

Mariusz Kalinowski

Kopparberg
bjorkberg@poczta.fm

Indras Dotter – född ur en rysk dröm¹ Om Strindbergs skuld till Tjernysjevskij

Sanningen är alltid oförsynt.
(A. Strindberg, *Mäster Olof*, 1872)

Tar jag något sceneri och rekvisita, kanske en scen ur en tarvlig, tämligen okänd historisk roman, så är dramat fortfarande mitt, ty romanförfattarens arbete var icke konstnärligt utarbetat. Men tar jag till exempel Ivanhoe och Rebecka utan att nämna Walter Scotts namn, då är jag inne på andras jaktmark.
(A. Strindberg, *Ur-tjuva*, 1910)

År 2008 presenterade jag i Gdańsk texten "Fröken Julie – designed in Russia!"², där jag visar att den centrala scenen i Strindbergs drama (navet i dess omtalade "fina symmetri"), namnen Julie och Jean samt huvuddragen i fröken Julies gestalt är lånade från den ryske författaren Nikolaj Tjernysjevskijs roman *Vad bör göras?*. Fröken Julie visar sig ha en rysk förlaga: en demimond från Petersburg. Då jag skrev texten trodde jag mig vara ensam om att ha uppmärksammat Tjernysjevskijs betydelse för Strindbergs dramatik. Nu kan jag modifiera uppfattningen i fråga. År 1975 skrev den ryske forskaren Sjarypkin:

Porträtten av "gamla människor" i romanen *Vad bör göras?* har i viss mån blivit till litterära prototyper för hjältarna i Strindbergs "naturalistiska" dramer. Personagerna i *Fröken Julie* (1888), Julie själv och hennes älskare Jean, har inte bara getts samma namn som "de gamla människorna" hos Tjernysjevskij – Jean Solovtsov och fransyskan Julie – utan också liknande karaktärsdrag och liknande syn på livet; de har samma intressen och uppvisar samma stereotypa beteenden.³

Osv. Likheterna, skriver Sjarypkin, är "knappast slumpartade".

Tjernysjevskijs inflytande på Strindberg slutar dock inte i och med svenskens "naturalistiska" period. Låt oss granska ett annat av Strindbergs "kvinnodramer" – *Ett drömspel*. (Det finns ett särskilt samband mellan

Fröken Julie och *Drömspelet*, vagt antytt av bland annat Delblanc och Brandell⁴ och väl värt att undersöka närmare.)

Strindbergs *Drömspel* räknas som en av 1900-talets viktigaste pjäser. Det är ”den dramatiska modernismens kanoniska stycke”⁵, ”Strindbergs mest berömda drama”⁶. ”Det skulle inte förvåna om det kommer att betraktas som hans [Strindbergs, M. K.] största insats i världsdramatiken”⁷ skrev 1948 ”Strindbergsforskningens fader” Martin Lamm. Pjäsens tillkomst betecknar Lamm som ”ett av Strindbergsforskningens största mysterier”: ”Hur har Strindberg” – skriver han – ”ur detta enkla och ytterst disparata material [...] kunnat framtrolla en sådan följd av underbara kaleidoskopbilder? Hur han ur lösrična skissboksblad kunnat skapa ett av sina poetiskt rikaste och originellaste verk?”⁸

Här vill jag kasta lite ljus över mysteriet. Lamm skriver också: ”Litterära impulser ha knappast spelat någon viktigare roll vid *Drömspelets* tillkomst.”⁹ Lamm hade fel.

I det följande sammanställer jag – till en början – vissa fragment och motiv ur två texter: å ena sidan Strindbergs *Drömspel* (1901)¹⁰ och å den andra – ”Vera Pavlovnas fjärde dröm” – ett kapitel ur Nikolaj Tjernysjevskijs roman *Vad bör göras?* (1863)¹¹. Både Tjernysjevskijs roman och Strindbergs drama finns med på Harold Blooms berömda kanonlista, fast *Vad bör göras?* är – till skillnad från *Drömspelet* – bortom det gamla Östeuropa tämligen okänd. Många känner till boken men ytterst få tycks ha läst den.

I sin roman förkunnar Tjernysjevskij materialismens principer (enligt Feuerbach), prisar utopisk socialism (efter Fourier och Owen), målar upp visionära framtidsbilder (lyckliga arbetskollektiv i ”oräkneliga” kristallpalats – falangstärer), skapar en prototyp för den moderna revolutionären, kämpar för kvinnans frigörelse och likavärde. (Hela *Vad bör göras?* kan ses som ett passionerat feministiskt manifest.) En viktig roll i boken spelar fyra små kapitel, instuckna med jämna mellanrum, där det berättas om hjältinnans drömmar. Det viktigaste och det längsta av dessa kapitel (19 sidor i den citerade svenska utgåvan) bär titeln ”Vera Pavlovnas fjärde dröm”.¹² Kapitlet utgör sannolikt den mest berömda delen av romanen. Dess innehåll kan sammanfattas i en mening: hjältinnan, Vera Pavlovna, möter i sin dröm en gudinna som visar henne mänsklighetens lyckliga framtid.

Låt oss titta på följande paralleller:

Nikolaj Tjernysjevskij , ”Vera Pavlovnas fjärde dröm” i: <i>Vad bör göras?</i> (s. 361–380)	August Strindberg , <i>Ett drömspel</i>
--	--

Ett slott i blommor

Fältet glänser gyllengult, ängen är täckt av blommor, och hundratals, tusentals blommor pryder också de buskar som omger ängen. Bakom buskarna reser sig den gröna [...] skogen. Också där täcks marken av prunkande blommor [...] i skogsbrynet står ett slott omgivet av blommande buskar och höga lummiga träd. (T: 362)	Fonden föreställer en skog av jättestora Stockrosor i blom; vita, skära, purpurroda, svavelgula, violetta över vilkas toppar synes det förgyllda taket av ett slott [...] (S: 9) [...] marken nedanför Slottsgrunden är nu täckt med blommor [...] (S: 113)
---	--

Hos Tjernysjevskij har vi en bild som öppnar hela drömmen. Hos Strindberg har vi – parallellt – scenbilden i dramats början. Blommande buskar och en skog där marken täcks av blommor (T) förvandlas till en skog av blommor (S).

Vem bor där?

[VERA:] ”Vem bor i detta hus, praktfullare än ett palats?” [GUDINNAN:] ”Här bor många, många människor. Kom, [...] låt oss träda in i palatset [...]” (T: 372, 376)	DOTTERN: Vet du vem som bor i det slottet? [...] Jag tror att det sitter en fånge där... [...] Låt oss gå in i slottet! (S: 10)
--	---

Kallt i palatset

[VERA:] ”Är palatset verkligen tomt?” [GUDINNAN:] ”Ja, varför skulle människorna stanna kvar – det är ju kallt och rått här nu. Av tvåusen människor finns endast tio-tjugo kvar. De är original som tycker om att [...] stanna kvar här i ödsligheten och uppleva den nordliga hösten.” (T: 374)	OFFICERN: Får jag gå in och telefonera till ”det växande Slottet” [...] Jag skall säga åt glasmästaren att han sätter i dubbla rutor, för det är snart vinter och jag fryser så fasligt! (S: 24)
---	--

Järn och glas

En sådan arkitektur! [...] järn och glas, järn och glas, inget annat [...] byggnad av järn och kristall [...] de väldiga fönstren – en hel våning höga! (T: 372)	OFFICERN: Är det smeden? GLASMÄSTAREN: Nej [...] det går ju lika bra med glasmästaren. [...] OFFICERN: Smed – eller glasmästare – gör er plikt! (S: 32–33)
--	--

I sin essä *The Logic of A Dream Play* påpekar Sprinchorn att det är märkligt, ”even in a dream”, att man tillkallar en glasmästare istället för en lässmed.¹³ Det kanske inte är så konstigt i ett kristallpalats – av järn och glas.

Kristallpalats

Kristallpalats	Det växande slottet
----------------	---------------------

Kristallpalatset är den centrala metaforen i *Vad bör göras? I Drömspelet* är slottet ”en symbol för den jordiska tillvaron” och utgör ”ram för hela dramat”.¹⁴ Pjäsen skulle ursprungligen heta ”Det växande slottet”. Enligt Lamm är det växande slottet ett av de tre symboliska element (bredvid Indras dotter och dörren med fyrväplingen) som håller samman *Drömspelets* idéinnehåll.¹⁵

Tjernysjevskij jämför uttryckligen sin falangstär – Kristallpalatset – med ”palatset på Sydenhamkullen” (T: 372). Därmed avses det berömda Crystal Palace som uppfördes vid den första världsutställningen, i London 1851, och 1854 placerades på Sydenham Hill. Det är den moderna arkitekturens mest suggestiva arketyper. Den har sin givna plats också i litteraturhistorien. Motivet har utvecklats och varierats många gånger och en klar linje leder t.ex. från Tjernysjevskij via Dostojevskij, Zamjatin, Smolarski, Huxley, Orwell etc. – ända till moderna tider. Tjernysjevskij besökte London 1859, Dostojevskij – tre år senare. Kristallpalatset gjorde på de båda ett skakande intryck. För Tjernysjevskij betydde det en framtidsdröm, symbol för den sociala utopin, för Dostojevskij – en framtidsmardröm, symbol för det omänskliga. Dostojevskijs svar på *Vad bör göras?* blev hans *Anteckningar från källarbålet* (1864), där han vänder på Tjernysjevskijs symbolik.

Här en detalj av särskilt intresse i vårt sammanhang: i den tyska utgåvan av *Was thun?* från 1883 och i den svenska från 1885¹⁶ – som följer den tyska – saknas jämförelsen med Crystal Palace på

Sydenham Hill. Som mycket annat har den blivit struken av den tyske översättaren. När Martin Lamm sammanfattar Tjernysjevskijs roman i sin Strindbergbiografi refererar han till den första svenska utgåvan. Men han missar Kristallpalatset – det av ”järn och glas, inget annat”. Istället skriver han i referatet om ”ett jättepals av aluminium”¹⁷ (sic!). Det säger kanske någonting om översättarens ansvar.

Ljus och mörker

Kristallpalatset/Källarhålet	Fagervik/Skamsund
------------------------------	-------------------

I båda texterna har vi ett spänningsfält mellan två poler motsvarande kontrasten mellan ljus och mörker, ungdom och ålderdom, glädje och sorg etc. En sådan bipolaritet organiserar i viss mån det ”ytterst disparata material” som Martin Lamm skriver om. Så här beskrivs den ljusa, glada sidan:

Sång och dans

Kristallpalatset	Fagervik
[VERA:] ”Och skall alla leva så?” [GUDINNAN:] ”Ja alla” [...] ”för alla skall det vara evig vår och sommar, evig glädje.” (T: 374)	OFFICERN: Till Fagervik! Där är sommar, där skiner solen, där finns ungdom, barn och blommor; sång och dans, fest och jubel! (S: 52)
[VERA:] ”Men vad är detta – en bal? [...] så elegant är damerna klädda [...] varje kväll roar de sig med sång och dans på detta sätt. Jag har aldrig förr sett människor roa sig så av hjärtans lust [...]” (T: 377–378)	DOTTERN: Här är frid och lycka i ferietid! Arbetet har upphört; fest varje dag; helgdagsklädda gå människorna; musik och dans redan på förmiddagen. (S: 66)

Källarhålet hos Tjernysjevskij symboliserar fångenskap i det inskränkta, fördomsfulla, mörka och irrationella. Kristallpalatset står för ljuset. Strindberg – på samma sätt som Dostojevskij – kastar om denna Tjernysjevskijs värdeskala. Hos honom är det slottet som symboliserar fångenskap i materien.

Befrielsen

[GUDINNAN:] ”Har du varit inspärrad i källarhållet? [...] Har du blivit fri nu? [...] Det var jag som befriade dig och botade dig.” (T: 110, ”Verotjkas första dröm”)	DOTTERN: Du är fången på dina rum; jag har kommit att befria dig! [...] Vill du eller vill du inte? [...] det är en plikt att söka friheten i ljuset! (S: 11–12)
---	--

En minut (”le changement à vue” – från högsommar till höst)

Hur kan två månader förflyta under loppet av en minut? (T: 169, ”Vera Pavlovnas andra dröm”)	DOTTERN: För Gudarne är ett år som en minut! (S: 24)
Två månader senare. Blommorna har vissnat, bladen börjar falla från träden. Allt börjar se dystert ut. (T: 374)	Det blir kolmörkt på scenen. Därunder förändras sceneriet: så att linden sedan står avlövad. Den blå Stormhatten är svart vissnad [...] (S: 27)

I Strindbergs förord (”Erinran”) till *Drömspelet* heter det: ”Allt kan ske, allt är möjligt [...] Tid och rum existera icke” (S: 7).

Hemligheter

Skalden reser sig. [...] för honom yppar naturen sina hemligheter, för honom avslöjar historien sin innebörd [...] (T: 363)	DOTTERN: Kom, Siare, skall jag – långt härifrån! – säga dig gåtan – men ute i ödemarken där ingen hör oss, ingen ser oss! Ty --- (S: 110)
[GUDINNAN:] ”Endast för dig skall jag yppa min framtids hemlighet. Svär att du tiger därom och lyssna sedan på mina ord.” (T: 371)	

Bröder och systrar

[...] vi skall bli lyckliga och bli varandras bröder och systrar [...] (T:16)	ADVOKATEN: [...] min syster [...] DOTTERN: [...] min broder [...] (S: 34)
Med glädje, kära syster [...] Men hur gammal är ni? (T: 166, ”Vera Pavlovnas andra dröm”)	

Hos Tjernysjevskij (T: 16) har vi här en sång som sedan återopas i ”Vera Pavlovnas andra dröm” (T: 172). Tilltalssättet ”min bror – min syster” mellan män och kvinnor som inte är varandras släkt förekommer i *Vad bör göras?* på flera ställen.

(O)lyckliga människor

[GUDINNAN:] Lyckliga människor! [...] De är alla lyckliga och vackra män och kvinnor [...] – lyckliga, lyckliga människor! (T: 379)	DOTTERN: Stackars människor! [...] Det är synd om människorna! (S: 20) Arma, arma människor! (S: 50)
--	--

Och så slutligen dramats refräng, Dotterns utrop ”Det är synd om människorna!” – upprepat tillräckligt ofta för att, som Sprinchorn skriver, utgöra dramats ”main statement”¹⁸. Hos Tjernysjevskij är det Gudinnans upprepade utrop ”Lyckliga, lyckliga människor!” som markerar höjdpunkten i Veras dröm och utgör hela kapitlets dominantackord.

Strindbergs *Drömspel* kan man följaktligen betrakta som ett polemiskt, pessimistiskt, svar på Tjernysjevskijs utopi – något av en svensk motsvarighet till Dostojevskijs *Anteckningar från källarhållet*.

Listan över liknande paralleller kan bli betydligt längre. De är knappast tillfälliga – samlade som de är på ett så ringa antal sidor. Vissa av dem kan verka något perifera, men det är inte svårt att peka på en rad mer djupgående analogier.

Gunnar Brandell har skrivit:

Det lilla vi vet om dramats framväxt pekar bland annat entydigt på att grundidéerna i dramat [...] måste ha funnits med från början [...] Redan Lamm värjde sig mot det intryck av luftig improvisation som dramat kan inge och betonar hur planmässigt Strindberg arbetade med Drömspelet. [...] ramhandlingen måste ha funnits med från början.¹⁹

Vi letar alltså efter element som kan utgöra en sorts ”bärande stomme” för dramat. Låt oss börja med huvudgestalten:

Människogudinna

Gudinnan/Vera	Indras dotter
---------------	---------------

Indras dotter är ”halvt en dödlig, halvt en Kristusgestalt”.²⁰ Hon är en kvinnlig Messias som inkarnerar Guds vishet²¹, men nedstigen från en högre värld, på sitt besök i tillvaron, bär hon det jordiska namnet Agnes. Dubbelheten i hennes gestalt verkar lite förbluffande. Martin Lamm skriver: ”Man blir [...] något förvånad över att hon gifter sig med advokaten och med honom får ett barn, som hon sedermera bryr sig mycket lite om. Ännu mer häpnadsväckande är, att hon visar sig som en slarvig och besvärlig husmor [...] Jag tror man gör klokast i att antaga, att Strindberg ursprungligen tänkt sig en mer jordisk hjältinna.”²² Till den här tanken återkommer Lamm vid flera tillfällen.

Men låt oss titta på hjältinnan hos Tjernysjevskij: Vera Pavlovna är en vanlig ung kvinna. I sin dröm vägleds hon dock – som Dante av Vergilius – av en märklig kvinnlig gestalt – en sorts modern Kvinnlighetens Gudinna, kallad ”den ljusa, sköna” – som, på ett sällsamt sätt, är *identisk* med själva Vera. (Denna ”förgudning” av kvinnan bottnar i Feuerbachs – och Tjernysjevskijs – antropologiska tolkning av religion och i dess praktiska princip: ”*Homo homini Deus est*”. Gud är människans spegel – en projektion av det bästa i det mänskliga jaget.) Gudinnan säger till Vera: ”Jag är den för vilken jag framträder” (T: 369). Hennes ansikte är Veras eget. Denna gudinnas ”dubbelhet” är lika radikal som Indras dotters. Den ljusa ”härskarinnan”, som hon kallas, har klart messianska drag: hon förebådar sitt framtida rike som i sitt sköte bär lycka åt alla. Samtidigt *är* hon samma alldagliga Vera som gifter sig och grundar en syateljé.

Indras dotter fungerar i *Drömspelet* på samma gång som betraktare av dramat och dess ”egentliga jag”.²³ Exakt samma kan sägas om Vera i sin dröm. Men Tjernysjevskijs Gudinna är än mer komplicerad än så. I Veras dröm möter vi också andra gudinnor – den ljusa härskarinnans äldre systrar – med namn som Astarte, Afrodite och Den Kyska²⁴. De verkar agera självständigt, men ”den ljusa, sköna” säger om dem att ”Astarte, Afrodite och Den Kyska finns alla inom mig” (T: 369) – de tycks personifiera vissa aspekter eller egenskaper av ”den ljusa”. Vi har alltså att göra med en gåtfull gestalt – som är *identisk* med Vera – men som är sammansatt av en rad olika kvinnor. Liket en kortlek bestående av idel damer.

”Personerna klyvas, fördubblas, dubbleras, dunsta av, förtätas, flyta ut, samlas”, heter det i förordet till *Drömspelet* (S: 7). Det är en ganska exakt beskrivning av det som sker hos Tjernysjevskij.²⁵

Dröm, dikt, verklighet

För Strindberg var det tre aspekter av samma sak, och han vill att vi skall ”glida” från den ena till den andra, skriver Brandell som kallar formeln:

”verklighet = dröm = dikt” för *Drömspelets* ”grundläggande ekvation”.²⁶ Den struktur som i pjäsen bestämmer relationen mellan dröm, dikt och verklighet kallas av Martin Lamm för ”nyckeln till *Drömspelet*”.²⁷ I så fall finns ju nyckeln redan i *Vad bör göras?*: samma struktur hittar vi hos Tjernysjevskij.

I *Vad bör göras?* har vi, för det första, en fiktiv (diktad) verklighet. I denna verklighet har vi en dröm – ”Vera Pavlovnas fjärde...” – och i den drömmen möter Gudinnan/Vera (den drömmande och drömda) en diktare (T: 363–366) vars stämman frammanar bilder av en annan, lika ”närvarande” i texten, verklighet. Dessa nivåer av fiktion glider i texten från den ena till den andra och frågan: vad är verklighet – och vad är dröm – och vad är dikt – är tvivelsutan på sin plats. Förhållandet mellan dessa tre fiktionsnivåer – hos både Strindberg och Tjernysjevskij – kan man för övrigt bäst beskriva med ett begrepp lånat av fysikern Douglas Hofstadter – ”en sällsam slinga”.²⁸

Revystuktur

Och till slut det som tyskarna kallar för ”Revue-Struktur” – förevisandet – som hänger nära samman med ett annat dramateoretiskt tyskt begrepp: ”Stationendrama”. *Drömspelet* bär en prägel av ”förevisning” snarare än ”föreställning”, skriver Brandell. ”Någon’ har en bilderbok med tavlor ur livet, håller upp den framför teaterpubliken, bläddrar i den [...] men är också beredd att kommentera bildernas innebörd via ombud på scenen.”²⁹ *Drömspelet* kan beskrivas som en rad av sådana kommenterade ”spel i spelet”. Enligt teatermannen Richard Bark skapas drömmen hos Strindberg ”med en person i dramat som åskådare till en drömartad pjäs i pjäsen”.³⁰ Också i modern tysk dramaforskning [...] – skriver Brandell – ”är man benägen att se ’das Zeigen’, förevisandet, som det nya och revolutionerande i dramat.”³¹

En sådan förevisande revystuktur hittar vi – i dess renaste form – i ”Vera Pavlovnas fjärde dröm”, där Gudinnan, vandrande genom tid och rum, leder Vera från den ena scenen (”stationen”) till den andra och visar henne det förflutna och framtiden, samtidigt som hon kommenterar scenernas innebörd.

Drömmar av ryskt stoff

Dessa, ovan beskrivna, ”bärande” element är uppenbarligen kalkerade på Tjernysjevskij. Strindbergs drömmar är vävda av ryskt stoff. Och detta gäller inte bara för *Drömspelet*. Beroendet av Tjernysjevskij sträcker sig ju bakåt i tiden. Man kan försvara tesen att det moderna dramat börjar år 1898 – med första delen av *Till Damaskus*.³² Men i

förordet till *Drömspelet* betecknar Strindberg *Till Damaskus* – ”i viss mån riktigt” skriver Martin Lamm³³ – som sitt ”förra Drömspel”. Peter Szondi påpekar att *Drömspelet* strukturellt inte skiljer sig från ”Stationendrama” (exemplifierat främst av *Till Damaskus*).³⁴ Och Egil Törnqvist konstaterar att Damen i *Till Damaskus* – med sina drag av gudamänniska – är prototypen för Indras dotter.³⁵

”Med Strindberg börjar det som senare kommer att kallas för ’Ich-Dramatik’ och som i årtionden kommer att prägla formen för den dramatiska litteraturen” – skriver Szondi i sin nu klassiska *Theorie des modernen Dramas*.³⁶ Bilden av Strindberg som en föregångare för det moderna dramat har dock sitt ursprung i en handfull innovativa element (splittring av jaget, ”Stationendrama”, drömspelsteknik osv.) som lätt kan spåras till Tjernysjevskij. Det moderna dramat har sina rötter i en rysk socialistisk utopi.

För att inte tala om Pissarev ...

Om allt detta vet Strindbergsforskningen ingenting. Gunnar Brandells gedigna Strindbergbiografi i fyra band – idag ett standardverk – bär titeln *Strindberg – ett författarlif*. Personregistret för alla fyra band omfattar ca 1 200 namn. Tjernysjevskij finns inte med bland dem, fast Strindberg i ett brev från 1884 skrev om *Was thun?*: ”Denna roman har gjort epok i mitt författarlif.”³⁷

En av de få som insett Tjernysjevskijs betydelse för Strindberg är Jan Myrdal. I sin *I de svartare fanornas tid* påpekar han att Strindberg var ”impregnerad” av ryssen.³⁸ Myrdal skriver:

Den viktigaste utländska påverkan på Strindberg kom från de ryska demokratiska och så kallat realistiska kritikerna på sextioalet. Tjernysjevskij styrde med sin roman *Vad bör göras?* inte bara Strindbergs idéer utan också det sätt på vilket han fortsatte att skriva sina romaner, genom att blanda fiktionen med resonemang. [...] Detta gör Strindberg ännu svårare att förstå för dagens akademiska läsare i Västeuropa. De vet helt enkelt inte vilken tradition han skriver i. De har varken läst Vallès eller Tjernysjevskij. För att inte tala om Pissarev.³⁹

En liten diskussion angående själva ”skuldfrågan”

Säg mig något svenskt skaldestycke, konstverk, musikstycke, som är specifikt svenskt, varigenom det skiljer sig från alla icke-svenska! [...] Det finns icke, och finns det, så är det antingen dåligt eller är det bildat efter utländskt mönster.

(Olle Montanus i *Röda rummet*, 1879)

Detta är inte uppseendeväckande i sig – litteratur föds nu en gång för alla ur litteratur.

(Ulf Olsson, *Levande död*, 1996)

Litteratur är inte till för seminarier. Vi lever det vi läser.

(Jan Myrdal, *I de svartare fanornas tid*, 1998)

O, vad de ryssarne äro långt framom alla Europas folk!

(A. Strindberg, *Kvarstadsresan*, 1884)

Omogna poeter imiterar; mogna poeter stjal [...] förbättrar det de tar, eller gör åtminstone något annat av det.

(T. S. Eliot, *The Sacred Wood*, 1920)

DEN OKÄNDE: Ditt? Vad är ditt? Andras!

DAMEN: Och ditt? Andras!

DEN OKÄNDE: Nej! Vad jag levat är mitt och ingen annans! Vad jag läst är vordet mitt, emedan jag slog sönder det som glas, smälte om det och ur massan blåste jag nya glas i nya former.

(A. Strindberg, *Till Damaskus III*, 1901)

Where does that come from? From Chernyshevsky, certainly, but beyond Chernyshevsky from the Gospels, from Jesus –

(J. M. Coetzee, *The Master of Petersburg*, 1994)

Här har jag ingenting att tillägga.

Noter

¹ Texten har refuserats av den årligen utkommande *Strindbergiana*.

² Mariusz Kalinowski, "Fröken Julie – designed in Russia!" i Maria Sibińska (red.), *Nordisk drama: fornyelser og transgressioner. Foredrag fra den 27. studiekonference i International Association for Scandinavian Studies*, Gdańsk 2010, s. 487–495.

³ D. M. Sjarypkin (Šarypkin), *Russkaja literatura v skandinavskich stranach*, Leningrad 1975, s. 197–198 (min övers., M. K.). – Jag har blivit uppmärksam på boken av Stefan Lindgren. Den finns i 9 svenska bibliotek, bland andra i Strindbergsmuseet. Uppenbarligen oläst.

⁴ Sven Delblanc, *Stormhatten. Tre Strindbergsstudier*, Stockholm 1979, s. 77, 82; Gunnar Brandell, "Från 1870 till första världskriget" i Gunnar Brandell, Jan Stenkvist, *Svensk litteratur 1870–1970*, band 1, Stockholm 1974, s. 79.

⁵ Delblanc 1979, s. 102.

⁶ Brandell 1974, s. 95.

- ⁷ Martin Lamm, *Det moderna dramat 1830–1930*, Stockholm 1969, s. 146.
- ⁸ Martin Lamm, *Strindbergs dramer*, del 2, Stockholm 1926, s. 313.
- ⁹ Lamm 1926, s. 314.
- ¹⁰ August Strindberg, *Ett drömspel*, SV 46, Stockholm 1988.
- ¹¹ Nikolaj Tjernysjevskij, *Vad bör göras? Ur berättelser om de nya människorna* (övers. Bo-Göran Dahlberg), Arbetarkultur Aurora, Stockholm 1983.
- ¹² I några enstaka fall anför jag nedanför – för tydlighetens skull – citat ur Veras andra ”drömmar”, vilket alltid anges vid citatet.
- ¹³ Evert Sprinchorn, *Strindberg as dramatist*, New Haven and London 1982, s. 56.
- ¹⁴ Lamm 1926, s. 326.
- ¹⁵ Lamm 1926, s. 325.
- ¹⁶ N. G. Tschernyschewskij, *Was thun?*, Brockhaus, Leipzig 1883; N. G. Tschernyschewskij, *Hvad skall man göra?*, Askerberg, Stockholm 1885.
- ¹⁷ Martin Lamm, *August Strindberg*, Stockholm 1961, s. 142.
- ¹⁸ Sprinchorn 1982, s. 233.
- ¹⁹ Gunnar Brandell, *Strindberg – ett författarliv. D. 4. Hemkomsten – det nya dramat (1898–1912)*, Stockholm 1989, s. 186.
- ²⁰ Lamm 1961, s. 327.
- ²¹ Margareta Wirmark, *Den kluvna scenen. Kvinnor i Strindbergs dramatik*, Stockholm 1989, s. 206.
- ²² Lamm 1926, s. 310–311.
- ²³ Peter Szondi, *Theorie des modernen Dramas*, Frankfurt a. M. 1956, s. 41.
- ²⁴ Observera att Indras dotters jordiska namn, Agnes, kommer från grekiskan och betyder just ”den kyska”.
- ²⁵ Inte bara i ”Vera Pavlovnas fjärde dröm” och inte enbart i fråga om kvinnor – något liknande gäller nämligen också för de manliga gestalterna i *Vad bör göras?*.
- ²⁶ Brandell 1974, s. 97.
- ²⁷ Lamm 1926, s. 315.
- ²⁸ ”En »sällsam slinga« uppkommer så snart vi genom att röra oss uppåt (eller nedåt) genom nivåerna i något hierarkiskt system oväntat finner oss vara tillbaka vid utgångspunkten.”, Douglas R. Hofstadter, *Gödel, Escher, Bach*, Stockholm 1985, s. 11.
- ²⁹ Brandell 1989, s. 196–197.
- ³⁰ Richard Bark, *Strindbergs drömspelsteknik – i drama och teater*, Lund 1981, s. 176.
- ³¹ Brandell 1989, s. 196.

- ³² Egil Törnqvist, *Strindbergian Drama. Themes and Structure*, Stockholm 1982, s. 95.
- ³³ Lamm 1969, s. 142.
- ³⁴ Szondi 1956, s. 42.
- ³⁵ Törnqvist 1982, s. 83.
- ³⁶ Szondi 1956, s. 33 (min övers., M. K.).
- ³⁷ Strindbergs brev i Språkbanken:
<http://spraakbanken.gu.se/strindberg/>
- ³⁸ Jan Myrdal, *I de svartare fanornas tid. Texter om litteratur, lögn och förbannad dikt*, Skriftställning 18, Stockholm 1998, s. 84.
- ³⁹ Myrdal 1998, s. 99–100.