

Recension

Ann-Sofie Lönngren: Att röra en värld. En queerteoretisk analys av erotiska trianglar i sex verk av August Strindberg Doktorsavhandling Uppsala universitet 2008, Ellerström, Lund, 2007 (304 sidor)

ANN-SOFIE LÖNNGREN ÄR den svenska litteraturforskare som på det mest fruktbara sättet tillämpat Eve Kosofsky Sedgwick's teorier om hur triangeldramer mellan två män och en kvinna tjänar till att förstärka de emotionella eller homosociala banden mellan männen. Hon tillämpar dock teorin självständigt genom att också inkludera bindningar mellan olika kvinnor som ingår som parter i de homoerotiska trianglarna. Som hon framhåller i inledningen är erotiska trianglar välkända i världslitteraturen ända tillbaka till Homeros. Som objekt för sin undersökning tar hon emellertid den svenske författare som gjort sig mest kända för sina komplicerade erotiska trianglar, August Strindberg. Den första studien, "Illusionen av en kvinna. En queerteoretisk analys av det homosexuella tabut i En dåres försvarstal" publicerade hon i nr 1/2002 av *lambda nordica*. Den ingår också i utvecklad form som den första litteraturanalysen i doktorsavhandlingen.

De fem övriga analyserade texterna utgörs av dramerna Fordringsägare, Leka med elden, Brott och brott, Dödsdansen I och Till Damaskus I-III. Alla dessa texter har varit föremål för rader av litteraturhistoriska analyser, men Ann-Sofie Lönngren lyckas varje gång

ge en ny spännande tolkning av det kända materialet. Hon skriver ledigt och lättillgängligt, vilket man ju knappast är van vid när det gäller querteoretiska doktorsavhandlingar.

Detta gäller också den inledande breda översikten av tidigare forskning och teorier, som ger också den icke queerteoretiskt insatte läsaren möjlighet att följa med och ta till sig resonemanget. Som inte tillhörande den queerteoretiska skolan har jag bara en anmärkning: åberopandet av Jonathan Katz missförstådda påstående att ”heterosexualitet” från början skulle ha avsett avvikande sexuellt beteende mellan man och kvinna (se ”Är heterosexualiteten konstruerad?” *lambda nordica* 1997:1). Termen framfördes ju första gången tillsammans med ”homosexualitet” av den något beskäftige författaren Carl Maria Kertbeny som ett ”vetenskapligare” alternativ till pionjären Karl Heinrich Ulrichs motsatspar ”urning” (homosexuell) och ”dioning” (heterosexuell) i ett privat brev till denne maj 1868. Kertbeny skulle senare i stället för ”heterosexuell” hellre använda synonymen ”normalsexuell”. Ulrichs ursprungliga beteckningar var ännu kring sekelskiftet 1900 de vanligaste: Strindberg använde t.ex. aldrig termen homosexuell med däremot urning. För Kertbeny var man antingen heterosexuell/normalsexuell eller homosexuell (även om han i det första brevet också lanserade termerna ”monosexuella” för onanister och ”heterogeniter” för tidelagare). Ulrichs däremot insåg redan 1878 att det mellan de båda ytterlighetspolerna fanns en glidande skala, som senare skulle bli känd som Kinseyskalan. Som Lönngren visar återfinns ofta Strindbergs rollfigurer någonstans på denna glidande skala – alla tycks hysa både manliga och kvinnliga drag i sitt psyke, inte minst Strindberg själv.

Påfallande många av de texter som Lönngren behandlar har en självbiografisk bakgrund – självfallet i första hand En dåres förvarstal. Hon tar emellertid avstånd från den biografiska tolknings-

traditionen och väljer att utgå enbart från texterna och se dem som en skildring av allmänmänskliga psykologiska processer. Det finns starka skäl för en sådan tolkning – Strindberg valde i allmänhet att ge sina självbiografiska texter en till formen objektiv prägel, genom att t.ex. ge sitt alter ego ett annat namn och men också genom att utforma både huvudpersonen och övriga kontrahenter som romanfigurer av allmängiltigt intresse. Även i de fall där han försäkrar att skildringen är autentisk och hänvisar till sin dagbok, som i *Inferno*, visar det sig att han har behandlat stoffet som underlag för en roman, där verkliga händelser undertrycks eller ges en annan utformning och persongalleriet starkt reduceras för att förstärka den litterära kompositionen. Strindbergs samtid valde att läsa hans texter som nyckelromaner och klagade upprört på att personerna fick drag som inte återfanns hos modellerna. Han valde därför flera gånger att skriva sina texter direkt på främmande språk för att bakgrundsgestalterna inte skulle vara igenkända av läsarna.

Men den biografiska bakgrunden har trots allt ett intresse för tolkningen, som inte är nödvändig eller avsedd, men som ger en fördjupning av förståelsen. När Strindberg skissar på t.ex. ett historiskt skådespel börjar han vanligen med att göra listor på de ingående personerna och lägger ofta efter rollfigurens namn till ett namn ur sin bekantskapskrets för att karaktärisera rollfiguren. Strindberg hör till de författare som med enfass hävdar att 'man kan inte skriva annat än det man har levat', hans omvärld och erfarenheter utgör det stoff av vilket han bygger sina texter.

I en kort recension är det knappast möjligt att rättvisande referera Ann-Sofie Lönngrens intressanta djuptolkningar av texternas personer och deras inbördes relationer. Jag väljer i stället att pröva vad en mer biografisk metod kan betyda för en fördjupning av vissa rollkaraktärer. *Leka med elden* är en av Strindbergs få komedier. Den byg-

ger på hans nära umgänge med konstnären Robert Thegerström och hans hustru Elin ute på Dalarö sommaren 1891. I verkligheten bodde han inte hos konstnärsvännerna men de umgicks nästa dagligen, han modellerade bl.a. själv en byst av vännen Robert. I ett brev till kusinen Gotthard skriver han 5 juli: ”Mitt bättre jag har sin tillfredställelse i att svärma oskyldigt för en ung charmant fru, som just med sin artistman gjorde mig visit...” Vistelsen på Dalarö blev glad och uppsluppen, och när han den 24 augusti lämnar Dalarö skriver han till Thegerström: ”Tack för att Du blef anledning till en hvilopunkt i mitt orkanlika lif, hvilken jag kommer att minnas som en mycket ljus högsommarnatts dröm –”. I brev till kusinen framkommer det att den något brådstörtade avfärden berodde på att svärmeriet för Elin Thegerström blivit farligt hett. Försommaren 1892 umgicks han dock på nytt med Thegerströms på Dalarö, men på midsommardagen hemma i Strindbergs stuga yttrade sig den frispråkige målaren lite oförsiktig om Strindberg och Viktor Rydberg, vilket ledde till att den då uppskärade och överkänslige Strindberg bröt bekantskapen. Komedin Leka med elden skrevs i slutet av augusti, men personerna ansågs så lätt igenkännliga att Bonniers vägrade trycka och Dramaten att spela den.

Det som denna biografiska bakgrund ger ytterligare enligt min tolkning är att i den hierarkiska erotiska relationen mellan målaren Knut och vännen Axel Knut tvärtemot Lönngrens tolkning alltid är den starkare, även om och kanske därför att han kan öppet medge sina känslor för Axel. Genom att erkänna sina kvinnliga drag står han starkare än den blyge och hämmade Axel – ett sällsynt ironiskt självporträtt av Strindberg. Axel klarar inte av den komplicerade erotiska situationen och springer snöpligt sin väg ”som om han haft eld i bakfickorna”.

Även i ett annat av de analyserade dramerna, Dödsdansen I, fö-

rekommer en ganska hämmad och blyg vän, Kurt, som i grunden är ett porträtt av Strindberg själv. Förutom den expressionistiska miljön, ett slags fångtorn i skärgården som symboliskt håller makarna instängda i stället för verklighetens idylliska sommarnöje i skärgården, är handlingen ännu mer biografisk än *Leka med elden*. Bakgrunden är sommaren 1900 i Furusund då Strindberg umgicks mycket med sin gamle studentkamrat Hugo Philp, gift med hans syster Anna som genom livet var Strindberg särskilt närstående. De förtroenden om djupgående slitningar i äktenskapet som makarna var för sig gav honom strax innan de gjorde sig beredda att festligt fira sin silverbröllopsdag (i oktober 1900) utgör bakgrunden till *Dödsdansen*. Det är skildringen av äktenskapshelvetet, makarna som hatar varandra men ändå är oupplösligt bundna till varandra tills döden skiljer dem åt, den ständiga könskampen där båda är lika hatiska och osympatiska, båda lika olyckliga och ömkansvärda. Jag har personligen av syskonbarn till Strindberg och Anna fått bekräftat att makarna i dramat, Alice och Edgar, är mycket nära porträtt av Anna och Hugo. De många hänsyftningarna i dramat på makarnas livslånga sammanvävda förhållande med Kurt/Strindberg vill Lönngren inte ta allvarligt, men de har alla sin bakgrund i verkligheten.

De viktiga när det gäller dramats homoerotiska triangel är påpekandet i skådespelet att vännen Kurt är Alice kusin (i den verkliga familjen är ju Strindberg Annas bror). Här finns alltså ett inneboende incestmotiv, som Lönngren aldrig tar upp. Strindberg har noterat att alla hans hustrur var lika varandra och i sin tur lika systemen Anna – en antydning om ett incestuöst erotiskt förhållande, som enligt min mening återkommer i dramat.

Beträffande *Till Damaskus I* vidhåller jag nog vad jag i Martin Lamms efterföljd anfört i den essä som Lönngren åberopar, ”*To Damascus (I) A dream play?*”: dramat är byggt som ett medeltida

mysteriespel i sagospels- eller vandringsdrama-form, där bara den självbiografiskt baserade huvudpersonen ”Den okände” har ett eget liv, medan övriga personer inte är autonoma utan bara projektioner från hans tidigare liv. Till skillnad från Lönngren menar jag alltså att de därigenom inte är i stånd att agera självständigt, vilket har betydelse för tolkningen av de erotiska trianglarna.

Till skillnad från Lönngren vill jag också framhålla att både Dödsdansen (I) och Till Damaskus (I) är i sig avslutade konstverk med en konstfull dramauppbyggnad. Att Strindberg använder motiven på nytt skiljer sig inte från när i våra dagar en regissör frestas att göra en uppföljare på en populär film.

Avslutningsvis vill jag understryka att de avvikande tolkningar som jag anfört härövan inte på något sätt förringar Ann-Sofie Lönngrens spännande tolkningar av Strindbergs sex verk. Strindberg har ju en förmåga att alltid vara aktuell – för queerteoretiska läsningar är Strindbergs texter återigen en guldgruva.