SV 18:318–320, resp. SV 27:102–103.

17 Se pjäsernas underrubriker i SV 27:99 resp. 27:7.

18 Strindberg, SV 27:103.

19 Ollén 1982, s. 92–93, observerar att harmen och de upprörande verklighetsskildringarna förenar Ibsen och Strindberg som naturalistiska dramatiker. »Om modernt drama och modern teater« omfattar en stark hyllning till André Antoine och hans Théâtre Libre, en viktig inspirationskälla för Strindberg när han lanserade sin Skandinavisk Försöksteater, se SV 27:320–329. Däremot tillgodogör sig Strindberg den skandinaviska dramatikens och den skandinaviska teaterregins landvinningar nästan helt implicit och utan hyllning. Om detta se längre fram, §4 och §6.

20 Strindberg, SV 27, citat s. 109 (102–109), resp. SV 27, citat s. 325 (318–322, 325–329, 330–331).

under senrenässansen och klassicismen, som vi tidigare sett (och nu till skillnad från Szondis rekonstruktion).

Den avgörande insikten i »Förord« är att formens förnyelse, i samklang med det psykologiska dramats nya innehåll, måste gå i riktning mot en sammansatt och till synes osammanhängande karaktärsteckning, samt, som följd, mot en irrande och mer fragmenterad dialog bland personerna.[21] Här erbjuds flera centrala reflektioner kring det moderna subjektets tillstånd, och om hur denna människa kan bli teaterkaraktär på de nya givna villkoren. Det handlar om kända formuleringar, som har skrivit den tidiga modernismens historia,[22] och som, väl att märka, betonar vad Strindberg ofta kallar atavism, det förflutnas närvaro i nutiden:

> Som moderna karaktärer, levande i en övergångstid mer brådskande, hysterisk än åtminstone den föregående, har jag skildrat mina figurer mer vacklande, söndergångna, blandade av gammalt och nytt [. . .].
> Mina själar (karaktärer) äro konglomerater av förgångna kulturgrader, och pågående, bitar ur böcker och tidningar, stycken av mänskor, avrivna lappar av helgdagskläder som blivit lumpor, alldeles som själen är hopflickad [. . .].[23]

Denna nervösa människa, en motsägelsefull blandning av nytt och gammalt, »uppbrott och nostalgi«,[24] utgör som sagt också en förutsättning för en annorlunda dialog och dramatisk konstruktion; mindre symmetri och mindre intrig kan återge den obalanserade och karaktärslösa karaktären:

---

21 Strindberg, SV 27:104–105, 109.

22 Bradbury & McFarlane 1991, s. 47. Jfr Marker & Innes 1998, s. ix–xv.

23 Strindberg, SV 27:104–105.

24 Se Anna Jörngårdens relevanta undersökning i avhandlingen *Tidens tröskel. Uppbrott och nostalgi i skandinavisk litteratur kring sekelskiftet 1900*; här i synnerhet Jörngården 2012, s. 9–33, 212–229.

> Vad dialogen slutligen angår, har jag [. . .] undvikit det symmetriska, matematiska i den franska konstruerade dialogen, och låtit hjärnorna arbeta oregelbundet såsom de göra i verkligheten, där i ett samtal ju intet ämne tömmes i botten, utan den ena hjärnan av den andra får en kugg på måfå att gripa in i. Och därför irrar också dialogen, förser sig i de första scenerna med ett material som sedan bearbetas, tages upp, repeteras, utvikes, lägges på, såsom temat i en musikkomposition.[25]

Anxiety of influence som produktiv strategi

Det kan förefalla orättvist av Strindberg att betona allvaret i en nutidspjäs, behovet av den psykologiska fördjupningen, samt sceniska grepp som den fjärde väggen och den verkliga inredningen och rekvisita i stället för målade kulisser, utan att ens nämna Ibsen eller den nya skandinaviska teaterregin i »Förord«.[26] En förklaring kan vara att det explicita avståndstagandet sker gentemot den dominerande franska 1800-talsteatern, men implicit riktas invändningen också mot Nordens mästare Ibsen, såsom fullföljare av *la pièce bien faite*.[27] Detta hindrar inte att Strindbergs »Förord« står i nödvändig dialog med och i objektiv tacksamhetsskuld till både Ibsens och den skandinaviska naturalistiska regins landvinningar. Självklart var Strindberg medveten om utvecklingarna i Skandinavien, annars hade han inte kunnat skriva till August Lindberg som han gjorde den 3 juni 1887, då han föreslog för honom att de skulle bli kompanjoner och starta det som senare skulle bli Strindbergs Skandinavisk Försöksteater.

---

25 Strindberg, SV 27:109. Om Strindbergs karaktärslösa karaktär som rollspel jfr Jacobs 1988, i synnerhet om *Fadren* s. 84–86. Parentetiskt kan man märka, med hänsyn till citatet ovan, att Strindbergs kaos är medvetet skenbart och konstnärligt komponerat; i detta avseende skiljer sig Strindbergs naturalistiska estetik inte nämnvärt från hans postnaturalistiska estetik i den dramatiska produktionen efter Infernoperioden. Se till exempel »Erinran« i *Ett drömspel*; Strindberg, SV 46:7; jfr Törnqvist 1982, s. 216–219.

26 Strindberg, SV 27:111–113.

27 Jfr Szondi 1972, s. 18: »[Ibsen] vann sin berömmelse i hög grad på sitt tekniska mästerskap. Men denna yttre fullkomlighet döljer en inre kris i dramat. Tjechov höll sig också till den traditionella formen. Men han var inte lika mån om *la pièce bien faite* (det klassiska dramats utlöpare på 1800-talet).«

Triangeldramat med Ibsen som oönskad part är tydligt skisserat, men det handlar inte bara om personlig nyck, besynnerlig patriotism eller svartsjuka. Vad Strindberg skriver till Lindberg menar han på allvar, och vi återfinner det, utförligare formulerat, i de senare teaterteoretiska skrifterna. I det nämnda brevet lyder det:

> Att omskapa teatern eller reformera den, drömmer jag ej om, ty det är omöjligt! Den kan endast moderniseras något!
> [...]
> Ibsen kan du inte köra länge med; ty han skrifver troligen ej mycket mer, och hans genre är hans specialitet och är på retur.
> Du skulle läsa tyskarnes om Rosmersholm.
> Han för sig, och vi för oss!
> Ditt patriotiska sinne skulle väl mana dig till den ärelystnaden göra en Svensk teater![28]

Ibsen hade alltså sin »genre«, sin form för borgerlig naturalistisk dramatik, och Strindberg hade bara blivit en epigon om han hade fortsatt att idka den. En grundläggande insikt i Harald Blooms teori om *The anxiety of influence* kan hjälpa oss att förstå varför det var nödvändigt för Strindberg, fast inte lätt, att skaffa sig eget spelrum och hävda sin särart utanför Ibsens stora skugga, och också varför det generellt är oundvikligt för den yngre författaren att idiosynkratiskt »feltolka« sina stora föregångare i denna högst produktiva och kreativa befrielseprocess. Blooms poäng är att ängslan för påverkan inte bör ses som en förlamande, tillintetgörande känsla, utan snarare tvärtom, som en drivkraft hos den yngre men lika originella och starka författaren, vilken genom motsättningen mot föregångaren finner en språngbräda.[29]

---

28 Strindberg, Brev 6, s. 216 (215–217). Ett annat relevant uttalande i sammanhanget finns i Strindbergs brev till August Falck 23/12 1887 inför premiären av *Fadren* på Nya Teatern i Stockholm: »Spela stycket så som Lindberg låtit spela Ibsen: alltså: icke tragedi, icke komedi, utan något midt emellan« (Strindberg, Brev 6, s. 337); jfr Ollén 1982, s. 105. Denne August Falck var fadern till den senare mer kända namnen, Intima teaterns direktör.

29 Bloom lägger fram sina teser både i *The anxiety of influence. A theory of poetry*, först publicerad 1973, här i den andra utgåvan (1997) med ett nytt »Preface« (1997, s. xi–xlvii),

Vad framför allt »Förord« faktiskt visar – oftare implicit, men tydligt nog – är Strindbergs egna korrigerings- och kompletteringsstrategier i förhållande till naturalismen, såsom den hade funnit uttryck i Ibsens borgerliga dramatik och, på scenen, i den nya regikonsten. Även om Ibsen inte nämns, verkar genombrottet för hans dramatik och för den nya regin vara klara, ja, självklara förutsättningar.[30] Korrigerings- och kompletteringsstrategierna gentemot en ansedd och problematisk föregångare är vad Bloom kallar *clinamen* och *tessera* i *The anxiety of influence*.[31] Här betraktar Bloom också en ytterligare strategi, *kenosis*, som snarare betyder brytning med föregångaren. Den skulle ha kunnat förklara en annan, viktig sida av Strindbergs svar på Ibsen, den öppet polemiska, som snarare handlar om tematik och innehåll (Noras val, äktenskap, jämställdhet mellan könen och kritik mot patriarkatet). Bloom – ointresserad av varje kontextualisering av den estetiska erfarenheten inom social historia och kulturhistoria[32] – skriver emellertid inte om den typ av frontalattack mot de litterära föregångarna och traditionen som programskrifterna börjat praktisera sedan 1800-talets sista årtionden. Programförklaringar och manifest utgör en viktig aspekt av modernismen och avantgardet, även i deras tidiga uttryck hos en portalgestalt som Strindberg. De markerar en avvikelse från normen med syftet att nå prestige och företräde inom det gryende litterära fältet, präglad av konkurrens.[33]

---

och i *The Western canon. The books and schools of the ages* (1994). Se i synnerhet Bloom 1997, s. xii, xix–xxiv, 5–16, 25–26, 30, 61, 94–99; Bloom 1994, s. 7–11. Bloom skriver inte om Strindberg, men bland de tjugosex författare som kanoniserats av honom finns Ibsen, huvudsakligen tack vare *Peer Gynt* (Bloom 1994, s. 326–342).

30 Jfr Bennett 1998, s. 69: »In both the visionary and the realistic modes, the attempt to surpass Ibsen is a constant factor in Strindberg's intention; Strindberg is always more extreme, but the distance separating him from Ibsen is still finite, Ibsen's presence in his background still discernible.«

31 Bloom 1997, s. 14–15.

32 Jfr i synnerhet Bloom 1994, s. 1–11; Bloom 1997, s. xv–xix. Att jag finner Blooms teori om ängslan över påverkan litteratur- och teaterhistoriskt relevant betyder inte att jag är enig med Blooms polemiska ståndpunkter mot de inriktningar inom nyare litteraturvetenskap som, enligt honom, förstör estetikens autonomi genom att betrakta estetiken i samspel med historiska, sociala och kulturella kontexter. Det är just en sådan inriktning jag står för.

33 Se Bourdieu 2000.

I Strindbergs intertextuella inställning – det passionerade och generösa införlivandet av verk och författare ur världslitteraturens kanon i hans horisont – läser Anders Olsson en fundamental brist på ängslan över påverkan:

> Thus, Strindberg does not seem to suffer from the anxiety of influence, to use the expression of the American critic Harold Bloom, so typical of the Romantic cult of originality and the autonomous self [. . .]. He had, it seems, much greater difficulties in coping with his contemporary rivals, where the physical and cultural proximity often provoked his competitive self. With greater distance in time and space, beyond national and discursive borders, he could transcend his aggressive vulnerability and show a surprising generosity. But there might be another reason for this acknowledgement, depending on his experimental means of expressing himself.[34]

Det är en viktig iakttagelse, som dessutom pekar framåt i denna artikel (§ 6). Det konfliktuella förhållandet, som Olsson antyder, gäller ofta en föregångare i samtiden och ur samma kulturella miljö. Ängslan över påverkan är vad det handlar om på tal om Strindbergs förhållande till den största av hans samtida samt geografiskt och kulturellt nära föregångare, Ibsen.[35] Strindbergs former för ängslan över påverkan från Ibsen är olika men relaterade, som två sidor av samma mynt. Om Strindbergs direkta angrepp mot Nora och *Et dukkehjem* i *Giftas I* (1884) gäller Ibsens tematik,[36] gör han naturalismens dramatik och teater, såsom nyss etablerade uttrycksformer, till föremål för korrigering, vidareutveckling och komplettering i de teoretiska skrifterna 1888 och 1889. Tillsammans utgör de ett avståndstagande från Ibsen,

---

34 Olsson 2020, s. 16.

35 Ett centralt fall som Bloom diskuterar är förresten William Shakespeares förhållande till sin samtida kollega Christopher Marlowe, »his prime precursor«; se Bloom 1997, s. xx–xxii, xxx–xlvii.

36 Framför allt i »Företal« och i novellen »Ett Dockhem«; Strindberg, SV 16:9–30, 145–161.

som blev avgörande för Strindbergs författarbana och som dessutom, för att nu återkomma till denna artikels angelägenhet, spelar en roll när Strindberg förenar dialog och minne i sin naturalistiska dramatik.

Minnesbilder och deras funktion i *Fadren*

Hur ter sig minnesbilder och minnesarbete i Strindbergs första naturalistiska pjäs *Fadren*? De första scenerna utgör vad man typiskt kallar exposition i dramatisk konstruktion, då man refererar till tidigare händelser som gör att en handling över huvud taget kan börja.[37] Episoden om soldaten Nöjd, som antagligen gjort pigan Emma med barn, men försvarar sig gentemot auktoriteterna – pjäsens huvudperson Ryttmästarn och dennes svåger, Pastorn – med att faderskapet inte kan bevisas, introducerar pjäsens tematik genom en genialiskt vald lätt och humoristisk ton. Denna anknyter omedelbart till den dominerande och av publiken mest omtyckta teatergenren på den tiden, den »franska« komedin, för att snart dementera den och slå om i riktning mot ökad, allvarlig spänning och sorgespel.[38] Samma funktion utgör samtalet, i fortsättningen av samma öppningssituation, mellan Ryttmästarn och Pastorn om den pågående kampen mellan Ryttmästarn och makan Laura om uppfostran av deras dotter Bertha.[39]

Strindbergs dialoger bygger visserligen inte lika konsekvent på det tidigare skeendet som hos Ibsen, och de konstruerar inte någon komplex intrig som kan mätas med Ibsen. Men trots vad till och med Émile Zola skrev till Strindberg om *Fadren* – ungefär att personerna i dramat saknade bakgrund och bevekelsegrunder[40] – är det förvånansvärt många bitar ur det förflutna som faktiskt behövs för att konstruera handlingen i pjäsen. Temat om hustruns manipulerande styrka, som avgör hennes seger i hjärnornas kamp inom äktenskapet, förstärks av viktig information om det förflutna: Pastorn minns att hans syster Laura var van vid att få sin vilja fram redan som barn; Laura ger den

37 Törnqvist 2001, s. 109–110.
38 Jfr Nimar 2004; Holmgren 2006, s. 27–29, 66. Holmgren påpekar träffande hur djupt Nöjds ord påverkar Ryttmästarn i fortsättningen av pjäsen.
39 Strindberg, SV 27:11–16.
40 Ollén 1984, s. 290–292, 352.

nye Doktorn en partisk och felaktig rekonstruktion av sin mans vetenskapliga intressen som patologiska för att ställa honom i negativt ljus; Laura avlägsnade den tidigare doktorn från hemmet; hon förhindrade sin mans vetenskapliga brevväxling med kollegor; slutligen berättar hon för Doktorn om en viktig händelse från sex år tidigare, då Ryttmästarn bekände i ett brev till läkaren att han fruktade för sitt förstånd.[41]

Den växande, explosiva spänningen mellan makarna under andra aktens lopp bygger delvis på regelrätt ibsensk retrospektiv teknik, då Ryttmästarn ber hustrun befria, ja, rädda honom från misstanken att han inte är biologisk far till Bertha, och Laura använder tillfället för att just förstärka den panikartade misstanken hos mannen.[42] Här försöker Ryttmästarn gräva i det förflutna på jakt efter tecken, men avslöjandet av det förflutna (utan resultat vad gäller vissheten om faderskapet) är till – som hos Ibsen – för att öka spänningen i handlingen på scenen här och nu, medan en psykisk kamp och ett »själamord« äger rum. När Laura utpressar Ryttmästarn genom att använda brevet som bevis på mannens galenskap, slocknar Ryttmästarns förnuft på allvar; han kastar fotogenlampan mot hustrun i slutet på andra akten.[43]

En dramatiskt kreativare behandling av minnesarbetet yppas på tre ställen i texten. Där uppstår det en form av plötslig uppenbarelse av det förflutna, en märkligt avvikande paus som kontrasterar med handlingens mardrömslika fortskridande mot ett sorgligt slut. Det är här som Strindberg kan skapa en effekt av smärtsam epifani, där minnet visar en poetisk och existentiell kvalitet förutom att den behåller strukturell betydelse för pjäsens konstruktion.[44]

Mitt i den grymma kampen på liv och död, som skiljer dem åt som själskomplex och kön, blir Ryttmästarn och Laura plötsligt intima i andra aktens sista scen; de utbyter ömma minnesbilder av sin kär-

---

41 Strindberg, SV 27:18, 28–32, 43, 52 resp. 53. Törnqvist 2001, s. 114–116, diskuterar Laura som opålitlig berättare och intrigmakerska i dramat.
42 Strindberg, SV 27:67–69.
43 Strindberg, SV 27:72.
44 Jfr Manheim 2002, s. 61–62.

leksrelation och visar sig dessutom eniga om varför den fungerade så. Ute i världen visade sig Ryttmästarn som en stark, auktoritativ och självsäker man, men hos kvinnan sökte han både älskarinnan och modern; han var mannen men också barnet, och Laura spelade både älskarinnans och moderns roll. Ryttmästarn avslöjade därför en svag sida, som fick honom att känna att Laura föraktade honom och betraktade honom som omanlig. Detta samtal sker strax före Ryttmästarns våldsamma utbrott mot hustrun, kastandet av lampan, vilket som sagt symboliskt släcker hans förnufts ljus och slungar honom in i mörkret.[45]

Ännu smärtsammare blir bilden av makarnas inbördes relation, när en förnedrad Ryttmästare, redan i tvångströja, mot slutet av pjäsen plötsligt frågar Laura om hon minns den vackra naturen de upplevde tillsammans när de älskade varandra, och han ställer den häpnadsväckande enkla frågan om hur det har kunnat bli så här:

> Men jag känner din mjuka schal mot min mun; den är så ljum och så len som din arm, och den luktar vanilj som ditt hår när du var ung! Laura, när du var ung, och vi gick i björkskogen med gullvivor och trast, härligt, härligt! Tänk vad livet har varit skönt, och så det blivit.[46]

På tal om formens upplösning i dramat menar Szondi att *Fadren* föregriper Strindbergs revolutionerande lösningar i produktionen efter Infernoperioden: redan *Fadren* kan tolkas som huvudpersonens monolog och inre vision. Personerna som agerar kring Ryttmästarn är inte sannolika efter realistisk måttstock, och ter sig snarare som psykiska projiceringar. Dialogerna blir således en inre polyfoni i huvudpersonens medvetande.[47] Det finns fog för en sådan uppfattning om internaliseringen av skeendet i Strindbergs dramatik, och den har visat sig produktiv i studiet av den.[48] Redan författarens kända brev

---

45 Strindberg, SV 27:70–74.
46 Strindberg, SV 27:95.
47 Szondi 1972, s. 32–45.
48 Jfr Bennett 1998, s. 72–73, 76–77; Holmgren 2006; Marker & Innes 1998, s. xii–xiii;

till Axel Lundegård från Köpenhamn den 12 november 1887, kort före premiären av *Fadren*, suddar bort gränsen mellan liv, dikt och dröm.[49] Ändå finns det något vardagsrealistiskt i Ryttmästarns vision av björkskogen med gullvivor och trast, en plötslig insikt om mellanmänsklig oförståelse och om livets svek, koncentrerad i en bild som fogar samman minnesbild och nuläge, ömhet och grymhet. »Strindberg tar sig an den psykologiska problematik som inträffar när kärlek förvandlas till hat«, påpekar Johansson.[50] Omvänt bearbetar de (mar)drömlika situationerna i *Till Damaskus* och *Ett drömspel* ofta det trivialt vardagsrealistiska som sitt uppenbara innehåll; drömmen tar oss tillbaka till verkligheten, framför allt den äktenskapliga.[51]

Ett för handlingen avgörande moment i *Fadren* sker i tredje aktens sjätte scen, då Amman handlar svekfullt gentemot en redan slö Ryttmästare. Hon väcker hans barndomsminnen, i syftet att fånga hans uppmärksamhet, ofarliggöra honom och sätta tvångströja på honom. Minnesbilderna är ömma och suggestiva, men tal och handling går i motsatta riktningar på ett effektfullt sätt. Ryttmästarn är samtidigt Ammans lilla barn och en försvagad före detta stark man.[52] Början på scenen lyder:

> AMMAN
> Herr Adolf, minns han när han var mitt älskade lilla barn, och jag stoppade om honom om kvällarne, och jag läste Gud som haver för honom. Och minns han hur jag steg upp om natten och gav honom dricka; minns han hur jag tände ljus och talade om vackra sagor, när han hade elaka drömmar så att han inte kunde sova. Minns han det?
>
> RYTTMÄSTARN

Rokem 2009, s. 164–166; Stockenström 2009, s. 79–80, 84–91; Szalczer 2009, s. 93–100.

49 Strindberg, Brev 6, s. 298.

50 Johansson 2020, s. 91. Se i synnerhet s. 91–104, 108.

51 Jfr Törnqvist 1982, s. 216–219; Bennett 1998, s. 78–79.

52 Strindberg, SV 27:90–91.

> Tala mera Margret, det lugnar så gott i mitt huvud! Tala om mera![53]

Det är denna skakande styrka som den äldre kollegan och rivalen Ibsen uppskattar i *Fadren* enligt den naturalistiska estetik han också blev representant och förebild för. Vad Ibsen skriver till den svenske förläggaren Hans Österling, som hade givit ut *Fadren*, i ett brev den 15 november 1887 visar kanske att den etablerade mästaren inte behöver känna någon ängslan för påverkan, och kan kosta på sig att vara generös i kommentaren om den yngre kollegan. En ännu intressantare aspekt är att också Ibsen uppfattar en skillnad mellan den grundläggande oenigheten i världsåskådningen mellan sig själv och Strindberg och erkännandet av Strindbergs starka, personliga form som naturalistisk dramatiker:

> Strindbergs iagttagelser og erfaringer på det område, som »Fadren« nærmest behandler, stemmer ikke overens med mine. Men dette hindrer mig ikke i også i dette nye digterværk at erkende og gribes af forfatterens voldsomme styrke. »Fadren« skal jo nu snart opføres i København. Blir det spillet som det skal, med ubønhørligt virkelighedspræg, så kommer det til at øve en rystende virkning.[54]

Scen och drama som kulturellt minne

Intertextualiteten är den aspekt som i en annan bemärkelse uppenbarar minnet i Strindbergs texter; och även den skiljer Strindbergs metod från Ibsens. Redan teatern i sig som byggnad, observerar Strindberg träffande i »Om modernt drama och modern teater«, är en plats där det kollektiva och kulturella minnet väcks:

---

53 Strindberg, SV 27:90.

54 Ibsen 2009, s. 423. *Fadren* hade kommit ut i bokform i september 1887. Urpremiären på Casinoteatern i Köpenhamn hade faktiskt redan ägt rum dagen innan, den 14 november, då Ibsen skrev sitt brev. Den svenska premiären på Nya Teatern i Stockholm skulle följa den 12 januari 1888; se Ollén 1982, s. 102–105; Ollén 1984, s. 275–290.

> Det kan icke nekas att det ligger något arkaistiskt i teatern sådan den ännu konstrueras, stor som en cirkus, öppnande sig till scenen med en grekisk-romersk triumfbåge, prydd med emblemer och mascarons påminnande om århundradena före Kristus. Det röda draperiet, den lysande ridån, orkesterns från antiken bibehållna plats, falluckorna som leda ner till Karon, det vidlyftiga maskineriet som skall nedföra gudar att avsluta femte akten, allt leder minnet tillbaka till uråldriga tider, då teatern var platsen för religiösa och nationella fester [. . .].[55]

Således lever också det mytiskt-poetiska minnet ett friare liv i Strindbergs dramatiska texter. Ibsen och Strindberg bearbetade sin *anxiety of influence* genom motsatta strategier. Typiskt nog kunde Ibsen påstå, efter att ha skrivit *Brand* och *Peer Gynt*, att han hade läst Kierkegaard bara lite, och förstått honom ännu mindre.[56] Däremot opererade Strindberg med ett öppet återbruk av sina källor. Som David Gedin och Jan Balbierz påpekar praktiserade Strindberg »intertextualitetens alla nyanser«, vilket gjorde honom till »en rastlös kanonformare«.[57] Det intressanta är att syftet med Strindbergs återbruk inte är att plagiera utan att tillgodogöra sig och aktualisera en tusenårig litterär tradition för att karakterisera sitt moderna subjekt.

När Ryttmästarn plötsligt kommer ut på scenen igen i tredje aktens femte scen bevittnar hans manliga motparter Doktorn och Pastorn ett beteende som är patologiskt ur balans. Ryttmästarn, »med en trave böcker under armen«, visar sig som exalterad men skarpsinnig och beläst galning, när han hänvisar till texter och sammanhang i litteraturhistorien (i *Odysséen*, i Bibeln, ur Pusjkins biografi) som berättar om omöjligheten att bevisa faderskapet.[58] Kan det vara så att den nu-

55 Strindberg, SV 18:317.

56 Ibsen skriver i brevet till sin förläggare Fredrik Hegel den 8 mars 1867: »Urigtigt er det ogsaa at jeg har gjort et grundigt Studium af Hejne [sic]; – jeg har kun en Gang gjennemlæst et Bind af hans Rejsebillede og hans 'Buch der Lieder'. Det samme gjælder om Kierkegaard, af hvem jeg kun har læst lidet og forstaaet endnu mindre«; Ibsen 2005, s. 262. Även Bloom konstaterar att »Ibsen loathed influence« (1997, s. xxiv).

57 Gedin & Balbierz 2020, s. 9–12; citaten s. 10 respektive 9.

58 Strindberg, SV 27:84–85. Ollén 1982, s. 92, karakteriserar Ryttmästarn som »en högt

tida tragedin med den detroniserade mannen ekar djupare mot bakgrund av litteraturhistorien?[59] Även referensen till myten om Herkules används i samma syfte när Ryttmästarn i tredje aktens sjunde scen, strax efter det att man satt tvångströjan på honom med list, kallar sin hustru Laura för »Omfale« flera gånger.[60] Hos denna österländska drottning blev Herkules älskare och slav i tre år, och under denna tid togs hans främsta manliga attribut, klubban och lejonpälsen, ifrån honom. Drottningen tvingade honom att även idka kvinnosysslor som att spinna ull samt att bära kvinnokläder, vilket gjorde att Herkules blev utskrattad.[61] Vilken typ av bekräftelse söker Ryttmästarn i de gamla texterna? Det låter som ett självförsvar för honom, om även maskulinitetens mytiska hjälte varit utsatt för sådant.

Ryttmästarns självförståelse som tragiskt offer för en manipulerande kvinnas handlingar betonas genom användningen av Shakespeares dramer. Laura inger sin man misstanken om det obevisbara faderskapet på samma sätt som Hamlets far fick det frätande giftet i örat.[62] Pastorn, tillfälligt solidarisk med svågern, anklagar sin syster Laura för handlingar som är lika kriminella och blodiga som, igen, Claudios i *Hamlet* och Lady Macbeths i *Macbeth*.[63] En både dramatisk och intertextuell höjdpunkt i *Fadren* nås i andra aktens femte scen, när Ryttmästarn parafraserar och modifierar Shylocks utsaga om judar såsom människor från Shakespeares *The merchant of Venice*, via Carl August Hagbergs översättning, för att försvara mannens rätt till att gråta och visa sig svag.[64] Således dekonstrueras patriarkatet inifrån, i och

---

utvecklad intellektuell«; Brandell 1985, s. 153, skriver om en officer som är »mera lärd än krigare«.

59 Brandell 1985, s. 156, beskriver *Fadren* som »ett drama där det världshistoriska könskampsmotivet har trängts samman inom fyra väggar«. Se också Brandell 1985, 160–161.

60 Strindberg, SV 27:93, 95. Om användningen av det litterära bildspråket i *Fadren* med hänsyn till Shakespeare och antikens myt, se också Törnqvist 1982, s. 40–41, 44, 48–49 och Törnqvist 2001, s. 168–175.

61 Ollén 1984, s. 344.

62 Strindberg, SV 27:66; Ollén 1984, s. 342. Om själamordet på Ryttmästarn genom suggestion, se Ollén 1982, s. 90–92.

63 Strindberg, SV 27:80; Ollén 1984, s. 343.

64 Strindberg, SV 27: 69; Ollén 1984, s. 342. Jfr Shakespeare 1861, s. 235 [39], och Shakespeare 1988, s. 348 (akt 3, scen 1).

med att Ryttmästarn – och författaren Strindberg – vill försvara det.[65] Samspelet med det kulturella arvet efter Shakespeare belyser den moderne mannens nakenhet på ett originellt och, som Olsson skriver, chockerande sätt:

> One could be shocked by how voluptuously Strindberg makes use of Shakespeare's classical instance of apology in *The Merchant*. He appropriates it, makes its efficiency his own, only shifting the subject of speech and the context, which changes its meaning completely. [. . .] The victim and object of accusation is no longer a Jew but a wounded male protagonist, where one can observe Strindberg's will to expose a vulnerability at odds with conventional morals.[66]

Även Ibsen ingår i det intertextuella mönster som i *Fadren* kartlägger mannens och patriarkatets hotade ställning.[67] Doktorn visar sig tillfälligt solidarisk med Ryttmästarn, då han hört Lauras version om sin mans uppförande och vill, för rättvisans skull, höra Ryttmästarns, vilket pjäsens huvudperson vägrar. Dialogen hänvisar till fru Helene Alving i Ibsens *Gengangere* (1881), som svartmålat sin döde man, kapten och kammarherre Alving, utan att denne kunnat försvara sig:

> DOKTORN
> Herr ryttmästare! Om ni är sjuk går det ej er manliga ära för när att säga mig allt. Jag måste även höra andra parten!
>
> RYTTMÄSTARN
> Ni har haft nog att höra den ena, förmodar jag.

---

65 Se Ollén 1982, s. 88–89, 94–96; Brandell 1985, s. 151–163. Komplexiteten i Strindbergs genuskonstruktioner, bortom den förenklande föreställningen om kvinnohataren, undersöks i ljuset av modern genusteori i Westerståhl Stenport 2006. En besläktad närläsning av patriarkatets undergång i *Fadren* erbjuds av Holmgren 2006, s. 9–98.
66 Olsson 2020, s. 21.
67 Jfr Ollén 1982, s. 93.

DOKTORN
Nej herr ryttmästare. Och vet ni, att när jag hörde fru Alving liktala sin döda man så tänkte jag för mig själv: förbannat synd att karlen ska vara död!

RYTTMÄSTARN
Tror ni då att han skulle talat, om han levat! Och tror ni att om någon av de döda männen stego upp, han skulle bli trodd? God natt herr doktor! Ni hör jag är lugn, och ni kan tryggt gå och lägga er![68]

Att beskriva kammarherre Alving i *Gengangere*, eller Hjalmar Ekdal i *Vildanden* (1884), som offer visar sannerligen Strindbergs produktiva feltolkning av Ibsen.[69] Detta hindrar inte Strindberg att erkänna sin beundran för Ibsens *Gengangere* som fulländad dramatisk form i »Om modernt drama och modern teater«: »Vackrast i byggnad äro treaktstyckena med behållande av enhet i tid och rum – när nämligen ämnet är stort: exempel Ibsens Gengangere, vilket bör ställas i jämförelse mot Rosmersholm, som befanns vara alldeles för långt.«[70] Det är anmärkningsvärt att detta är det enda ställe i Strindbergs drama- och teaterteoretiska skrifter 1888 och 1889 där Ibsens verk nämns. Det räcker dock för att visa hur Strindbergs minne av Ibsen kunde skilja mellan en naturalistisk form, som blev en ofrånkomlig utgångspunkt för honom, och en feministisk världsåskådning, som han förkastade och opponerade mot.[71]

---

68 Strindberg, SV 27:62–63.

69 Implicit tecknar Ryttmästarns besatthet med det obevisbara faderskapet en intertextuell dialog även med handlingen i *Vildanden*, vilken uppmärksammas i Strindbergs självbiografiska roman *En dåres försvarstal*, som skrevs 1887–88, när *Fadren* fick sina premiärer i både Köpenhamn och Stockholm. Rekonstruktionen i romanen bygger på den paranoida övertygelsen om att Ibsen ska ha skrivit pjäsen som nyckelverk, för att håna romanens huvudperson och jagberättare, den fiktiva projiceringen av författaren Strindberg. Strindberg, SV 25:231–232, 487–488.

70 Strindberg, SV 18:331.

71 Om *Fadren* som komposition sammanfattar Ollén 1982, s. 99: »Den kompositionella uppbyggnaden är klassiskt stram som i Gengangere med de tre enheterna iakttagna: skeendena utspelas i ett och samma rum inom 24 timmar, med handlingen koncentrerad kring själamordet.«

Avslutningsvis kan man konstatera att Strindbergs konst framställer människans nya existentiella villkor under modernitetens omvälvningar, men samtidigt skildrar han livets mönster i ständig dialog med myt, religion, litteratur (samt andra konstformer, filosofi, vetenskap och teknik), så att minnet av det förflutna är ofrånkomligt. Utmaningen för läsaren och åskådaren är inte bara det faktum att en sådan ofantlig encyklopedi ryms i ett enda medvetande, vilken snart omfamnar hela den västerländska kanon och mer än så, utan hur encyklopedin används historiskt, för att framställa samtidens liv. Strindbergs sympatiska obalans består i att ett flertusenårigt minne inte producerar idealbilden av renässansmänniskan, utan lever på modernitetens kaotiska premisser, som en skärva då helheten har brustit.

REFERENSER

Balbierz, Jan red. 2020. *Strindberg and the Western canon*, Kraków: Jagiellonian University Press, https://doi.org/10.4467/k7068.245/19.19.15526.

Bennett, Benjamin K. 1998. »Strindberg and Ibsen. Toward a cubism of time in drama«, i Frederick J. Marker & Cristopher Innes red., *Modernism in European drama. Ibsen, Strindberg, Pirandello, Beckett*, Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, s. 69–91.

Bloom, Harold 1994. *The Western canon. The book and school of the ages*, New York: Riverhead Books.

Bloom, Harold [1973] 1997. *The anxiety of influence. A theory of poetry*, New York, Oxford: Oxford University Press.

Bourdieu, Pierre 2000. *Konstens regler. Det litterära fältets uppkomst och struktur*, övers. Johan Stierna, Stehag: Symposion.

Bradbury, Malcom & James McFarlane [1976] 1991. »The Name and Nature of Modernism«, i Malcom Bradbury & James McFarlane red., *Modernism. A guide to European literature 1890–1930*, London: Penguin, s. 19–55.

Brandell, Gunnar 1985. *Strindberg. Ett författarliv, 2, Borta och hemma 1883–1894*, Stockholm: Alba.

Ciaravolo, Massimo 2022. *Libertà, gabbie, vie d'uscita. Letteratura scandinava della modernità e della città: 1866–1898*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari, https://doi.org/10.30687/978-88-6969-600-8.

Gedin, David & Jan Balbierz 2020. »Inledning – Strindberg och västerländsk kanon«, i Jan Balbierz red., *Strindberg and the Western canon*, Kraków: Jagiellonian University Press, s. 9–12.

Holmgren, Ola 2006. *Strindbergs mansdrama i tre läsakter. Från Fadren Till*

Damaskus längs Stora landsvägen, Stockholm/Stehag: Symposion.
Ibsen, Henrik 2005. *Henrik Ibsens skrifter 12. Brev fra perioden 1844–71*, Narve Fulsås red., Oslo: Aschehoug, https://www.ibsen.uio.no/brev.xhtml. Hämtad 25/11 2023.
Ibsen, Henrik 2009. *Henrik Ibsens skrifter 14. Brev fra perioden 1880–89*, Narve Fulsås red., Oslo: Aschehoug, https://www.ibsen.uio.no/brev.xhtml. Hämtad 25/11 2023.
Jacobs, Barry 1988. »Role Playing«, i Egil Törnqvist & Barry Jacobs red., *Strindberg's Miss Julie. A play and its transpositions*, Norwich: Norvik Press, s. 83–98.
Johansson, Per Magnus 2020. *Sekelskiftet 1900. August Strindberg och Sigmund Freud*, Göteborg: Daidalos.
Jörngården, Anna 2012. *Tidens tröskel. Uppbrott och nostalgi i skandinavisk litteratur kring sekelskiftet 1900*, Höör: Symposion.
Ledderose, Patrick 2021. *Dramatische Zeiten. Zeitkonzepte in skandinavischen Theatertexten um 1900 und 2000*, Baden-Baden: Rombach Wissenschaft, https://doi.org/10.5771/9783968217765.
Lindberg, Per 1943. *August Lindberg. Skådespelaren och människan. Interiörer från 80- och 90-talens teaterliv*, Stockholm: Natur och Kultur.
Manheim, Michael 2002. *Vital contradictions. Characterization in the plays of Ibsen, Strindberg, Chekhov and O'Neill*, Brussels: Peter Lang.
Marker, Frederick J. & Lise-Lone Marker 1996. *A history of Scandinavian theatre*, Cambridge: Cambridge University Press.
Marker, Frederick J. & Christopher Innes red., 1998. *Modernism in European drama. Ibsen, Strindberg, Pirandello, Beckett*, Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press.
Meidal, Björn & Bengt Wanselius 2012. *Strindbergs världar*, Stockholm: Max Ström.
Nimar, Lotten 2004. »August Strindbergs drama *Fadren*. En retorisk argumentationsanalys«, *Strindbergiana. Nittonde samlingen*, Birgitta Steene red., s. 42–57.
Ollén, Gunnar 1982. *Strindbergs dramatik*, Stockholm: Sveriges Radios Förlag.
Ollén, Gunnar 1984. »Kommentarer«, i Strindberg, SV 27:273–352.
Olsson, Anders 2020. »Observations on Strindberg and the Western canon«, i Jan Balbierz red., *Strindberg and the Western canon*, Kraków: Jagellonian University Press, s. 13–23.
Perrelli, Franco 2000, »La grande stagione del teatro scandinavo«, i Roberto Alonge & Guido Davico Bonino red., *Storia del teatro moderno e contemporaneo, 2, Il grande teatro borghese. Settecento – Ottocento*, Torino: Einaudi, s. 781–851.
Rokem, Freddie 2009. »Strindberg and modern drama. Some lines of influence«, i Michael Robinson red., *The Cambridge Companion to August Strindberg*, Cambridge: Cambridge University Press, s. 164–175.
Shakespeare, William 1861. *Shakespeare's dramatiska arbeten*, 12, *Julius Cæsar*.

Antonius och Cleopatra. Köpmannen i Venedig, övers. Carl August Hagberg, Lund: Gleerups förlag, http://runeberg.org/hagberg/l/0001.html. Hämtad 25/11 2023.
Shakespeare, William 1988. *The complete works*, Stanley Wells & Gary Taylor red., Oxford: Clarendon Press.
Stockenström, Göran 2009. »Crisis and change. Strindberg the unconscious modernist«, i Michael Robinson red., *The Cambridge companion to August Strindberg*, Cambridge: Cambridge University Press, s. 79–92.
Strindberg, August 1958. *August Strindbergs brev 6*, Augusti 1886–januari 1888, utg. Torsten Eklund, Stockholm: Bonniers, https://litteraturbanken.se/f%C3%B6rfattare/StrindbergA/titlar/StrindbergsBrev6/sida/3/faksimil. Hämtad 25/11 2023.
Strindberg, August 1961. *August Strindbergs brev 7*, Februari 1888–december 1889, utg. Torsten Eklund, Stockholm: Bonniers, https://litteraturbanken.se/f%C3%B6rfattare/StrindbergA/titlar/StrindbergsBrev7/sida/3/faksimil. Hämtad 25/11 2023.
Strindberg, August 1982. Samlade verk 16, *Giftas I–II*, Ulf Boëthius red., Stockholm: Almqvist & Wiksell, https://litteraturbanken.se/f%C3%B6rfattare/StrindbergA/titlar/Giftas/sida/3/etext. Hämtad 25/11 2023.
Strindberg, August 1984. Samlade verk 27, *Fadren. Fröken Julie. Fordringsägare*, Gunnar Ollén red., Stockholm: Almqvist & Wiksell, https://litteraturbanken.se/f%C3%B6rfattare/StrindbergA/titlar/Fadren/sida/3/etext. Hämtad 25/11 2023.
Strindberg, August 1988. Samlade verk 46, *Ett drömspel*, Gunnar Ollén red., Stockholm: Norstedt, https://litteraturbanken.se/f%C3%B6rfattare/StrindbergA/titlar/EttDr%C3%B6mspel/sida/3/etext. Hämtad 25/11 2023.
Strindberg, August 1999. Samlade verk 25, *En dåres försvarstal*, Göran Rossholm & Gunnel Engwall red., övers. Hans Levander, Stockholm: Norstedt, https://litteraturbanken.se/f%C3%B6rfattare/StrindbergA/titlar/EnD%C3%A5resF%C3%B6rsvarstal/sida/3/etext. Hämtad 25/11 2023.
Strindberg, August 2007. Samlade verk 18, »Om modernt drama och modern teater« i *Kvarstadsresan, Fabler och Societeten i Stockholm samt andra prosatexter 1880–1889*, Conny Svensson red., Stockholm: Norstedt, s. 317–33, https://litteraturbanken.se/f%C3%B6rfattare/StrindbergA/titlar/Kvarstadsresan/sida/317/etext. Hämtad 25/11 2023.
Szalczer, Eszter 2006. »Strindbergs fäder och döttrar och de Andras röster«, i Anna Cavallin & Anna Westerståhl Stenport red., *Det gäckande könet. Strindberg och genusteori*, Stockholm/Stehag: Symposion, s. 103–123.
Szalczer, Eszter 2009. »A modernist dramaturgy«, i Michael Robinson red., *The Cambridge companion to August Strindberg*, Cambridge: Cambridge University Press, s. 93–106.

Szalczer, Eszter 2011. *August Strindberg*, Routledge modern and contemporary dramatists, London, New York: Routledge, https://doi.org/10.4324/9780203852880.
Szondi, Péter 1972. *Det moderna dramats teori. 1880–1950*, övers. Kerstin Derkert, Stockholm: Wahlström & Widstrand.
Szondi, Péter [1956] 1973. *Theorie des modernen Dramas (1880–1950)*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
Törnqvist, Egil 1982. *Strindbergian drama. Themes and structure*, Stockholm: Almqvist & Wiksell.
Törnqvist, Egil 2001. *Det talade ordet. Om Strindbergs dramadialog*, Stockholm: Carlsson.
Westerståhl Stenport, Anna 2006. »Inledning. Från kvinnohat till maskulinitetskris. Strindberg som genuskonstruktion«, i Anna Cavallin & Anna Westerståhl Stenport red., *Det gäckande könet. Strindberg och genusteori*, Stockholm/Stehag: Symposion, s. 7–15.