

Rikard Schönström

Lunds universitet

rikard.schonstrom@litt.lu.se

Strindberg och Kina – ett möte mellan realism och esteticism

Strindberg och Kina är inte en fullt så långsökt begrepps-konstellation som man skulle kunna tro. Som bekant intresserade sig Strindberg en hel del för det kinesiska språket och den kinesiska kulturen redan i sin ungdom. Under tiden som amanuens vid Kungliga Biblioteket i Stockholm fick han bland annat i uppdrag att katalogisera det kinesiska beståndet inför bibliotekets flyttning från Östra slottsflygeln till Humlegården, och han gick till verks i detta företag med stor energi. Strindberg fångades uppenbarligen av de kinesiska böckernas exotiska utseende men förstod också att arbetet gav honom möjlighet att specialisera sig på ett område som ingen annan på KB behärskade. Vid sidan av detta fanns det troligen ett psykologiskt motiv: genom att fördjupa sig i ett vetenskapligt studium av en främmande kultur kunde han tränga bort sina misslyckanden tidigare i livet och sina efterhängsna drömmar om att bli fri litteratör. Så här beskriver han själv sin omskolning i *Tjänstekvinnan son*:

Själva böckernas sällsamma yttre; det gula omslaget, gult som ett sydländskt solsken, och de sköna stora karaktärerna som han ej förstod, men vilka uttryckte mänskors tankar lockade honom. Underlandet långt borta från Västern, de vises fädernesland, det färgrika livet, den alltid dräktiga naturen, tog honom och han dränkte sig, sina förhoppningar, sin förtvivlan i det rogivande myskdoftande studiet. Efter ett års huvudsprängande studier avlämnade han katalogen icke utan en viss segerglädje. Han var sinolog och hade uteslutande privilegium på kinesiska språket.¹

Någon djupare förtrogenhet med det kinesiska språket skaffade sig Strindberg aldrig, men han läste utan tvivel en stor mängd sinologisk litteratur, tog kontakt med internationella auktoriteter på området och kunde med hjälp av lexikon identifiera kinesiska tecken så pass väl att han förstod innebörden av enklare texter.² Själv översatte han förmodligen också en kinesisk reseberättelse som finns tryckt i *Gamla Stockholm*.³

När han skulle upprätta en liknande katalog över kinesiska skrifter på Uppsala universitetsbibliotek gjorde han dessutom ett uppseendeväckande fynd. Han fann de två mongoliska kartor som karolinen Johan Gustaf Renat hade hemfört från Sibirien på 1730-talet och lät 1881 publicera en av dem med kommenterar på franska i Ryssland. Långt senare kom denna bedrift, för vilken han tilldelades en silvermedalj av Ryska geografiska sällskapet, att spela en stor roll i hans bittra uppgörelser med Sven Hedin om sjön Lop-nors mystiska "vandringar". Utöver detta skrev Strindberg ett par artiklar om karoliner i rysk fångenskap och om Sveriges förbindelser med Kina och med tartarerna som väckte ganska stor uppmärksamhet bland sinologer i Frankrike.

Mot slutet av sin levnad återvände Strindberg till sinologin genom sina omfattande språkvetenskapliga studier. I en skrift med titeln *Världs-språkens rötter* (1911) ägnade han stor uppmärksamhet åt det kinesiska språket, i den lilla boken *Kina och Japan* (1911) försökte han tränga djupare i dess hemligheter, och i ett arbete kallat *Kinesiska språkets härkomst I-II* (1912) ville han slutgiltigt klargöra dess ursprung. Men då var det inte längre Kina som stod i centrum för Strindbergs forskning. Han använde sig snarare av sina rudimentära kunskaper i kinesiska för att driva den fantastiska tesen om ett för mänskligheten gemensamt urspråk. Därför ägnade han sig primärt åt ett slags komparativt studium, där många olika språk jämfördes med varandra – förutom kinesiska och japanska till exempel sanskrit, hebreiska, grekiska och latin – för att vissa grundläggande likheter dem emellan skulle kunna framträda. I nationalutgåvans kommentar till Strindbergs språkvetenskapliga skrifter avfärdar Bo Ralph dessa spekulationer som rent nonsens i vetenskapligt hänseende,⁴ och till det finns inte mycket att tillägga.

Att just Kina och Japan spelade en så framträdande roll i Strindbergs lingvistiska fantasier är dock värt att notera. Vad som gjorde honom till en betydligt bättre diktare än vetenskapsman var inte bara hans andliga energi och intellektuella rörlighet utan också hans nyfikenhet på allt som tilldrog sig ute i världen, och liksom i sin ungdom var Strindberg på ålderns höst bättre informerad än de flesta svenskar om förhållandena i avlägsna länder som Kina och Japan. Som framgår av hans brev och en del av förorden till hans språkvetenskapliga studier följde han den politiska utvecklingen i Asien med stort intresse. "Japanerna har ryckt fram ur sitt vackra gömställe vid Stilla Oceanen", skriver han i inledningen till *Kina och Japan*, "kineserna äro i antågande; de ha fått parlament eller åtminstone en дума, de utbildade officerare i Berlin, så att de om fem år kunna ställa ett par miljoner i fält. Det vore kanske

på tiden att lära sig deras språk, vilket numera går ledigt, sedan man fått alla världens grammatikor för två mark stycket hos Hartleben i Leipzig.”⁵

Byter man ut ”Hartleben i Leipzig” mot ”internet”, kan de raderna te sig förbluffande aktuella. Vad Strindberg syftar på är Qingdynastins fall i Kina hösten 1911 och landets begynnande modernisering. Hade han fått leva lite längre och kunnat fördjupa sig än mer i denna utveckling hade han kanske också upptäckt att hans eget författarskap just under de här åren började uppmärksammas i det märkliga ”underlandet” långt borta i öster.

Att Strindberg i dag är en väletablerad västerländsk författare i Kina understryks inte minst av det faktum att en översättning av hans valda verk blev färdig 2005 och då presenterades vid en stor Strindbergsfestival i Peking och Shanghai.⁶ Bland de texter som ingår i de fem volymerna finns *Röda rummet*, *En dåres försvarstal*, noveller ur *Giftas*, ett betydande antal dikter och brev, samt praktiskt taget alla internationellt kända dramer. En handfull av dessa texter har förelagat i kinesisk översättning tidigare, exempelvis *Röda rummet*, *Fadren* och *Fröken Julie*, liksom för övrigt *Tjänstekvinnans son* och Olof Lagercrantz biografi över Strindberg, men de nya översättningarna har utgått från den svenska nationalupplagan av Strindbergs samlade verk och torde alltså vara mer tillförlitliga. Det är en prestation utförd av en enda man, Li Zhiyi, som under ett kvarts sekel mer eller mindre oavbrutet har varit sysselsatt med Strindbergs diktning och som för sin imponerande bragd belönades med Nordstjärneorden under festivalen 2005.

Översättningar brukar inte få några längre recensioner i kinesisk dagspress, och det finns av naturliga skäl inte många personer, vare sig i Sverige eller i Kina, som kan bedöma kvaliteten på en överföring av Strindbergs oerhört dynamiska och bildrika språk till kinesiska. Om man inte behärskar kinesiska är det heller inte så lätt att bilda sig en klar uppfattning om receptionen av Strindbergs verk i Kina. Hur ser man egentligen på Strindberg idag, vad kände man till om honom tidigare och vilken betydelse har han eventuellt haft för den moderna kinesiska litteraturen?

För att kunna bidra till ett svar på de frågorna måste jag utgå från mina egna erfarenheter. Under fyra års tid har jag varje hösttermin föreläst om skandinavisk litteratur vid Fudan-universitetet i Shanghai. Min undervisning har varit ett kulturellt inslag i ett masterprogram som mer allmänt kretsar kring den moderna nordiska välfärdsstaten, och jag har därför valt att bland annat diskutera Strindbergs *Röda rummet*, som ju i skandinavisk litteratur hade en avgörande betydelse för det så kallade ”moderna genombrottet”. Eftersom studenterna inte behärskar

svenska läser de Strindberg i kinesisk översättning, medan jag håller jag mina föreläsningar på engelska. Trots dessa språkliga komplikationer brukar undervisningen för det mesta resultera i mycket spännande uppsatser och diskussioner om Strindbergs roman.

Vad studenterna särskilt fäster sig vid är de många parallellerna mellan det samhälle Strindberg skildrar i *Röda rummet* och dagens kinesiska verklighet. Idealismens undergång och materialismens triumf, cynismen, korruptionen och den offentliga lögnen är något de omedelbart känner igen från sitt eget Shanghai av idag. På ett djupare plan är det emellertid förhållandet mellan individ och kollektiv som intresserar dem, och på den punkten har de inte sällan en helt annan uppfattning än vad svenska läsare brukar ha. I Sverige är det vanligt att läsa *Röda rummet* som en ganska tragisk desillusionsroman. Från att i början av texten ha stått uppe på Mosebacke och utmanat huvudstaden måste Arvid Falk efterhand kompromissa med sina ideal och anpassa sig till det borgerliga samhällets hårda krav. Många av mina studenter i Shanghai har funnit den utvecklingen fullt naturlig och kritiserat Arvid Falk för att lida av ett slags hybris typisk just för den borgerliga individualismen i västvärlden. Samhället är alltid starkare än det enskilda jaget, har de resonerat, och vill man åstadkomma en förändring i samhället kan man inte ställa sig utanför eller ovanför det.

När studenterna fritt får välja ett uppsatsämne är det emellertid en annan text av Strindberg de brukar ge sig i kast med: *Fröken Julie*. Det beror säkerligen på att *Fröken Julie* är det mest omskrivna verket av Strindberg i Kina, vilket i sin tur kan förklaras av att man ofta kopplar samman det med Ibsens *Et dukkehjem*, som i hög grad har bidragit till att forma det moderna intellektuella medvetandet i Kina. Ibsens popularitet går tillbaka på ett föredrag som författaren Lu Xun höll för en grupp kvinnliga studenter i Peking 1923. I detta föredrag ställer sig Lu Xun den hypotetiska frågan om vad som kommer att ske med Nora efter att hon har lämnat sitt hem. Konklusionen är att hon lika lite som en frisläppt burfågel skulle kunna klara sig på egen hand ute i världen. För att kvinnor skall kunna förverkliga sin längtan efter frihet krävs inte minst ekonomisk självständighet, påpekar Lu Xun, och denna kan uppnås bara genom att samhället förändras i grunden. Utifrån en kallhamrad materialistisk ståndpunkt, som förmodligen hade sina rötter hos Nietzsche, vänder sig alltså Lu Xun mot den abstrakta idealismen och individualismen hos Ibsen.

En likartad kritik riktade som bekant Strindberg mot *Et dukkehjem*, och man skulle onekligen kunna förstå *Fröken Julie* som en uppgörelse med Ibsens romantiska föreställningar om kvinnans emancipation. I Strindbergs pjäs finns det ju ingen annan utväg för den frigjorda kvinnan

än att begå självmord. Att Lu Xun hade tagit starka intryck också av Strindberg råder det inga tvivel om. Redan under sin studietid i Japan mellan 1902 och 1909 hade han kommit i kontakt med Strindbergs verk i japansk översättning, och av hans dagbok från 1927 framgår det att han hade läst sådana böcker som *Hemsöborna*, *En dåres försvarstal*, *Ett drömspel*, *Till Damaskus* och *Svarta fanor*.⁷ På trettioalet försökte han ihärdigt introducera Strindbergs författarskap i Kina trots att det i likhet med annan modern och samhällskritisk litteratur hade bannlysts av Guomintang-regeringen.

Eftersom *Fröken Julie* numera tillhör en västerländsk litterär kanon i Kina ter det sig fullt naturligt att man på teaterakademin i Shanghai under våren 2010 satte upp stycket som en Pekingopera. I själva verket är det ganska vanligt att man i Kina överför klassisk västerländsk teater till ett inhemskt formspråk, och den dramatiker som ansvarade för adapteringen av Strindbergs pjäs i Shanghai, William Huizhu Sun, har tidigare iscensatt flera pjäser av Ibsen och Shakespeare i Pekingoperans stil. Som hans tagna förnamn låter förstå är William Sun i hög grad västerländskt orienterad. Han har bott i USA under många år och är synnerligen väl förtrogen med såväl den amerikanska som den europeiska dramatiken. Till sin hjälp hade han dock den här gången en svensk översättare, Maja-Stina Johansson Wang, som själv är verksam vid teaterakademin i Shanghai och i ett annat föredrag på denna konferens mer i detalj redogör för sitt arbete med *Fröken Julie*. Här vill jag bara peka på några av den kinesiska tolkningens allmänna historiska och teoretiska förutsättningar.

Spontant kan man tycka att Strindbergs realistiska dramatik och Pekingopera är varandras konstnärliga motpoler. Som Strindberg själv understryker i sitt berömda förord till *Fröken Julie* var hans avsikt med dramat inte minst att skapa perfekt verklighetsillusion, och pjäsen har av litteraturhistorikerna också blivit betraktad som ett av naturalismens glansnummer. Pekingopera å sin sida är en konstform som har gjort sig känd för att vara extremt medveten om sin konstnärliga och artificiella karaktär. Den baseras i stor utsträckning, inte på det talade ordet, som den moderna västerländska teatern, utan på sång, musik, dans, mim och akrobatik. Dekoren eller rekvisitan består som regel bara av något enstaka symboliskt föremål. Vad som ter sig mest iögonfallande är aktörernas expressiva masker och praktfulla dräkter. Intrigen är vanligtvis hämtad från någon traditionell berättelse eller legend som tycks ha mycket litet med den historiska samtiden eller nutiden att göra. Eftersom rörelserna och gesterna på scenen är strängt kodifierade kan det vara synnerligen svårt för en utomstående betraktare att förstå själva handlingen. Pekingoperan är kort sagt en "performance", i detta ords

alla betydelser, snarare än en mimetisk återgivning av verkligheten.

Studerar man den kinesiska operans utveckling genom tiderna blir bilden emellertid genast mer komplex. I en nyligen publicerad bok med titeln *Drama Kings* hävdar den amerikanske historikern Joshua Goldstein att Pekingoperan, sådan den idag förekommer i Kina och har blivit känd över hela världen, är en relativt modern konstruktion.⁸ Självfallet har den sina rötter i en mycket gammal och rikt förgrenad konstnärlig tradition, men den var från början en tämligen elastisk konstform som kunde ta sig olika uttryck beroende på var och under vilka omständigheter den utövades.

För det första fanns det många regionala och lokala varianter av den kinesiska operan. Att man idag kallar den "Pekingopera" ("pingju" eller "jingju") beror främst på att dess traditioner i huvudstaden har haft särskilt stor genomslagskraft och att den numera har fått karaktären av ett slags nationaldrama. För det andra fanns det i den äldre kinesiska operan inga vattentäta skott mellan konst och verklighet. Den framfördes ofta i ett så kallat "tehus", där man förutom att dricka, äta och koppla av kunde göra upp affärer, diskutera politik eller andra farliga ämnen och inte minst ägna sig åt förbjuden kärlek. Såväl publiken som aktörerna bestod så gott som uteslutande av män, men många av de skådespelare som uppträdde i kvinnoroller var samtidigt prostituerade. Föreställningen kunde pågå en hel dag, och åskådarna riktade bara sporadiskt sin uppmärksamhet åt vad som försiggick på scenen. Ofta kunde man avbryta föreställningen genom att högljutt kommentera skådespelarnas prestationer eller för att helt enkelt bjuda dem på en kopp te, som under speciella ritualer ("yinchang") intogs på själva scengolvet - ibland som en del av fiktionen, ibland som en välbehövlig paus från den. Inte sällan kunde skådespelarna i pauserna också följa med upp i någon förmögen åskådares privata loge och där delta i en helt annan slags teater. Det fanns med andra ord ingen klar gräns mellan scen och salong.⁹

På grund av denna öppna eller porösa struktur var den kinesiska operan i hög grad mottaglig för påverkan från andra konstarter och konstnärliga tekniker. Redan från början ett slags allkonstverk med portarna på vid gavel mot den vardagliga verkligheten kunde den utan att förlora sin egen identitet assimilera nya stilistiska och tematiska impulser. Det var därför inte så märkligt att den i början av 1900-talet, särskilt i storstäder som Shanghai, tog intryck av den moderna västerländska dramatiken. Man började införa talade repliker, moderna kostymer, västerländskt smink, realistisk dekor och framförallt ett nutidsanknutet innehåll i operorna. En av de mest kända företrädarna för denna hybridartade opera var skådespelaren Mei Lanfang, som på

30-talet skulle få stor succé också utomlands och kanske framförallt har gått till historien som en av de viktigaste inspirationskällorna till Bertolt Brechts verfremdungsteknik. Medan han på sina turnéer utomlands bemödade sig om att framställa Pekingoperan som något djupt exotiskt representerade alltså Mei Lanfang paradoxalt nog en västerländsk strömning inom den kinesiska teaterkonsten.

Hur som helst gav detta utländska inflytande upphov till en intensiv kulturdebatt under senare hälften av 1910-talet. I anslutning till den patriotiska 4 maj-rörelsen mellan åren 1915 och 1921 fanns det många intellektuella i Kina som pläderade inte bara för ett modernt skriftspråk utan också för en modern litteratur, och en av de stora stridsfrågorna för dem var just Pekingoperans framtid. Genom sin omätliga popularitet hos praktiskt taget alla samhällsklasser kunde operan bättre än någon annan kulturell verksamhet bidra till att skapa ett homogent nationellt medvetande, resonerade man, och föregrep därmed den argumentation som senare skulle förvandla operan till ett effektivt propagandainstrument i kommunistpartiets händer.

Företrädarna för det som kom att kallas ”Nykultur-rörelsen” – exempelvis Lu Xun och filosofen Hu Shi – var emellertid snarast anhängare av västerländsk liberalism och modernt vetenskapligt tänkande, och vad dessa framförallt vände sig mot var inte det utländska inflytandet utan tvärtom konfucianismens långa tradition i Kina. Följaktligen ansåg de att Pekingoperan borde utvecklas i en mer realistisk och samhällskritisk riktning. Förebilden var precis den naturalistiska dramatik som Ibsen och Strindberg ett par decennier tidigare hade firat stora triumfer med i Europa. Något förenklat skulle man alltså kunna betrakta den nya kulturrörelsen som en kinesisk motsvarighet till det moderna genombrottet i skandinavisk litteratur.

Men det fanns också andra röster i debatten, och en de mest auktoritativa tillhörde författaren och dramatikern Qi Rushan. Liksom den nya kulturrörelsens anhängare ville Qi reformera operan i syfte att skapa en konstform som på ett andligt plan kunde ena det moderna Kina. Vad han kritiserade var emellertid just realismen i samtidens hybridartade operor. För honom fanns det en absolut motsättning mellan västerlandets mimetiska teater och den kinesiska operans estetiskt autonoma scenkonst. Idealet för den kinesiska operan var inte verklighetsillusion utan konstnärlig skönhet, betonade han, och därför skulle alla referenser till en vardaglig värld utanför konsten – inklusive sådant som tedrickning på scenen – rensas bort. Bara genom att hålla fast vid sina urgamla traditioner och framhäva konsten för konstens egen skull kunde Pekingoperan återfinna sin egen själ och bli ett sant uttryck för kinesisk identitet.

Vill man jämföra det här synsättet med samtida kulturella strömningar i Europa, skulle man kunna peka på The Celtic Revival i den irländska litteraturen eller på 90-talisten i vår egen litteratur. Det är något av senromantikens försök att väva samman esteticism, traditionalism och nationalism man möter hos Qi Rushan, och liksom vad beträffar 90-talisternas konstnärliga program i Sverige skulle Qis estetiska teorier snart visa sig vara mer användbara än realism och naturalism vid skapandet av en nationell diktning i Kina.

Som Goldstein understryker i sin bok fanns det dock någonting på djupet som förenade Pekingoperans "traditionalister" och "modernister", om man får beteckna dem så. I bägge dessa skolor försökte teoretikerna renodla vissa egenskaper hos en konstart som tidigare hade präglats av sin heterogenitet och flexibilitet. Framförallt försökte man i båda lägren införa en åtskillnad mellan konst och verklighet som var typisk för den moderna västerländska teatern men som inte hade existerat förut inom Pekingoperan. Medan traditionalisterna ville betona dramats konstnärliga framförande, själva artisteriet, ville modernisterna förstå dramats handling som en mimetisk illusion av en i grunden frånvarande verklighet, och den gemensamma nämnaren för dessa strävanden var tanken att händelserna på scenen skulle separeras från åskådarna i salongen. I bägge fallen kopplade man alltså loss konstverket från sitt omedelbara sociala och historiska sammanhang. Tehusets kaotiska rum skulle ersättas med ett skådespelhus av västerländskt snitt, ett klart uppdelat teatterum, där en passiv och anonym publik fick möjlighet att beundra en konstnärlig föreställning eller blicka in i en fiktiv värld som de själva inte längre var delaktiga i. Snarare än varandras motsatser var esteticismen och realismen i den moderna Pekingoperan två sidor av samma mynt, konstaterar Goldstein.¹⁰

Att den estetiska tendensen till sist segrade bör därför inte uppfattas som någon pånyttfödelse av Pekingoperans gamla traditioner utan som en konstruktion av en delvis ny tradition, vars identitet och legitimitet helt och hållet baserades på en förment opposition till den västerländska teatern. Pekingoperan kom på så vis att förkroppsliga allt det som den realistiska eller naturalistiska dramatiken hade bekämpat eller inte riktigt ville kännas vid men som i grund och botten utgjorde en tyst förutsättning för dess fiktion eller mimetiska illusion. I förhållande till den västerländska teatern blev Pekingoperan det Andra, det Främmande, det Bortträngda.

Vad händer då när man idag sätter upp ett av den naturalistiska dramatiken allra mest kända verk som en Pekingopera? Jag har själv tyvärr inte haft möjlighet att se den aktuella uppsättningen av *Fröken Julie* i Shanghai, men att döma av det jag har läst och sett på internet

bygger föreställningen på en mycket stor respekt och lyhördhet för Strindbergs text, samtidigt som den överför handlingen till kinesiska förhållanden och följer de teatrala konventioner som numera är väl-etablerade inom Pekingoperan. Kanske handlar det således om ett slags hybrid av den typ som var så vanlig i Shanghai för hundra år sedan men som därefter föll i glömska eller i vanrykte. För en kinesisk publik skulle den i så fall bli en påminnelse om Pekingoperans möjligheter att på ett sinnrikt sätt gestalta en dagsaktuell social och politisk verklighet, exempelvis kvinnans kamp för frigörelse, konflikten mellan olika samhällsklasser, det ambivalenta förhållandet till auktoritära traditioner eller vådan av tillfälliga sexuella förbindelser.

Från min egen svenska horisont är det naturligtvis en annan fråga som tränger sig på: Vad kan denna "Verfremdung" av *Fröken Julie* lära mig om Strindbergs klassiska verk som jag inte redan känner till? I Sverige och på andra håll i västvärlden har vi gjort oss vana vid att betrakta *Fröken Julie* som ett paradigm för naturalistisk dramatik. Vi tar gärna författaren själv på orden då han i sitt förord hävdar att han endast har velat återge ett modernt människoöde hämtat ur levande livet. Samtidigt står det klart Strindberg var ytterligt medveten om dramats estetiska form, att han som diktare såg sig själv som ett slags trollkarl eller hypnotisör och att dramats handling har ett sagospelsaktigt eller drömspelsaktigt skimmer över sig. Det hela handlar ju om en häftig förälskelse, som blossar upp under en midsommarafton, då verklighetens normala lagar tillfälligt har satts ur spel, och som till sist får oanade katastrofala konsekvenser. Utan tvivel finns det en rituell, gestisk, symbolisk och smått fantastisk dimension av dramat som skulle kunna få klarare konturer i Pekingoperans form än i konventionell västerländsk teater. Främmandegöringen skulle med andra ord kunna lyfta fram naturalismens bortträngda premisser.

Men vad vi i sista hand kan lära oss av detta möte mellan två väsensskilda teatertraditioner är givetvis att avståndet mellan realism och esteticism inte är så stort som man både i västvärlden och i Kina ofta inbillar sig.

Noter

¹ August Strindberg, *Tjänstekvinnans son III–IV*, *Nationalupplagan av August Strindbergs Samlade Verk*, bd. 21, red. Hans Lindström (Stockholm, 1996), s. 96 f.

² Staffan Rune, "Strindbergs asiatiska horisont. En studie i August Strindbergs kartografiska forskningar", *Lychnos 1975/1976* (Uppsala, 1977), s. 160.

³ Gunnar Brandell, *Strindberg – ett författarliv*, första delen (Stockholm, 1987), s. 237.

⁴ Bo Ralph, ”Strindberg och språkvetenskapen”, i August Strindberg, *Språkvetenskapliga skrifter I, Nationalupplagan av August Strindbergs Samlade Verk*, bd. 69, red. Camilla Kretz och Bo Ralph (Stockholm, 2008), s. 316–339.

⁵ August Strindberg, *Kina och Japan*, i *Språkvetenskapliga skrifter II, Nationalupplagan av August Strindbergs Samlade Verk*, bd. 70, red. Camilla Kretz och Bo Ralph (Stockholm, 2008), s. 193.

⁶ Se Caroline Stein, ”Strindbergsfestivalen i Kina 2005”, *Strindbergiana*, tjugoförsta samlingen (Stockholm, 2006), s. 31–37.

⁷ Gao Ziyang, ”’Strindbergs valda verk’ på kinesiska”, *Strindbergiana*, första samlingen (Stockholm, 1985), s. 159.

⁸ Joshua Goldstein, *Drama Kings: Players and Public in the Re-Creation of Peking Opera 1870–1937* (University of California Press: Berkeley, Los Angeles, London, 2007), s. 3 ff.

⁹ Ibid, s. 72 ff.

¹⁰ Ibid, . s. 170.