

SCENEN SOM BEVISSTHETSROM. OMKRING AUGUST STRINDBERGS *ETT* *DRÖMSPEL*¹

Atle Skaftun

At August Strindbergs drama *Ett drömspel* byr på utfordringer for sine lesere, tror jeg mange vil være enige i. Stykket er rikt på fortolkningsmuligheter, og er et viktig element i genrens formelle utviklingshistorie. Det er det sistnevnte, dramaets form, som skal stå i fokus her, nærmere bestemt forholdet mellom episk distanse og dramatisk nærhet. Utgangspunktet er Strindbergs egen fortale til dramaet, hvor han indikerer "drømmerens bevissthet" som enhetsskapende kraft i verket. Dette utsagnet er ofte sitert, men i liten grad tenkt konsekvent gjennom, vil jeg mene. Forfølger vi Strindbergs forklaring, er det mulig at vi både får et enklere grep om drømmespilletts form, om episk distanse i dette dramaet, samt et fruktbart utgangspunkt for å diskutere grensefenomener i forholdet mellom fortellende og dramatiske genre mer generelt. Men først en kort beskrivelse av *Ett drömspel*.

Ett drömspel kom på trykk første gang i 1902, men ble ikke oppført før i 1907, og da utvidet med et forspill, som ikke tas i betraktning i det følgende.² Dramaet handler kort fortalt om at guden Indras datter oppsøker menneskelivet på jorden, for å finne ut om "deras klagomål / Och jämmer äga skäl och grund" (s. 164). Nokså snart finner hun ut at "Det är synd om människorna!",³ for så, etter sine vandringer på jorden, å vende tilbake til de himmelske sfærer. Denne grovstrukturen – den guddommelige godviljen eller naivitetsorientering nedover mot eller innover i menneskeverden – gjentas i noe som kan beskrives som en eske-struktur, og kan kanskje sies å korrespondere med den drømme-logikken som motiverer bevegelsen mellom tablåene eller "stasjonene" i dramaet.

Datteren stiger ned fra himmelen til jorden i forspillet. På jorden møter vi henne først sammen med en jordslig far – Glassmesteren, en slags Josef-skikkelse – foran det som ukommentert presenteres som det voksende slottet med en blomsterknopp som tak eller krone. Der inne mener Datteren at det sitter en fange som venter på at hun skal

befri ham, og sammen med faren går hun inn i slottet, og møter Offiseren, som strengt tatt ikke vil befris (s. 11). Offiseren blir den første av tre mannlige følgesvenner, som har det til felles at de alle søker rettferdighet, om enn på ulikt grunnlag. Datteren overtaler Offiseren til å forlate fangenskapet for å se hvordan "kärleken besegrar allt" (18), og per drømmelogikk eller -logistikk – bakgrunnskulissen trekkes opp og bak den befinner det seg en ny – forflyttes scenen til teaterkorridoren. Her framstilles så blant annet Offiserens aldring og håpløse lengsel etter Victoria, som befinner seg inne i teaterbygningen. Når han omsider forlanger døren åpnet, kommer politiet, og vi forflytter oss til advokatkontoret, og Advokaten, som søker rettferdighet på andres vegne, overtar som Datterens ledsager. De to blir et par, men samlivet i trange kår ødelegger, og Datteren flykter sammen med Offiseren til livets angivelig lysere side i Fagervik, hvor Dikteren dukker opp og etter hvert overtar ledsagerrollen. Dikteren, som målbærer *menneskehetens* ønske om rettferdighet, følger henne gjennom en rekke konfrontasjoner – med de rett-tenkende, og med hennes egne bindinger til og ansvar for eget liv på jorden – fram til slutten, hvor hun frir seg fra støvet og går inn i det brennende slottet for å vende tilbake til de høyere sfærer.

Fra det tydelig ikke-realistiske – la oss si drømmeaktige – landskapet utenfor slottet beveger hun seg mot det stadig mer konkrete og materielle. Det voksende slottet er en nærmest surrealistisk ramme rundt hele drømspillet, og kan kanskje leses som en billedlig sammenfatning av menneskeslektens drømmeaktige eksistens – dvs. menneskeverden forstått som et sted hvor menneskenes umulige drømmer og begjær utspiller seg. Sett utenfra fortone denne verden seg som en samlet organisk streben oppad, opp av støvet mot blomstring i de høyere sfærer. Når Indras og Glassmesterens datter beveger seg inn i den, er det skuffelsen og misunnelsen over egne og andres forventninger hun ser; bak hver illusjon ligger desillusjonen, og "dörrn", som mistenkes å skjule "världsgåtans lösning" (s. 100) – den innerste esken, om man vil – demonstrerer uendelighetsperspektivet i menneskenes lengsler og drømmer, ved å skjule "intet".⁴

Teaterkorridoren kan leses som en distansert reaksentuering av forestillingen om verden som teater; her møter vi menneskene som ventende *utenfor* eller *bak* scenen, en metafor som knytter denne

scenen sammen med scenene før og etter: Det etableres et slags stilisert livsløp fra barndomshjem, via forventningen til livets teater, videre til advokatkontoret og kirken som garantister for en rettfærdig dom over livet i himmel og på jord. Fingalsgrotten, som rammer inn 2. akt, trer fram som en transformasjon av orgelet i kirkerommet, og presenteres som endestasjon for de dødeliges evige klage, før den i åpningen av tredje akt presenteres som "*Indras Öra*" (s. 87). I andre akt er både tid og rom og for så vidt også handling langt mer konkret forankret i realistiske situasjoner. Her får Datteren føle jordelivet på kroppen, og møter også det verste av alt: *gjentakelsen*. Hun blir *jordbunden*, og bruker tredje akt på å løsrive seg fra denne bindingen.

Denne komposisjonen – både den lineære konstruksjonen av et forløp som jeg har indikert, og nivåene av konkretisering fra det relativt realistiske som kjerne innrammet av grader av metaforisk abstraksjon henimot det metafysiske og guddommelige⁵ – tvinger leseren til tolkning, ettersom alternativet gjerne vil være å stille seg uforstående til teksten.

Strindberg har selv lagt sterke føringer for hvordan *Ett drömspel* skal forstås, ikke minst i sin fortale til dramaet. Her kommenterer han både komposisjon og tematikk. La oss ta oss tid til å sitere hans "*Erinran*" i sin helhet:

Författaren har i detta drömspel med anslutning till sitt förra Drömspel "*Till Damaskus*" sökt härma drömmens osammanhängande men skenbart logiska form. Allt kan ske, allt är möjligt och sannolikt. Tid och rum existera icke; på en obetydlig verklighetsgrund spinner innbillningen ut och väver nya mönster: En blandning av minnen, upplevelser, fria påhitt, orimligheter och improvisationer.

Personerna klyvas, fördubblas, dubbleras, dunsta av, förtetas, flyta ut, samlas. Men ett medvetande står över alla, det är drömmarens; för det finns inga hemligheter, ingen inkonsekvens, inga skrupler, ingen lag. Han dömer icke, frisäger icke, endast relaterar, och så som drömmen mest är smärtsam, mindre ofta glättig, går en ton av vemod, och medlidande med allt levande genom den vinglande berättelsen. Sömnens, befriaren, uppträder ofta pinsam, men när plågan är som stramast, innfinnar sig uppvaknandet och försonar den lidande med verkligheten, som huru kvalfull den än kan vara, dock i detta ögonblick är en njutning, jämförd med den plågsamma drömmen (s. 7)

Avsnittet i sitatet markerer skifte fra omtalen av *drømmen* og dens form og innholdselementer til *drømmerens* bevissthet som enhetsskapende instans. Avslutningen er tilsynelatende generell refleksjon over forholdet mellom drøm og virkelighet. Det lille unnselige ordet "ofte" knytter tekst til virkelighet og inviterer til en aktualisering av tematikken ved implisitt å spille på et korresponderende bilde av moderne menneskers livsfølelse. Martin Lamm's omtale av *Ett drömspel* i boken *August Strindberg* fra 1942, kan illustrere en slik lese måte: Han stiller seg først kritisk til hvorvidt likheten mellom *Ett drömspel* og *Till Damaskus* er så påtagelig, og slår videre fast at Indras datter ikke må forveksles med drømmerens bevissthet – hennes forestillinger om å ha drømt det hele er bare en del av det generelle inntrykket av livets drømmeaktige kvalitet som Strindberg ville skape, sier han. Fra denne kritiske distansen til teksten beveger han seg så direkte til vår felles livsverden; vi er alle søvngjengere, sier han, og glir inn i en aktualiserende fortolkning som ikke er ulik utlegningen av bibeltekster i preken-sammenheng (Lamm 1971:392).

Den lese måten som Lamm så tydelig demonstrerer, er fremdeles framtreddende, om den er aldri så mye skjult bak teoretiske subtiliteter. Mitt poeng er at ingen synes å få noe overbevisende grep om forholdet mellom drømmen og drømmeren på den ene siden, og på den andre siden mellom drømmeren og søvn/oppvåkning som ramme rundt og kontekstuelle betingelser for drømmespillet. Jeg vil bruke resten av plassen på en ambisjon om å finne en enkel og meningsfull måte å beskrive disse fenomenene på.

Drømmen og drømmeren

Betoningen av en samlende bevissthet som enhetsskapende kraft i et drama, fører de fleste kritikere, inkludert meg, til grensen mellom dramaet og fortellende genre. Derfor burde det være på sin plass å begynne med Peter Szondis stort anlagte genrehistoriske utviklingsdrama, *Theorie des modernen Dramas* fra 1956.⁶ Her skriver Szondi *Ett drömspel* og Strindbergs dramatik generelt inn i det han ser som en krisepreget overgangsfase mellom det klassiske og det moderne dramaet. Det klassiske dramaet – dvs. nytidens drama – er fundert på det "ånedelege vågestykket" (Szondi 1991:153) at mennesket gjorde "attgjevinga av relasjonen menneska mellom og

berre den, til basis for den kunstverksrøyndomen som det ville plassere seg i og spegle seg i" (s.st.). All *tematikk* i dramaet sprang ut av denne "mellom-sfæren", som han kaller det, og dialogen får en særstilling som utsagnsmodus og som språklig medium for gjengivelsen av relasjoner mellom mennesker.

Dette er grunnlaget for å karakterisere det klassiske dramaet som et *absolutt* drama: "For å kunne vere fullt ut relasjonelt, dvs. dramatisk, må det vere skilt frå alt som ligg utanfor seg" sier han; det er absolutt i forhold til dramatikerens, tilskuerens, scenen (titteskaps-scenen), og skuespillernes forvaltning av sine roller. På den måten er dramaet *primært*, direkte framstilt som 1) *handling* 2) *her og* 3) *nå*. Her kjenner vi igjen de tre famøse enhetene fra tenkningen omkring det klassisistiske dramaet – handlingens, tidens og stedets enhet, vel å merke motivert av avgrensningen til den menneskelige "mellom-sfæren".

Det absolutte dramaet hviler i seg selv, i den forstand at form og innhold gjensidig korresponderer. Dramaets krise oppstår når en ny tematikk – menneskets ensomhet og isolasjon (jf. for eksempel Szondi 1987:55) – presser seg inn i en form som ikke passer, en form som i utgangspunktet er skreddersydd til tema fra den mellom-menneskelige sfæren, som vi husker. Dramaets begreps-triade "(1) notidig (2) mellom-menneskeleg (3) handlingsgang", byttes ut med tilsvarende, men motsatte begrep (Szondi 1991:165). Tiden er ikke lenger primært et formelt komposisjonsprinsipp, men et sentralt *tema*,⁷ og som sådan også medvirkende til en interesseforskyvning fra det som foregår *mellom* menneskene til det som foregår i menneskets indre. I forlengelsen av dette, ligger det også til rette for andre måter å organisere handlingsgangen på enn som *motivert* og nødvendig.

Det nye som melder seg i dramaet fra slutten av 1800-tallet kan altså beskrives som en tematisering av forutsetningene for det absolutte drama, og med tematiseringen sniker det seg inn en avstand der det før var nærhet, en subjekt/objekt-relasjon, som er det absolutte dramaet fremmed. I dette fremmedelementet er det Szondi ser det episke, eller "nærværet av det 'episke eg'" (Szondi 1991:153). Dramaets krise, slik den utspiller seg fra slutten av 1800-tallet, består således i en dramatisk strid mellom et innhold som inneholder en kime til episk form, og den rene dramaformen som står til disposisjon.⁸

I *Ett drømmespel* er denne episke avstanden tematisert i form av *objektivering* av "the world of human activity", som blir gjenstand for

Datterens observasjon. Hennes gjentatte "Det är synd om människorna" er innholdsmessig et uttrykk for medlidenhet, men formelt uttrykker det den distansen, som gjør henne i stand til å heve seg over den menneskelige eksistensen, sier Szondi (Szondi 1987:28f.).⁹ På den måten blir *Ett drömspel* ikke et drama hvor menneskeheten spiller ut seg selv, men et episk stykke om menneskeheten (Szondi 1987:30).

Szondis begrep om episk distanse synes i utgangspunktet å være en produktiv tilgang også til relasjonen mellom drømmen – eller drømmespillet – og drømmerens bevissthet som samler det, og han nærmer seg også dette problemet. Da blir han imidlertid uklar. Han trekker fram Strindbergs eget poeng og hevder at drømmen og stasjonsdramaet har den strukturelle likheten, at de begge utgjør en sekvens av scener som ikke har handlingen som enhetsskapende kraft, men "the unchanging psyche of the dreamer" – og så tilfører han: – "who is, perhaps, the hero" (Szondi 1987:28, min utheving). Men hvorvidt det er helten som identifiseres som drømmeren, eller en uidentifisert drømmende bevissthet som innsettes som "egentlig" helt, er her uklart. Denne uklareheten videreføres når han i neste avsnitt kommenterer forholdet mellom observerende subjekt og observasjonens objekt:

This is the notion that constitutes the play and that determines its form – Indra's daughter is shown "what human life is like" (Strindberg). The loosely connected scenes in *A Dream Play* are more like those of a revue from the Middle Ages than those of a dream. An the revue is – in opposition to the Drama – essentially a presentation that unfolds for someone who is not part of it. Because of this, *A Dream Play*, in which the observer is the real *I* of the play, has the epic structure of a confrontation between subject and object (Szondi 1987: 29).

Hvilken observatør er det Szondi tenker på her? Er det Indras datter, som ser det de mannlige figurene viser fram? eller er det tilskueren, som ser Datteren se det hun ser? Og hva innebærer det at denne observatøren er "the real *I* of the play"? Det mest rimelige svaret på det siste spørsmålet synes å være at det henger sammen med subjektposisjonen i relasjonen mellom subjekt og objekt, dvs. langs Szondis konseptuelle snarvei, med noe som likner et episk jeg. Men hvordan plassere et slikt jeg i forhold til

drømmeren som *helten*,
 Datteren som *drømmeren* på den ene siden og
 Datteren som *observatør* på den andre siden, og
 endelig
 observatøren som *episk jeg*?

Hvert ledd i denne kjeden av identifiseringsforsøk er tvetydig, og det synes vanskelig å finne en måte å ordne instansene på som gir mening, om vi nå forstår teksten som drama eller vektlegger de episke aspektene.

En første tilnærming til problemet, kan være å sortere ut de ulike drømmerne som opptrer innenfor drømmen som ramme. Alle de sentrale personene – Offiseren, Advokaten, Dikteren og Datteren – er drømmere, på ulike vis. Offiseren venter på sin Victoria, som synger "uppifrån" at "Jag är här!" (s. 21 og 101). Han representerer kjærlighetsdrømmen, og appellerer til loven for å få åpnet døren som angivelig skiller ham fra lykken. Advokaten bærer på en mistanke om at virkeligheten er en speilvendt kopi av "urbildene" (s. 39), men forvalter pliktene og drømmer om rettferdighet på jorden. Dikteren bærer fram et bønneskift til verdens herskere, "uppsatt av en Drömmare" (s. 92), mens Datteren kommer til å tvile på sine egne opplevelser på jorden:

Den Blinde? Fagervik? Det måste jag ha drömt! Och Alices fästman, fula Edith, Skamsund och Karantänen, svavel och karbol, promotionen i kyrkan, advokatkontoret, korridoren och Victoria, Det växande Slottet och officern ... det har jag drömt (s. 91).

Utsagnet leder over i en diskusjon mellom de to, Dikteren og Datteren, om forholdet mellom dikt og drøm og virkelighet, hvor Datteren setter fram den romantisk-paradoksale definisjonen av et dikt som "Ej verklighet men mer än verklighet ... ej dröm men vakna drömmar" (s. 91).

Datteren viser seg også å sitte på løsningen på verdensgåten – i all enkelhet er den at verden kom av lage helt fra begynnelsen av, og allerede den gang antok status av "ett fantom, ett sken, en drömbild" (s. 115) i forhold til sitt utspring fra gudenes virkelighet. Dette absolutt hierarkiske bildet av forholdet mellom drøm og virkelighet

knyttet til forholdet mellom himmel og jord, relativiseres og blir reversibelt når det brukes til å beskrive menneskeverden. Diktet som en våken drøm peker da mot en erkjennelse av menneskelivet målt med gudenes målestokk.

Forholdet mellom Indras datter og de andre personene er ikke dermed nødvendigvis en subjekt/objekt-relasjon basert på forholdet mellom en observerende instans og det observerte. Det foregår også en utveksling som et stykke på vei er symmetrisk, ettersom Dattaren tross alt nærmer seg et punkt hvor bindingen til jorden tar overhånd, mens "støvets sønner" søker innsikt og forståelse i de høyere sfærer. Asymmetrien kommer til syne i menneskenes begrensede muligheter til å fri seg fra eller overskride gjentakelsen som livsbetingelse, der Indras datter kan våkne fra sin drøm om livet på jorden, og befinne seg i den virkelige verdenen hun en gang kom fra.

Alt dette, de konkrete drømmerne på scenen og tematiseringen av forholdet mellom virkelighet og drøm i den menneskelige livsverden, er imidlertid bestanddeler og aspekter ved det drømmespillet som utspiller seg på scenen. Fiksjonens rammer og interne logikk tillater oss ikke å identifisere noen av personene med en drømmende bevissthet som samler hele handlingen. En nærliggende og utbredt oppfatning, er å se forfatteren som den samlende bevisstheten, men det er kun meningsfullt i et historisk-biografisk perspektiv; *i verket*, og da inkluderer jeg verkets *grenser*, er det ikke noe grunnlag for å hevde identitet mellom forfatteren Strindberg og tekstens drømmeverden utover at det kan påvises referensielle likhetstrekk.

Men det er ikke dermed sagt at spørsmålet om den drømmende bevisstheten som samler det hele, trenger å være så forferdelig komplisert, kanskje tvert imot. Jeg vil i all sin banale enkelhet mene at det er *scenen* som sådan som spiller rollen som drømmerens bevissthet; det er det observerte scenerommet som utgjør "the real I of the play", et samlende bevissthetsrom, som i den tiden vi får innsyn i det, befinner seg i drømmeland og dermed er frakoplet den rasjonelle delen av jegets kontroll. Tilskueren som observatør må gjerne *identifisere* seg med dette jegets drømmebevegelser, men det gjør ikke

tilskueren identisk med det opplevende jeget; tilskueren er utenfor samme hvor sterk illusjonens makt skulle være.¹

Szondis koping mellom dramaets krise og episke innslag er et forsøk på å vise hvordan tendenser brytes mot hverandre og framkaller endring. Den episke avstanden hos Strindberg og generelt i kisedramatikken, er tilstede primært på et tematisk plan; det dreier seg om tematiske mønstre som krever en annen form enn det absolutte dramaets. Drømmeren får han imidlertid ikke noe grep om, som vi har sett. Vi skal ta oss tid til å se på to forsøk på å beskrive narrative elementer i stykket mer formelt – Freddie Rokems artikkel "The Camera and the Aesthetics of Repetition" fra 1988 og Göran Rossholms artikkel "Öra och munn: Perspektiv i Strindbergs *Ett drömspel*" fra 1996. Begge disse henter forklaringskraft i narrativ teori som er utviklet etter Szondis bok. La meg allerede her og nå røpe poenget, og si at drømmeren blir et problem også for disse tilnærmingene.

Rokem poengterer innledningsvis at han vil vise hvordan den visuelle informasjonen blir "fortalt" av dramatikerens på grunnlag av måten og rekkefølgen informasjonen presenteres i (Rokem 1988:105), og hevder at

...Strindberg developed theatrical techniques in which the eye of the spectator actually "identifies with the lens of the camera,

¹ Når det gjelder *scenen* som drømmerens bevissthet er vi tilsynelatende tett på hovedpoenget til Manfred Karnick i artikkelen om "Strindberg and the Tradition of Modernity" (Karnick 1988) hvor han blant annet kommenterer *Drömspelet*. Karnick viser hvordan en historisk bestemt fundamental usikkerhet omkring individets status bidrar til en endring av dramaet, ettersom protagonistens autonomi – personenes troverdige evne til å handle etter egen vilje – som norm går i oppløsning. For Aristoteles viser tragedien mennesker i handling, mens det moderne klassiske favoriserer samspillet mellom personene på scenen. Personene i det dialogbaserte dramaet er imidlertid ansvarlige overfor høyere makter for sine mulige tragiske feil i likhet med i den klassiske tragedien. Hos Strindberg er det ikke lenger slik, mener Karnick. Her er striden mellom godt og ondt forflyttet inn i personene (Karnick 1988:71); personene utgjør kampplassen for krefter som er større enn dem selv.

Karnick beskriver på denne måten personene som tematiske betydningselementer innenfor dramaets eller drømmespilletts rammer. Litt spissformulert kan vi kanskje si at han avpersonaliserer personene som agerer på scenen, mens jeg personaliserer scenen, det vil si tildeler scenebildet subjektivitet. Uansett, refleksjonen omkring personene som scener for brytninger mellom kosmiske krefter er nivåforskjøvet i forhold til spørsmålet om hvorvidt drømmespillet som sådan kan forankres i en samlende bevissthet.

which permanently shifts in distance and direction," [Rokem siterer Susan Sontags artikkel "Theatre and Film"] and that he has actually turned his lens into an invisible narrator in some of his plays (Rokem 1988:110).

Han holder fast på tilskueren som observatør, og identifiserer øynene som ser med kameraet som formidler, som videre identifiseres med det han kaller en "usynlig forteller", som igjen må tilbakeføres til innledningens omtale av dramatikerens som forteller. Kamerametaforen kan være svært anskueliggjørende, og filmen som bindeledd mellom verbalspråklig fortelling og teaterframvisning kan være et godt pedagogisk grep. Men det er ikke god narratologi, og heller ikke særlig egnet til å lokalisere drømmeren. I rettferdighetens navn må det sies at det heller ikke det han primært er ute etter. Men sammenkjedingen av tilskuerens øye, kameralinsen, og den usynlige fortelleren som viser seg å være dramatikerens, fører like fullt til et liknende problem som Szondi havner opp i: Den bevisst utvelgende forfatteren og tilskueren som helt er prisgitt denne forfatterens valg, sidestilles på en meningsløs måte, og drømmerens samlende bevissthet forsvinner ut av bildet.

Hos Rossholm er det narratologiske begrepet om *perspektiv* hovedfokus, og han søker også en løsning på spørsmålet om drømmerens status. Med utgangspunkt i en diskusjon om ulike former for verksammenheng, hevder han friskt og dristig at

... Strindbergs egen antydning till uppfattning om att dramats enhet kan återfinnas i det faktum att drömmaren är en och densamma [är] otillfredsstillande, om drömmarens identitet inte på något sätt kan relateras till indre sammanhang hos det drömda (Rossholm 1996:135).

Rossholm trekker fram fire vanlige oppfatninger av hvem som drømmer: Indras datter, August Strindberg, tilskueren og Gud, og poengterer, som vi har gjort det, at ingen av disse instansene kan leses som samlende drømmebevissthet på fiksjonens premisser.¹⁰ Heller enn å forsøke å besvare spørsmålet positivt, reduserer Rossholm imidlertid problemet: Han bytter ut spørsmålet "Vem drömmer?" mot "Vem är tablåerna som drömda av?" (Rossholm 1996:140, min uthevning). Med det som utgangspunkt skifter han fokus fra den samlende drømmebevisstheten til synsvinkeldistribusjon, eller spørsmålet om

perspektiv. Det er greit nok – selv om det faktisk ikke er det heller: At dramatiske personer besitter en synsvinkel, er helt opplagt i hverdagslig forstand, og det å skille mellom hvem som er projeksjoner av hvem, hvem som er drømmesubjekt her og der ved hjelp av det narratologiske perspektbegrepet, blir meningsløst uten en formidlende instans som *distribuerer* synsvinkelen: for eksempel et begrep om en samlende drømmende bevissthet.²

Det bildet jeg har forsøkt å tegne viser at det er en tendens til å framheve episke eller narrative trekk ved *Ett drömspel*, og at i den grad drømmerens identitet og status drøftes, er det i tilknytning til denne genremessige grenseproblematikken. Det vi også ser konturene av, er at bruken av narrativ teori i dramaanalysen kan fortone seg unødige kompliserende. Grunnen til det, tror jeg, er at den uavklarte sammenstillingen av en visuell og en auditiv metaforikk – altså den gamle, gode relasjonen mellom stemme og blick – som fremdeles skaper spenninger innenfor narratologiens primære virksomhetsfelt, overføres til en genre, som kan sies å ha levert premissene for den visuelle metaforikkens dominans i fortelleteorien. For å presisere dette, ser det ut til at vi må tilbake til nok en god, gammel tanke, den gamle tanken om etterlikning eller mimesis.

Drømmeren som grensesnitt mellom drøm og virkelighet

Fortellingen kan ikke etterlikne handling direkte, slik dramaet kan. Framstillingen vil alltid være sekundær, middelbar, formidlet. Det eneste som kan gjengis direkte, er personenes tale; hendelser, adferd og omgivelser er det den fortellende stemmen som meddeler oss. Like fullt er det framstillingen av handling og hendelser som gjerne får mest oppmerksomhet av narratologene. Sjefsnarratologen Gerard Genette for eksempel er aldri i tvil om at en fortellende tekst er

² Omformuleringen av spørsmålet er den første unnamanøveren og etterfølges av en serie reduksjoner: Når han kaller Offiseren scenens drømmesubjekt et sted, tilføyer han i parentes: "för att ha en term för denna position" (Rossholm 1996:141); Vekslingen i perspektiv "innebär emellertid inte att varje moment i lika hög grad är som drömt av Officern/ Modren" (Rossholm 1996:143); drømmesubjektet er ofte selv betraktet utenfra (Rossholm 1996:144); og endelig erstatter han begrepet "drömsubjekt" med "subjekt", for på den måten å framheve at subjektposisjonen "i princip inte är begränsad till drömartade upplevelser" (Rossholm 1996:147). Her kan vi få inntrykk av at Rossholm helt har glemt sitt eget utgangspunkt. Uansett, forsøket på å identifisere den drømmende instansen er blitt borte på veien.

framstilling av hendelser eller tale, og tale er strengt tatt underordnet som en spesifikk type hendelse (jf. Genette 1990:61). Når det kommer til spørsmålet om reguleringen av narrativ informasjon, er det derfor også helt opplagt at det dreier seg hvordan *perspektivet* på hendelsene; hvordan og hvorfra hendelsene framstår som *sett*. På den måten dreier det seg om en narratologi forankret i en visuell metaforikk, som har dramaets iscenesettelse som modell, mens fortellingens primære forankring i det auditive ("fortelleren" er en auditiv metafor) forsøkes redusert til et minimum.

Det som er viktig her er for det første å få fram *at* det er tale om metaforiske forutsetninger for beskrivelsen av narrative strukturer. For det andre at en av disse forutsetningene er overføringen av forklaringskraft fra beskrivelsen av dramaets visuelle representasjon av handling til fortellingens verbalspråklige eller auditive formidling. For det tredje, når man tilbakefører narrativ teori til studiet av dramaet, er det ikke dumt å forsøke å lokalisere eventuelle metaforiske motsetninger eller tautologier.¹¹

Jeg vil ikke ha sagt at det er fruktesløst å lese drama med narrative briller, tvert imot. Men jeg tror at det kan være fruktbart å tenke over den utvekslingen av metaforiske forståelsesrammer som allerede ligger innbakt i genreteorien. Da kan det hende vi til og med kan løse opp noen ellers umulige knuter? Kanskje se enklere og tydeligere mønstre i det tilsynelatende utydelige og komplekse?

Det jeg har kalt drømmerens bevissthet romliggjort som scene, er i grunnen ikke noe annet enn konkretisering av det idealet som ligger til grunn for "showing"-romanen, og i ytterste forstand, kanskje, for "stream of consciousness-teknikken" og andre former for sjelegransking i modernistisk romankunst. Disse narrative formene kan sies å strebe mot overskridelsen av det fortellende språkets grenser, med den formidlende fortellerstemmen som vakt ved grensen mot dramaet. En jeg-roman, for eksempel, kan ikke framstille bevisstheten direkte. Et av de beste eksemplene på dette er Hamsuns roman *Sult*, hvor den reflekterende delen av jeget så å si forsvinner til fordel for det opplevende jegets sinnsbevegelser. Men helt bort kan det ikke komme, og interessant nok trer det reflekterende jegets distanse til egne opplevelser mer i forgrunnen når Hamsun senere bearbeider boken; Hamsun oppgir den dramatiske

nærhetsbestrebelsen til fordel for avstandsspillet med meningsinstanser som er romanprosaens varemerke.

Dramatikeren Strindberg har ikke dette problemet, ettersom det absolutte dramaet i utgangspunktet er primært, dvs. basert på synssansens her og nå, slik også drømmelivet gjerne oppfattes som bildesekvenser. På den måten er oversettelses-veien fra drøm til drama langt kortere enn fra drøm til fortelling, og Strindberg ord om å *mime* drømmens form, fortjener å tas på alvor. Poenget her er bare at dramaet *kan* framstille et objektivert jeg i form av en personalisert scene, noe som vil være umulig i fortellingens form, hvor "the real I" alltid vil være et formidlende jeg som er konstituerende for selve framstillingen.

Scenerommet – i konkret forstand når vi forholder oss til en oppføring, metaforisk eller basert på leserens forestillingsevne når vi leser dramateksten – utgjør *grensen* mellom det fiksjonsuniverset Strindberg har skapt og den tross alt noe mer virkelige verden både Strindberg og samtidige og senere lesere og tilskuere er forankret i. Denne grensen er en konstituerende del av teksten, den er åttipåtil eksplisitt tematisert i og med tittelen og gjennom forfatterens innledende "påminnelse" – begge deler viktige paratekstlige rammer for teksten. Denne grensen er definert som en drømmende bevissthet, og selv om man skulle mene at det er så som så med drømme-logikken (jf. Lamm 1942:391), eller at den løse ordningen av scenene minner mer om middelaldersk revy enn om en drøm (Szondi 1987:29), så er denne grensen definert som en drømmende bevissthet, som samler hendelsesrekken og skaper den formen for enhet som stykket tross alt har. I og med poengtereingen av at tid og rom ikke finnes, indikerer Strindberg i påminnelsen en slags *alternativ* tids- og stedsbestemmelse av handlingen til et drømmeland, og med framhevingen av drømmerens bevissthet som samlende, "presiserer" han dette ytterligere. Jeg ser ingen grunn til å gjøre annet enn å akseptere at handlingen foregår i drømmeland. Vil man diskutere graden av korrekthet i forhold til drømmenes logiske strukturer, blir det som å kverulere mot litterære teksters stedsbestemmelse av handlingen på grunnlag av unøyaktigheter i framstillingen.

Kan man akseptere denne forståelsen av drømmerens bevissthet som binder dramaet sammen, melder det seg også en enkel og tilforlatelig forståelse av forholdet mellom søvn og oppvåkning, som

Strindberg kommenterer i påminnelsen innledningsvis. Vi sa at det lå til rette for å bevege seg bort fra teksten til menneskets livsverden mer generelt. Samtidig kan vi kanskje si at den våkne tilstanden implisitt rammer inn drømmespillet? Med litt velvillig fantasi er det i det minste mulig å se bevegelsen fra himmel til jord, og bevegelsen inn i det voksende slottet som en dramatisering av det å falle i søvn, før drømmelogikken setter seg og spiller ut sine tablåer. Utgangens brann i slottet er ambivalent. For Datteren er den returbilletten til gudeverden, men i drømmen framstår den konkret og per konvensjon som langt mer marerittaktig i form av at det brennende slottet transformeres til "en vägg av människo-ansikten, frågande, sörjande, förtvivlade" (s. 122). Er ikke det en forestilling som i en tenkt drøm kan få drømmeren til å våkne? Og når drømmeren våkner, faller teppet ned for tilskueren.

En slik struktur tildeler også tilskueren en rolle i forhold til kjerne-tematikken knyttet til forholdet mellom drøm og virkelighet, og diktet som våkne drømmer. På scenen ser vi mennesker som lever sine våkne liv i en drømmeverden, og drømmer om å vende tilbake til sitt virkelige utspring i gudeverden. I tillegg ser vi en gudedatter, som drømmer seg bort på jorden, men vender tilbake med et bøneskrift fra menneskeheten, formulert av en drømmende dikter. Den teaterinteressert tilskueren og leseren – "Den som under dessa korta timmar följer författaren på hans Sömngångarstråt", som Strindberg sier det i sin utvidede bruksanvisning fra 1907 (Strindberg 1988:157) – stilles overfor den våkne drømmen i dobbel forstand: Det tematiske innholdet på scenen eller i leserens forestillinger, presenteres som en drøm som man kan få innsyn i om man holder seg våken, og konfrontasjonen med "diktets" form – dramaet som dikterisk verk, lest eller oppført foran øynene på oss – defineres på scenen nettopp som en våken drøm. Rammen rundt drømmen er imidlertid en drømmende bevissthet som leseren forholder seg til som en person med et vindu direkte inn til drømmelivet.

Scenen fungerer som dette fiktive vinduet, og blir i samme stund et metonymisk uttrykk for en personinstans som ikke *forholder seg* til sitt eget drømmeliv, men som *er* avstandsløst i drømmeland. Den episke distansen er således i formel forstand knyttet til relasjonen mellom den personaliserte scenen og tilskueren eller leseren, og gjentas på det tematiske planet innenfor drømmen som kontekst.

Drømmeren eller den drømmende bevisstheten utgjør grensesnittet mellom disse to nivåene, og er dermed viktig og interessant, om enn kanskje lett å glemme og vrien å få et grep om.

Litteratur:

Raymond Jarvi 1972:

"Ett drömspel: A symphony for the Stage", i *Scandinavian Studies*, vol. 44, (Jarvi 1972)

Manfred Karnick 1988:

"Strindberg and the Tradition of Modernity", i Göran Stockenström (red.): *Strindberg's Dramaturgy*, University of Minnesota Press, Minneapolis.

Freddie Rokem 1988:

"The Camera and the Aesthetics of Repetition", i Göran Stockenström (red.): *Strindberg's Dramaturgy*, University of Minnesota Press, Minneapolis.

Göran Rossholm 1996:

"Öra och munn: Perspektiv I Strindbergs *Ett drömspel*", *Strindbergiana* 1996, utgitt av Strindbergsällskapet, Atlantis, Stockholm.

Eszter Szalczer 1999:

"August Strindberg's Dramatic Expressionism and the Discourse of the Self", i Michael Robinson og Sven Hakon Rossel (red.): *Expressionism and Modernism. New Approaches to August Strindberg*, i serien *Wiener Studien zur Skandinavistik*, bind 1, Edition Praesens, Wien.

August Strindberg 1988:

Ett drömspel, i *August Strindbergs Samlade Verk. Nationalupplaga*, bind 46, redigert og kommentert av Gunnar Ollén, Norstedts, Stockholm.

Peter Szondi 1987:

Theory of the Moderna Drama, redigert og oversatt av Michael Hays, ford ved Jochen Schulte-Sasse, vol. 29 I serien *Theory and History of Literature*, University of Minnesota Press, Minneapolis.

Peter Szondi 1991:

"Det moderne dramaets teori" (utdrag), i Atle Kittang et al. (red): *Moderne litteraturteori. En antologi*, Universitetsforlaget, Oslo og Bergen.

Lynn R. Wilkinson 1997:

"Strindberg, Peter Szondi, and the Origins of Modern (Tragic) Drama", i *Scandinavian Studies*, vol. 69, No. 1, 1997.

Margareta Wirmark 1989:

Den kluvna scenen. Kvinnor i Strindbergs dramatik, Gidlunds Bokförlag, Värnamo.

Noter:

¹ Artikkelen er en bearbejdet versjon av prøveforelesning over det oppgitte emnet "August Strindberg: *Ett drömspel*" i forbindelse med doktorgradsdisputas ved Universitetet i Tromsø høsten 2002.

² I *August Strindbergs Samlade Verk. Nationalupplaga* (Strindberg 1988, bind 46) er dette markert ved at forspillet er skilt ut fra hovedteksten, sidestilt med et manus til "Korridor-dramans inledningsscen", som ikke er med i det ferdige dramaet, og plassert etter en 35 siders artikkel om stykkets "Tillkomst och mottagande". Alt dette har den felles overskriften "Kommentarer". Denne tekstkritiske reduksjonen av forspilletts plass i stykket som helhet synes ikke å ha noen selvfølgelig autoritativ status. Det synes snarere som at forspillet inngår som en del av det verket moderne lesere – både leg og lærd – forholder seg til. Jeg holder meg imidlertid til den tekstkritiske utgaven, og holder derfor forspillet utenfor.

³ Uttales første gang sammen med portvakttersken, i teaterkorridoren (s. 20), og blir etter hvert nærmest et slags omkved.

⁴ Den lukkede døren som skjuler det aller hemmeligste kan sies å forberedes og kanskje også kommenteres i scenen fra Offiserens hjem, hvor det antydningssvis refereres til en skambefengt episode fra barndommen, og sporene etter den som angivelig er oppbevart i et skap som han helst vil slippe å se. Helt konkret dreier det seg imidlertid om en dør inn i teaterbygningen, med det luftehull formet som en firkløver. Når teaterkorridoren forvandles til advokatkontoret, hører døren til et dokumentskap, og transformeres videre til å bli døren inn til sakristiet i kirkescenen. Denne forvandlingen fra en hverdagslig livsverden, via verdslige domsmyndigheter til det aller helligste, korresponderer med de fire fakultetsdekanenes innstilling til og forståelse av intetheten som skjuler seg bak døren (jf. s. 108f.). Like viktig er imidlertid den formen for allegorisk reversibilitet mellom betydningsnivåene; det er ikke en ensrettet allegorisering fra det lave mot det høye, som vi skal se.

⁵ I denne grovstrukturen ser Margareta Wirmark en hierarkisk ordning av de fire elementene, idet Indras datter forlater eteren på et lyn, synker gjennom luft og vann til jorden, hvor hun – som Dikteren på Skamsund – bader i jord og gytje, før hun igjen via Fingalsgrotten som brytningspunkt mellom vann og luft tar steget tilbake til der hun kom fra gjennom det brennende slottet i stykkets avslutning (Wirmark 1988:140f.).

⁶ Jeg siterer fra den norske oversettelsen av et utdrag av boken (Szondi 1991), og supplerer med den engelske oversettelsen (Szondi 1987), der det er behov for det For en utførlig presentasjon av denne boken og Szondis øvrige forfatterskap i forhold til genreteori og dramahistorie, og ikke minst genreteoriens historie, se Lynn Wilkinsons artikkel "Strindberg, Peter Szondi, and the Origins of Modern (Tragic) Drama". Strindberg er et fikserpunkt gjennom artikkelen, men det er Szondis forhold til Strindberg, litteraturhistorien og teoretiske impulser som er hovedinteressen.

⁷ Motsetningen ligger i at tematiseringen av tid gjerne innebærer en vektforskyvning mot *fortiden*. Szondis viser dette i en analyse av Ibsens *John Gabriel Borkman* (1896).

⁸ Det ligger i de dialektiske kortene, at det kan finne sted en forsoning av denne motsetningen, og Szondi beskriver da også ni "Tentative Solutions" (1) Jeg-dramaturgi: ekspresjonisme; 2) Den politiske revy: Piscator; 3) Episk teater: Brecht;

4) Mantasje: Bruckner; 5) Iscenesettelse dramaets umulighet: Pirandello; 6) Indre monolog: O'Neill; 7) Det episke jeg som scene-manager: Wilder; 8) "The Play of Time": Wilder; og 9) Minnet: Miller.), som alle har lyktes i å hamre ut en ny form basert på "today's altered thematics", som han sier det i sin halvsideslange, åpne avslutning (Szondi 1987:96).

⁹ Også følgesvennene underbygger det episke preget, mener Szondi, ved å innta en framvisende posisjon i forhold til omgivelsene.

¹⁰ Eszter Szalczzer ser i artikkelen "August Strindberg's Dramatic Expressionism and the Discourse of the Self" den drømmende bevisstheten i lys av du Prels transcendentale subjekt, "the inwardly waking dream-Ego", som tidvis *observerer* og tidvis *entrer drømme-scenen* (Szalczzer1999:201). Det er interessant å merke seg at hun (?) trekker inn drømme-scenen, selv om den ikke er i nærheten av å anta subjekt-status. Szalczzer havner også, etter min mening, i etablerte feilspor når hun i fortsettelsen setter Inndras datter som transcendentalt subjekt ettersom hun både observerer og agerer, samtidig som kapitteloverskriften – "The Dreaming Self as Dramatist" – får stå ukommentert som en motsigelse; så sant man da ikke mener at Inndras datter som drømmer også er dramatiker.

¹¹ Et eksempel som kanskje kan illustrere poenget: I et tillegg til sin "Erinran", som ble lest opp som en slags bruksanvisning ved urpremierer i 1907, kommenterer Strindberg komposisjonen i *Ett drömspel* mer utførlig:

Vad den lösa osammanhangande formen i dramat beträffar, är äfven den skenbar endast. Ty vid påseende befinnes kompositionen vara ganska fast – en symfoni, polyfonisk, fugerad här och der med hofvudmotivet altjämt återkommande, repeteradt och varierad af de några och trettio stämmorna i alla tonarter (s. 158).

Polyfonimetaforen kjenner vi igjen fra Mikhail Bakhtins beskrivelse av Dostojevskijs romankunst. Strindberg bruker den samme musikkteoretiske tankemodellen, men den betydningssfæren de overfører den til, er ikke den samme. Strindberg. Strindberg overfører musikkens tonespråk til dramaets bildespråk, mens Bakhtin overfører den til å gjelde brytninger mellom selvstendige stemmer innenfor romandiskursen som ytring. Raymond Jarvi anlegger Strindbergs musikkmetafor i sin artikkel "*Ett drömspel: A symphony for the Stage*" (Jarvi 1972), og går dels biografisk, dels tekstanalytisk til verks.