

# Strindbergs mediale poetikk

*Naturvitenskap, medieestetikk, dramatikk*

Lukas Lehner



Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap  
60 studiepoeng

Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk  
Det humanistiske fakultet  
Universitetet i Oslo  
VÅR 2020



# Strindbergs mediale poetikk

Naturvitenskap,  
medieestetikk,  
dramatikk





© Lukas Lehner 2020

Strindbergs mediale poetikk

<http://www.duo.uio.no/>

Kapittelillustrasjoner ved Lena Cronqvist.

Streu mich nicht über mich selbst,  
in mir,  
hast du dein Innen,  
das schlägt dir die Welt auf

**Paul Celan**<sup>1</sup>

Wird das über das Dasein gebreitete Netz  
der Kunst, sei es auch unter dem Namen der  
Religion oder der Wissenschaft, immer fester  
und zarter geflochten werden, oder ist ihm  
bestimmt, unter dem ruhelos barbarischen  
Treiben und Wirbeln, das sich jetzt  
«die Gegenwart» nennt, in Fetzen zu reißen?

**Friedrich Nietzsche**<sup>2</sup>

---

1 Celan, *Die Gedichte* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003), 513.

2 Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, bind 1, *Werke in drei Bänden* (München: Carl Hanser, 1954), 87.



# Innhold

## Takk 6

## Innledning 7

De mange «Strindbergene»	10
Overordnede perspektiver	11
Litteraturhistorisk posisjonering	13
Forskningsspørsmål	14
Undersøkelsens primærmateriale	14
Teoretiske perspektiver	16
Gangen i oppgaven	17

## I. Subjektivitetens vrangside:

### Det indre og det ytre, begrensningen og flyten 21

Subjektets innkapslinger: Teoretiske perspektiver	27
«Världen för oss och världen för sig»: Kants grensetrekning	30
Individuasjonens utveier: Fra psykoanalysens hylster til Schizoanalysen og <i>flytens ontologi</i>	34

## II. «Allt är i allt» – Strindbergs poetiske naturvitenskap 47

Mellom vitalisme og atomisme: Naturvitenskapen i Strindbergs fortid og samtid	52
<i>Antibarbarus</i> (1893)	56
<i>Jardin des Plantes</i> (Paris 1896)	62
«Allt är i allt» – Alt lever: Strindbergs hylozoisme	64
Den <i>mediale</i> materien: Biomimetisk-fotografiske prosesser	68
Strindberg og Leibniz: Henimot en «moderne» metafysikk?	74

## III. Strindbergs estetiske praksis: Den materielle underbevisstheten 82

Fotografimediet: Mellom åpenbaring, binærlogikk, og sanseutvidelse	86
--	----

<i>Liber naturae</i> – Verden skriver seg selv: Strindbergs celestografier og fotogrammer	89
Mellom oppløsning og eterisk sfære: Fotografiets iboende binærlogikk	96
<i>Wunderkameran</i> : «Psykologiske portrett» og utvidelsen av sansene	100
Den materielle underbevisstheten	105
«Nu målar jag»: Strindbergs billedkunstneriske praksis	108
«Å male kreftene»: Hinsides figurasjon	114

#### **IV. *Ett drömspel*: Medialitet, lidelse og det guddommelige 121**

Strindbergs alkymiske teater: Teatret og livet	126
«Sjelens irradiasjoner»: Teaterscenens og skuespillkunstens medialitet	128
Strindbergs «Jeg-dramatikk»: Fra identitet til intensitet?	131
<i>Ett drömspel</i> : Menneskelig lidelse, medialitet og det Guddommelige	134
Oppsummering <i>Ett drömspel</i> : Den preetablerte harmoniens ro?	152
Oppgaven og undersøkelsens konklusjon	153

#### **Litteratur 158**

# Takk

Denne oppgaven har ikke blitt til i et vakuum, men har utviklet seg i dialoger, samtaler og diskusjoner som har vist seg uunnværlige for dens utarbeidelse. Av den grunn er det flere jeg vil takke.

Først og fremst min veileder Marit Grøtta for troen på et nokså omfattende prosjekt, for alltid konstruktiv og innlysende kritikk, inspirerende samtaler – og, ikke minst, for å holde meg i tøylene noen ganger når stadig nye «oppdagelser» noen ganger holdt på å la oppgaven vokse utover sin ramme.

Jeg vil også takke fagmiljøet på allmenn litteraturvitenskap på ILOS, og mine medstudenter, for engasjerende seminarer og inspirerende tilbakemeldinger. I den forbindelse også takk til Giuliano D' Amico fra Ibsen-senteret – som viste seg å også være Strindberg-forsker – for litteraturanbefalinger om Strindberg, okkultismen og modernismen.

Spesiell takknemlig er jeg for reisestipendene fra Storm, Bugge og Sydnes legat, som gjorde det mulig å delta ved Strindbergkonferansen 2019 – «Strindberg und die Aufklärung» i Göttingen, samt å foreta en arkivreise til Strindberggrummet ved Kungliga Biblioteket i Stockholm, og dermed å få innblikk i Strindbergs etterlate papirer og skrifter, sommeren 2019. I den forbindelse vil jeg også takke arrangørene Karin Hoff og David Gedin, samt alle deltagerne ved Strindbergkonferansen, som ytterligere åpnet øyene mine for Strindbergs mangfoldige, fascinerende verk.

Takk også til Merete Morken Andersen. Uten hennes entusiasme og inspirasjon, samt hennes biografiske prosjekt om Amalie Skram, hadde jeg nok ikke fått øyene åpnet for Strindberg og hans verk.

Stor takk også til Sjur Sandvik Strøm og Tollef Graff Hugo, ikke bare for alltid inspirerende samtaler, men også for gjennomlesning og kommentering av oppgaven i forskjellige stadier. Takk også til Will Bradley for opplysende samtaler om Deleuzes filosofiske prosjekt, og om akademisk skriving generelt.

Og sist men ikke minst: Takk til min mor – for alt! Hvis ikke vi hadde flyttet fra Tyskland til Norge, hadde nok aldri den kjeden av hendelser blitt igangsatt, som har ført til utarbeidelsen av denne masteroppgaven om en svensk forfatter ved Universitetet i Oslo.

Takk!

Lukas Lehner, 28.05.2020





## **Innledning**

De mange «Strindbergene»

Den store Pan är visst ej död fastän  
han varit sjuk, men en Orpheus måste än  
en gång ner i underjorden att sjunga liv i stenarne  
som icke äro döda, endast sova!

**August Strindberg**<sup>3</sup>

Jag skulle vilja vara med och vända upp och ner på allt,  
för att få se hvad som ligger i botten; jag tror att vi äro  
så intrasslade, så förfarligt mycket regerade att det inte  
kan utredas utan måste brännas upp, sprängas, och så börja ett nytt!

**August Strindberg**<sup>4</sup>

Die Wissenschaft unter der Optik des Künstlers  
zu sehen, die Kunst aber unter der des Lebens.

**Friedrich Nietzsche**<sup>5</sup>

Betrakter man August Strindbergs (1849–1912) verk og de mange formene det inntar – fra prosa, dikt, drama, naturvitenskap, billedkunst og fotografi – vil man ikke bare bemerke en overveldende heterogenitet, men også en utpreget forandrings- og utviklingsevne – en nærmest oscillerende, omkring blafrende instabilitet, som unnviker enhver systembyggende stabilitet, og som ytrer seg heller fragmentarisk, i brev, artikler, løsevne notater, gjemt bort i underteksten eller helt ut i det åpne i hans verk i prosa og drama. Grunnene til dette er mange, og er å finne både i Strindbergs ustødige, omkringflakkende liv, såvel som hans – kanskje i enda større grad – bevegelige og svært omskiftelige tanke og idéunivers. Det er ikke tilfeldig at en gjengående tankefigur i Strindbergs brev og verk er «tankefrø»<sup>6</sup> – frø som spres av vinden i alle retninger, som faller i alle slags grobunn, i alle slags hoder, hvor de enten visner, eller aktiveres og spirer – både i sam- og framtid; et vrimmel av kryss-pollinerende ideer, som både finner sin vei inn i – og ut igjen av Strindbergs hode og inn i den utrettelig skrivende håndens bokstavstrøm.

Bytter man derimot det negativ konnoterte begrepet «instabilitet» ut med det mer positive «bevegelighet», blir det videre tydelig at begrepet er av størst betydning i undersøkelsen av Strindbergs verk. For det er slett ikke en ulempe eller en svakhet, men tvert imot noe man kan kalle en styrke – et beskrivende og sentralt element i hans forfatterskap, tanke og liv, i den forstand at også skriftene må betraktes som både fragmenterte i sitt idé mangfold samtidig som forbundet – ikke ulik den naturvitenskapelige spenningen Strindberg befinner seg i, mellom materiens *minima* og det metafysisk bærende. Det at Strindbergs tankeunivers er så heterogent, mangefasettert og spredt over så mange fragmenter, formater, medier og praksis, er riktignok noe som kan vanskeliggjøre utledelsen av en

3 Strindberg, *Jardin des Plantes, SV 35: Naturvetenskaplige skrifter I* (Stockholm: Nordstedts, 2009), 187.

4 Brev til Edvard Brandes, 29. juli 1880.

5 Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, bind 1, *Werke in drei Bänden* (München: Carl Hanser, 1954), 11.

6 Frø-metaforikk har en sentral rolle i den tidlige tyske romantikken, for eksempel hos dikteren Novalis. Se Freeman, *The Poetization of Metaphors in the Work of Novalis* (Bern: Peter Lang, 2006).

helhetlig poetikk, men kan heller ikke være en tilstrekkelig begrunnelse for fraværet av en nettopp et slikt foretak – akkurat som Gilles Deleuze skriver om Leibniz og Mallarmé:

Man weiß genau, daß das totale Buch der Traum von Leibniz wie auch von Mallarmé war. [...] Unser Irrtum ist zu glauben, ihnen wäre nicht gelungen, was sie wollten: selbstverständlich haben sie dieses einzige Buch gemacht, das Buch der Monaden, in Briefen und kleine Gelegenheitsschriften, *das ebenso weite Streuung wie Kombinationen ausbalten konnte*. Die Monade ist das Buch oder Lesekabinett. *Das Sichtbare und das Lesbare, das Äußere und das Innere*, die Fassade und das Zimmer sind gleichwohl nicht zwei Welten, denn das Sichtbare hat seine Lektüre (wie das Tagebuch bei Mallarmé) und das Lesbare sein Theater (sein Lektüretheater bei Leibniz wie bei Mallarmé).<sup>7</sup>

Denne heterogeniteten kan sies å være et resultat av to hovedmomenter, to hovedbevegelser, som er tilstede i Strindbergs liv og verk, som stadig brytes mot hverandre, og som kan sies å forårsake denne store heterogeniteten og tilsynelatende omskifteligheten: På den ene siden det monistiske, konstruerende, metafysisk-helhetlige, på den andre det destruktive, fragmenterende, flytende, subversive. Strindberg som *monistisk nomade*, eller som *nomadisk monist*. Eller som Strindbergs selv formulerer det programmatisk, året etter publikasjonen av gjennombruddsromanen *Röda rummet* (1879) i et brev til Edvard Brandes:

Jag är socialist, nihilist, republikan allt som kan vara konträrt mot de reaktionära! [...] Jag skulle vilja vara med och vända upp och ner på allt, för att få se hvad som ligger i botten; jag tror att vi äro så intrasslade, så förfärligt mycket regerade att det inte kan utredas utan måste brännas upp, sprängas, och så börja ett nytt!<sup>8</sup>

Strindberg er en søkende. Dette med å snu på hver overbevisning, å tvile på gitte sannheter, søke etter utvidelse, som allikevel ikke fortaper seg i det nihilistiske, ser ut til å være en livslang flamme – eller nærmere en brann – i Strindberg, som forsøker å innlemme nettopp de ekspanderende, fragmenterende og oppløsende bevegelsene i en restituert og reetablert metafysisk, altomfattende sfære. Denne tvilen på gitte, stivnede sannheter, samt de overnevnte oppløsende bevegelsene er tilstede både i hans tidlige verk, enten det er i form av psykologisk-avskrellende dramaer som *Fröken Julie* (1888) eller *Fadren* (1887) så vel som i Strindbergs senere, mer monistisk-okkult påvirkede verk etter *Infernokerisen* (1895–1898), ikke minst i dramaene skrevet etter hans hjemkomst til Sverige rundt århundreskiftet.

Strindbergs ofte nådeløse *avledning* – utifra hvilken vi skal utlede hans *mediale poetikk*<sup>9</sup> i den følgende oppgaven – kan betraktes som en todelt operasjon: Først må virkeligheten og subjektiviteten befries fra tenkningens dogmatiske, gjenkjennende begrepskapper og korsetter, slik at de kan skinne frem i sin

7 Deleuze, *Die Falte*, overs. Schneider (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000), 56.

Grunnen at vi her siterer *Le Pli [Die Falte]* på tysk, mens for eksempel *Anti-Oedipus* og Deleuze bok om Francis Bacons malerkunst siteres på engelsk er vår mangelfulle franskkunnskap, samtidig som den tyske oversettelsen er grammatikalsk likere den franske originalutgaven. At de andre Deleuze-bøkene vi bruker siteres på engelsk er grunnet vanskeligheter å oppdrive dem på tysk.

8 Brev til Edvard Brandes, 29. juli 1880.

9 Vi skal i det følgende forstå *det mediale* som realontologisk prinsipp, som forsøker å innlemme virkelighetens dynamisme og transittivitet. Utledeisen av en *medial poetikk* skal følgelig ta utgangspunkt i nettopp *det mediale* som sentralt, konstituerende prinsipp og element, som implisitt og eksplisitt har formet forfatteren og derav poetikkens idéunivers, tanke og verk.



mangfasettert, transitive, dynamisk tilblivende væren, for å så gjenetablere i alle disse flytende minima, i all dette «mørke støvet», støyen, snøen, asken, reetablere en «oändliga sammanhang» – en reaktualisert metafysisk sfære. Det tilkortkommende «begrepet» må «klekke» ut av sin kokong, frigjøre «tankefröns» vrimlende blaff, slik at det, i betraktning av alle de mikrodelenene, mikropersepsjonene kan forbindes igjen til det utvidete begrepet, eller snarere «begrepets teater», som vi skal komme tilbake til i kapittel IV.

### **De mange «Strindbergene»**

Det er derfor nettopp den overnevnte heterogeniteten, som har ført til at August Strindbergs liv og verk ofte har blitt behandlet og betraktet gjennom et bestemt filter, og ut av disse respektive filtrere stiger mange forskjellige Strindberg frem: naturviteren Strindberg, psykotiske Strindberg, okkultisten Strindberg, maleren Strindberg, fotografen Strindberg, dramatikerens Strindberg, selv-biografen Strindberg og mange flere. Man kan formode, at disse fordoblingene, disse *personaenes* heterogenitet, er noe som ligger implisitt i Strindbergs verk og tanke, hvor nettopp *fordoblingsmotivet*, jegets og subjektets instabilitet er noe som står sentralt, og som denne oppgaven blant annet har som formål å behandle. Men disse fordoblingsskikkelsene har kun blitt betraktet adskilt, de har ikke blitt lagt over hverandre, for å se hvilke likheter og ulikheter da ville vise seg, hvilken sentrale linjer da kan etableres. De mange *personaene* til Strindberg, både de han selv fabrikerte, såvel som de som har oppstått i ettertid, krever – i samsvar med hans verk – innlemmelse i en helhetlig poetikk.

I de 108 årene etter Strindbergs død har det, ved hjelp av store ressurser, tid og krefter, blitt gjort svært omfattende, filologisk detaljert og ofte veldig innlysende Strindbergs-forskning – ikke minst i den såkalte *Nationalupplaga* av Strindbergs samlede verk og skrifter, som også denne oppgaven er svært takknemlig for. For mens hovedfallgruvenes ytterpunkter i denne sammenhengen av en så kanonisert forfatter ofte har vært å enten ty til geni-dyrkende mytologisering eller overkritisk relativisering og patologisering av Strindbergs ofte så omkringflakkende tankeunivers, er store deler av forskningslitteraturen preget av enten – riktignok imponerende og svært opplysende – detaljundersøkelser av veldig avgrensede problemstillinger, eller av historisk-biografiske lesninger som ofte står farlig nær det geni-dyrkende.

Ikke minst står Strindberg-forskningen ofte i fare for å forsøke å aktualisere Strindberg til problemstillinger i forskningens samtid – *Strindberg our contemporary* – som følgelig bærer på risikoen av å enten begrense Strindbergs tanke- og idéunivers til en historisk relativisme, eller å nettopp reaktualisere

dét som forsknings-samtiden kan «speile» seg i. Denne oppgaven skal til en viss grad gå en middevei, men skal forsøke å nettopp etablere motivmessige og tematiske linjer for å utlede en mer helhetlig, syntetiserende poetikk. Strindbergs mangfoldige naturvitenskapelige, medieestetiske og billedkunstneriske verk har fått en del oppmerksomhet de siste tiårene. Nettopp Strindbergs medieteknologiske og fotografiske praksis har avlet en del nyere forskningslitteratur, i form av flere antologier, deriblant *Strindberg and his Media*, 2003<sup>10</sup> eller den nyere *August Strindberg and visual culture : The emergence of optical modernity in image, text, and theatre*, 2019.<sup>11</sup> Men begge disse forblir for mye i det medieteknologiske, uten å vie de epistemologiske og ontologiske forutsetningene og følgene av *mediering* og *det mediale*, og sentraliteten disse har i Strindbergs tankeunivers og verk, tilstrekkelig oppmerksomhet. Koblingen mellom hans naturvitenskap og det mediale har – etter det vi vet – ikke blitt foretatt. Strindberg-forskningen vi er mest sympatisk til er Henrik Johnssons *Det oändliga sammanhanget* (2015),<sup>12</sup> som tar Strindbergs naturvitenskapelige og okkultistiske ideer på alvor og forsøker å forbinde disse med sentrale, motstridende strømninger i hans århundre. Riktig nok heller Johnssons studie i vår sammenheng noen ganger litt for mye mot det kultur- og idéhistorisk kontekstualiserende. Vi skal følgelig etablere det *mediale* som sentralt aspekt ved Strindbergs verk, tanke og ideunivers, på bakgrunn av hvilket vi skal forsøke å utlede en helhetlig poetikk. I denne sammenheng skal vi også ta avstand fra Peters Szondis subjektivitetsforståelse og hans definisjon av Strindberg som «jæg-dramatiker» i dramaene etter Infernokrisen, til fordel for vår vektlegging av det mediale.

### Overordnede perspektiver

Strindbergs omfattende verk har følgelig i forhold til disse mange «Strindbergene» blitt betraktet som å bestå av et flertall brudd. Men hva om disse ikke må betraktes som brudd, men snarere som *overganger* eller *terskler* – at de ikke må behandles i en fragmenterende adskilthet – men som nettopp en heterogen, *udogmatisk bevegelse*? Det er derfor vi i denne oppgaven skal forsøke å finne og etablere det *mediale* og *analogiske* som en forbindende rød tråd i utledningen av Strindbergs poetikk – ikke bare i prosa og drama – men også i hans naturvitenskapelige skrifter og hans fotografiske og billedkunstneriske praksis.

I samsvar med analogiens nettverksskapende, anti-hierarkiske tendenser, er denne oppgaven i mindre grad opptatt av årsakssammenhenger, men snarere av de gjensidige heterogene innflytelsene og transponeringene som det mediale og analogiske utgjør i Strindbergs skjønnlitterære- og naturvitenskapelige verk, i hans tanke og medieestetiske- og billedkunstneriske praksis, og hvordan disse forskjellige områdene krysspollinerer hverandre. I Strindbergs tankeunivers, praksis og verk

10 Körber, Kirsten Wechsel. *Strindberg and His Media: Proceedings of the 15th International Strindberg Conference*.

11 Schroeder, Stenport, og Szalczar, *August Strindberg and visual culture*

12 Johnsson, *Det oändliga sammanhanget* (Stockholm: Malört, 2015).

danner innflytelsene og ideene konstellasjoner som ligner et *rhizomatisk* rotnettverk uten hierarkisk oppbygning, som glir kaleidoskopisk over i hverandre.

Strindbergs naturvitenskaplige og naturfilosofiske spørsmål bærer følgelig spor av hans medieestetiske fotografiske og billedkunstneriske praksis, samtidig som sistnevnte er preget av hans naturvitenskap og naturfilosofi. Men det er dikter, dramatiker og forfatter Strindberg i all hovedsak er. Det er derfor vi kan fastslå, at både naturvitenskapen og de medieestetiske- og billedkunstneriske praksisene er implisitt preget av det poetiske, samtidig som førstnevnte igjen etterlater sine spor i Strindbergs skjønnlitterære og dramatiske verk – noe vi skal undersøke inngående i siste kapittelets nærlesning av *Ett drömspel* (1902). Tross alt har vi først og fremst gjort oss til formål å utlede en *poetikk*.

Det er i det følgende utdraget fra Strindbergs artikkel «Själens Irradiation och Utsträckningsförmåga», at vi finner både individuasjon, subjektet- og jegets dimensjoner, dets begrensninger og utstrekninger tematisert i forhold til det dramatiske – til teateret og skuespillkunsten – som viser mangfoldet av dimensjoner nettopp det mediale har i Strindbergs tanke og verk, og som vi i oppgavens forløp skal forbinde med hans naturvitenskap, så vel som hans medieestetiske og billedkunstneriske praksis:

Att »vara utom sig» och att «samla sig» äro två allmänt gängse ordvändningar, som väl uttrycka själens förmåga att utsträcka sig och draga sig tillbaka igen. [...] En stor skådespelares hemlighet ligger i hans medfödda egenskap att låta sin själ *irradiera*, och att därigenom *träda i förbindelse* med publiken. [...] Skådespelaren med drömmande skaplynne, som äger en djup intelligens, som studerar mycket, men icke äger förmågan att *gå ut ur sig själv*, kan aldrig göra sig gällande på scenen. Innesluttet i sig själv, kan hans sinne ej tränga in i åskådarnes sinnen.<sup>13</sup>

Det er nettopp *medialiteten*, skissert i sitatet over, som gjør at «uroen» i Strindbergs tankeunivers ikke i første instans må kobles til hans urolige, nomadisk omkringflakkende liv, men snarere til større underliggende forhandlinger og spenninger i hans samtid, i hvilkens brytningspunkter og paradoksalt motstridende krefter han stadig befinner seg i. Modernitetens oppløsende krefter, vil vi hevde, åpner implisitt for muligheten til å rive ned borgerlige, sosialt normerende og begrensende koder, og å bryte med en kantiansk, anti-metafysisk subjektforståelse til fordel for et utvidet metafysisk mulighets- og erkjennelsesrom. Naturvitenskapelig viser disse kreftene seg i den gradvis atomistisk-positivistiske – og følgelig nihilistiske – fragmenteringen av virkeligheten, naturen og materien fra og med siste halvdel av 1800-tallet, og selv om Strindberg kobler seg opp mot naturen og materiens finurlige, dynamiske prosesser, er en sentral bestrebelse i hans naturfilosofi å knytte disse til et metafysisk forbindende, guddommelig nettverk og påvise dens komplekse, kombinatoriske og «oendlige» – og følgelig *medial* sammenheng.

13 Strindberg, «Själens Irradiation och Utsträckningsförmåga» i *SV 36: Naturvetenskapliga Skrifter II* (Stockholm: Nordstedts, 2003), 116–117. Mine uthevelser.



Strindberg kan følgelig sies å etterstrebe en tilnærmet synkretistisk syntese mellom tro og viten<sup>14</sup> – å få det naturfilosofiske, metafysiske-guddommelige inn i naturvitenskapene igjen. Med Sloterdijks kritiske modernitets-diagnose som bakteppe, samt Deleuze og Leibniz som støttespillere som fremmer virkelighetens dynamisk-tilblivende vesen, skal vi i denne oppgaven undersøke, hvordan dette prosjektet ikke bare kan spores implisitt gjennom store deler av Strindbergs tidlige forfatterskap, men også kan lokaliseres i hans fotografiske og billedkunstneriske praksis, og videre hvordan det implisitt og eksplisitt transponeres over på hans skjønnlitterære verk etter hjemkomsten til Sverige etter århundreskiftet – særlig i dramaet *Ett drömspel* (1902). I forbindelse med sistnevnte vil vi i oppgavens siste kapittel drøfte følgene av Strindbergs avkledende praksis og hans derav utledete *mediale poetikk* for forståelsen av det menneskelige: Er mennesket, når de normerende kodene, begrepskorsettene, rollene og maskene rives av det, overgitt en essensløs nakenhet, eller er det snarere et guddommelig vesen i en intrikat, preetablert harmonisk plan? Den avslørende, avkledende bevegelsen, som er den første bevegelsen Strindbergs *mediale poetikk* foretar, går fra å rive ned borgerskapets masker, rolleforståelser og begrepskorsetter, over til å forsøke å få innblikk i verdensaltets og materiens «oändliga sammanhang».

Det *mediale* er i vår sammenheng følgelig ikke bare sentralt for forståelsen av Strindbergs naturvitenskapelige teorier om en *medial materie*, men må forstås som sentralt prinsipp i Strindbergs tanke og verk, som ikke bare bryter med for dogmatisk adskillende hierarkier av subjekt og objekt, men også skillet mellom menneske og natur, natur og kultur, medium og representasjon, det bevisste og det ubevisste, det guddommelige og det menneskelige, noe som lar seg sammenfatte i den allerede nevnte syntesen av tro og viten. Vi vil her etablere det *mediales* realontologiske plass – snarere enn som ren medieteknologi eller *medieestetikk* – i Strindbergs verk, tanke og praksis.

### Litteraturhistorisk posisjonering

Strindbergs implisitte og eksplisitte reaksjoner på å befinne seg midt i modernitetens paradoksalt motstridende krefter manifesterer seg i naturvitenskapen i spenningen mellom vitalistisk idealisme og positivistiske atomisme, mellom det metafysiske og det ateistisk-nihilistiske, kort mellom tro og viten. Disse spenningene kan betraktes som til en viss grad parallelle med de litteraturhistoriske fasene Strindberg i ettertid har blitt assosiert med: Strindbergs sosialkritiske realisme i begynnelsen av forfatterskapet blir gradvis utsatt for mer naturalistiske impulser i samsvar med hans gradvis økende interesse for naturvitenskapen. Denne kulminerer i løpet av Paris-oppholdet og Infernokrisen, i

<sup>14</sup> Se Johnsson, *Det oändliga sammanhanget* (Stockholm: Malört, 2015), 301.

samsvar med hans okkultistisk- naturvitenskaplige beskjeftigelser på denne tiden, i en gradvis overgang til symbolismen. Denne bevegelsen fra naturalismen til en okkultistisk influert symbolisme, er på påfallende vis eksemplifisert i et brev fra 23. august 1896 der Strindberg, midt i Infernokrisen, skriver til sin venn Torsten Hedlund at han føler seg kallet til å bli «Okkultismens Zola». Videre blir også innflytelsen av katolisismen og kristen mystikk i stadig økende grad merkbar fra og med Infernokrisen og etter hjemkomsten til Sverige i 1898, noe som resulterer i noe man kan kalle Strindbergs mest produktive fase, som avler blant annet dramaene som *Till Damaskus* (1898–1904) og *Ett drömspel* (1902). Det er i all hovedsak dramaene forfattet etter århundreskiftet, som videre etablerer og fester Strindbergs posisjon som sentral proto-modernistisk og proto-ekspresjonistisk forfatter, som igangsetter tendenser og bevegelser, som i form av surrealismen og til dels absurdismen strekker seg langt inn i det 20. århundre.<sup>15</sup> Strindbergs avkledende bestrebelsler og vilje til å se under preetablerte begrepssløer kan i vår sammenheng forstås som en videreføring av for eksempel Arthur Rimbauds *dérèglement de tous les sense* og samtidig som en foregripelse av Ezra Pounds utrop «Make it new!» – riktignok blandet med underliggende metafysisk-mystisistisk forbindende ideer og tankegoods.

## Forskningsspørsmål

Det overordnede spørsmålet denne oppgaven skal forsøke å svare på er følgende: Hvilken rolle har det mediale i Strindbergs verk? Hvordan har tanken om medialitet formet Strindbergs subjektforståelse, naturfilosofi, og hans estetiske tilnærming? Kan en helhetlig, medial poetikk utledes fra Strindbergs heterogene tanke, verk og praksis?

## Undersøkelsens primærmateriale

Innledningsvis i oppgavens første kapittel, som undersøker Strindbergs utvidelsesforsøk av subjektiviteten, jeget og menneskets fysiologiske og åndelige erkjenneshorisonter, skal vi gjøre noen nedslag i Strindbergs verk før Infernokrisen, mest prominent i dramaet *Fadren* (1887), samt novellene «Samvets kval» (1884) og «Silverträsket» (1898). I tillegg til dette skal vi, for å understreke Strindbergs *optiske skepsis* gjøre noen nedslag i det femte brevet av hans første naturvitenskapelige verk, *Antibarbarus* (1893).

Andre kapittel om Strindbergs naturvitenskap skal følgelig i all hovedsak bestå av nærlesninger av nettopp to av Strindbergs mest sentrale naturvitenskapelige skrifter, *Antibarbarus* (1893) og *Jardin des*

---

<sup>15</sup> Både på Franz Kafka (1883–1924) og komponisten, maleren og forfatteren Arnold Schönberg (1874–1951), for å bare nevne to, utøvde Strindberg en stor innflytelse.

*Plantes* (1896), på bakgrunn av hvilke vi skal posisjonere Strindberg i forhold til spenningene i sin samtidens naturvitenskap – samt hans forsøk for å overkomme og oppløse disse.

Kapittel III befatter seg med Strindbergs medieestetiske praksis i form av hans fotografi og billedkunst. Derfor består dets materiale hovedsakelig av resultatene fra hans fotografiske eksperimenter og praksis – hans fotogrammer av stjernehimmelen, *celestographier*, hans «psykologiske portrett», hans skyfotografier – samt hans billedkunst og malerier. Vi skal undersøke disse i lys av en kort men sentral tekst av Strindberg, «Nya Konstformer! Eller slumpen i det konstnärliga skapandet» fra essaysamlingen *Vivisektioner II* (1894), der han reflekterer omkring sin auto-kreative tilnærming til malerkunsten.

Oppgavens siste kapittel begynner med – i samsvar med de i det foregående etablerte mediale teoriene – å undersøke Strindbergs mediale forståelse av teateret og forholdet mellom skuespiller og tilskuer. Denne undersøker vi på basis av Strindbergs teaterteoretiske tekster og mer praktiske anvisninger, mest prominent fra *Memorandum til medlemmarne af Intima Teatern från regissören* (1908), samt en mer naturvitenskapelig tekst «Själens Irradiation och Utsträckningsförmåga» (1898) som også fremmer en nettopp medial forståelse av skuespilleren og teatret. Vi siterer også overgangsvis, for å understreke Strindbergs oscillerende subjektivitetsforståelse, en kort passasje fra novellen *Taklagsöl* (1906). Utleidelsen av *Strindbergs mediale poetikk* kulminerer i nærlesningen av *Ett drömspel* (1902) – dramaet som Strindberg satte høyest i hele sin omfattende produksjon. Dette valget motiveres av dramaets sentralitet i Strindbergs sene verk, samt de mediale momentene og implikasjonene som lar seg lokalisere i det. Samtidig er det verdt å understreke at *Strindbergs mediale poetikk* ikke utelukkende baserer seg på *Ett drömspel*, men kan spores mange andre steder i Strindbergs verk – noe som denne oppgaven grunnet dens begrensninger unnlater å foreta.

*Medialitet* har vært vår hoved-ledesnor i utvalget av undersøkelsens primærmateriale, og har følgelig også bestemt hvilke kortere skrifter og fragmenter, samt hvilke av Strindbergs brev vi har valgt å ta med. Strindbergs hyppige korrespondanse kan betraktes som en slags «test-arena», hvor han drøfter og diskuterer idéer og tankegods før de finner veien inn i verkene. Denne avgrensningen motiveres i all hovedsak av de gjensidige påvirkningene og sporene Strindbergs ikke-litterære verk og praksis implisitt og eksplisitt har utøvd og etterlatt i hans skjønnlitteratur – og *vice versa* – i forhold til nettopp det mediale. Strindbergs mangfoldige interesser og beskjeftigelser er så tydelig tilstede i hans skjønnlitterære verk at det er uunngåelig å ikke ta disse med i betraktningen.<sup>16</sup>

<sup>16</sup> En oppgave med mer omfattende omfang til disposisjon hadde også undersøkt Strindbergs *En Blå bok I-VII* (1907–1912), som kan betraktes som poetisk videreføring av mange av hans spredte naturvitenskapelige, okkulte og teologiske tanker og ideer, men dette må forbeholdes til en annen anledning. Vår oppgave vil – forhåpentligvis – danne et godt grunnlag gjennom utledelsen av Strindbergs *mediale poetikk*.



## Teoretiske perspektiver

Grunnet undersøkelsens primærmaterialets nevnte store heterogenitet i form av noveller, romaner, essays, drama, naturvitenskapelige skrifter, fotografier og malerier, vil denne oppgaven på et metodologisk plan kreve et flertall av filosofiske og teoretiske filtere og støttespillere.

Med filosofen Peter Sloterdijks filosofiske, kritisk-historiske modernitets-diagnostikk fra hans hovedverk *Sphæren I-III* (1998–2004) som bakteppe, skal vi, motivert av de paradoksale moderniteteskraftene, deres «uro», mellom begrensning og oppløsning, idealisme og materialisme, det nihilistiske og det metafysiske, og følgelig mellom tro og viten, undersøke deres forhandlinger og brytningspunkter, som Strindberg både historisk og personlig kan sies å befinne seg i. Sloterdijk skal riktignok ikke følge oss hele veien, men danne en igangsettende inspirasjon og teoretisk bakben for vår forståelse av Strindbergs posisjoneringer i forhold til modernitetens paradoksale krefter.

Vi skal i denne sammenhengen støtte oss på Gilles Deleuze filosofiske prosjekt av å etablere en «moderne vitenskaps metafysikk», samt hans påstand om den moderne filosofiens oppgave av å kreativt skape nye begreper og forståelser hinsides *tenkningens dogmatiske bilde*,<sup>17</sup> og bringe Strindbergs avslørende og «avkledende» prosjekt, tankeunivers og verk i en produktiv dialog med førstnevntes «flytende ontologi». I denne sammenhengen danner Deleuzes og Félix Guattaris *Anti-Oedipus* (1972) et viktig teoretisk moment i oppgavens første kapittel, som kanskje det første moderne, poststrukturalistiske, Foucault inspirerte forsøk å nettopp kartlegge «dytene» [*flows*]. I tillegg kommer *Anti-Oedipus* til å gi oss verktøyene for å se på Strindbergs omdiskuterte psykose under Infernokrisen ikke som patologisk sykdomstilstand, men – i samsvar med Deleuze & Guattaris *Schizoanalysis* som subversiv-utbrytende, skapende figur og prinsipp som åpner opp for nye verdenstilganger, og som lar oss forstå Strindbergs naturvitenskapelige analogiske metode, og tilsynelatende galskap ikke som psykotisk «sykdomssymptomer», men snarere som utvei fra subjektivitetens innkapslende trange kappe, som kreativ-konstruerende prinsipp – å «lene» seg ut av kroppen (og mot virkeligheten, naturen, materien), som å lene seg ut av et vindu.

Deleuze Leibniz-tolkning i *Le Plî* (1980) skal vise seg som en viktig støttespiller som i dialog med Strindbergs teorier skal bidra til å gjenaktivere Leibniz som nettopp *medie*filosof, hvor sistnevntes *Monadologie* (1714) danner en mulig metafysisk løsning på modernitetens motstridende krefter, som skissert av henholdsvis Sloterdijk og Deleuze, som makter å innlemme modernitetens og den

<sup>17</sup> Mest påfallende eksemplifisert i Deleuzes hovedverk *Différence et Répétition* (Paris: PUF, 1968). Mer om dette i kapittel I.

positivistisk-atomistiske naturvitenskapens fragmentering av virkeligheten i *minima* i en reaktualisert guddommelig metafysisk sfære. I den sammenhengen skal også Friedrich Nietzsche, som Strindberg i stor grad kan sies å være ambivalent påvirket av, benyttes som ateistisk-nihilistisk motpol til henholdsvis Strindbergs og Leibniz teologisk og metafysisk forbindende ideer.

Siden vi postulerer *medialitet* som sentral figur i Strindbergs verk, tanke og poetikk, skal vi støtte oss på flere mediefilosofier og teoretikere. I forhold til sentraliteten av det analogiske i Strindbergs naturvitenskapelige metode, skal vi i kapittel II støtte oss på kunsthistorikeren Kaja Silvermans teorier omkring fotografimediet som analogisk «verdensåpenbarende» i sin bok *The Miracle of Analogy*, og knytte disse implisitt til det utvidete mediebegrepet John Durham Peters fremmer i *The Marvelous Clouds* (2015) som forener dualistiske motsetninger mellom menneske, kultur, teknikk og natur. Det hele suppleres med Jonathan Crarys eminente studie *Techniques of the Observer* (1992), som undersøker epistemologiske overganger i moderniteten på 1800-tallet i forhold til nettopp visuelle paradigmer i det medieteknologiske og medieestetiske. Vi skal følgelig betrakte det *mediale* – hvis sentrale stilling i Strindbergs poetikk vi skal forsøke å påvise – som sentralt prinsipp, som evner å overvinne og forene en rekke av dualistiske motsetninger, mellom kropp og sjel, subjekt og objekt, skaper og verk, fiksjon og virkelighet, og realitet og virtualitet til fordel for mer flytende, bevegelige, transitive forståelser, som allikevel forblir i en guddommelig metafysisk sammenheng.

En annen sentral, men mer underliggende filosof og medieteoretiker er Walter Benjamin, hvis billedtenkning og medieestetikk<sup>18</sup> vi i denne oppgaven forstår oss i tradisjon av, og som vi skal forsøke å oppdatere og aktualisere med Deleuze og Leibniz teorier ved eksempelet av Strindberg. Vi vil i den forbindelse hevde, at Strindbergs som sentral modernistisk skikkelse i Europa, og hans posisjon i moderniteten og dens motstridende krefter, kan muligens ha en lignende eksemplarisk rolle som Baudelaire har i Benjamins historiografiske og medieestetiske undersøkelse av varekapitalismens og modernitetens fremvekst i 1800-tallets Paris.

## Gangen i oppgaven

Gangen i oppgaven lar seg inndele i følgende kapitler: I oppgavens første kapittel skal vi posisjonere Strindberg i forhold til modernitetens paradoksale motstridende krefter mellom begrensning og oppløsning. I samsvar med denne paradoksale moderniteten skal vi kartlegge Strindbergs spørsmål om jegets og subjektivitetens begrensninger, både som reaksjon på Kants «innkapsling» av subjektet, hans begrensning av den menneskelige erkjennelseshorisont og på innestengende sosiale og borgerlige

<sup>18</sup> Se blant annet Benjamin, *Medienästhetische Schriften* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002).

normerende koder og subjektivitetsforestillinger, samt hvilke implisitte nedslag disse har gjort i Strindbergs verk før og under Infernokrisen. Videre bringer vi Strindbergs tankeunivers i dialog med Gilles Deleuze og Félix Guattaris teorier om flyt og et poststrukturalistisk, instabilt – og derav potensielt *medialt* – subjektbegrep, samt deres teorier om «den schizofrene» i *Anti-Oedipus* (1972). Subjektiviteten vrenses med innsiden ut mot verden, virkeligheten og materien.

Denne «vrenste» subjektiviteten åpner i Strindbergs tilfelle for en ny mangefasettert kontakt med «det virkelige», materien og naturen, i overgangen til kapittel II «Allt är i allb» – Strindbergs poetiske naturvitenskap», i hvilket vi blant annet nærleser to av Strindbergs mest sentrale naturvitenskapelige skrifter, *Antibarbarus* (1893) og *Jardin des Plantes* (1896) og posisjonere Strindberg i forhold til hans samtid naturvitenskap. Undersøkelsen av Strindbergs poetiske analogisk-fotografiske naturvitenskapelige metode i de overnevnte verkene, er nettopp dét som får oss til å understreke at Strindberg implisitt postulerer en *medial* og *besjelet* materie. Denne bestrebelsen, i samsvar med Strindbergs posisjon i modernitetens paradoksale «uro», motiverer en gjenaktivering av Gottfried Wilhelm Leibniz (1646–1716), som skal hjelpe oss med å tydeligere se hvilken moderne metafysikk Strindberg etterstreber i sin poetiske naturvitenskap.

Ved å følge tanken om en *medial materie* skal vi i kapittel III «Strindbergs estetiske praksis» undersøke Strindbergs medieestetiske, fotografiske og billedkunstneriske praksis i lys av utvidelsen av subjektiviteten – både gjennom Strindbergs mediale teorier, såvel som praktisk i hans fotografiske, medieteknologiske og billedkunstneriske praksis og de utvidete verdenstilgangene dette har som følge. Ved å lese Kaja Silvermans teorier om fotografimediet som verdens analogiske selvåpenbaring i samsvar med Strindbergs naturvitenskapelige teorier og hans medieestetiske, fotografiske praksis, blir virkelighetens, materiens, og naturens analogiske vesen, dens *medialitet* og *agens* synlig. Strindbergs medieteknologiske og fotografiske eksperimenter blir i denne sammenhengen viktige momenter i utvidelsen av subjektiviteten, jeget og virkelighetstilgangen, og underbygger ideen om en eterisk og metafysisk forbundet, medial virkelighet. Det er følgelig på bakgrunn av Strindbergs naturvitenskapelige teorier om den besjelede virkelighetens, naturens og materiens agens at vi i samsvar med hans fotografiske og billedkunstneriske praksis – filosofisk underbygget av Deleuze, Guattari og Leibniz – skal utlede teorien om en *materiell underbevissthet*. I samsvar med denne skal vi videre i kapittelet undersøke Strindbergs autokreative praksis i forbindelse med verdens selvåpenbaring og i dialog med Deleuzes teorier om det analogiske i det modernistiske maleriet, som forsøker å synliggjøre

kreftene framfor å gjengi preetablerte figurer og begrepsliggjøringer, for å komme frem til en *høyere mimesis*, som ikke gjengir det synlige, men *gjør synlig*.

Med dette etablert skal vi i kapittel IV, «*Ett drömspel*: Medialitet, lidelse og det Guddommelige» undersøke de mediale teoriens implikasjoner for Strindbergs forståelse av skuespillkunsten og teaterscenen, og nærlese et av Strindbergs mest kjente drama, *Ett drömspel* (1902). Her skal vi forsøke å presisere Peter Szondis postulat om Strindberg som «Jeg-dramatiker» han fremmer i *Theorie des modernen Drama* (1956). Oppgaven skal kulminere i undersøkelsen av den menneskelige lidelsen i *Ett drömspel* i forhold til det mediale og den mediale materien, i lys av deres teologiske og metafysiske implikasjoner.

Spørsmålet som da ser ut til å utkrystallisere seg, og som vi skal undersøke gjennom Strindbergs *mediale poetikk* er følgende: Er mennesket, etter Strindbergs mangefasetterte avledning, innkapslet overfor og overgitt et holdløs, nihilistisk og ateistisk intet, full av tilfeldige lidelser, eller er det et guddommelig vesen i en metafysisk sammenheng, som har en særskilt rolle i kryssningspunktet mellom frihet og determinisme i guds preetablerte harmoni? I den forbindelse skal vi la Leibniz monadologiske metafysikk bryte mot Nietzsches nihilistiske, lidelses-affirmative teorier, for å undersøke den menneskelige mediale lidelsens rolle i dramaet, og la dette belyse Strindbergs ambivalente ståsted i modernitetens paradoksale krefter og hans etterstrebede syntese mellom tro og viten.

\*

Det gjenstår følgelig å se hva slags planter, hva slags mylder av rotnettverk, Strindbergs «tankefrø» har vokst til, i hva slags mediale figurer de har slått ut i. I Strindbergs analogiske-mediale naturvitenskap og hans teorier verdensaltets mediant-analogiske forbindelse kan det både lokaliseres implisitt økologiske tanker.<sup>19</sup> Samtidig kan hans avvisning av både subjekt-objekt skillet og for begrepslig festede systemer og modeller som ikke tar virkelighetens. materiens og naturens mangefasetterte, finurlig-dynamiske prosesser med i betraktning, betraktes som å til en viss grad ha blitt implisitt bekreftet i ettertid gjennom den moderne kvantefysikken.<sup>20</sup> Det gjenstår følgelig å se, hvilken videre «tankefrø» ligger og

---

19 På *Strindbergkonferansen 2019: Strindberg und die Aufklärung* undertegnede deltok i, holdt blant andre Heinrich Detering foredrag om Strindbergs *Hemsöborna* (1887) i forhold til det økologiske og Bruno Latours teorier om *non-human actors*. Samtidig er det i vår sammenheng viktig å understreke fortsettelsen av *schismaet* mellom mennesket og natur ved å omtale naturen som *non-human*, da dette fortsetter å implisitt betrakte naturen fra et antropomorferende perspektiv. I vår sammenheng av Strindberg understrekes heller menneskets *genetiske* plass i naturen. Slik at ikke naturen ikke blir *non-human* – men snarere mennesket *en del av naturen* og det altomfattende skaperverket.

20 Eksempelvis fysikeren Erwin Schwödinger (), som med sitt kjente tankeeksperiment om *Schrödingers katt* ville gi et eksempel på usikkerheten som konstituerer materien og virkelighetens prosesser. Se i denne sammenhengen den såkalte «Kopenhagener Deutung» [*København tydingen*]: «Beim Übergang vom Mikro- zum Makrokosmos geht die Quantenphysik ganz allmählich in die klassische Physik über. Je größer das betrachtete System ist, desto kurzlebiger sind Überlagerungen zwischen zwei Zuständen, etwa tot und lebendig.» Röhlein, *Schrödingers Kätz: Einführung in die Quantenphysik* (München: DTV, 1999), 13.

venter i tekstene, setningene bokstavene, som lik en sverm vingede insekter, kommer til å løfte seg opp med luftdraget fra boksidene og fly ut i eteren for å finne nye grobunn å spire i, med sin endeløse rekke av potensielle vekster nedfoldet i hvert enkelt frø, stadig mer finmasket i det uendelige. Strindberg hadde nok likt denne tanken.





## I. Subjektivitetens vrangside

Det indre og det ytre,  
begrensningen og flyten

Var börjar jaget,  
och var slutar det?<sup>21</sup>

**August Strindberg**

[D]a allemal deine äußere und deine innere Welt  
sich wie zwei Muschelschalen aneinander löten  
und dich als ihr Schalentier einfassen.<sup>22</sup>

**Jean Paul**

[J]eg er vant til å ha på meg to skjorter under et par  
ødelagte bukser og en istykkerrevet frakk som vinden  
blåser igjennom. [...] Imidlertid må jeg innrømme at  
jeg er kommet til det punkt der jeg ikke lenger tør å  
gjøre noen brå bevegelser eller gå langt av frykt for at  
mine klær skal revne enda mer.<sup>23</sup>

**Baudelaire**

Wer dies nicht erlebt hat, zugleich schauen zu müssen  
und zugleich *über das Schauen hinaus sich zu sehnen*.<sup>24</sup>

**Friedrich Nietzsche**

At tekstiler og tekster deler den samme ordstammen, *textus*, «vev», hvilken kan både bety tekstilvevet, så vel som tekstur, forbindende struktur, eller anatomiske vev, synliggjør en kobling som ikke alltid er like intuitiv i den allmenne oppfatningen, men som allikevel er av sentral interesse for utledningen av *Strindbergs mediale poetikk*. Strindberg var gjennom hele sitt liv meget opptatt av klær og sitt eget utseende, og ofte kom han, så snart han hadde penger i hånden (ofte til tross for utstående gjeld) til å utvide sin garderobe etter nyeste mote og i de fineste stoffer – noe som også hans verk bærer tydelige spor av. Da Edvard Brandes møtte Strindberg etter den såkalte Infernokrisen<sup>25</sup> i København, minnes han hvor elegant kledd Strindberg var, det samme gjør Johan Mortensen som var del av Strindbergs omgangskrets i Lund etter at sistnevnte bosatte seg der etter hjemkomsten fra kontinentet: «[Mortensen] husker særlig en gråsvart sportsdress med hvite prikker som fjærdrakten hos en spurvehauk, storrutete strømper, gule sko, knebukser og en skjortebluse som ble knyttet med en sløyfe.»<sup>26</sup> Men også det motsatte hadde vært tilfellet under de økonomisk vanskelige årene, blant annet under Infernokrisen i Paris. Han skriver i et brev, datert 15. mai 1895 til Birger Mørner, at han bare har ett eneste par bukser med «håll på knäet så jag måste hålla hatten på när jag var uppe i legationen.» Også Knut Hamsun husker Strindbergs tilkortkommende garderobe i krisemånedene i Paris, hvor sistnevnte

21 Strindberg, «En Blick mot Rymden», i *SV 36: Naturvetenskapliga Skrifter II* (Stockholm: Nordstedts, 2003), 104.

22 Jean Paul, «Die unsichtbare Loge».

23 Baudelaire til sin mor, 26. desember 1853. Sitert av Walter Benjamin i *Passasjeverket*. [J 35, 2]

24 Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, bind 1, *Werke in drei Bänden* (München: Carl Hanser, 1954), 129.

25 Med Inferno-krisen omtales perioden mellom 1895 og 1897 hvor Strindberg under sin Pariser-tid opplever noe som kan ligne psykotiske tilstander, som han knytter til sitt ambivalente møte med det guddommelige i samsvar med sine okkultistiske forsøk å få innblikk i verdensaltets skjulte sammenheng.

26 Lagercrantz, *August Strindberg*, overs. Bugge (Oslo: Gyldendal, 1980), 311.

kun eide en lett sommerdress, hvilket gjorde at han ikke ville vise seg i caféene han vanligvis frekventerte.

Klær både tildekker og avdekker, de ikler en nakenhet og kommuniserer samtidig sosialt status og deres bærers ønskede forståelse. Men nettopp i forhold til de gitte rolleforståelsene kan de også bli et fengsel, en tvangstrøye, et begrensende bur. Klær gir en fassong, en fiksering til en ellers aldri så flytende, egalitær, men også essensløs nakenhet. Det indre er fiksert av tøyvevets begrensnings og danner et skjold mot ytterverden, mens den holder det indre varmt og beskyttet, om det nå er mot tett snødrev eller andres blottstillende blikk. Men i motsetning til huden kan klær legges av og byttes, som roller eller teatraliske iscenesettelser man trer inn i. Spørsmål om klær munner ut i spørsmål om individuasjonen<sup>27</sup> og subjektets fysiologiske begrensninger – hvilket i et hierarki kunne tegnes opp som klær – hud (kropp) – ånd – sjel. Både bokstavelig og metaforisk er en for trang kappe noe som kan hindre fri bevegelse – ytre, såvel som internaliserte driv- og påvirkningskrefter presser på hinnen og kan begrense dets mulighets- og bevegelsesrom.

Utledningen av *Strindbergs mediale poetikk* begynner følgelig ganske så bokstavelig ved klesplaggene og de sosiale rollene og normene knyttet til disse, for å så bevege seg videre til kroppen, individuasjonens og den subjektive erkjennelsens avkapslende hylser og begrensninger. I den yngre Strindbergs verk, fram til hans Nietzsche-påvirkelse, finnes det en tydelig sosialistisk kritikk av det borgerlige, monarkiet og aristokratiet, som finner sin form i en ofte bitende dekonstruksjon og avkledning av *bourgeoisens* «makt-emblemer» og masker. (Allerede Walter Benjamin har påpekt i *Passasjeverket*, at den borgerlige leiligheten er som et «menneskets futteral», som «et passeretui» [I 4, 4]. Til tross for at denne sosialistiske sympatien og den derav stammende solidariteten med «mannen på gata» og de undertrykte klassene er noe som også i Strindbergs senere verk er implisitt tilstede (riktignok blandet med en dyrkning av et aristokratisk Nietzscheansk *Übermensch*-ideal og senere med okkult-metafysiske elementer), er den altså mest eksplisitt i Strindbergs verk fra 1879 – begynnende med debutromanen *Röda rummet* (1879) – fram til cirka 1890. Hvordan har tanken om medialitet formet Strindbergs subjektforståelse? Og hvordan kan hans avsløringstrang betraktes som en *medial* bevegelse?

Ett av Strindbergs verk som fremhever klær som identitetsmarkør for sosial status, og som både dekker noe til såvel som de kommuniserer noe utad, samtidig som det kritiserer samtidens trange og innestengte maskulinitetsforståelse, er *Fadren* fra 1887. Dramaet skildrer en offisers gradvise mentale

---

<sup>27</sup> Når jeg i denne oppgaven refererer til «individuasjon» – et nokså bredt begrep – refererer jeg til den filosofiske definisjonen, som betegner enkeltmenneskets utskilling fra totaliteten – riktignok finnes det et flertall av filosofiske definisjoner siden begrepet ikke er uomstridt.

sammenbrudd, som følge av en psykologisk kamp med sin kone, utløst omkring spørsmål om farskapet til hans datter, og den derav resulterende mentale nedbrytning som til slutt driver han til tilsynelatende vanvidd og død. I et av stykkets siste scener, der «fadren» i et utbrudd av enten vrede eller galskap har kastet en brennende lampe på sin kone og dermed beseglet sin dom, blir begge de overnevnte funksjonene klær kan inneha tydelig. Da den påkallede doktoren, ved hjelp av offiserens tidligere amme setter en tvangstrøye på den «gale», som i sin sinnsforvirring har dratt fram en revolver, forteller ammen en anekdote fra offiserens barndom: «Och så då, när han skulla klä sig och inte ville. Då måste jag lirka med honom och säga att han skulle få en guldröck och bli klädd som en prins.»<sup>28</sup> Da tvangstrøyven er på roper offiseren etter sin uniform, som straks legges over tvangstrøyen:

Ack min hårda lejonhud, som du ville ta från mig. [...] Du vill narra av oss rustningen också och låtsades tro att det var grannlåt. Nej det var järn du, innan det blev grannlåt. Det var smeden som förr gjorde vapenrocken, men nu är det brodösen! Omfale! Omfale! Den råa styrkan har fallit för den lömska svagheten, tvi vare dig satans kvinna och förbannelse över ditt kön! [...] Vad har du givit mig för kудde Margret! Den är så hård och så kall, så kall! [...] Får jag lägga mitt huvud i ditt knär! Så! – Det var varmt! Luta dig över mig så att jag känner ditt bröst! – O det är ljuvt att somna vid kvinnobrust, om det är modrens eller älskarinnans, men ljuvast modrens!<sup>29</sup>

Stykket slutter med at offiseren, «fadren», dør av et hjerneslag. Uniformen kan synes å representere den innestengende, begrensede mannsrollen, som ekskluderer mannen fra familiens varme. Att «fadren» ønsker å få uniformen lagd over tvangstrøyen, er påfallende. Det er som om uniformen allerede var en tvangstrøye, som offiseren ikke fikk øye på før han hadde den virkelige tvangstrøyen på seg. I replikken over understreker han dens hardhet, og kaller den hans «rystning» og «løvehud». Men når alt kommer til alt, er den hard og kald, ekskluderende og innestengende. Det er en (feminin) varme, slik replikkens slutt viser, han til sist er avhengig av, og som den for trange maskulinitetsforståelsen har separert han fra. Det er som om uniformen *kodet* hans oppførsel, begrenset hans mulighets- og handlingsrom, og satte igang den rekken av hendelser som til slutt fører til hans undergang og død. Det er i denne sammenheng interessant å dra inn en anekdote den tyske legen Carl Ludwig Schleich forteller i sin bok *Erinnerungen an Strindberg* (1917), som kaster et interessant lys over Strindbergs kvinne- og maskulinitetssyn og den forbindelse dette har til klær og sosiale roller: «Die Höflichkeit einer Frau», sagte er einmal, 'wird mit dem Glacéhandschuh ausgezogen, die unsere liegt auch noch auf der nackten Schwielenhand'.»<sup>30</sup> Uten å kommentere Strindbergs notoriske kvinnesyn, er det som er interessant her hvordan kjønnsforståelsen og egenskapene disse tilskrives forbindes med klesplagg, som kan tas av og på. Spørsmål om hva som ligger under, den «nakne sannheten» – om denne i det hele tatt finnes – er noe som skal være et ledende element i utledningen av *Strindbergs mediale poetikk*. Blir den essensløse nakenheten, med sitt nesten svimlende åpne mulighetsrom begrenset av ytre sosiale, normative koder,

28 Strindberg, *SV 27: Fadren. Fröken Julie. Fordringsägare* (Stockholm: Nordstedts, 1984), 91.

29 Strindberg, *SV 27: Fadren. Fröken Julie. Fordringsägare* (Stockholm: Nordstedts, 1984), 95–96.

30 Schleich, *Erinnerungen an Strindberg* (Hamburg: Severus, 2013), 10.

eller finnes det en essens – ikke bare i forhold til spørsmål omkring kjønn, men en grunnleggende menneskelig essens? Vi i skal komme tilbake til nettopp de begrensende kodene, i forhold til Deleuze & Guattaris *Anti-Oedipus* mot slutten av dette kapittelet.

Men *Fadren* er ikke det eneste av Strindbergs verk knyttet til uniformens og de derav følgende tvangstrøyelignende maskulinitets-forventninger og forestillinger. En tidligere novelle fra 1884 med tittelen «Samvetskval», handler om den tyske løytnanten von Bleichroden, som under den fransk-tyske krigen mellom 1870 og 1871 er nødt til å følge ordren å utføre eksekusjonen av fiendtlige soldater som har blitt tatt til fange – en beslutning som i ettertid utløser voldsomme samvittighetskvaler hos løytnanten. Kontrasten mellom hans indre psykologiske sjeleliv og den trange rollen han har å utfylle eksemplifiseres igjen i slående beskrivelser av uniformen og dens formende effekt på sin bærers kropp. Kontrasten mellom jakken som tom hylse, der den ligger henslenkt over en stol, og jakken når den tas på, understrekes:

Uniformssyrtuten med den styva kragen hadde han kastat över en stol-skarm, och den hängde nu där slak och hopfallen som ett lik, med de tomma ärmarna liksom krampaktig fattande om stolbenen för att skydda sig i ett fall med hovudet förut. I vecka livet syntes märket efter sabelkopplet och vänstra skörtet var alldeles blankpolerat av baljan. Ryggen var dammig som en landsväg; löjtnanten-geologen kunde också om kvällarna studera terrängens tertiära lagringar i kanten på sina nötta byxor.<sup>31</sup>

Den tomme kleshylsen ligger altså over stolen som et lik, et dødt panser. Men når klesplagget tas på, i øyeblikket en utenforstående – i dette tilfellet en prest – trer inn, og dermed også rollen den representerer tas på, er det som om både den myke kroppen og subjektets handlings- og mulighetsrom begrenses, idet den *fattes inn* – idet den ikles en rolle:

Löjtnanten steg upp och påtog sin syrtut samt anvisade pastorn en plats i soffan. Men när han fått den trånga rocken knäppt och kände den styva kragen fatta med sin tång om halsen, var det som om de ädlare organen blivit hopsnördade och som om blodet stannat i sina hemliga vägar till hjärtat. Med handen på Schopenhauer, stödd mot skrivbordet sade han:...<sup>32</sup>

Uniformjakken har en formende effekt på bærerens kropp og utøver en slags vold over de naturlige kretsløpene og de indre organene. Beskrivende nok er det veien til hjertet som nærmest stenges av. Mens løyntantens kropp og dermed hans indre er begrenset av uniformjakken og rollen den representerer, kommer hans gjerninger og samvittighetskvalene han deretter får, som følge av fangenes eksekusjon, til å bokstavelig talt *gå under huden på ham*, under hinnen som ikke så lett kan tas av og slenges over en stol. Han har nettopp lagt seg for å sove:

Han hörde någon som skrek och slog i hans egen säng! (...) Han såg en kropp, vars underliv sammanpressades av kramp och vars bröstorg stod spänd som laggarne i en fjärding, och han hörde

31 Strindberg, «Samvetskval» i *SV 19: Utopier i närkligheten*. (Stockholm: Nordstedts, 1984), 143.

32 Strindberg, «Samvetskval» i *SV 19: Utopier i närkligheten*. (Stockholm: Nordstedts, 1984), 147.



en underlig ihålig røst som skrek under lakanen. Det var ju hans egen kropp! Hade han då gått i tu, efter som han såg sig själv, hörde sig själv som en andra person!<sup>33</sup>

Det er som om løytnanten er fordoblet, i mer moderne psykologisk sjargong ville man ha beskrevet det som en form for dissosiativ episode, hvor han ser sin egen kropp konvulsere i kramper og skrik som kroppens somatiske reaksjon på de psykologisk samvittighetskvalene. Fordoblingsmotivet kommer til å følge oss både i dette og i de kommende kapitlene i forskjellige konstellasjoner. Den raskt påkallede prestens diagnose, som samtidig kan minne om en moralsk dom, over løytnanten kan i vår sammenheng leses i lys av nettopp rollenes mangfasetterte spill, som gir uttrykk for en ustabil subjektforståelse som grenser mot Foucaults og Agambens dispositiv-tenkning – ingen stabilt transcendentalt subjekt, bare *subjektiveringer*.

Ni står på gränsen att bli vansinnig! (...) Ni betrakter er ena person som en andra eller tredje person! Hur kom ni ditt? Jo ser ni, det är *sambällslögnen* som gjort oss alla dubbla. När ni skrev till er hustru i dag, då var ni en människa, en sann, enkel, god människa, men när ni talade vid mig, var ni en annan! Liksom skådespelaren förlorar sin människa och blir ett konglomerat av roller så blir också samhällsmänniskan minst två personer. (...) Lögnen ser ni, den få vi i moderslivet, ur modersbröset. (...) Det finns en liten förrädare (...) det är lögnens ängel, och hun heter: det sköna! (...) Hon går igjen i hela livet, och förfalskar, förfalskar! (...) Varför arbeta ni alltid under musikk och flygande fanor? Är det icke för att dölja vad som ligger bakom ert yrke. Om ni älskade sanningen, skulle ni gå i vita blusar, som slaktare så att blodfläckarne syntes rätt väl<sup>34</sup>

Det presten ser ut til å foreta her, er en kritikk av en løgnaktig overfladiskhet som tildekker og tilslører de stygge, vonde og ofte brutale realitetene, akkurat som den gullbroderte uniformjakkens glans blender for krigens blodige forferdeligheter. (Assosiasjoner til Dantes Inferno kan synes å dukke opp, der «posørene» blir tvunget til å bære gullbelagte klær av bly, som glinser på utsiden, mens innsiden utgjør en usynlig og tung byrde.)

Men det finnes også et annet aspekt ved løytnantens nattlige fordoblingsepisode. Hans dissosiative opplevelse av å stå utenfor sin kropp, som i novellens sammenheng oppleves som skremmende, er noe som kommer til å oppta Strindberg i årene framover, og som kommer til å være av sentral betydning videre i dette kapitlet og resten av oppgaven. Det å nå utover kroppens og det subjektive sanseapparatets begrensninger, er noe som både i okkult og medieteknologisk forstand kommer til å oppta Strindberg gradvis sterkere fra og med begynnelsen av 1890-årene, og videre gjennom resten av hans liv og forfatterskap, og som både kan inneholde erfaringer av forskrekkelse, men også befridde ekstatiske øyeblikk. Interessant er også forbindelsen mellom de-subjektiveringen og nettopp galskap – noe som vi videre i kapitlet skal komme utdypende tilbake til. Igjen kan det virke slik, at det finnes en grunnleggende ambivalens: Et ønske etter å bli holdt, strider mot noe uholdbart, som strever etter

<sup>33</sup> Strindberg, «Samvetskval» i *SV 19: Utopier i närkligheten*. (Stockholm: Nordstedts, 1984), 156–157.

<sup>34</sup> Strindberg, «Samvetskval» i *SV 19: Utopier i närkligheten*. (Stockholm: Nordstedts, 1984), 157–158.

ekspansjon og utvidelse. Men hvordan oppnå dette tilsynelatende oxymoron, uten å enten forbli i begrensningens fengsel, eller å falle ut i ett tomt, holdløst intet?

### Subjektets innkapslinger: Teoretiske perspektiver

Også det subjektivt-individuerte og besjelede mennesket er begrenset og innestengt i kroppen som i en for trang kokong. I samsvar med denne tanken skriver Strindberg den 15. mai 1896, midt i *Inferno*-krisen, i et brev til Torsten Hedlund følgende: «annat än att våra själar äro instuckna i *hölster som icke passa*, och därför vantrifvas vi också här på jorden som man gör i *kläder som icke passa*.»<sup>35</sup> At løytnant von Bleichroden i begynnelsen av «Samvetskval» leser Schopenhauer, kan heller ikke anses som tilfeldig, for det den selverklærte fullføreren av Kants transcendentale system skriver i *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1819), tematiserer nettopp spørsmål omkring individuasjonens begrensninger og utvidelser:

Wie auf dem tobenden Meere, das, nach allen Seiten unbegrenzt, heulend Wellenberge erhebt und senkt, auf einem Kahn ein Schiffer sitzt, dem schwachen Fahrzeug vertrauend; so sitzt, mitten in einer Welt von Qualen, ruhig der einzelne Mensch, gestützt und vertrauend auf das *principium individuationis*.<sup>36</sup>

Spørsmålet om jegets dimensjoner, hvordan det utfolder seg, både psykologisk, fysiologisk og senere også okkult-metafysisk, står både filosofisk og tematisk sentralt i både mer implisitt i Strindbergs skjønnlitterære, så vel som mer eksplisitt i hans naturvitenskaplige og okkulte forfatterskap. I artikkelen „En blick mot Rymden“ (1897) fremmer han det programmatisk spørsmålet: «Var börjar jaget, och var slutar det?»<sup>37</sup> Hva er det som får disse spørsmål omkring jeg-ets dimensjoner, de fysiske så vel som de metafysiske, dens begrensninger og mulige utvidelser til å anta slik brennende prioritet hos Strindberg? Det kan virke som om det er drivkrefter fra begge sider av individuasjonens begrensninger: en gjensidig påvirkning av ytre (historiske og samfunnsmessige), og indre (psykologisk-subjektive) drivkrefter. Alltid presses det fra to hold mot subjektet, jeg-et, eller det individuerte individet.

Bakgrunnen for å forstå dette, er at utviklingene som i løpet av *Neuzeit*, i kjølvannet av Descartes materie/ånd dualisme og opplysningstidens og Kants begrensning av menneskets subjektets erkjennelsehorisont, har ført til dyptgående forandringer innen subjektforståelsen, positivistisk naturvitenskap og medieteknologien, som strekker seg helt inn i vår samtid. Modernitetens mennesker, kan det virke som, befinner seg nå subjektivt individuert og lukket – hinsides ethvert tidligere metafysisk bærende «sikkerhetsnett» – som nihilistisk og individualistisk adskilt i et gapende vakuum.

35 Mine uthevelser.

36 Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, bind 1, *Werke in drei Bänden* (München: Carl Hanser, 1954), 24.

37 Strindberg, «En Blick mot Rymden», i *SV 36: Naturvetenskapliga Skrifter II* (Stockholm: Nordstedts, 2003), 104.

Durch Forschung und Bewußtwerdung ist der Mensch zum Idioten des Kosmos geworden; er hat sich selbst ins Exil geschickt und sich aus seiner unvordenklichen Geborgenheit in selbstgesponnene Illusionsblasen ins Sinnlose, Unbezüglliche, Selbstläufige ausgebürgert. Mit Hilfe seiner unnachgiebigen Intelligenz hat das *offene* Tier das Dach seines alten Hauses von innen her abgerissen. An der Moderne teilhaben bedeutet evolutionär gewachsene Immunsysteme aufs Spiel setzen.<sup>38</sup>

Ordene er den tyske filosofen og kulturteoretikeren Peter Sloterdijks, som i trebinds-verket som anses som hans *magnum Opus*, *Sphären* (1998–2004), foretar en grunnleggende analyse og genealogi av menneskets sfærer, for å nettopp imotgå og beskrive den overnevnte utviklingen, samt å by på en rekke nytenkninger rundt det subjektivt begrensede, individuerte post-opplysningstids mennesket. Sloterdijks grunnleggende tese er at mennesker alltid er forbundet med sin omverden, sine medmennesker og ytre drivkrefter – nettopp i romlig-sfæriske konfigurasjoner. *Sphärens* program og utgangspunkt kan oppsummeres i den menneskelige avhengigheten av nettopp rom, et *livsrom*: Den menneskelige væren er knyttet til at *noen* (1) er sammen med *andre* (levende vesen) (2), med *noe annet* (den materielle tingverden) (3), og *i noe* (en romlig-sfærisk konfigurasjon av noe slag) (4).<sup>39</sup> Ifølge Sloterdijk inneholder denne formelen de enkleste forutsetningene for nettopp å komme frem til et begrep om en *verden*. Implisitt ledende i Sloterdijks undersøkelse er det etiske begrepet *solidaritet*, som etymologisk blant annet betyr «med andre tett forbundet». Denne nye (eller re-aktualiserte) tenkemåten døper Sloterdijk *sfærologi*. I *Sphären* defineres all metafysikk som en form for immunologi: felles immunologiske systemer for å innlemme det fremmede, potensielt truende, fra det ytre kommende i den respektive metafysiske sfærens hvelvende indre.<sup>40</sup> I moderniteten derimot – man kan like godt si: i (en begynnende) ettermetafysisk tid – begynner dette å anta andre former. De tidligere holdende og stabilitetsgivende metafysiske systemene stylpes gradvis fra et inkluderende *indre*, til ett tomt *ytre*. Sentralt i denne utviklingen står en ny, fremvoksende, individualistisk subjektforståelse – ikke minst i kjølvannet av Kants kopernikanske vending i erkjennelsesfilosofien og opplysningstidens revolusjoner – som er tett forbundet med den moderne, positivistiske naturvitenskapen såvel som en gradvis sekularisering som kulminerer i Nietzsches kjente utsagn «Gott ist todt».<sup>41</sup> Sloterdijk posisjonerer «begynnelsen på slutten» av disse bærende og sammenhengstiftende sfærene i fremveksten av Kopernikus heliosentriske verdensbilde:

Nicht umsonst steht die Wende der Kosmologie, die nach Kopernikus benannt ist, am Anfang der neueren Erkenntnis- und Enttäuschungsgeschichte. Sie hat den Menschen der Ersten Welt den Verlust

38 Sloterdijk, *Sphären I: Blasen* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998), 23. Mine uthevelser.

39 Sloterdijk, *Sphären I: Blasen* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998), 31.

40 I denne sammenhengen av sfærene finnes det i Strindbergs etterlate papirer, oppbevart i Strindberggrummet i Kungliga Bibliotek i Stockholm under signumet SgNM 19: 6, 153 en løs bokside som viser et skip påhavet midt i en storm. De tornadoaktige skyene antar hvelvende buer og tomrom, som ligner gotiske buer, over skipet og det opprørte havet, slik at Stormens holdløshet blir innbefattet av et sfærisk luftrom over skipet. Derunder billedteksten: «La brise se transformer en tempête et donne naissance a des trombes fantastique» – «Brisen forvandler seg til en storm og frembringer en fantastisk virvelvind». Ordet *fantastique* er dobbelt gjennomstrekket av Strindberg i blå fargeblyant, som for å underbygge de eterisk-meteorologiske sfærenes ontologiske realitet.

41 Nietzsche, *Die Fröhliche Wissenschaft* (Hamburg: Felix Meiner Verlag, 2013), 121.

der kosmologischen Mitte eingetragen und in der Folge ein Weltalter progressiver dezentrierung auf den Weg gebracht. (...) Mit des Kopernikus heliozentrischer These beginnt eine Serie von Forschungsausbrüchen ins menschenleere Außen, hin zu den unmenschlich weit entfernten Galaxien und den spukhaftesten Komponenten der Materie.<sup>42</sup>

At denne ferden inn i materiens indre og i fjerne galakser er tett forbundet med medieteknologiske nyvinninger i form av henholdsvis mikroskopet og teleskopet er noe vi i kapittel skal komme tilbake til. Fra nå av ser det ut som om modernitetens mennesker må finne ut av, slik Sloterdijk beskriver det, å eksistere som «Kern ohne Schale.»<sup>43</sup> Vi kan knytte dette til en lignende diagnose gitt av Jonathan Crary i *Techniques of the Observer* (som vi gjentatte ganger skal komme tilbake til – mest utdypende i kapittel III), ikke minst i forhold til fremveksten av det varekapitalismen fra og med overgangen av 1700 til 1800-tallet: «Modernization is a process by which capitalism uproots and makes mobile that which is grounded, clears away or obliterates that which impedes circulation, and makes exchangeable what is singular.»<sup>44</sup> Også Sloterdijk understreker at modernitetens styrende bevegelse er desentrerende, nivellerende noe som har tapet av et gyldig og stabilt angelpunkt, og følgelig en «allmenn romkrise» som følge:

In morphologischer Hinsicht erscheint die Moderne vor allem als ein formrevolutionärer Prozeß. Nicht umsonst wurde sie von ihren konservativen Kritikern als Verlust der Mitte beklagt und als Aufstand gegen den Gotteszirkel verworfen – bis heute. (...) Wo alles Zentrum geworden ist, gibt es kein gültiges Zentrum mehr; wo alles sendet, verliert sich der vermeintlich zentrale Absender im Gewirr der Botschaften.<sup>45</sup>

At det begrensende, stabilitetsgivende, at enhver kappe og beholder, om det nå er klær, subjektets fysiologiske begrensninger, eller metafysisk- og geopolitiske sfærer ikke bare kan *beholde*, men også stenge inne, er noe som er opplagt. Sloterdijks analyse kan til tider, til tross for treffende og i vår sammenheng meget opplysende og inspirerende poeng, ha en tendens til å gli over i det konservative og i overkant modernitetskritiske. Moderniteten og de nevnte utviklingene kan betraktes i et grunnleggende paradoks, *modernitetens paradoks*, med ytterpoler som kan se ut til å befinne seg i et dialektisk, oscillerende samspill. Sloterdijk selv nærmer seg riktignok dette når han beskriver det ene ytterpunktet som modernitetens «frihetsnevrotisk grunnstilling»:

[F]ür die ist es charakteristisch, daß ein Subjekt sich nicht als enthaltenes, begrenztes, umgriffenes und besetztes denken kann. Es ist die Basisneurose der okzidentalen Kultur, von einem Subjekt träumen zu müssen, das alles beobachtet, benennt, besitzt, ohne sich von etwas enthalten, ernennen, besitzen zu lassen.<sup>46</sup>

---

42 Sloterdijk, *Sphären I: Blasen* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998), 20.

43 Sloterdijk, *Sphären I: Blasen* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998), 23.

44 Crary, *Techniques of the Observer* (Cambridge, Massachusetts: October Books, 1991), 10.

45 Sloterdijk, *Sphären I: Blasen* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998), 71–72.

46 Sloterdijk, *Sphären I: Blasen* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998), 85.

Som motbilde og motpol til denne «panoptiske egoismen» siterer Sloterdijk en beretning av psykoanalytikeren Wilhelm Stekel om en ung mann som drømmer å tre inn i en kvinnelig kjempes mage:

[Er träumte] das monströse Innere einer Riesin zu betreten, deren Bauchhöhle sich als ein Gewölbe von zehn Metern Höhe präsentierte. In der Bauchmitte der Riesin sollte eine Schaukel stehen, auf der sich der selige Jonas in die Höhe schwingen wollte, von der Gewißheit erfüllt, daß kein noch so wilder Elan ihn je hinaustragen werde. Das erste Ich, das feststehende, das in seinem Umblick alles enthält, und das zweite Ich, das schaukelnde, das sich von seiner Höhle ganz enthalten läßt, sind insofern miteinander wesensverwandt, als das eine wie das andere versucht, sich der gefalteten, verschränkten, partizipativen Struktur des wirklichen menschlichen Raumes zu entziehen.<sup>47</sup>

Fantasmene av disse motpolene av en, på den ene siden en uinntabar inderlighet, på den andre en av suveren ytterlighet kontrer Sloterdijk med argumentet om den alltid vedvarende sammenvevningen og gjennomstrømningen av disse to rommene, – det indre av det ytre av det indre – som konstituerer de «deltagende strukturene av menneskelig rom».

### «Världen för oss och världen för sig»: Kants grensetrekning

Spørsmål omkring jegets og individuasjonens begrensninger og utvidelser, slik det foregående allerede har antydnet, konvergerer uvegerlig med spørsmål om den menneskelige bevissthetens horisont og menneskets erkjennelsesevne, hvilken kan sies å ha sitt opphav i opplysningstidens tenkning, mest prominent den av Immanuel Kant (1724–1804). Også Sloterdijk plasserer Kants kritiske *Geschäft* implisitt som et sentralt paradigmeskifte. Kants «begrensning» av den menneskelige erkjennelsesevnen i løpet av hans de *Kritiker*, mest banebrytende i *Kritik der reinen Vernunft* (1781/87) kan betraktes som et paradigmatisk vendepunkt, hvilket uten overdrivelse kan forstås som det moderne subjektets fødsel, og som forutsetningsgrunnlaget for den moderne, positivistiske naturvitenskapen.<sup>48</sup> Det er i denne sammenhengen interessant, at det både i Strindbergs første naturvitenskaplige bokutgivelse *Antibarbarus* (1893) – som vi i kapittel 2 skal komme mer utdypende tilbake til – såvel som i ett flertall av naturvitenskaplige skrifter og artikler, dukker gjentatte ganger begrepsparet «Världen för oss» og «Världen för sig» opp, som indirekte men allikevel ganske så tydelige referanser til Kant. I samsvar med Crarys teorier om *subjective vision*, er det følgelig interessant, at Strindberg ytrer en grunnleggende «optisk skepsis»<sup>49</sup>, og foretar en kritikk av nettopp synssansen i femte brev av *Antibarbarus*, hvilket bærer den beskrivende tittelen «Hur världen ser ut för sig och för mig»: «Det hade länge lockat mig få veta huru

47 Sloterdijk, *Sphären I: Blasen* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998), 86.

48 Crary, *Techniques of the Observer* (Cambridge, Massachusetts: October Books, 1991), 69–70: «Kant's 'Copernican Revolution' [...] is a definitive sign of a new organization and positioning of the subject. [...] Foucault emphasizes that vision in the classical era was exactly the opposite of Kant's subject-centered epistemology.»

49 Videre i *Antibarbarus* beretter Strindberg om fotografiske eksperimenter «utan kamera och lins», til hvilke vi utdypende skal komme tilbake til i kapittel III.



världen såg ut för sig utan medhjälp av mitt bristfälliga öga, som ser perspektiviskt, i förkortning, parallaktiskt och så vidare.»<sup>50</sup>

Det avkapslede moderne subjektet, og dens erkjennelses- og samkoblingsevne, finner seg etter Kants begrensning foran en avgrunn, eller i det minste et gap, som har åpnet seg mellom subjekt og objekt, det vil si den ytre, sansbare virkeligheten. I møte med denne står det moderne subjektet i fare for å synke ned i seg selv i en innestengt og lukket inderlighet. Opphavet til dette gapet kan plasseres i nettopp det kantianske skille mellom *phainómenon*, fenomenene – tingene slik de viser seg for den menneskelige sansepersepsjonen –, og *nooúmenon* – tingene slik de er i seg selv, *Das Ding an sich*. Sistnevnte forblir utilgjengelig for den menneskelige sansepersepsjonen, og kan følgelig kun bli intellektuelt ant og tenkt:

[D]aß (...) der Verstand, wenn er einen Gegenstand in einer Beziehung bloß Phänomen nennt, er sich zugleich außer dieser Beziehung noch eine Vorstellung von einem Gegenstande an sich selbst macht, und sich daher vorstellt, er könne sich auch von dergleichen Gegenstände Begriffe machen (B307, 308)<sup>51</sup>

Begrepet om et *Noumenon* er altså å forstå som et kontrastbegrep, med hvilket dens motsetning begrepet om en sanselig persepsjon av fenomenene først blir mulig og forståelig. På samme måte oppstår den unælelige *Noumenons* sfære først gjennom det at den menneskelige persepsjons- og erkjennelsesevnen postuleres som subjektivt begrenset.

I den allerede nevnte eminente studien *Techniques of the Observer*, skisserer nettopp Jonathan Crary overgangen av visuelt-epistemologiske paradigmer fra 1700 til 1800-tallet, i hvilket det siden renessansen gjeldende *camera obscura*-paradigme viker for noe han definerer som *Subjective Vision*. De epistemologiske etterskjelvene av Kants kopernikanske omvendingen av tenkemåten – å ikke betrakte tingene i seg selv, men menneskets *a priori* erkjennelsesmuligheter av disse – er mange. Mest prominent gjør disse seg merkbare i den etter århundreskiftet oppkommende fysiologiske vitenskapen, som understreker den subjektive erkjennelsesevnen forbindelse til og avhengigheten av det menneskelige sanseapparatet, mest påfallende synssansen. «Vision, rather than a privileged form of knowing, becomes itself an object of knowledge.»<sup>52</sup> Synssansen, tidligere i *camera obscura*-paradigmet forstått som direkte korresponderende, transcendent vei til sannheten, blir fysiologisk begrenset og dermed mål- og normerbar.

50 Strindberg, *Antibarbarus, SV 35: Naturvetenskaplige skrifter I* (Stockholm: Nordstedts, 2009), 81.

51 Det er vanlig praksis i Kant-forskningen å referere til sidetall av både *Kritikkens* førsteutgave (A) og andreatgave (B), som dermed gjør oppdrivelsen av sitater lettere enn å referere til en konkret utgivelse.

52 Crary, *Techniques of the Observer* (Cambridge, Massachusetts: October Books, 1991), 70.

I Strindbergs filosofisk-teoretiske undersøkelser av det menneskelige øyets anatomiske oppbygning i *Antibarbarus*, er det blant annet den konkave hvelvingen av netthinnen, som han oppfatter som forvrengende og som derfor åpner opp for feilaktige sanseinntrykk. For å understreke det menneskelige øyets feilaktighet, foretar Strindberg videre noe som kan ligne en sammenfatning av øyets evolusjon, hvilket ifølge han samtidig er en historie om ufullkommenhet:

Ögat börjar hos de lägsta djuren med en pigmentfläck som är ett trevorgan, men har redan hos bläckfisken blivit ett öga med lins. Denna lins är nästan kulformig; har sålunda mycket kort brännvidd och synes sålunda vara apterad för seende på mycket nära håll, och kan tillsammans med vattnet liknas vid ett immersionsmikroskop. Även fiskarne hava denna konstruktion av sjökikare till öga, och om man frågar sig hur exempelvis forellen kan se sin fluga över vattenytan då hans seende är så komplicerat, stannar man svarslös. Ljusstrålarne från flugan över vattnet inträda från ett *tunnare medium*, luften, i det *tätare*, vattnet, och brytas sålunda till normalen, därefter träffa de ögats tätare äggvitevätskor och brytas ännu mer mot normalen så att seendet måste bli ännu ofullkomligare. Vi få sålunda gissningsvis tänka oss att forellen förvärvat kännedom om sitt ögas brister och medtager felet i beräkningen när han gör sitt språng efter flugan. Och se sålunda att det inre sinnet är pålitligare än organet, och att organet icke står i utveckling jämhögt med slutledningsförmågan. (= Fantasien!)<sup>53</sup>

Særlig sitatets siste linjer viser til en indre, nærmest transcendent erkjennelsesevne, hvilket kan se ut til å stå over den sanselige persepsjonsevnen. Dette kan forstås som forbindelse, ja, nesten som overensstemmelse, med det Kant postulerer som kategoriens ordnende funksjoner og begrepsdannelsesevnen av forstanden, i «Transzendental Analytik» og fornuftens evne til å trekke slutninger ut av disse i «Transzendental Dialektik» i *Kritik der reinen Vernunft*. Riktignok er det verdt å bemerke, hvordan Strindbergs tilsetning «= Fantasien!» peker i en mer poetisk, korrespondanseteoretisk retning. Også Kant, kan det virke som, lar en utvei bli igjen, riktignok som rent tenkt kontrasteksempel, når han åpner opp for den hypotetiske, for den menneskelige erkjennelsesevnen kun tenkbare, men ikke bevisbare muligheten av annerledesartet erkjennelse, eksempelvis den som tilhører ikke-menneskelige vesener:

Wir können demnach nur aus dem Standpunkte eines Menschen vom Raum, von ausgedehnten Wesen usw. reden [...] Wir kennen nichts als unsere Art, sie wahrzunehmen, die uns eigenthümlich ist, die auch nicht nothwendig jedem Wesen, obzwar jedem Menschen zukommen muß. (AB 26, 42)<sup>54</sup>

Med dette i bakhodet er det interessant, at også Strindberg forsøker å nærme seg ikke-menneskelige erkjennelsesformer, nemlig dyrenes, når han skildrer hvordan han festet et stykke blonde foran objektivåpningen av sitt objektvløse kamera, med formåle om å imitere insekters fasettøyne. Den visuelle persepsjonen til insekter dukket allerede opp i et brev fra 20. August 1886 av Strindberg til Gustaf Steffen:

Hvarför bygger biet sin cell sexkantigt? Derför att han är subjektivt den djefveln och ser allt sexkantigt med sit sexkantiga öga. Hvarför ser menniskan planeterna och Kanholmsfjorden runda? Derför att

<sup>53</sup> Strindberg, *Antibarbarus*, SV 35: *Naturvetenskapliga skrifter I* (Stockholm: Nordstedts, 2009), 83. Mine uthevelser.

<sup>54</sup> Mine uthevelser.

den subjektiva fan har ett rundt öga. Männe icke biet ser månen sexkantig? Tänk om jorden icke vore rund utan sexkantig? <sup>55</sup>

Den animalske sansepersepsjonen fungerer altså – på nesten lignende måte som hos Kant, kan det virke som – som kontrasteksempel, for å understreke subjektiviteten i den menneskelige persepsjonen. I Strindbergs tilfelle ser den også ut til å by på en håpefull utvei ut av den menneskelig-subjektive begrensningen. Denne understrekes videre, ved at han bokstavelig talt kritiserer det manglende vidsynet til det menneskelige øyet:

Föremålen förminskas skenbart på längre håll, vilket ju är en optisk villa, då de ju icke upphöra att besitta sin naturliga storlek. Japanen och kinesen korrigerar detta då de måla, och rita ut alla plan i landskapet lika tydliga, *fattande sålunda världen sådan den är och icke sådan den synes.*<sup>56</sup>

Denne ved første øyekast selvsagte påstanden, gir, når den knyttes til asiatisk maleri (muligens påvirket av Strindbergs sinologiske studier under hans tid som Amanuensis i Kongliga Biblioteket i Stockholm) grunn til en videre antagelse: Siden Strindberg kritiserer det menneskelige øyets rekkevidde, som ikke ser ting på avstand med samme skarphet og tydelighet som det som står det nærmere, virker det rimelig motivert, å ikke oppfatte hans kritikk som å være utelukkende rettet mot det menneskelige sanseapparatet, men av også mot den grunnleggende, individuerte subjektive begrensningen og den alltid perspektivistisk forankrede menneskelige erkjennelsesevnen. Den ved første øyekast nesten banale observasjonen, at alt i den ytre verden er der samtidig, blir mer interessant i vår sammenheng når den forbindes med Lacans definisjon av *Le Réel*, «det virkelige», det som aldri kan fanges i sin helhet av ett symbolsystem. Den menneskelige persepsjonen oppfatter alltid kun et begrenset, for dets evner synlige, utsnitt av dette «virkelige» – det som den ser som samtidig eller etter hverandre, eller følgelig fordelt i rommet. I denne sammenhengen er også Kants postulasjon i «Transzendente Ästhetik», etter hvilken rom og tid ikke har objektiv realitet, men kun er forutsetninger og former av den menneskelige sanseligheten, og følgelig av den menneskelige erkjennelsesevnen.

Vi kan i denne sammenhengen spekulere over, hvorvidt dét Strindberg etterstreber er en tilsynelatende *de-subjektivert*, nærmest guddommelig ikke-sentralperspektivistisk persepsjonsevne. En kontrast som lar seg fremstille skjematisk på en vertikal akse, med motsatte poler av animalsk- og guddommelig persepsjons- og erkjennelsesevne, i hvilkens midte det menneskelige spekteret kan plasseres. Denne, ofte flytende terskeltilstanden, med sin blanding av det animalske menneske som strekker seg etter det guddommelige, eller det guddommelige mennesket som blir dratt ned til de lavere animalske sjiktene, er noe som kan betraktes som sentralt hos Strindberg, og som vi skal komme tilbake til i undersøkelsen av Strindbergs drama *Ett drömspel* (1902) i kapitel IV. Når så kritikken av menneskets fysiologiske

<sup>55</sup> Hemmingsson, *August Strindberg som fotograf* (Åhus: Kalejdoskop förlag, 1989), 90.

<sup>56</sup> Strindberg, *Antibarbarus, SV 35: Naturvetenskaplige skrifter I* (Stockholm: Nordstedts, 2009), 87. Mine uthevelser.

erkjennelsehorisont er foretatt, og dens begrensning konstatert, hvordan kan så utvidelsen foretas? Hva kan aktiveres mot denne innkapslende bevegelsen, i kjølvannet av Kants ambivalente påstand om den ikke bevisbare, men heller ikke mot-bevisbare muligheten av metafysikk som vitenskap? Er mennesket et guddommelig vesen eller overgitt et meningsløst universum hvor det må skape sin egen mening? Dette er spørsmål som denne oppgaven gjentatte ganger skal komme tilbake til, og som også Strindberg i sitt videre skjønnlitterære, naturvitenskaplige og okkultistiske forfatterskap skal by på mulige løsnings- og utvidelsesforslag og teorier til.

### **Individuasjonens utveier: Fra psykoanalysens hylster til Schizoanalysen og flytens ontologi**

Mens det foregående har behandlet det innestengte, begrensede, i form av klærenes innestengende funksjoner, modernitetens sfæretap, eller Kants begrensning av det menneskelige erkjennelsehorisont, vil det følgende kunne betraktes som en overgang, på terskelen av utvidelsen. Fra den i kroppen begrensede menneskelige sjelen og erkjennelsesevnen, til det frigjørende, som både skaper nye verdenstilganger, og åpner opp muligheten for nye metafysiske sfærer. Denne lengselen etter en form for *disembodied* transcendens – å overkomme eller i det minste utvide den individuell-subjektive begrensningen – blir tydelig i Strindbergs novelle «Silverträsket» [på norsk «Sølvmyret»], påbegynt omkring 1890 før *Inferno*-krisen, men først fullført og publisert i 1898 etter forfatterens hjemkomst til Sverige, der klær og begrensningene, flyten og strømmen, det beskyttende og det adskillende, individuasjonen og det oppløsende tematiseres. Novellens protagonist, en konservator, har gått seg vill i en skog på en øy i Stockholms skjærgård. Fortvilet minner han en overtro fra barndommen, at den som vrenger sin kappe vil finne veien hjem:

Minnet från pojåkåren om en vilsegång i skogen och vägens återfinnande genom att enligt god gammal tradition vända ut och in på rocken, griper honom, och visserligen efter en inre ambitionsstrid drar han av plagget, vänder det; men innan han tar det på, ser han sig noga omkring att ingen observerar honom; och så går han rakt fram såsom om stora landsvägen låg öppen för honom. Den första känslan som infann sig efter kostymväxlingen var något av olust, bakvänt, trångt, och det intryck hans kropp gjort på fodersidan blev nu som ett vaxavtryck som han bar utanpå sig. Detta gav en illusion av att han var fördubblad, bar sig själv, och kände ett ansvar för den han tagit på sina armar. Å andra sidan hade han blivit fri ifrån något; han hade flått sig och bar den av svett varma huden som man bär sin sommarrock på armen; men i denna hud satt också något av själens råbark, och han fick nu en sensation av *själisk nakenhet*, lätthet, frihet, som ökade hans förmåga att känna, tänka, vilja. Han tyckte sig därför flyga fram, gå mitt igenom trädstammar, sväva över sumparne, dunsta igenom enbuskarne, rinna genom bergstalpen.<sup>57</sup>

Igjen har vi klær- og kåpemetivet, så vel som fordoblingsmotivet. Man kan minnes Rimbauds programmatisk utsagn i *Lettre du Voyant* [En seers brev]: «Je est un autre» – «Jeg er en annen». Hva er det så som ligger i denne bevegelsen – å vrenge innsiden ut? For det første aksepterer den tilsynelatende distinksjons-paret indre/ytre, samtidig som dets opprinnelige betydninger er stilt på

<sup>57</sup> Strindberg, August. (1985) *SV 29: Vivisektioner. Blomstermålningar och djurstycken. Skildringar av naturen. Silverträsket*. Stockholm: Nordstedts. Side 278–279. Mine uthevelser.

hodet, hvilken negeres og vris til sin motsetning – distinksjonen undergraves. Den følte fordoblingen som foregår, hvor konservatoren føler det som om han står ved siden av seg selv, og bærer sin egen kropp som et for trangt hylster på sine armer, peker mot en utvidelse eller en oppløsning av subjektets og det individuerte jeg-ets begrensninger. På den ene siden en økt bevissthet om kroppens og individuasjonens begrensninger – i form av ømheten dette kroppslige «hylsteret» bæres av konservatoren –, på den andre en økt frihet, frigjort fra kroppen, tilsynelatende *disembodied*, som nå står overfor en økt bevegelse: til å endelig komme nær den ytre virkeligheten uten å være begrenset av en individuert kropp, et subjektivt fysiologisk begrenset sanseapparat. Spesielt utdragets siste linjer – «Han tyckte sig därför flyga fram, gå mitt igenom trädstammar, sväva över sumparne, dunsta igenom enbuskarne, rinna genom bergstalpen» – peker mot en ny, frigjort verdenstilgang, som transcenderer det kroppslige. Tilsynelatende frigjort fra alle sosiale roller, masker og fordreining, så vel som individuasjonens begrensninger opplever novellens protagonist en følelse av å tre ut av kroppen. Gjennom denne tilsynelatende formen av *disembodiment* – som slik vi skal se er snarere en bevegelse av å *lene seg ut av kroppen* og kode-korsettet som former den – blir en nærmere, eller i det minste en *annen* kontakt med «det virkelige» mulig.

Når vi nå i det forgående har drøftet subjektets og individuasjonens begrensninger og gjort nedslag ved sentrale utviklinger i klassisk subjektforståelse og dens reaksjoner på modernitetens fragmenterende, oppløsende krefter, er det som ser ut til å tre frem, at subjektet slett ikke er like stabilt som den klassiske tanke vil ha det til (kort oppsummert: stabile, transcendentale subjekter, som i evig seg-selv-likhet (gjenner)kjenner identitets-objekter). Det foregående har vist at subjektet er en meget instabil og skjør, ja, bevegelig hinne. En tilsynelatende definisjon i samsvar med det foregående gir Strindberg i selvbiografien *Tjänstekvinnans son* (1886): «[J]aget är en mycket bräcklig form av en liten i rörelse varande kvantitet kraft, eller materia omman hellre vill, som under de och de givna förhållandena utvecklar sig så och så.»<sup>58</sup> Hva om, for å videreføre denne instabilitetstanken, det ikke finnes noe subjekt, men snarere, slik vi allerede såvidt har nevnt, *subjektiveringer*? Det er nettopp dette som er hovedtesen Giorgio Agamben utvikler i artikkelen «Hva er et dispositiv?», i en videreførelse av Foucault: «Termen dispositiv betegner det man realiserer en ren styringsaktivitet i og ved, som ikke har noe grunnlag i væren. Derfor må dispositivene alltid implisere en subjektiveringsprosess, *de må produsere sitt subjekt.*»<sup>59</sup>

---

58 Strindberg, August. (1996). *SV 21: Tjänstekvinnans son III–IV*. Stockholm: Nordsteds. Side 214.

59 Agamben, «Hva er et dispositiv?», 218. Mine uthevelser.

Spørsmålet som så åpner seg, er hvorvidt subjektet følgelig er overgitt til en *essensløs nakenhet*<sup>60</sup> som fortløpende må ikles et flertall av subjektiveringer og subjektiverende dispositiver. Isåfall ikles denne nakenheten både i kodede kapper, såvel som gjennom dispositive av alle slag, som skaper nettopp subjektiveringer. Forut for subjektiveringstanken må følgelig tanken om en mang-fasettert, myriadisk og heterogen virkelighet stå. Vi følger her Lacans definisjon av *Le réel* – det virkelige:<sup>61</sup> All virkelighet, i sin overflommende, tilsynelatende utømmelige mangfold kan aldri innlemmes eller fattes i sin helhet og heterogenitet av et begreps- eller symbolsystem. All virkelighetspersepsjon og forståelse nærmer seg dette utømmelige «virkelige» gjennom et flertall av dispositive, hvilket igjen komprimerende koder denne virkeligheten i respektive subjektiveringer og virkelighetstilgangen disse subjektiveringene muliggjør, så vel som begrenser. Dispositivene kan følgelig betraktes som matriser for virkelighets-*flowenes koding*.<sup>62</sup> Utvides denne konseptuelle rammen fra subjekt-spekteret ut til større sosiale samfunns-«kropper» og deres kodede, delte verdensforståelse, når vi frem til noe vi generaliserende kan kalle deres respektive «metafysikk». Vi har allerede vært inne på Sloterdijks definisjon av metafysikk som felles immunsystemer, som strever etter å uskadeliggjøre det fremmede, ytre ved å innlemme det i et metafysisk systems indre. Det er i denne sammenheng av særlig interesse, at Peter Sloterdijk definerer enhver samfunnsmessig felleskap med sine koder, normer eller metafysikk som: «vereinigende *Wabnsysteme*».<sup>63</sup> I denne forestillingen om samfunn som normerte og normerende «felles-psykosener», blir den som trer ut av disse disiplinerende kodene «den gale» – i samsvar, som vi skal se, med Deleuze & Guattaris introduksjon av det schizofrene, «the schiz» som poetisk og subversiv prinsipp. For det er nettopp dette spørsmålet vi i det foregående har skissert: Hva om denne begrepslige-, kode-, dispositiv-kappen blir for tettsittende og trang; hva hvis et mulighets- og erkjennelseshorisont kan skimtes i sprekken av de respektive kodene? Og hvordan er utvidelse mulig uten å fortape seg i et individuelt og atomistisk tomrom?

Denne ambivalensen mellom frihet og å være holdt skal følge oss i forskjellige konfigurasjoner gjennom oppgaven. Mens det Sloterdijk skisserer i *Sphären* kan leses som en grunnleggende modernitetskritikk med en favorisering av det sfæriske stabilitets- og sammenhengstiftende, skal vi betrakte det som vi tidligere har omtalt som *modernitetens paradoks* i et mer ambivalent lys. Arbeidstesen i denne sammenhengen er, at modernitetens sfæretap, dens gradvise fragmentering av erfaringsevnen<sup>64</sup> og

60 Det er i denne sammenhengen verd å understreke at det vi her omtaler som *essensløs nakenhet* ikke må forveksles med Giorgio Agambens teorier om *det nakne liv*, slik de er blitt fremmet i hans *Homo Sacer*-serien. Riktignok er det følgende resonnementet – med sitt teoretiske grunnlag i Foucault og Deleuze – noen ganger indirekte i nærheten av Agambens kritikk av biopolitisk normering og disiplinering.

61 Se Lacan, *Écrits* (Éditions du Seuil, 1966)

62 Vi skal gå nærmere inn på nettopp *flowene og kodingene* i forhold til Deleuzes teorier videre i kapittelet.

63 Sloterdijk, *Sphären I: Blasen* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998), 58. Mine uthevelser.

64 Se i denne sammenhengen Giorgio Agambens essay «On the Destruction of Experience» i boken *Infancy and History*. (2006). New York: Verso Press.



løsrivelsen av tingene og objektene – både i en kapitalistisk såvel som en medieteknologisk sirkulasjon – innehar en grunnleggende ambivalens, som både sprenger innestengende, begrensende og autoritære systemer, samtidig som dette paradokset også medfører den allerede nevnte innkapslingen av subjektet. Innkapsling og vill flyt inngår med andre ord i et paradoksalt dialektisk samspill i moderniteten. Spørsmålet som da trenger seg på, er hvorvidt det først er den i løpet av moderniteten fremvoksende moderne naturvitenskap og kapitalismen som rotløsgjør og reformerer alle aspekter av den «gamle verden» i stadig akselererende sirkulasjon, eller om det alltid har vært en vill sirkulasjon bak «begrepskulissene», mens tradisjonen og dens bevarende krefter ga form, stabilitet og identitet til de vill sirkulerende *flowene* [flytene]. For kan det ha seg slik, at tradisjonen ikke handler om å bevare det som finnes, men om å kunne glemme det som ikke er relevant; at den, med andre ord, finner sin (skinn)ro i et «glemsk» *dogmatisk bilde*?<sup>65</sup> Det som kan fastslås, er at *flytene* har blitt akselerert i løpet av moderniteten, ikke minst gjennom fremveksten av varekapitalismen og medieteknologisk dataoverførelse, både når det kommer til hastighet og geografisk spredning. Det er derfor i vår sammenheng av interesse å trekke inn et teoretisk-filosofisk motstykke til Sloterdijks *sfarologi*, i form av nettopp det vi tidligere har omtalt som *flytens ontologi*, nemlig Gilles Deleuzes (1925–1995) filosofi, som Francois Zourabichvili (1965–2006) kaller *En hendelsens filosofi*. Dette valget motiveres av Strindbergs «rasende» tvil mot alle preformerte, preetablerte sannheter og den derav stammende avsløringslysten – både samfunnsmessig, såvel som naturvitenskapelig, slik vi skal se i neste kapittel.

Deleuze filosofiske prosjekt, har et vidt spenn og heterogenitet, men mest iøynefallende er hans definisjon av filosofi som kreativ «begreps-bygging» og hans ønske om å utforme en moderne vitenskaps metafysikk. Som følge av dette inntar han en avstand og kritisk holdning til klassisk subjektivitetstekning og epistemologi, ikke minst i form av en kritikk av identitets-tanken. I boken *Deleuze En hendelsens filosofi*, som forsøker å sammenfatte Deleuzes filosofi fra hans heterogene korpus (der muligens *Difference and Repetition* – fransk: *Différence et Répétition* (1968) kan trekkes frem som det mest sentrale verket) skriver Zourabichvili om det som har hjemsøkt og til dels hindret den vestlige filosofiens forståelsen av tankevirksomhet siden Platon, nemlig forestillingen av tenkning som *gjenkjennelse*. (Slik Menon i Platons dialog med samme navn spør, hvordan han kan vite dét han enda ikke vet, og derav har gitt opphav til *Menon paradokset*.) Den som tenker i det Deleuze kaller *tenkningens dogmatiske bildet*, vet allerede, hva og i hvilken retning det skal tenkes og tillegger sitt tankeobjekt på forhånd en forhastet, tilsynelatende identitet:

Så snart tenkningen tolker sin gjenstand som virkelighet, tillegger den dette objektet på forhånd identitetens form: homogenitet og vedvarenhet. Objektet underlegges identitetsprinsippet for å kunne

65 Zourabichvili, *Deleuze. En hendelsens filosofi*, overs. Berge (Moss: House of Foundation, 2019), 20–22.

erkjennes, slik at enhver erkjennelse allerede er en gjenkjennelse. [...] [D]en [gir] seg bare det som på forhånd har sluppet igjennom Det sammens utsiling. (...) Tenkningen blir dermed bare en foreløpig prosess, bestemt til å fylle den avstanden som skiller oss fra objektet; den varer nøyaktig like lenge som tiden vi bruker på å gjenkjenne.<sup>66</sup>

Identitetstanken og tanken om erkjennelse som gjenkjennelse kan betraktes som forutsetningen for, og opphavet til «begrepskulissenes» falske stabilitet. Ifølge Deleuze – oppsummert av Zourabichvili – er problemet ved denne tilnærmingen, at den plasserer feiltakelsen som «tenkningens negative tilstand» og at den postulerer viten som «det sannes element». Søken etter absolutt sannhet skygger ifølge Deleuze for det heterogene mangfoldet, der tenkning ikke er riktig eller falsk, men snarere en løsning på et bestemt, ikke-universelt problem. Like problematisk som erkjennelse som *gjenkjennelse*, er tanken om en begynnelse, som har vært ledende helt siden antikken i forsøkene på å plassere filosofien som en *prima scientia* – «den første vitenskap», såvel som forsøkene på å kartlegge tankeaktens begynnelse:

Begynnelsesbegrepet innebærer unikhet bare på betingelsen av at vi forutsetter at det som skal tenkes har en identitet. Vi skal se at begynnelsen må gjentas, og til og med bekreftes «for alle gangene», ettersom verden ikke har den virkeligheten eller den troverdigheten vi tror: den er heterogen. At tenkningen bekrefter et absolutt forholdt til utvendigheten skjer samtidig med at den nekter å godta gjenkjennelsespostulatet, og bekrefter yttersiden *i denne verden*: heterogenitet og divergens. Når filosofien gir avkall på å grunnlegge, sier yttersiden seg løs fra sin transcendent og blir *immanent*.<sup>67</sup>

Deleuze er med andre ord en filosof som etterstreber en annen form for tenkning; én som bygger på et *møte*, der tanken konfronteres med noe nytt, ytre og fremmed, istedenfor *gjenkjennelse*; *differens* istedenfor *identitet*; *heterogenitet* og *bevegelighet* istedenfor *homogenitet* og *stasis*, *intensitet* istedenfor *essens*, *immanens* istedenfor *transcendent* – kort sagt: en *tilblivelsens filosofi*, eller som vi i møte med *Anti-Oedipus* (1972) skal se, nettopp en *flyten(es) ontologi*. Denne tenkningen som Deleuze etterstreber, frigjør seg – i kjølvannet av Foucault og post-strukturalismen – fra nettopp en stabil subjektforståelse og en låst distinksjon mellom subjekt og objekt:

Å tenke innebærer å endre den subjektive plasseringen: ikke slik å forstå at subjektet lar sin identitet vandre omkring blant tingene, men individualiseringen av et nytt objekt skiller seg ikke fra en ny individualisering av objektet. Sistnevnte beveger seg fra synsvinkel til synsvinkel, men i stedet for å være vendt *mot* de antatt nøytrale og utvendige tingene, er disse synsvinklene *tingenes synsvinkler*.<sup>68</sup>

*Anti-Oedipus*, forfattet av Deleuze sammen med Félix Guattari, bygger videre på heterogeniteten av Deleuzes tidligere verk, slik vi har definert det i det foregående. *Anti-Oedipus* bærer på en sprenghadning, som i all hovedsak plasseres i psykoanalysens gullkalv, Ødipus-komplekset og kjernefamiliens trange korsett. I løpet av dette frontalangrepet, vil Deleuze og Guattari også ha videreført utviklingen av *flytens ontologi*. *Anti-Oedipus* undertittel – *Capitalism & Schizophrenia* – peker mot nettopp det som vi tidligere har omtalt som modernitetens paradoks: innkapslede subjekter, begrensende familiestrukturer satt opp mot

66 Zourabichvili, *Deleuze. En bendelsens filosofi*, overs. Berge (Moss: House of Foundation, 2019), 20–22.

67 Zourabichvili, *Deleuze. En bendelsens filosofi*, overs. Berge (Moss: House of Foundation, 2019), 28–29.

68 Zourabichvili, *Deleuze. En bendelsens filosofi*, overs. Berge (Moss: House of Foundation, 2019), 58–59.

(eller midt opp i) ville kapital-, vare- og datastrømmer. Deleuze og Guattari fremmer en maskinistisk ontologi, der alt værende forstås maskinelt, det vil si som maskiner som kan inngå koblinger med andre maskiner, drevet av positivt begjær [på engelsk: *desiring-machines*]: Problemet med tidligere mekanistiske verdensbilder, var ikke deres maskinisme, men at de ikke var *maskinistiske nok* – maskiner som består av maskiner av maskiner, *ad infinitum*.<sup>69</sup> Subjektet, som allerede antydnet i dispositivtanken, «is produced as a mere residuum alongside the desiring-machines».<sup>70</sup>

Spørsmålet vi i nå må stille, er hvordan så Deleuze *flytens ontologi* kan være behjelpelig i undersøkelsen av Strindbergs verk i prosa, drama og naturvitenskap – ja, i utledningen av *Strindbergs mediale poetikk*? Det er nettopp dens bevegelse og dens oscillerende instabilitet, som i vårt tilfelle skal fungere som teoretisk motpol til Sloterdijks sfærologi. Sistnevnte holder fast (riktignok i en mer samfunnsdiagnostisk hensikt) ved menneskets avhengighet av sfærer, mens Deleuze (og Guattari) kan sies å peke mot utvidete mulighetsrom og dets iboende kreativ-subversive potensiale, som strekker seg hinsides de normerte kodenens begrensende føringer, som sprekker de preformerte sfærenes «bobler», mot et friskt vindkast.

Under den såkalte *Infernokrisen* opplever Strindberg mellom 1894 og 1896 opplever Strindberg psykose-lignende tilstander, som sammenfaller med en intens beskjeftigelse med naturvitenskaplige og okkulte spørsmål – sistnevnte skal vi utdypende behandle i neste kapittel. Hvorvidt Strindbergs faktisk var patologisk psykotisk er omdiskutert<sup>71</sup> – vi skal ikke oppholde oss i lite produktive fjerndiagnoser, men snarere betrakte tilstandene i et Deleuziansk perspektiv, slik at psykosen i Strindbergs tilfelle blir til en – til dels skremmende – åpning og utvidelse av subjektiveringens og de normerte kodenens kokong, og, slik vi skal se, nettopp et utvidet mulighets- og bevegelsesrom. I begynnelsen av *Anti-Oedipus* står nettopp en vandring som ikke er ulik den som konservatoren i Strindbergs «Silverträsket» opplever med sin vrenge kåpe: «A schizophrenic out for a walk is a better model than a neurotic lying on the analyst's couch. A breath of fresh air, a relationship with the outside world. Lenz's stroll<sup>72</sup>, for example, as reconstructed by Büchner.»<sup>73</sup> Allerede her ser vi en ekspanderende bevegelse, vekk fra psykoanalytikerens sofa, vekk fra den freudianske psykoanalysens trange rom til fordel for den åpne verden. Vi trer dermed ut av Ødipus-kompleksets begrensende, familiefokuserte mor-far-barn triangel.

69 Det er her at vi kan skimte Deleuzes Leibniz påvirkelse, som han vier boken *Le Plî* (1988), som vi i forhold til Leibniz skal komme tilbake til i kapittel II, «Strindbergs monistiske naturvitenskap».

70 Deleuze, Guattari, *Anti-Oedipus*, overs. Hurley (London: Penguin Books, 2009), 17.

71 Se blant annet Brandell, *Strindbergs infernokris* (Stockholm: Bonnier, 1950).

72 «[Dann] riß es ihm in der Brust, er stand, keuchend, den Leib vorwärts gebogen, Augen und Mund weit offen, er meinte, er müsse den Sturm in sich ziehen, *Alles in sich fassen, er debnte sich aus* und lag über der Erde, er wühlte sich in das All hinein, es war eine Lust, die ihm wehe tat; oder er stand still und legte das Haupt in's Moos und schloß die Augen halb, *und dann zog es weit von ihm, die Erde wich unter ihm, sie wurde klein wie ein wandelnder Stern und tauchte sich in einen brausenden Strom*, der seine klare Flut unter ihm zog.» Büchner, *Lenz* (Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1985), 12. Mine uthevelser.

73 Deleuze, Guattari, *Anti-Oedipus*, overs. Hurley (London: Penguin Books, 2009), 2.

Sprengladningen som skal føre ut av Ødipus' labyrint, eller snarere sprengte den fra innsiden ut, er teorien om den schizofrene («the schiz»), som Deleuze & Guattari lanserer ikke som direkte patologisk sykdomsbilde, men snarere som subversiv, dekodeende og deterritorialiserende, og dermed mulighetsrom-utvidende, (nærmest poetisk) skapende figur. Friheten Strindbergs konservator opplever idet han vrenger sin jakke, er friheten til «den schizofrene», som har oppskaket [*scrambled*] de gitte samfunnskodene som definerer og begrenser et normativ bevegelses- og mulighetsrom: «Och han fick nu en sensation av *själisk nakenhet, lätthet, frihet*, som ökade hans förmåga att känna, tänka, vilja. Han tyckte sig därför flyga fram, gå mitt igenom trädstammar, sväva över sumparne, dunsta igenom enbuskarne, rinna genom bergstälpen.»<sup>74</sup> I lignende ånd utbryter hovedkarakteren «den okände» i Strindbergs drama *Till Damaskus* (1898–1904): «[D]åraarne äro de ende kloke! ty de se, höra, känna det osynliga, det ohörbara, det okända.»<sup>75</sup> Det er gjennom «den schizofrene» at innsikten vokser omkring faktumet, at de begrensede kodene ikke konstituerer virkeligheten, at de er bare føringer som kan brytes gjennom. Frigjort forflytter den seg som fordoblet fra rolle til rolle: («sett inn A-Ø sitat!») Denne tilnærmingen kaller Deleuze & Guattari for *schizoanalysis* (*Schizo* fra gresk σχίζειν *schizein* – «å splitte»), som etterstreber ontologisk heterogenitet, som motsetning til reduksjonistiske tilnærminger:

[Schizoanalysis] [...] sets out to explore a transcendental unconscious, rather than a metaphysical one; an unconscious that is material rather than ideological; schizophrenic rather than Oedipal; nonfigurative rather than imaginary; real rather than symbolic; machinic rather than structural.<sup>76</sup>

Det er i denne sammenhengen også interessant å legge merke til, at konservatorens vrenge kappe som han i «Silverträsket» bærer på sine armer sammenlignes med et voksavtrykk, og at dette beskrives som en fordobling – konservatoren bærer så og si sin egen «form» i armene. Voksavtrykket peker mot en forestilling om tingenes form [på engelsk: *mould*], utbredd siden antikken blant annet gjennom Aristoteles, og som Deleuzes tenkning tar avstand fra til fordel for *modulation*, påvirket av den franske filosofen Gilbert Simondon (1924 – 1989) *L'individu et sa g n se physico-biologique* [«Individuasjon og dens fysisk-biologiske genesis»] (1964): « Finding fresh inspiration in Simondon's theory of individuation Deleuze considers modulation (instead of the mould of the old image of thought) as the process by which metastable (virtual/real) systems explicate the potential energy implicated within them.»<sup>77</sup> Distinksjonen mellom *virtual* og *real/actual* skal vi i denne omgangen bare si så mye om, at «the *virtual*» i denne individuasjons-sammenhengen betegner en organismes organiske mulighets-, utviklings- og bevegelsesrom, definert av en blanding av indre drivkrefter og ytre påvirkninger, mens «the *actual*» er den faktiske formen den tar i sitt dynamiske utviklings og tilblivelsesforlop. Modellen som disse to

74 Strindberg, *SV 29: Visektioner. Blomstermålningar och djurstycken. Skildringar av naturen. Silverträsket.* (Stockholm: Bonnier, 1985), 278–279.

75 Strindberg, *SV 39: Till Damaskus* (Stockholm: Norstedts, 1991), 199.

76 Deleuze, Guattari, *Anti-Oedipus*, overs. Hurley (London: Penguin Books, 2009), 109.

77 Parr [Red.], *The Deleuze Dictionary* (Edinburgh University Press, 2005), 130.

begrepene skisserer, streber etter å fange en stadig fluktuerende dynamikk, som gjelder både for materien, organismer og for selve erkjennelsesakten. Vi skal, som nevnt, komme tilbake til *virtual/actual* distinksjonen i forhold til materien og naturens fysikalske og kjemiske prosesser i oppgavens neste kapittel om Strindbergs naturvitenskaplige beskjeftigelse. Vi kan med andre ord konkludere at det individuerte subjektet – denne «ånd-kropp-maskinen» – for Deleuze ikke er autark og lukket, men at det stadig både innvendig og utvendig<sup>78</sup> står i en *flux* av strømmer [*flows*] – av hvilken noen, etter visse kodings matriser finner sine respektive innganger og terskler, mens andre omdirigeres eller stenges ute. Med kropp forstår Deleuze (og Guattari)

any whole composed of parts [...]. The human body is just one example of such a body; the animal body is another, but a body can also be a body of work, a social body or collectivity, a linguistic corpus, a political party, or even an idea. [...] [A body] is defined by relations of its parts [...] and by its actions and reactions with respect both to its environment or milieu and to its internal milieu.<sup>79</sup>

Sentralt i Deleuze kroppsforståelse figurerer det ofte siterte Spinoza-mottoet: «No one knows what a body can do»<sup>80</sup> – som peker mot utopisk-befriende nye virkelighetstilganger og mulighetsrom. For Deleuze er enhver kropp en sammensetning av deler, som kan inngå forbindelser med andre kropper, gjennom hvilke disse igjen blir deler av en større kropp (eksempelvis en «samfunnskropp») og selv del av en ny helhet. Oppsummerende kan vi si, at den individuelle kroppen og den i det foregående skisserte klassiske subjektforståelsen går i oppløsning i modernitetens paradoksale krefter, slik at subjektiviteten snarere forstås som noe underlagt en grunnleggende instabilitet, som følgelig åpner opp for en oscillerende, flytende og alltid i bevegelse værende virkelighet. Dette støtter i vår sammenheng viktige aspekter av Strindbergs instabile, flytende subjektivitetsforståelse, slik den har blitt utledet i dette kapitlet, og vil danne viktige teoretiske bakomliggende forutsetninger for undersøkelsen av Strindbergs naturvitenskap i oppgavens neste kapittel.

I forlengelse av Deleuze & Guattaris forståelse av kroppen, er også begrepet om *Body without Organs* (*BwO*) – et begrep adaptert fra teaterpionéren Antonin Artaud (1896–1948) – av sentral betydning i *Anti-Oedipus*. En *Body without Organs* – hvilket er «den schizofrenes» mål – skisseres som utvei, fra de disiplinerende og formende kodene. Den byr, med andre ord, et perspektiv på virkeligheten, som ennå ikke er begrepslig-syntetisert, som en

non-formed, non-organised, non-stratified or destratified body or term. [...] Their [Deleuze & Guattaris] critique of the three terms (organism, significance and subjectification) that organise and

78 Riktignok ser *flytens ontologi* ut til å tilintetgjøre slike forenklede distinksjoner, eller i det minste vrenge dem med innsiden ut, slik at indre og ytre påvises som ugjennomtrengelig gjennomvevd av hverandre. Det indre er en «fold av det ytre», slik vi skal se i forbindelse med Leibniz *Monadologie* i kapittel II.

79 Parr [Red.], *The Deleuze Dictionary* (Edinburgh University Press, 2005), 30–31.

80 Parr [Red.], *The Deleuze Dictionary* (Edinburgh University Press, 2005), 31.

bind us [...] suggests the possibility of openings and spaces for the creation of new modes of experience.<sup>81</sup>

Riktignok understreker også Deleuze og Guattari at det å fullstendig frigjøre seg kroppen og de kodifiserende begrensningene – å bli en fullverdig realisert *Body without Organs* er umulig. En *BwO* trenger nettopp begrensningene å bryte gjennom – et territorium som de-territorialiseres. Begrepet *BwO* blir i denne sammenhengen som en motgift til nettopp klassisk subjektforståelse, og som utfordrer «the world of the articulating, self-defining and enclosed subject.»<sup>82</sup> Forsøket på å gjøre seg til en *BwO* kan altså, til tross for ønsket om befrielse, aldri fullstendig make å løsrive seg fra systemet eller begrensningen som det søker befrielse fra. Utvidelsen er avhengig av begrensningen. Å bli en *BwO* er prosessorientert, snarere enn *telos*-orientert. Det trengs, for å uttrykke det metaforisk, *et vindu, en kropp, en begrensning å lene seg ut av*, – eller nettopp, som i «Silverträsket», å vrenge de begrensende kappene med innsiden ut, mot en ytterside. Også Peter Sloterdijk definerer i *Sphären* det psykotiske som et «mislykket hylsterskifte»: «[S]ofern man unter Psychose die Spur des mißglückten Hüllenwechsels versteht.»<sup>83</sup> Vi kan tillegge at dette «hylsterskiftet» har mange likhetstrekk med Deleuze & Guattaris teori om *dekodering*: I gapet mellom sfærebyttet, imellom kodene, skimter den psykotiske *Schizō* en verden av utvidete, nærmest ubegrensede muligheter – et ekspansivt mulighets- og bevegelsesrom: En teaterscene der rollene skiftes flytende – som i en drøm – som vi skal komme tilbake til i oppgavens fjerde kapittel i nærlesningen av Strindbergs drama *Ett drömspel*.

Vi skal nå vende tilbake til Deleuze definisjon av tenkning som *møte* med en absolutt ytterside. For Deleuze er det et flertall av perspektivistiske «rollebytter» som er forutsetningen for en tenkning som ikke er gjenkjennelse – en bevegelse som forutsetter nettopp noe ytre og fremmed, som i et møte igangsetter «tenkningens smerte». Hva er da dét som igangsetter denne smerten? Det er *tegnet* – tegnet som gjør at den «ytre verden blir interessant når den gir tegn og slik mister sin *betryggende enhet*, sin *homogenitet*, sin sannferdige tilsynekomst.»<sup>84</sup> Zourabichvili fortsetter: «Tegnet er, med andre ord, det som tvinger oss til å tenke.» Slik Zourabichvili skriver, finnes det bare mening «i mellomrommet mellom forestillinger, i åpningen mellom synsvinkler. [...] [M]eningen-tegnet påvirker bare et subjekt som er i forandring, i tilblivelse, som *slites mellom to individualiseringer.*»<sup>85</sup> Den moderne subjektiviteten (eller snarere de moderne subjektiveringene) presenterer seg for Deleuze nærmere som «the right to difference, variation and *metamorphosis.*»<sup>86</sup> Et slikt metamorfosisk «tilblivelses-subjekt» kaller Deleuze for «darveaktig»

81 Parr [Red.], *The Deleuze Dictionary* (Edinburgh University Press, 2005), 32.

82 Parr [Red.], *The Deleuze Dictionary* (Edinburgh University Press, 2005), 32. Mine uthevelser.

83 Sloterdijk, *Sphären I: Blasen* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998), 335.

84 Zourabichvili, *Deleuze. En bendelsens filosofi*, overs. Berge (Moss: House of Foundation, 2019), 61. Mine uthevelser.

85 Zourabichvili, *Deleuze. En bendelsens filosofi*, overs. Berge (Moss: House of Foundation, 2019), 64. Mine uthevelser.

86 Parr [Red.], *The Deleuze Dictionary* (Edinburgh University Press, 2005), 269. Mine uthevelser.



– som ikke er klekket ennå, men som snarere alltid befinner seg i tenkningens flytende «aggregattilstand» av potensialitet, mellom nettopp *virtualitet* og *aktualitet*. Dette mellomstadiet er nettopp det som utøver en så stor fascinasjon over Strindberg, som naturvitenskapelig, såvel som poetisk bilde og er sentralt i Strindbergs forståelse av subjektivitet, jeg-ets begrensninger og transformasjonsmuligheter. Larve-figuren gjør for eksempel en opptreden i Strindbergs naturvitenskapelig skrift *Jardin des Plantes* (1896) – som vi skal behandle inngående i oppgavens neste kapittel:

Vad gör larven i puppan? Vetenskapligt talat undergår larvens vävnader en histolys det vill säga en fettdegenerescens eller fylogenetisk nekrobios. Översattom! Larven genomgår samma dödsprocess i puppan som liket i graven, vilket förvandlas i ett ammoniakaliskt fett. Nekrobios, ja det är två ord, av vilka det första betyder död, det andra betyder liv. Men fysiologerna säga: Nekrobios är den form av avdöende som föregår kasein-degenerationen (tuberkulisa2tion). Med ett ord: larven är död i puppan då han *förlorat all form* och endast består av en fettmassa! Men hur kan han leva? Hur? Han är död, men han lever! Kanske det inte finns någon död? [...] Det finns latent värme som är köld, *det finns latent liv i fröet som ser livlöst ut som ett sandkorn* [...], *det finnes krafter som vi icke känna såsom den kraften katalys i kemien, där en kropp verkar förstörande genom sin blotta närvaro* utan att inträda i något märkbart förhållande till kroppen. Larven är död i puppan, men han lever och han uppstår, icke såsom en återgången lägre mineralisk eller elementär materia utan såsom en högre form i skönhet och frihet. *Är det en poetisk bild bara, vad är då poesien värd?* [...] Våra naturforskare, som förklara kraftens oförstörbarhet, säga lika fullt: den upphörde! Upphörde att existera, att förnimmas? *Men intet kan ju upphöra*.<sup>87</sup>

Larven – i sin nekrobiose tilstand av «levende-død» – til forveksling lik Deleuzes *Larve-subjekt*, blir selve gallionsfiguren for Strindbergs poetiske tenkning om flyt, instabilitet og oscillasjon, både som vi skal se naturvitenskapelig-epistemologisk og i tilknytning til hans estetiske og poetiske praksis.

Tankene og teoriene vi nå har etablert om flyt og heterogenitet og tenkningens ytterside, der den heterogene og dynamiske virkelighetens tegn trenger inn i tenkningen, og først tvinger frem tankeakten, legger til rette for et flertall av sentrale antagelser i oppgavens videre forløp. Flytene er som et (fysiologisk, meteorologisk, elektronisk, organisk eller medieteknologisk) kretsløp der forbindende ladninger av positivitet og negativitet hopper frem og tilbake og forplanter seg, som mellom snøfnugg, mellom frø, mellom støvskyer og så videre; kort mellom medialt påvirkbar materie, *medial materie*. Verden blir *medium*, blir dermed *tegn*, blir *lesbar*. Det er i denne sammenhengen relevant å trekke inn Strindbergs *Ockulta Dagboken* (1896–1908), som Strindberg begynner under Infernokrisen omkring år og fører videre til 1907, hvor Strindberg nettopp noterer og loggfører tegn han *leser* ut av det virkelige støyende, mangfasetterte fylde, som han forsøker å sammenkoble og dermed forstå de guddommelige maktene og «forsynets» budskap om *verdensaltets* skjulte sammenheng – og som vi skal betrakte i sammenheng med de overskisserte teoriene til Deleuze og Guattari om «the schiz», som ved å «klekke» fra subjektiveringens kokong trer i kontakt med virkeligheten, tilsynelatende hinsides de pre-

87 Strindberg, *Jardin des Plantes*, SV 35: *Naturvetenskaplige skrifter I* (Stockholm: Nordstedts, 2009), 197–198.

begrepslige og pre-symbolske. Olof Lagercrantz beskriver i sin Strindberg-biografi, at det i *Ockulta Dagboken* noteres:

historier om fugler som bygger rede i hans skorstenspipe, om kiselstener med form av et hjerte, om brillene hans som faller av og havner i kaffekoppen, om stueur som slår flere slag enn de skal, om duer som flyr mot vest eller øst, [...] om et spillekort som blir funnet i rennestenen. [...] Alle disse opplysninger, som stundom flyter rikelig og stundom mer sparsomt, minner om de naturvitenskaplige funnene forsåvidt som det også her er visjonen om en skapende Gud bak alt som er det primære.<sup>88</sup>

Når tanker om flyt åpner opp for tanker om nettopp medialitet – naturen som tegnbærende medium – konvergerer tanker om tegn og medialitet med en tanke om nettopp *eteren* – som medium og tegnbærende sfære – som vi skal befatte oss mer inngående med i de kommende kapitlene, både i okkult-monistisk såvel som naturvitenskapelig og medieteknologisk forstand. I det 19. århundre, og spesielt i Strindbergs tilfelle, konvergerer spørsmål om teknikken med spørsmål om det okkulte – begge med en overlappende fundasjon i nettopp eter-begrepet.

Etter de foregående teoriene synes det innkapselde, *gjennkjennende* subjektet både for Strindberg og Deleuze som åpnet opp og utvidet, det har ekspandert sin horisont til å være åpen til nettopp møtet med tegn, med en absolutt ytterside, der det finnes et heterogent mangfold av synsvinkler og perspektiver. Både den erkjennende subjektivering, såvel som denne erkjennelsens objekt er heterogen (uten forhåndsbestemt identitet) og flytende, slik at det oscilleres mellom forskjellige stadier i en uavbrutt bevegelse av *tillivelse*. Det klassiske subjektets instabilitet og subjektiveringenes fordoblede oscillasjon har vi behandlet i det foregående. Det gjelder nå å transponere denne oscillasjonstanken fra subjektivitetens og epistemologiens felt til ontologiens, det vil si virkeligheten og materiens område – slik at vi ikke havner i en dualisme mellom materie og ånd, men snarere i nettopp en *monisme* – slik vi i den videre oppgaven skal vise og utlede hos Strindberg, med delvis støtte fra Leibniz monadologi.

Hva består forbindelsen mellom subjektivitetens instabilitet materiens og ontologiens oscillasjon av? Som det foregående har vist, er både subjektet ikke transcendent fast og identisk. Gjelder ikke det samme for materien? Vi har begynt dette kapitlet med klær, med tekstiler og vev. At disse kaster folder er noe vi i vår utlegging av Deleuze kritikk av den klassiske fornuft og klassisk subjekttenkning ikke har behandlet. Men den tekstile metaforikken skal riktignok følge oss videre – i form av Leibniz barokke metafysikk slik den blir behandlet av Deleuze i *Le Plî* (1988), når vi i neste kapittel skal nærme oss Strindbergs naturvitenskap. Vi kan benytte oss av analogien, at det er som om utvidelsen, ekspansjonen og sprengningen av subjektiviteten og den enkelte individuerte kroppen forårsaker en vind, en bevegelse, en strømmende, blafrende flyt, som forplanter seg til materien og dens folder. Eller

<sup>88</sup> Lagercrantz, *August Strindberg*, overs. Bugge (Oslo: Gyldendal, 1980), 305–306.

snarere: denne vinden river subjektet ut av sin evig-like ro og åpner det for den ytre virkelighetens og materiens finurlige prosesser.

Har vi i det foregående skrelt av rollene, kodene og subjektforståelsen som en løk, lag etter lag; eller som klær, fold etter fold, til det til slutt kan se ut som om vi står overfor et essensløst intet, en – for å snu Sloterdijks analogi på hodet– «skall uten kjerne», er det nettopp dette forholdet mellom kjerne og skall, mellom materiens folder og sjelens folder á la Leibniz, som vi i neste kapittel skal betrakte mer inngående. Vi skal se, hvordan Leibniz *Monadologie* og Strindbergs naturvitenskap forsøker å finne en form for løsning for det vi har skissert som *modernitetens paradoks*. Spørsmålet som åpner seg da, er hvordan modernitetens oppløsende og fragmenterende krefter, særskilt i neste kapittelets tilfelle av den moderne atomistiske naturvitenskapen, og dens ansamling av materienes oppstykkende bestanddeler, *(be)holdes* i en aktualisert metafysisk sfære, uten at de fortaper seg i et formløst, oppløsende, nihilistisk intet?

I modernitetens paradoksalt motstridende krefter – i dens innkapsling av «subjektet», og flytenes oppløsende kraft – vi hittil har skissert, kommer noen, i vår sammenheng sentrale, ambivalenser og motsetninger til syne. . Hvis befrielsen ligger i å hengi seg til de formoppløsende flytene [*flows*] – som «den schizofrene» som subversiv, bevegelig og skapende prinsipp – , så skaper dette ved første øyekast ingen nye (metafysisk) bærende sfærer. Utfordringen ligger da i å omfavne flytene og bevegeligheten, uten å miste seg i det holdløse, reduksjonistiske og atomistisk adskilte. Med andre ord: å veve et metafysisk sikkerhetsnett, som *ikke* postulerer en identitet eller transcendent universalitet på forhånd. Det som trengs er en metafysikk som i sitt vesen er *medial* og *kombinatorisk*, som makter å holde det bevegelige og oscillerende, men som allikevel har et udelbart, *monistisk* grunnelement. Hva finner «den schizofrene» – hva finner Strindberg – som har vrent sin «subjektivitetshylster» med innsiden ut og trer inn og ut av alle slags roller, som dekodeer i sin myriadiske verdens- og virkelighetstilgang – kort sagt: som har vrent sitt indre til yttersiden, mot virkeligheten, materien, naturen?

Slik det foregående har vist er Strindbergs forholdt til moderniteten – igjen – preget av en ambivalens: Hans bestrebelse, kan det oppsummerende sies, er å bryte ut av den normerende, koderende og disiplinerende subjektivitetens trange og begrensede kappe, oppløse den for å skape nye virkelighetstilganger – å *vrenge subjektiviteten utad* – og gjennom dette vende seg mot materien for å sette den moderne naturvitenskapens atomistiske fragmenter sammen igjen til en monistisk-metafysisk helhet – en bestrebelse som vi skal følge i neste kapittel. I denne sammenhengen også det siste bilde av

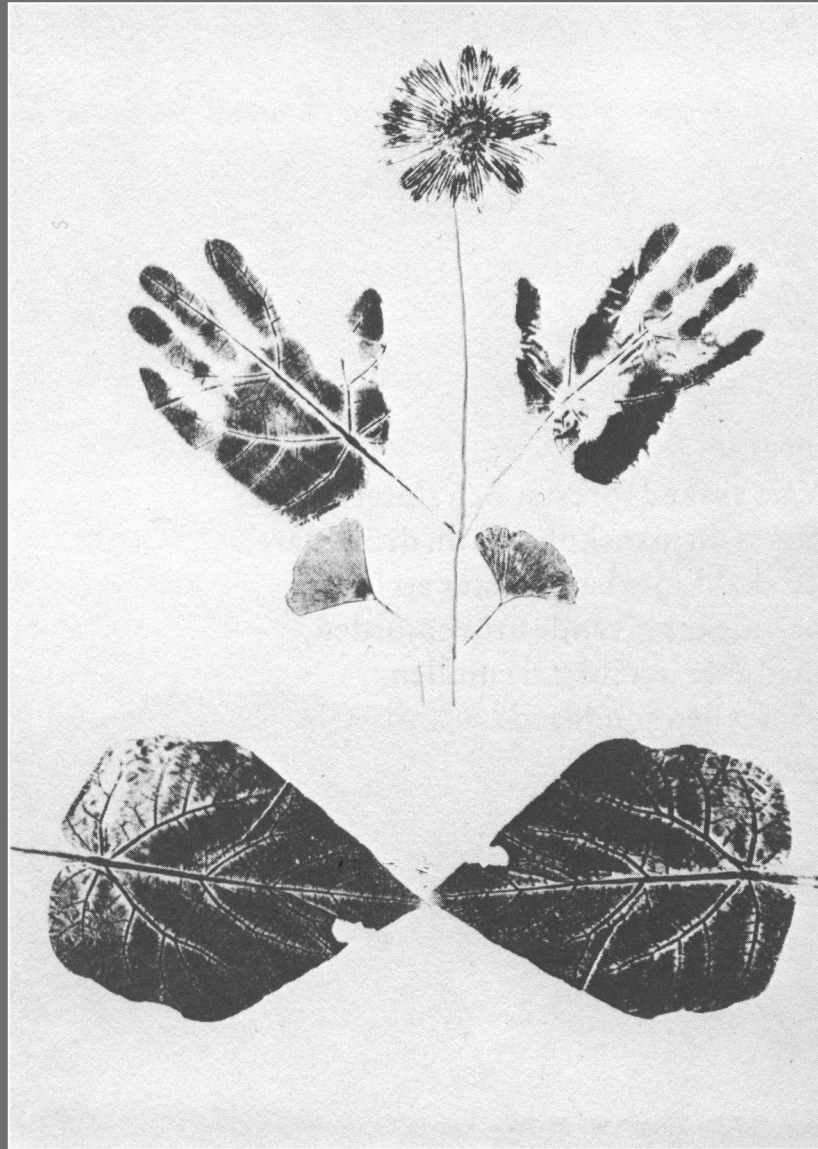
den allerede dødssyke Strindberg, som i virkelighetsflytenes (og «materiens») tette snødriv beveger seg nedover Drottninggatan i Stockholm, vårvinteren 1912. Det snør så tett, at det formelig kan se ut som om han og gaten løser seg opp i de hvite virvlene; snøfuggene faller som insektsvermer, i ferd med å fortære alle konturer. Samtidig hvelver de seg som et sfærisk rom over hans hode.<sup>89</sup> Strindbergs kåpekrage er slått opp mot kulden, hans skuldre er trukket oppover, som tilsynelatende levendegjørelse av nødvendigheten av begrensning i møte med flytene, av opprettelsen av et indre ovenfor et ytre. Sfærene, spørsmål om subjektets oppløsning og begrensninger, såvel som overgangen fra «jeget» til materien er tilstede i dette bildet. Subjektiviteten har blitt vrenget utad. Eller som Peter Handke skriver i *Die Geschichte des Bleistifts* (1982) – vi går, med andre ord, fra *jeg* til *det*:

Sterbevorstellung: das träumende Ich ging in das träumende Es über;  
«Es begann zu träumen», so wie: «Es begann zu schneien».<sup>90</sup>

---

89 Man minnes begynnelsen av Kafkas fortelling «Ein Landarzt»: «[S]tarkes Schneegestöber füllte den weiten Raum zwischen mir und ihm». In Kafka, *Sämtliche Werke* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008), 845.

90 Handke, *Die Geschichte des Bleistifts* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982), 72.



## II. «Allt är i allt» – Strindbergs poetiske naturvitenskap

Min metod:  
se likheter öfverallt.<sup>91</sup>

**August Strindberg**

*Encheiresin naturae* nennt's die Chemie,  
Spottet ihrer selbst und weiß nicht wie. [...]  
Hat die Teile in ihrer Hand,  
Fehlt leider nur das geistige Band.<sup>92</sup>

**Goethe, Faust I.**

Nej, min herre, jag är transformist som  
Darwin och monist som Spencer och Haeckel.<sup>93</sup>

**August Strindberg**

Spirit is matter reduced to an  
extreme thinness. O so thin!<sup>94</sup>

**Ralph Waldo Emerson**

Etter å ha vært et latent interesseområdet for Strindberg helt siden ungdommen – ikke minst også gjennom Strindbergs kontakt med naturalismen og dens tilknyttede psykologiske og naturvitenskaplige teorier – begynner naturvitenskapene i 1890-årene, etter skilsmissen fra hans første kone Siri von Essen, å beskjeftige han stadig mer, og til slutt skyve hans skjønnlitterære produksjon til side i store deler av tiåret, og kommer til blande seg med hermetisk-okkultistiske elementer i samsvar med symbolistiske strømninger og utviklinger i litteraturen. Den 6. juli 1889, mens han forfatter romanen *I hafsbandet* (1890) om den Nietzscheanske fiskeriintendanten og naturforskeren Borg, skriver Strindberg i et brev til Ola Hansson: «Jag [...] läser orimligt med vetenskap, som samlas på min blifvande Antibarbarus. Skrifver samtidigt en modern roman<sup>95</sup> i Nietzsches och Poes fotspår. [...] Skönlitteraturen äcklar mig och jag går småningom öfver till vetenskap. Det är en fröjd utan like att öfva. Men bröd ger den ej!» Men det er først omkring år 1891, at Strindbergs naturvitenskaplige beskjeftigelse går fra å være en interesse – som riktignok har fulgt ham store deler av livet hittil – til noe som i lang tid framover fortrenger hans skjønnlitterære arbeidet og munner ut i noe man med god grunn kan kalle en besettelse. Den 15. mars 1891 skriver Strindberg for eksempel til Bengt Lidforss, en svensk naturviter som han utviklet et vennskap til i begynnelsen av 1890-årene og som tok form av en hyppig korrespondanse: «Hvad som väckte mig att vidras åt den moderna naturvetenskapen var detta de många 'smås' upphöjande af materialsamlerit öfver nat-vets [sic] filosofi.» Her ytrer Strindberg en kritikk av sin samtids oppstykkende, fragmenterende positivistisk-atomistiske naturvitenskaplige tilnærming, og samtidig et ønske om en mer naturfilosofisk helhetlig metafysisk tilnærming – som

91 August Strindberg i brev til Torsten Hedlund den 12. oktober 1896

92 Goethe, *Faust I und II. Werke III* (Frankfurt am Main: Insel Verlag, 2007), 69.

*Encheiresin naturae* – et begrep fra alkymien, som omtaler måten ånden forbinder sjelen med kroppen.

93 Strindberg, *SV 35: Naturvetenskapliga skrifter I* (Stockholm: Nordstedts, 2009), 359.

94 Emerson, *The Essential Writings of Ralph Waldo Emerson* (New York: Random House, 2009), 311.

95 Romanen Strindberg omtaler her er *I hafsbandet* (1890).



makter å innlemme de «mange små», materiens minima i en metafysisk holdende sammenheng. Strindbergs avvisning av store deler av sin samtids naturvitenskap blir spesielt tydelig i tittelen til sin første naturvitenskapelige utgivelse, *Antibarbarus*, som på latin betyr noe som «mot barbarene», en referanse til den etter hans mening barbariske positivistisk-atomismen. Mot dette «barbariet» setter Strindberg sin poetiske naturvitenskaplige tilnærming, og begynner fra omkring år 1895 å omtale seg selv i brev som «poetkjemiker». Samtidig betegner han sine kjemiske formler og forsøksbeskrivelsene som «kjemiske sonetter».<sup>96</sup> Det er følgelig ikke bare diktningen som mottar impulser fra naturvitenskapen – også naturvitenskapen mottar impulser fra diktningen og det poetiske. I et tidligere brev i samsvar med dette utsagnet til Bengt Lidforss fra 1. April 1891 beskriver Strindberg sin subjektive, intuitive, poetiske – og som vi videre skal se *analogiske* – metode:

Jag försätter mig ofta i omedvetet tillstånd, icke genom rus eller så, ty det väcker legioner af minnen och nya föreställningar, utan genom distraktioner, lek, spel, sömn, romaner, och så låter jag min hjerna arbeta fritt, utan hänsyn på resultat, bifall, och så växer det fram något, som jag tror på, just därför att det vuxit ut med nödvändighet, likasom mitt stamträd vuxit...<sup>97</sup>

Vi skal i dette kapittelet ta for oss to sentrale faser i Strindbergs liv og forfatterskap, som nettopp sammenfaller med en periode av stor naturvitenskapelig (og senere også til dels okkult) aktivitet fra hans side, og som vi skal undersøke gjennom to av Strindbergs naturvitenskaplige verk som ble til i henholdsvis Berlin og Paris: Først *Antibarbarus* (1894) fra Berliner årene 1892–1894, så *Jardin des Plantes* (1896) fra tiden i Paris (1894–1898). Riktignok er disse to fasene er avbrutt av opphold i Dornach i Østerrike og et par andre steder i Tyskland, men vår Strindbergs hoved-oppholdssteder er i disse to europeiske metropolene. Vi skal se hvordan overgangen mellom disse to fasene, mellom Berlin og Paris også markerer en gradvis tilsynekomst av mediale og okkulte elementer i Strindbergs naturforskning, filosofi og tanke – ikke minst implisitt påvirket av hans møte med Swedenborgs (1688–1772) tanker.<sup>98</sup> Hovedtankefigurene vi møter der – i all hovedsak den analogiske, likhetssøkende tilnærmingen («Min metod: se likheter öfverallt.»)<sup>99</sup>, bruken av fotografiske metaforer og tilskrivelsen av fotografiske prosesser til naturen selv, samt Strindbergs gjengående kritikk av for enkle og derav abstrakte modeller og systemer – skal føre oss til en nettopp *medial* konsepsjon av materien. Hvordan har tanken om medialitet formet Strindbergs naturfilosofi?

96 Lagercrantz, *August Strindberg*, overs. Bugge (Oslo: Gyldendal, 1980), 302.

97 Mine uthevelser.

98 Riktignok var Strindberg allerede i studietiden bevisst om denne landsmannen. Men det er først under kriseårene i *Paris*, at dette idémessige forholdet, som skulle være livet ut, intensiveres og at Swedenborgs tanker slår røtter og spirer i Strindbergs idéunivers. Swedenborgs korrespondanse teori er en underliggende innflytelse i Strindbergs mediale tenkning – som også figurerer sentralt i litteraturhistorien, mest prominent i romantikken ved for eksempel Novalis og symbolismen ved for eksempel Baudelaire.

99 August Strindberg i brev til Torsten Hedlund, 12. oktober 1896

Dette spørsmålet kommer blant annet til å danne utgangspunktet for å betrakte Strindbergs naturvitenskaplige praksis i lys av Deleuze sin lesning av den barokke filosofen Gottfried Wilhelm Leibniz (1646–1716) og hans *Monadologie* (1714). I Leibniz, ved å gjenaktivere han som *medie*-filosof, skal vi finne en filosofisk dialogpartner, som befinner seg i en lignende historisk, «barokk uro» som Strindberg i moderniteten, og som formulerer lignende mediale og naturfilosofiske teorier. I likhet med Leibniz holder også Strindberg fast ved en helhetlig metafysisk forestilling av et guddommelig skapt «verdensaltet», og som forsøker å forbinde igjen det som den positivistisk-atomistiske naturvitenskapen på nihilistisk vis har fragmentert: «[Det är] mystik vi behöva i dessa barbariska tider av botanisk samlarmani, då det är vetenskap för tjockskallar [...] att söndra hva «Gud» förenat i stället för att sammanföra.»<sup>100</sup> Legen og naturviteren Carl Ludwig Schleich, som vi allerede nevnte i det foregående kapittelet og som eksperimenterte mye sammen med Strindberg under hans Berliner-år, gir et interessant og i vår sammenheng meget passende bilde av sin venns naturvitenskaplige metode, når han sammenligner sistnevnte med Goethe, som vi videre i kapittelet skal komme tilbake til:

Ich will hier nur bemerken, daß ein Unterschied zwischen Goethescher und Strindbergscher Forschung besteht. Goethe suchte überall die Urphänomene und hatte ein ganzes Heer von Mitarbeitern, die ihm, dem Minister, Spezialfragen lösten. Strindberg suchte *wie ein Ingenieur* nach Betriebsgeheimnissen, *Mechanismen, Verschiebungen und Umschaltungen gegebener, dauernd fließender Bewegungen* und – war ganz einsam. Nur in der Ablehnung, die beide bei den Fachgelehrten fanden, waren sie gleich.<sup>101</sup>

Det Strindberg i all hovedsak ser ut til å kritisere, er for tydelige og dermed forenklede grensetrekninger og forståelsesmodeller, både i kjemien, botanikken og biologien. Både de kjemiske elementenes tilsynelatende identitet og stabilitet i det periodiske system og den taksonomiske klassifiseringen i botanikken og zoologien. Siden Strindberg inntar et *hylozoistisk* ståsted om at all materie lever, blir også overgangen mellom anorganisk og organisk kjemi, mellom det formodentlig ikke-organiske, som geologien, og de organiske, levende organismer, et kunstig opptrukket skille. Da naturen og materien<sup>102</sup> ikke er som et urverk for Strindberg, som den mekanistiske positivistiske forståelsen hevder, hvor delene kan tas fra hverandre, men nettopp en levende enhet, i samsvar med den gjengse vitalistiske definisjonen av organisk liv, hvor nettopp *helheten* bestemmer *delene*, vender Strindberg sitt naturforskende blikk mot overganger, terskler og forskyvninger i den stadig dynamisk tilblivende naturen og materien. «Allt är i all», Strindbergs monistisk-transformistiske motto, peker nettopp mot dynamiske utviklingsevner i den levende, organiske materien.

100 Strindberg, *SV 35: Naturvetenskaplige skrifter I* (Stockholm: Nordstedts, 2009), 350.

101 Schleich, *Erinnerungen an Strindberg* (Hamburg: Severus, 2013), 16. Mine uthevelser.

102 Vi benytter i vår og Strindbergs sammenheng *naturen* og *materien* som synonyme – som verdensaltets, det vil si virkelighetens (monadisk) besjelede, metafysiske grunnelementer.

Både de kjemiske stoffene – som den atomistiske kjemien har inndelt i «elementer» basert på deres tilsynelatende udelbarhet – såvel som botanisk og animalsk liv er (i darwinistisk ånd) historiske, i den forstand at de ikke er «ferdige»: Skaperen, de skapende kreftene, den stadig skapende fornuften som i denne forståelsen besjeler og bestemmer all materie og liv, skisserer i naturens dynamiske utvikling stadig utkast til noe former, som i evolusjonsforløpet enten «forkastes», mens andre «utføres» slik at det skisserte blir del av individets, for eksempel en plantes, nye form og gestalt. Nettopp dette *skisserings*-aspektet kan forstås i samsvar med Deleuze's teorier om *virtual / actual*: I hvert øyeblikk finnes det i den dynamisk tilblivende skapelsen *virtuelt* skissert potensiale som gjennom å bli *utført* blir del av det virkelige og reale [*actual*]. Det er blant annet på bakgrunn av denne evolusjonsforståelsen, at Strindberg, istedenfor et rigid klassifikatorisk system postulerer en kompleks, og ved første øyekast paradoksalt, «uregelbunden regelbundenhet»: <sup>103</sup>«Så aldeles regelbundet var det ei, men naturen är icke heller så regelbunden.»), en ordnet uordnet «oendliga sammanhang». <sup>104</sup> Ordet «sammenheng» peker nettopp mot en *medial* konsepsjon av all materie, som derav bare kan fattes og kartlegges i analogier og analogiske nettverk. Vi skal i det følgende betrakte Strindbergs analogiske naturvitenskaplige metode inngående. Ikke minst kan tanken om et slikt analogisk-nettverk betraktes som en foregripelse av visse økologiske tanker, som for eksempel Timothy Mortons (f. 1968) teorier om *the mesh*, <sup>105</sup> som reaktiverer den idealistisk-vitalistiske tanken om *verdensaltet* gjennom systemteori og arter og organismers gjensidige avhengighet og påvirkelse av hverandre.

Den *mediale materien* «benytter» ifølge Strindbergs teorier lignende analogiske og fotografiske prosesser, som så følgelig også den naturforskendes analogiske blikk og bevissthet gjennom fordypende morfologisk betraktning så å si blir en del av. En konstant, dynamisk, medial gjensidig påvirkelse finner sted i materien: Skaperverket, naturen og materien er ikke adskilt, men medialt sammenkoblet og i stadig utveksling og derav også utvikling. Medial er den også i den forstand at materien opptegner både sine tidligere mediale forbindelser og utvekslinger, sine «kontakter», og at den – som allerede nevnt – «skisserer» som peker mot sine fremtidige forbindelser, utviklinger og kontakter. Strindberg følger her den tyske zoologen og filosofen Ernst Haeckels kjente og etablerte teori om at Ontogenesen rekapitulerer Phylogenese, <sup>106</sup> at en organisme i sin utvikling og vekst gjennomgår så og si de samme stadiene som sin arts evolusjon, bare i en komprimert og temporal sammentrukket versjon, og transponerer denne, slik vi skal se, både på kjemiske stoffer, såvel som på planter, dyr og annet organisk liv.

---

103 Strindberg, *Jardin des Plantes, SV 35: Naturvetenskaplige skrifter I* (Stockholm: Nordstedts, 2009), 175.

104 Strindberg, *Jardin des Plantes, SV 35: Naturvetenskaplige skrifter I* (Stockholm: Nordstedts, 2009), 175.

105 Morton, *The Ecological Thought* (Harvard, MA: Harvard University Press, 2010).

106 Haeckel, *Generelle Morphologie der Organismen. 2 Bände* (Berlin: Georg Reimer, 1866), 52.!

## Mellom vitalisme og atomisme: Naturvitenskapen i Strindbergs fortid og samtid

For å forstå Strindbergs naturvitenskaplige posisjon og tilnærming, er det viktig å forstå hvordan han er posisjonert i forhold til sin samtids historiske utviklinger og naturvitenskap, samt å se hvilket og hva slags tidligere tankegods som aktiveres og aktualiseres i Strindbergs naturfilosofiske og naturvitenskaplige tilnærming. Født 100 år etter Goethe befinner Strindberg seg i en tid, som på mange måter kan sies å stå midt inn i den positivistisk-atomistiske naturvitenskapens dominans (med noen nykantianske innslag), som etter tysk idealismes filosofiske gullalder – som varte fra slutten av 1700-tallet og fram til Hegels død i 1831 – har fortrent idealismen til fordel for et mekanistisk og atomistisk verdensbilde. I tillegg til dette oppstår det mot slutten av 1800-tallet i kjølvannet av Darwinismen en stadig økning av ateisme og nihilisme, ikke minst gjennom Friedrich Nietzsches filosofi. Nietzsches åndsaristokratiske, kompromissløse individ-fokus utøver en stor innflytelse på Strindberg, mest prominent i årene 1888–1891, så gradvis mer latent utover hans liv. Rett før Nietzsches mentale sammenbrudd brevveksler han og Strindberg, noe som tar til dels absurde former.<sup>107</sup> Vi kan i denne sammenhengen sette det opp som arbeidstese, at ateismen og atomismen i sin idehistoriske utvikling er tett forbundet: fra tysk idealismes panteisme og forestillingen om *verdensaltet* besjelet med guddommelig fornuft, til en tilnærming som fragmenterer alle fenomenene til mekanistisk virkende atomære bestanddeler. For å vise bredden i utviklingen og tilnærmingene og de store forandringene som 1800-tallets filosofi og naturvitenskap gjennomgår, skal vi først i grove trekk kontrastere vitalistisk-idealistiske med positivistisk-atomistiske naturvitenskaplige og naturfilosofiske posisjoner.

Skal vi betrakte den naturvitenskaplige positivismen i Strindbergs samtid, kan to hovedskikkelser trekkes frem, nemlig Hermann von Helmholtz (1821–1894) og Emil du Bois-Reymond<sup>108</sup> (1818–1896) som begge fremmer et anti-vitalistisk, materialistisk-mekanisk verdensbilde, samt at begge var pionerer i den nyetablerte vitenskaplige fysiologien. Sentralt for positivismen er antagelsen, ikke minst i arven etter Kant, om den menneskelige erkjennelsesevnes begrensninger til empiriske fenomener og dens reduksjon til rasjonell fornuft. Et sentralt aspekt i positivismens tilnærming er dens begrep om *årsaksammenheng*. Forbindes denne med den blant annet med Darwins evolusjonstanke, og den deri liggende forestillingen om alt livs opphav i éncellede organismer utvikler seg i en mekanisk årsak- og virkningskjede til det veldige dyremangfoldet fram til fornuftsvesenet mennesket. Samtidig svarer en slik forestilling ikke på det sentrale, vitalistiske spørsmålet om *hvor* og *hvordan* nettopp «livet» eller livskraften kom «inn i» organismen, hvordan ånden eller sjelen kom inn i mennesket.

107 Se blant annet Scheffauer, «A Correspondence between Nietzsche and Strindberg», 197-205.

108 Det er interessant å påpeke at du Bois-Reymond i foredraget *De Syv Verdensgater* [*Die Sieben Welträtsel*] inntar en tilnærmet agnostisk posisjon, blant annet gjennom det latinske ordtaket *Ignoramus et ignorabimus* – «Vi vet det ikke og vi vil aldri vite det» – som i samsvar med Kant understreker umuligheten av metafysisk erkjennelse.

Riktignok finnes det også et flertall i Strindbergs samtid som kritiserer og forsøker – akkurat som Strindberg – å overkomme positivismens reduktivitet og tilsynelatende bokstavelige *åndsfraværenhet*. Blant disse kan vi trekke frem den tyske zoologen og naturfilosofen Ernst Haeckel (1834–1919) og hans monisme, eller den tyske filosofen Theodor Friedrich Vischer (1807–1887). I mellomtiden er Vischers atomisme-kritikk interessant, da den på mange måter kan sies å bære på visse likhetstrekk og å til en viss grad være synonym med Strindbergs kritikk – selv om sistnevnte riktignok til dels kobler seg opp mot mer hermetisk, alkymistisk og okkult tankegods, som dermed kan sies å inkorporere visse «anti-opplysnings» elementer – til dels i samsvar med Strindbergs Kant-kritikk vi har etablert i kapittel I. Mens Haeckel ønsket å bringe det guddommelige inn i Darwin, er Vischers kritikk av atomismen rettet mot positivismens forståelse av årsakssammenheng og den derav følgende tids- og kronologiforestilling. I positivismens mekanistiske forestilling er ånden som viser seg i mennesket det siste i den lange utviklingsrekken av kausale årsaksforhold. Vischer krever en revisjon av denne tidsforståelsen: Selv om ånden er det tilsynelatende «siste» som kommer til syne i evolusjonen, er den egentlig dét som i «skapelsen» og fremveksten av organisk liv kommer først. Med andre ord – og her står Vischer i en idealistisk tradisjon – er den skapende (teistisk formulert «skaperens») ånd eller fornuft det konstituerende prinsipp forut for all skapelse, slik at *det siste egentlig er det prinsipielt første*.<sup>109</sup> Selv om Vischer aksepterer Darwins evolusjonsprinsipp, betrakter han dets avhengighet av ytre forhold (seleksjon, arv, kampen for tilværelsen osv.) som å være mangelfull, da den ikke gir svar på det overnevnte vitalistiske spørsmålet om nettopp livets opphav, dens indre «grunn». I en slik mekanisk tilnærming, føres utviklingstanken i siste instans tilbake til positivismens innerste «substrat», *atomet*. Men det er her at positivismen, ifølge Vischer, ikke står på et stabilt fundament. Ifølge den klassiske vitalistiske definisjonen av organisk liv konstituerer helheten delene, og ikke, slik et mekanistisk verdensbilde hevder, delene helheten. Dermed blir atomets som alt livs fundament noe som ikke selv kan være materielt-stofflig:

Stoff er delbart, masse kan splittes. *Atomos* betyr tross alt udelelig. Følgelig kan atomet ikke være stofflig. Det som stoffet består av, skal være noe som i egenskap av udelbarhet ikke kan være stofflig. Dette er en *contradictio in adjecto*, en meningsløshet. Atomet er uendelig lite: det må enten bety at det blir til intet av lutter litenhet, eller at denne minste form kan tenkes oppløst i en enda mindre, hvilket er utenkelig. Dermed har man sagt det samme som overfor: Atomets er intet atom.<sup>110</sup>

109 Det er i denne sammenhengen av interesse å trekke inn en samtidig av Strindberg, nemlig Rudolf Steiner (1861–1925). Mellom Steiner og Strindberg finnes visse likhetstrekk, som går i samme retning av den her skisserte modernitetskritikken, deriblant en kombinasjon av idealistisk filosofi og en oppkobling mot hermetisk-okkult tankegods, som forsøkes å forenes med positivismens naturvitenskap. Steiners antroposofiske prosjekt, tar form rundt 10 år etter publikasjonen av Strindbergs første naturvitenskaplige verk *Antibarbarus* i 1893.

110 Jeg siterer her Kaj Skagens oversettelse av Vischer fra *Morgen ved Midnatt* (2015), som skisserer den unge Rudolf Steiners (1861–1925) liv og filosofiske utvikling fram til 1902. Oversettelsen er fra Vischers bidrag i det vitenskaplige tidsskriftet *Altes und Neues* fra 1882, som jeg dessverre ikke klarte å oppdrive i original. Det er i denne sammenhengen viktig å legge til at jeg ikke følger Skagens kultur-konservative syn – selv om visse lignende tendenser kan plasseres som en av flere motstridende krefter i Strindberg heterogene og dynamiske tankeunivers. Gjengitt fra Skagen, *Morgen ved midnatt* (Oslo: Vidarforlaget, 2015), 170.

Derifra retter Vischer sin kritikk mot faktumet at når Darwins teori utvides til alle artene, vil begrepet om organismenes indre hensiktsmessighet oppheves, siden utviklingen da bare «frembringes gjennom en slags friksjon. Men utvikling kan man bare tale om hvis man mener *at naturen er en ubevisst kunstner og at det foresvever den et bilde av det som skal oppstå, før det oppstår.*»<sup>111</sup> Denne tanken om naturen som kunstner, som i den dynamisk tilblivende organismen skisserer dens kommende form(er), er en teori som også Strindberg, som vi videre skal se, fremmer gjentatte ganger, deriblant i sitt naturvitenskaplige skrift, *Jardin des Plantes*. Ifølge Vischer er dermed ånden – i samsvar med og basert på tysk idealisme – oppstått innenfor naturen, akkurat som Schellings aksiomatiske utsagn ved slutten av *Ideen zu einer Philosophie der Natur* (1797): «Die Natur soll der sichtbare Geist, der Geist die unsichtbare Natur sein. Hier also, in der absoluten Identität des Geistes in uns und der Natur außer uns, muß sich das Problem, wie eine Natur außer uns möglich sei, auflösen.»<sup>112</sup>

For å understreke forskjellige forståelsesmåter og tilnærminger til organiske naturvesener, om det nå er planter eller dyr, kan vi trekke inn den klassiske botanikkens «far», Carl von Linné (1707–1778) – hvis verk og liv Strindberg riktignok beundret, han refererte ofte til landsmannen: «På 1700-talet föddes en stor poet som ägnade sig åt naturvetenskaperna.»<sup>113</sup> Linnés botaniske og zoologiske nomenklatur ordnet og sorterte hele dyre- og planteriket *diskursivt*, basert på likheter og ulikheter. Mens denne tilnærmingen har sin nytte og plass i de botaniske og biologiske vitenskapene, kaster denne sorteringen lite lys over det vitalistiske kjernes spørsmålet: Hvordan kommer livet «inn i» organismen, inn i materien? Det er nettopp dette spørsmålet som driver Johan Wolfgang von Goethe (1749–1832), som ved siden av sin omfattende dikteriske produksjon også var en dreven naturforsker, til å «grunnlegge» noe han kaller for *morfologi*, hvilken han selv definerer som hjelpevitenskap til fysiologien. Skillet mellom subjekt og objekt, stadig økende i den gryende moderniteten og den kommende varekapitalismens fremmedgjøring, er noe Goethe strever etter å oppheve. En av hans maksimer peker nettopp mot subjektets virkelighetsforankring, og enheten med en helhetlig natur, som den betraktende er en del av: «Es gibt eine zarte Empirie, die sich mit dem Gegenstand innigst identisch macht, und dadurch zur eigentlichen Theorie wird. Diese Steigerung des geistigen Vermögens aber gehört einer hochgebildeten Zeit an.» (Goethe 2007: 500) Maksimen kan leses nettopp som motsetning og som reaksjon på modernitetens utviklinger vi i første kapittel har vært inne på, og som Crary skisserer i de første tre kapitlene i *Techniques of the Observer*. Goethes syn er at den subjektive betrakteren må forstå seg selv som del av en

111 Skagen, *Morgen ved midnatt* (Oslo: Vidarforlaget, 2015), 170. Mine uthevelser.

112 Schelling, *Ideen zu einer Philosophie der Natur* (Landshut: Philipp Krüll, 1803), 64.

113 Strindberg, *SV 29: Visektioner. Blomstermålningar och djurstycken. Skildringar av naturen. Silverträsket*. (Stockholm: Bonnier, 1985), 215.



*aktiv* erkjennelsesprosess. At dette er noe som må innøves, og som i den begynnende moderniteten står i fare for å gå i oppløsning, er noe som maximens siste setning nærmest elegisk peker mot.

Vi kan altså fastslå, at Goethes naturvitenskaplige tilnærming forsøker å fange og forstå fenomener i utvikling, det vil si morfologisk – en vitenskaplig tilnærming Goethe var den første til å utvikle under dette navnet – noe som blir særdeles tydelig i hans metodologiske skrift «Betrachtung über die Morphologie überhaupt» fra 1798, der morfologien betegnes som hjelpevitenskap til fysiologien. Et hovedmoment i skriften er at morfologien samler og helhetliggjør det de andre vitenskapene, foreksempel anatomien eller atomistisk naturvitenskap etter Newton, har fragmentert og delt opp: «In der Anatomie der übrigen organisierten Geschöpfe ist vieles geschehen, *es liegt aber so zerstreut*, ist meist unvollständig und manchmal auch falsch beobachtet, daß für den Naturforscher *die Maße beinahe unbrauchbar ist und bleibt.*»<sup>114</sup> Den toneangivende diskursive tilnærmingen, som for eksempel i Linnés zoologiske nomenklatur, skaper et system sortert etter ytre kjennetegn, uten å noen gang nærme seg den i utvikling befinnende, konstituerende ideen, som først i etterdannelsen av overgangene mellom en betraktningsrekke kommer til syne. Følger man denne, er det faktisk denne helhetlige ideen, i alle fall når forskningsobjektet er av organisk natur, som konstituerer delene, og ikke – som det ofte postuleres av en mer atomistisk naturvitenskap – delene helheten. Goethes morfologi kan dermed sies å vitne om et vitalistisk syn: «[W]eil das Leben in seiner Einheit sich als Kraft äußert die in keinem der Teile besonders enthalten ist.»<sup>115</sup> Det er nettopp denne livskraften, og dens helhetlige forståelse og virkelighetsforankring – hvilket også omfatter det aktivt betraktende subjektet – som fysiologiens reduktivitet nettopp ikke kan fange eller forklare. Morfologi kan dermed sies å være en enhets- og helhetsskapende metodologi, som strever å fange tingenes konstituerende idé – dens *urfenomen*. Først når alle stadiene er tatt med i betraktningen, kan et individ av for eksempel en plante, eller en rekke av fenomener, sies å ha blitt betraktet og beskrevet – og dermed også forstått – i sin helhet. Nettopp denne subjekt-objekt-problematikken får en presisering i «Der Versuch als Vermittler von Objekt und Subjekt», en annen metodologisk skrift fra 1793:

In der lebendigen Natur geschieht nichts, was nicht in einer Verbindung mit dem Ganzen stehe, und wenn uns die Erfahrungen nur isoliert *erscheinen*, wenn wir die Versuche nur als isolierte Fakta anzusehen haben, so wird dadurch nicht gesagt, daß sie isoliert *seien*, es ist nur die Frage: wie finden wir die Verbindung dieser Phänomene, dieser Begebenheiten?<sup>116</sup>

---

114 Goethe, «Morphologie überhaupt» i *Werke 6: Versepen, Schriften, Maximen und Reflexionen*. (Frankfurt am Main: Insel Verlag, 2007), 434. Mine uthevelser.

115 Goethe, «Morphologie überhaupt» i *Werke 6: Versepen, Schriften, Maximen und Reflexionen*. (Frankfurt am Main: Insel Verlag, 2007), 436.

116 Goethe, «Der Versuch als Vermittler von Objekt und Subjekt» i *Werke 6: Versepen, Schriften, Maximen und Reflexionen*. (Frankfurt am Main: Insel Verlag, 2007), 386.

En slik helhetsskapende, syntetiserende erfaring av en betraktnings- eller forsøksrekke kaller Goethe en *erfaring av høyere art* [*Erfahrung der höheren Art*]. Det er det erkjennende subjektet, som i sin nærmest sammensmeltende, ikke-tilleggende betraktning, som erkjenner, bevarer og dermed på mange måter også *fullender* en virkelighet i tilblivelse. Den morfologisk-subjektive erkjennelsesprosessen blir dermed en måte for subjektet å både bevare den fysiologisk forankrede, autonome erkjennelsesevnen, som nettopp gjennom betraktning skaper sammenheng med seg selv og sin omverden, skaper tilgang til virkeligheten i utvikling.<sup>117</sup>

### **Antibarbarus (1893)**

Etter skilsmissen fra sin første kone, Siri von Essen, bestemmer Strindberg seg, etter gjentatte oppmuntringer fra flere av hans venner, deriblant forfatteren Ola Hansson som selv hadde slått seg ned like utenfor den prøyssiske hovedstaden, til å flytte til Berlin – ikke minst med baktanken om å få sine stykker satt opp på tyske scener og å etablere seg som ledende europeisk dramatiker. Ved siden av møter med teaterintendenter, er Strindbergs litterære produksjon lagt nokså død for øyeblikket, mens den naturvitenskaplige interessen gradvis begynner å oppta stadig mer av hans tid.

Strindbergs første naturvitenskaplige utgivelse i bokform i 1893, *Antibarbarus* var opprinnelig planlagt som et større systematisk verk, som i sin helhetlige ambisjon kan synes å bære et viss slektskap til den tyske idealismens forsøk på å etablere systematisk-helhetlige overganger mellom fagfelt, fra botanikk, kjemi og fysikk til antropologi og teologi; kort sagt evolusjonen fra det anorganiske til det organiske, fra mineralene til plantene til mennesket, ånden i naturen, som utvikler seg til den menneskelige selvbevissthet, er noe som fremgår av følgende skisse, som finnes arkivert under «Lessebo Bikupa 1889»<sup>118</sup> blant Strindbergs etterlatte papirer:

*Antibarbarus.*

Försök till Skapelsehistoria. Meteorteori. a) b)	1.
Kritik på Kant. Laplace.	2.
Organiska livvets uppkomst. Ancestrala former. Organisk Matematik.	3.
De enkla ämnenas uppkomst-historia. Släkt-skap. Urämne eller -ämnen. Monism. Dualism.	4.

117 For en nærmere utlegning av denne tankegangen og Goethes påvirkning på Hegels *Phänomenologie des Geistes* og den tyske idealismen se Förster, *Die 25 Jahre der Philosophie* (Frankfurt am Main: Klostermann, 2018).

118 Strindbergsummet, Kungliga Bibliotek Stockholm.

Krafterna: Ljus. Värme. Elektricitet. Radiometern.	5.
Elektricitet och Magnetism. Norrsken. Magnetnålen.	6.
Ljus och Spektralanalys	7.
Luftens Sammansättning.	8.
Vattnets Sammansättning.	9.
Mineral-själ.	10.
Vextsjäl.	11.
Djursjäl.	12.
Menniskan.	13.
Menniskan i Historien.	14.
Racerna.	15.
Själfunctionernas historia.	16.
Själslifvet.	17.
Själslifvets framtida utveckling.	18.

Denne planen bidrar å sette den faktisk publiserte *Antibarbarus*, med sine to deler, i kontekst av dette større planlagte, men ufullførte verket. Store mengder av skisser, notater og forarbeider havnet i Strindbergs arkiv, en grønn sjøsekk, som derfor ble omtalt som *gröna säcken*, og ble enten omarbeidet til artikler og andre naturvitenskaplige utgivelser (derav *Sylva Sylvarum* og *Jardin des Plantes*, som vi skal komme tilbake til), eller inkorporert i *En Blå Bok I-IV* (1907–1912) etter Strindbergs hjemkomst til Sverige. Interessant er det planlagte verkets omfang og helhetlig-systematiske ambisjon, som ved første øyekast kan minne om den tyske idealismens altomfattende metafysiske systemkonstruksjoner, å la Schelling, Hegel eller senere Steiner– ikke minst den skisserte utviklingen fra det anorganiske og mineralske til det organiske og planteriket og videre gjennom dyreverden til mennesket, dens historisitet og utviklingen av (tilsynelatende høyere) sjelelige erkjennelsesevner – motiverer slike sammenligninger.

Allerede på et formelt plan viser dramatikerens Strindberg seg i *Antibarbarus*, først utgitt på tysk i 1894, og først i 1906 på svensk: Dens deler eller «bøker» er betegnet som brev, og er ført i en henvendende dialogisk form, der tekstens forteller henvender seg direkte til en forestilt opponent, foregriper mulige innvendinger og svarer fortløpende på disse, slik at tekstens retorikk gir følelsen av en dialogisk utveksling, som for eksempel i begynnelsen av bokens første brev, «Till Svavlets Ontogeni»<sup>119</sup>: «Du

<sup>119</sup> Ordet *ontogeni*, fra *ontogenese*, beskriver i biologien et individs utvikling fra befruktet eggcelle til utvokst, kjønnsmoden tilstand. Begrepet går tilbake til zoologen og filosofen Ernst Haeckel, hvilkens monisme-teorier utøvde en stor innflytelse på Strindberg. Mer om Haeckel senere.

vidhåller att svavlet är ett element och då jag frågar vad du menar med ett element, svarar du: en kropp som ännu icke är sönderdelad. Du definierar sålunda med en negation och din definition är mig sålunda värdelös likasom ditt begrepp element.»<sup>120</sup> Innledningsvis blir det allerede tydelig, at Strindbergs kritikk i all hovedsak retter seg mot for rigide begrepslige rammer, i dette tilfellet den moderne kjemiens inndeling i elementer og deres sortering i forhold til det periodiske systemet. Spørsmålet Strindberg ser ut til å stille, er tilsynelatende enkelt, men grunnleggende: Hva er et element? Utifra hvilke premisser definneres kjemiens grunnelementer? Hvilke berettigelse og begrunnelse har det positivistisk-atomistiske verdensbildet til å sette atomet, og derav det kjemiske elementet, som sitt «metafysiske»<sup>121</sup> fundament? At definisjonen av hva et element er – dens udelbarhet – skal bero på en negasjon, er noe Strindberg ikke synes er tilstrekkelig. Det er i denne sammenhengen interessant å trekke inn Vischers tidligere nevnte motsigelse av det atomistiske verdensbildet: Skal atomet være den ytterste forklaringen av den sansbare virkeligheten, kan ikke atomet selv være empirisk sansbar – fordi man isåfall ville forklare en ting tautologisk med seg selv, hvilket ikke utretter noe. Ikke minst er jo nettopp *Atomos* det gammelgreske ord for «udelelig». Siden all materie er delbar, er atomet følgelig noe som må være noe annet enn fysisk natur; – eller spurt annerledes: Hva består atomet av?

En mulig løsning på dette atomistiske paradokset fremmer Strindberg i samme brev, og bekjenner seg samtidig til monismen:

I min tillfälliga egenskap av monist har jag tills vidare bundit mig vid antagandet att alla ämnen och alla krafter äro förvanta och om de äro härledda ur ett, de uppstått genom förtätning och förtunning, genom kopulation och korsning, genom arv och omvandling, genom urval och kamp, addition och substitution och vad mera du vill föreslå, men att jag därvid ej så strängt antagit den lagbundna ordningen, ändamålsenligheten och dylika svävande begrepp, vilka jag dock fortfarande skulle vilja hålla svävande tills begreppen blivit fullt utredda, eller, vad bättre är, avlägsnade ur terminologien.<sup>122</sup>

Monismen Strindberg følger her, har sitt opphav i teoriene til den tyske filosofen og zoologen Ernst Haeckel (1834–1919) og som utøvde en stor innflytelse på førstnevntes naturvitenskaplige og naturfilosofiske tankeverden, tar utgangspunkt i, at alle elementer har sitt opphav i ett grunnelement, som i løpet av skapelsen gjennom «fortetning og fortykning», gjennom «kopulasjon og kryssning» har skapt nye kombinasjoner og «elementer», som igjen inngikk andre koblinger og transmutasjoner, fram til det mangfoldet av materie verden består av. Riktignok må ikke denne kombinatoriske modellen betraktes for statisk: Ifølge Strindbergs monisme finnes ikke de kjemiske elementene som tydelig avgrensede byggeklosser, slik det periodiske systemet kan se ut til å fremstille, men i konstante, ofte

120 Strindberg, *Antibarbarus*, SV 35: *Naturvetenskaplige skrifter I* (Stockholm: Nordstedts, 2009), 9.

121 Når vi i denne sammenhengen kaller positivismen, med sin dediserte anti-metafysiske holdning, for en «metafysikk», gjøres dette for å understreke dens modellkarakter, som på lik linje med andre (metafysiske) verdensbilder og systemer forsøker å romme virkeligheten.

122 Strindberg, *Antibarbarus*, SV 35: *Naturvetenskaplige skrifter I* (Stockholm: Nordstedts, 2009), 9.

minimale forurenselser og konglomerater, slik at alt uadskillelig, og med små valør-forskjeller – som vi skal komme tilbake til i forhold til Leibniz konsepsjon av materien – befinner seg i en konstant *flux*, som flyter inn og ut av hverandre i stadig dynamisk utveksling: «[A]tt svavlet är en proteus som i nästa ögonblick icke är densamma som i detta, och att om du griper efter stjärten du får fatt i huvudet.»<sup>123</sup> Stoffet svovel evner altså, ifølge Strindberg, å innta så mange dynamiske, transitive former, at det er så og si umulig å definere det som ett identisk og stabilt grunnelement: «Jag återvänder nu till svavlet och ställer upp min positiva *analogi* med ett harts emot din poetiska eller metafysiska liknelse med interimsbegreppet element, interim, emedan du tillägger de viktiga orden »ännu icke» till ordet *sönderdelat*.»<sup>124</sup>

Begrepene «interims» og «ännu icke [...] sönderdelat» er av interesse i vår sammenheng, da de understreker ideen om bevegelig oscillasjon og flyt, om en dynamisk og alltid i utvikling befinnende natur. Den positivistiske naturvitenskapen ser ut til å enten gå for fort opp i abstraksjonsnivå, for å så kaste et forhastet «begrepshylster» over fenomenet, ved å fikserer og stivne noe som befinner seg i en flytende og i utvikling befinnende *dynamis* i en for begrensende modell. Man kan sammenligne det med forskjellen mellom kart og terreng: Strindberg ønsker å få mer av terrenget inn på kartet, slik at den blir mer finurlig og detaljert, noe som går på bekostning av tydelighet. Men en tydelighet som er forhastet, på bekostning av virkelighetens finmaskede vesen er, kan det virke som, for Strindberg ingen tydelighet, men snarere et bedrag – et bedrag som skal berolige ved å fremme en stabil, begrepsfestet verden, men et bedrag allikevel. Å berolige var heller aldri Strindbergs mål. Strindbergs *interims*-begrep ( understreker nettopp våre teorier om en medial konsepsjon av materien: Materien er full av terskler der mediale utvekslinger, transformasjoner og metamorfoser finner sted. Det er i denne sammenhengen også interessant å trekke Deleuze begrepspar *virtual* og *actual*, og *modulation* inn, da de peker mot lignende ideer som de Strindberg fremmer i *Antibarbarus*. At den atomistiske naturvitenskapen, her i kjemiens tilfelle, bedriver en for grov forenkling som ikke makter å fatte en verden i konstant utvikling og bevegelse, er noe Strindberg er overbevist om:

De mest differentierade procedurer av naturen förenklades, återfördes på formler, och gjordes till system. Svavlet som kristalliserar i trettio olika system, inpinades i två, rombiska och hexagonala. Man har försökt ge en formel för äggvitan, men den analytiska geometrien har dock ännu icke vågat konstruera kurvorna i det mänskliga örat...<sup>125</sup>

Videre understreker Strindberg den kjemiens opphav i alkymien, men kritiserer at den positivistiske tilnærmingen ikke tar de mystiske, okkulte transformistiske sannhetene med i betraktning:

123 Strindberg, *Antibarbarus*, SV 35: *Naturvetenskaplige skrifter I* (Stockholm: Nordstedts, 2009), 19.

124 Strindberg, *Antibarbarus*, SV 35: *Naturvetenskaplige skrifter I* (Stockholm: Nordstedts, 2009), 9. Mine uthevelser.

125 Strindberg, *Antibarbarus*, SV 35: *Naturvetenskaplige skrifter I* (Stockholm: Nordstedts, 2009), 23.

«Och varför håller du ännu på ditt element? Därför att det är ditt! Men det är icke ditt, emedan du tagit det. Du tror dig ha begripit det så, men du har endast reminiscerat det. Begreppet element är medsläpat från alkemien, men varför släpade du också icke med andra kloka begrepp.»<sup>126</sup> Det er her at Strindberg avslører sine tildels okkulte og alkymistiske innflytelser, som peker i retning av hermetisk tradisjon:<sup>127</sup>

*Desse gamle hade ännu en viss aktning för materien, tillskrevo den ett mått av själ, eller bilddrift; sågo mera till kropparnes egenskaper och slöto från verksamhetsyttringarne till beskaffenheten. De sökte mindre det nu så beprisade handgripliga än det för förnuftet fattbara, och med ett så grovt instrument som vågen, vilken sedan snart hundra år är kemistens allt, tilltrorde de sig knappt kunna mäta upp den evigt svävande oväsentliga egenskapen vikt. Det erinrar för övrigt om den gamla kyrkobilden där ängeln står vid dödsrikets ingång och väger de ankommande själarne, med kroppar och allt! Har du hört at slaktaren dock gör skillnad på död vikt och levande vikt när han köper kreatur?»<sup>128</sup>*

Ved å understreke alkymistenes «aktelse for materien», trer også et av Strindbergs underliggende hovedanliggender i teksten frem: At materien er i konstant forandring og transformasjon. Samtidig understreker referansen til vekten, skilnaden mellom død og levende vekt, den vitalistiske overbevisningen at fenomenet eller vidunderet (organisk) *liv* ikke lar seg redusere til materie etter rent atomistisk-materialistiske premisser. For Strindberg, kan det virke som, er dette en implisitt «sjelsbevis».

Ideen om konstant bevegelse og transmutasjon forfølger Strindberg videre i *Antibarbarus'* andre brev, «Om elementenes transmutasjon, transformistisk kemi eller allt är i allb». Igjen understreker Strindberg sin monistiske grunnholdning: «Jag känner mig däremot såsom transformist nästan förpliktigad antaga endast ett enkelt ämne, ur vilket de andra genom klyvning, förtätning, förtunning, kopulation, korsning [...] uppstått, och detta utan att jag vill nämna urämnet vid namn, kanske inte en gång med namnet väte.»<sup>129</sup> Dette *urelementet* kan betraktes i samsvar med den monistiske grunnantagelsen, om at all materie har utviklet seg fra «det enkla till det mera sammansatt». <sup>130</sup> Den transformistiske grunnholdningen i andre brevet kan sammenfattes med en monistisk tanke, som kan sies å ha sitt opphav i hermetisk og alkymistisk tradisjon: At et element eller stoff kan tvinges i laboratoriet til å gjennomgå sin egen ontogenese, å «gjenfortelle» hele sin utviklingshistorie og dermed vise alle sine tidligere former samt stoffer den tidligere har vært i kontakt med. Denne ideen, som Strindberg her anvender i forhold til kjemien, finnes i den fortsatt aktuelle biologiske teorien av Ernst Haeckel, om organismers utvikling –

126 Strindberg, *Antibarbarus, SV 35: Naturvetenskaplige skrifter I* (Stockholm: Nordstedts, 2009), 23.

127 Vi definerer det *hermetiske* som overbegrep for et «Konglomerat aus ideengeschichtlichen Strömungen und alten Wissensformen [...]». Es umfasst sowohl den Hermetismus (im oben ausgeführten engen Sinne) als auch den Pythagoreismus, den Neuplatonismus und die Kabbala sowie die alten Wissenszweige Alchemie, Magie und Astrologie. Darüber hinaus werden in den einschlägigen Nachschlagwerken auch neu entstehende Richtungen wie die Signaturenlehre, die Monadologie, die Geisterlehre Swedenborgs oder der Mesmerismus [hinzugerechnet].» Graczyk, *Die Hieroglyphe im 18. Jahrhundert* (Berlin: De Gruyter, 2015), 12.

128 Strindberg, *Antibarbarus, SV 35: Naturvetenskaplige skrifter I* (Stockholm: Nordstedts, 2009), 23. Mine uthevelser.

129 Strindberg, *Antibarbarus, SV 35: Naturvetenskaplige skrifter I* (Stockholm: Nordstedts, 2009), 25.

130 Strindberg, *Antibarbarus, SV 35: Naturvetenskaplige skrifter I* (Stockholm: Nordstedts, 2009), 26.



«Die Ontogenese rekapituliert die Phylogenese»<sup>131</sup> – som forenklet sagt går ut på, at en organismes fremvekst fra eggcelle til utvokst individ rekapitulerer visse aspekter og morfologiske former fra dens evolusjonshistorie. Strindberg overfører denne teorien – i samsvar med sin kritikk av skillet mellom anorganisk og organisk kjemi – på mineralet sølv:

När silver smälter, vem vet om det ej genomgår tillbakaåt hela sin ontogeni; blir ett ögonblick kvicksilver, sedan bly, mot slutet natrium, kanske i det ögonblick då det upptager syre som sedan vid kallnandet avges under eldfenomen; och aldra sist då det i blåa ångor förgasas är det kanske väte. Varför skulle ej kropparne hava sin ontogeni såväl som de högre organismerna under deras fosterliv?<sup>132</sup>

At dette monistiske urelementet ikke kan betegnes nærmere, skyldes ikke minst faktumet at det ennå ikke er oppdaget, samtidig som det kan virke som om også Strindberg er i tvil om dette er i det hele tatt mulig. Dette opprinnelige element kan heller betraktes som et idémessig, konstituerende prinsipp, ikke ulik det Goetheanske *Urpflanze*, som sistnevnte også var i tvil om dens fysiske eksistens, eller om det handlet seg om et indre, ideelt utviklingsprinsipp. Samtidig fortsetter Strindberg å nærme seg nettopp dette eventuelle urelementets problemstilling, deriblant ved å sette spørsmålsteget ved det kunstige skillet mellom uorganisk og organisk kjemi. Om det ikke finnes et «bestämt gränsmärke [...] mellan organiskt och oorganiskt, så utgöras dock alla organiska ämnen, huru komplicerade de än må vara, av beståndsdelen kol som ingrediens. [...] Den organiska kemien är kolföreningarnes.»<sup>133</sup> Det er i disse passasjene, at Strindberg leker med tanken om at muligens karbon [på svensk *kol*], kunne være et slikt monistisk grunnelement:

[S]å synes rimligt att kolet uppställes som stamfader för hela den organiserade världen. Men då kolet besitter en del egenskaper som göra det ytterst olämpligt att själv ingå föreningar, så får man väl antingen tänka sig kol i kemiska föreningar såsom ett helt annat ämne än det vulgära kolet, eller också måste man antaga att det kan transformera sig, uppåt mot det mer differentierade eller nedåt mot det enklare.<sup>134</sup>

Igjen understreker Strindberg, at han avviser forståelsen av «enkle elementer», til fordel for transmutasjon og forurenselser. Ingen emne finnes i ren eller enkel form i naturen, men i komplekst sammensatte forbindelser og forurenselser. Istedenfor å avfeie et eksperiments riktighet grunnet forurensning, betrakter Strindberg forurensningen som nettopp det som gjenspeiler virkelighetens mangfoldige, kombinatoriske sammensatthet. Den klassiske kjemiens bestrebelser etter uforurensede eksperimenter, gjenspeiler det reduktive begrepskorsettet som en fiksert inndeling i «statiske» elementer medbringer. Følgelig, og i samsvar med de over etablerte teorier om materiens medialitet, kommer

131 Haeckel, *Generelle Morphologie der Organismen. 2 Bände* (Berlin: Georg Reimer, 1866), 52.

132 Strindberg, *Antibarbarus, SV 35: Naturvetenskapliga skrifter I* (Stockholm: Nordstedts, 2009), 41.

133 Strindberg, *Antibarbarus, SV 35: Naturvetenskapliga skrifter I* (Stockholm: Nordstedts, 2009), 25.

134 Strindberg, *Antibarbarus, SV 35: Naturvetenskapliga skrifter I* (Stockholm: Nordstedts, 2009), 31.

Strindberg inn på spørsmålet hvorvidt et stoff kan fremstilles under kunstige omstendigheter i laboratoriet – her ved det påfallende eksempelet gullmakeri:<sup>135</sup>

När jag nu tror att de förut som element ansedda kropparna kunna flyta över i varandra och att de ej äro så enkla, frågar du med ett visst berättigande om jag också tror att man kan göra guld. Jag kunde egentligen ge ett undvikande svar som så: därför att jag kan framlägga en stamtavla för kattens härledning, behöver jag därför icke kunna göra en katt.<sup>136</sup>

Til tross for Strindbergs transformistiske teorier, er det å gjenskape et så sammensatt stoff som gull noe som forblir vanskelig, ikke minst grunnet skaperverkets og verdensaltets komplekse samspill, transmutasjoner og dynamiske overganger i materien, som ikke så lett lar seg gjenskape i laboratoriet.

### **Jardin des Plantes (Paris 1896)**

Positivismens og atomismens naturvitenskapelig fragmenterende virkemåte har, slik vi i det foregående har etablert, oppstykket tidligere metafysiske systemer – deriblant ideen om det sammenhengende «verdensaltet» – til i et nihilistisk vakuum omkringflakkende atomer. Det er følgelig ingen overdrivelse å si at modernitetens ofte paradoksale utviklinger, som ikke har forskånet naturvitenskapen, har brakt eldre metafysiske systemer i «uorden». Men nettopp denne uorden kan se ut til å samtidig by på en mulighet, som også Strindberg kan sies å ta del i, for å forene tro og vitenskap. I samme ånd siterer for eksempel Walter Benjamin i *Passasjeverket* fra *Encyclopédie française*: «Det er neppe en tilfeldighet at det århundret som har hatt det sterkeste poetiske språket, det nittende århundret, også har hatt det største vitenskapelige framskrittet.» [J 84, 2] Vi kan oppsummerende og muligens gjentagende konstatere at Strindbergs analogiske naturvitenskapelige metode har en viss slektskap til allegorikeren, som samler opp bruddstykkene og fragmentene som modernitetens «jordkjelv» har løsrevet og skaket opp, ut av hvilke han forsøker å konstruere nye helheter, nye komplekse metafysiske sfærer som innlemmer uordenen i sitt system. Dette betyr, med andre ord, å ta entropiens kaotiske prinsipp med i betraktning i den nye ordenen. Få steder har dette tapet av tidligere etablert orden og modernitetens oppløsende kraft, sammen med allegorikerens nyskapende og ny-ordnende blikk, blitt beskrevet så tydelig som i et fragment gjengitt i *Passasjeverket*, fra Joseph de Maistres (1753–1821) åttende samtale i *Soirées*, der universet beskrives som et naturhistorisk museum, hvor alle eksponatene, rystet av et jordkjelv, ramler vilt omkring hverandre:

Men hvilken galning kunne være i tvil om den opprinnelige intensjonen eller tro at bygningen var oppført på denne måten? ... Ordenen er like synlig som mangelen på orden; og blikket som glir over

135 Det er i denne sammenhengen viktig å huske på, at alkymien omfatter alkymistens indre, esoteriske utviklingen, som forløper analogt med det exoteriske kjemiske eksperimentet.

136 Strindberg, *Antibarbarus, SV 35: Naturvitenskapelige skrifter I* (Stockholm: Nordstedts, 2009), 42.

At Strindberg i denne sammenhengen avviser alkymistisk gullmakeri er interessant, fordi han senere i løpet av Infernokrisen kommer til å vende tilbake til dette med nærmest manisk iver. At Strindberg siden tror han at han lykkes, noe som blant annet omtales i Carl Ludwig Schleichs *Erinnerungen an Strindberg*, er i vår sammenheng mindre viktig.

dette veldige naturtempelet gjensker uten problemer det en dødbringende kraft har knust, brakt i uorden, tilsmusset eller forrykket. Og hva mer: se nøyer etter, og du kan straks se resultatet av en reparerende hånd. Noen bjelker er allerede avstivet; man har ryddet stier gjennom ruinene; og midt i den generelle forvirringen har en mengde *analogier* allerede gjenfunnet sin plass og kommet i kontakt. [J 86, 2]<sup>137</sup>

Allegorikeren skaper altså orden i det «uordnete museet», rydder analogiske forbindelses «stier» i det tilsynelatende kaos. Uorden som de Maistre beskriver er å betrakte metaforisk og samtids-diagnostisk: Den har sitt opphav i det materialistisk-mekanistiske, atomistiske verdensbildet, som ikke anerkjenner en skapende, objektiv fornuft og *ånd* i naturen og organismenes verden. Den poetiske naturforskeren Strindberg ordner altså på nytt, etter hans egne monistiske og transformistiske prinsipper, og med sin analogisk-allegoriske metode. Hans tilnærming forsøker følgelig å nærme seg en sammenlignende formlære, som til en viss grad kan betraktes som å være i slektskap med Goethes morfologi. Det er i denne sammenhengen også verdt å huske Schleichs påpekning i *Erinnerungen an Strindberg*, hvordan Strindberg i motsetning til Goethe bare var interessert i overganger og «forskyvninger», og ikke i like stor grad i *Urphenomener*.

Strindbergs *Jardin des Plantes* ble forfattet i Paris og utgitt med støtte fra vennen og okkultisten Torsten Hedlund i hans forlag i Gøteborg i 1896. Skriftet forsøker å applisere de transformistiske prinsippene fra kjemien over til plante-, dyret- og mineralriket, og kan følgelig betraktes som en videreføring av den over nevnte skissen til den ufullendte *Antibarbarus*.<sup>138</sup>

At Strindberg oppkaller sitt tredje naturvitenskaplige verk<sup>139</sup> nettopp etter Paris' store naturhistoriske museum med botanisk hage, som han hyppig besøker under hans opphold i den franske metropolen, kan ikke utelukkende tilskrives tilfeldighetene. Så skriver han for eksempel i den selvbiografiske romanen *Inferno* (1897):

Och Paris' underverk, som är okänt för parisarne, Jardin des Plantes har blivit min egen park. *Hela skapelsen samlad inom en inhägnad*, Noaks Ark, det återvunna Eden, där jag vandrar utan fara mitt ibland vilddjuren, det är en alltför stor lycka. Utgående från mineralen passerar jag genom växt- och djurriket för att komma fram till människan bakom vilken jag *upptäcker Skaparen*. Skaparen, denne *store konstnär* som *utvecklar sig själv under skapandet*, i det han gör skisser som han förkastar, återupptar ofullgångna idéer, fulländar, mångfaldigar de primitiva formerna. Förvisso, detta är skapat för hand. Ofta gör han ofantliga framsteg i det han uppfinner arterna, och det är då som vetenskapen konstaterar luckor, felande länkar, och inbillar sig att mellanformerna ha försvunnit.<sup>140</sup>

Koblingen mellom skaperen som kunstner, er interessant i sammenhengen av Strindbergs poetiske-analogiske naturvitenskaplige metode. Ikke minst er Strindberg her implisitt i samsvar med den

137 Mine uthevelser.

138 Riktignok ble også *Jardin des Plantes* ufullført av økonomiske grunner.

139 Etter *Antibarbarus* utga Strindberg *Sylva Sylvarum* – hvilket grunnet oppgavens omfang måtte bevisst utlates.

140 Strindberg, *SV 37: Inferno* (Stockholm: Nordstedts, 1994), 141. Mine uthevelser.

teologiske ideen om *Creatio Continua* – at skaperen ikke forlot skaperverket etter skapelsen, men snarere fortløpende fortsetter å skape den stadig i tilblivelse værende naturen og materien, det vil si verdensaltet. Den i det forrige skisserte vandringen, fra det mineraliske, til plante- og dyreriket og videre mennesket er samtidig *Jardin des Plantes*- skriftens – riktignok ganske så løse – formelt strukturerende prinsipp. Vi skal i det følgende begi oss ut på en lignende, nærlesende vandring gjennom de delene av *Jardin des Plantes* som er viktig i vår sammenheng, gjennom en rekke av tankefigurer som er sentrale i Strindbergs naturvitenskap.

### «Allt är i allt» – Alt lever: Strindbergs hylozoisme

I *Jardin des Plantes* første kapittel står igjen overgangen mellom den anorganiske og den organiske naturen i sentrum, der Strindberg stiller det retoriske spørsmålet «Vardan då denna envisa gränsuppdragning, mellan organiskt och oorganiskt [...]?»<sup>141</sup>? Denne grensens kunstighet forsøker Strindberg å bevise i praksis gjennom å oppdage og vise til analogier mellom planter og vekster og botaniske mønstre Strindberg oppdager i rimfrostkristaller som om vinteren dekker til plantene: «Och jag samlade bilder i minnet av alle de växtformer jag märkte när rimfrosten avsatte sig på träden eller vass-stråen. Mina anteckningar nämna dessa: palmer, ormbunkar (både Polypodium och Adiantum), aspens och björkens blad [...]»<sup>142</sup> Kan det være tilfellet, undrer Strindberg, at vannet, som har passert plantenes kretsløp beholder og dermed «husker» inntrykk fra veksternes former? Eller har «vattnet själv sedan det lämnade kristallformens lägre stadium en egen högre strävande förmåga av *friare formbildning* i kristallaggregaten, och är det vattnet som givit växterna formen eller tvärtom?»<sup>143</sup> Det er her Strindbergs analogisk-allegoriske tenkemåte, med sin metode av å se likheter i naturenes mangfoldige former, trer tydelig frem: Er det det frosne vannets krystallstruktur som påvirker plantene når vannet gjennomløper deres kretsløp, er det plantenes som medialt innskriver seg i vannet, slik at disse blir synlig i dens frosne frostkrystaller – eller er det en blanding av begge tilfeller, av gjensidig påvirkning? Igjen anvender Strindberg Haeckels teori om samsvar mellom polygenese og ontogenese, idet han finner krystallstrukturer i frosten på et gresstrå som ligner visse bregnarter, «Adiantum och fullt utbildade Polypodium.»<sup>144</sup> Han fremlegger hypotesen, om ikke krystallformene gjenspeiler og gjengir de respektive plantenes evolusjon, som han mener å finne bekreftet i «paleontologin» – vitenskapen om forstenede, det vil si fossile planter – hvor i Adiantum-fossiler er eldre enn Polypodium-fossiler. Gjennom denne oppdagelsens medvind at Strindberg fremstiller forskjellige krystalliseringer på glassplater. Det er der, i krystallformene – som gjennom sin skiftende aggregattilstand fra flytende til

141 Strindberg, *Jardin des Plantes*, SV 35: *Naturvetenskapliga skrifter I* (Stockholm: Nordstedts, 2009), 170.

142 Strindberg, *Jardin des Plantes*, SV 35: *Naturvetenskapliga skrifter I* (Stockholm: Nordstedts, 2009), 172.

143 Strindberg, *Jardin des Plantes*, SV 35: *Naturvetenskapliga skrifter I* (Stockholm: Nordstedts, 2009), 172–173. Mine uthevelser.

144 Strindberg, *Jardin des Plantes*, SV 35: *Naturvetenskapliga skrifter I* (Stockholm: Nordstedts, 2009), 173.

fast kan se ut til å befinne seg i planteriket så vel som mineralriket – at han antar å ha overvunnet det kunstige skillet mellom den uorganiske og den organiske kjemien, og dermed å ha funnet forbindelsesleddet:

Fann att ämnena ofte röjde i aggregaten ett *inre sammanhang* som de enkla kristallerna förnekade; att indelningen kolloiderande och kristalliserande icke var någon indelning och at den aldra minst bildade klyfta mellan oorganiskt och organiskt; att metallerna icke voro några specifikt oorganiska, då till exempel järnklorid och kromsyrat kali kolloiderade först innan de kristalliserade.<sup>145</sup>

Et flertall av Strindbergs fotogrammer av slike krystalliseringer har blitt bevart. Disse kan betraktes som nettopp en form for analogisk «fotografisk skrift», som ytterligere illustrer den analogiske forbindelsen mellom vannets krystallisering og forekomsten av botaniske former i krystallene. Strindberg gjengir en – fra et vitenskapelig metodisk ståsted litt vag – anekdote, der han på vinteren gikk langs Leipzigerstraße i Berlin i tjuve kuldegrader og ble oppmerksom på isblomster på butikkvinduene: «[Jag] hade i huvudet samtidigt en tysk filosofers teori om alltings härledande ur formeln: förtetning och förtunning.»<sup>146</sup> I de forskjellige krystallstrukturene og mønstrene ser Strindberg et flertall av botaniske planteformer: [D]etta är ju det nu rådande botaniska systemet, och så var det ungefär. [...] Så alldeles regelbundet var det ei, men naturen är icke heller så regelbunden.»<sup>147</sup> Den samme rekapituleringen av polygenesen i ontogenesen synes Strindberg å oppdage når han ekstraherer forskjellige plantesafter fra roser, alpviolier eller vinsyre som han så krystalliserer og undersøker under mikroskopet: «Där var icke allenast vinets löv mer eller mindre ornamentikt behandlat, men där fanns även en hel flora. Och vid 500 gångers förstoring visade sig kärl, till och med de spiralformiga ... Arons stav, som grönskar! Icke sant?»<sup>148</sup> Igjen har vi tanken om at en plantes evolusjonære utviklingshistorie finnes «innskrevet» i den, at dens ontogenese rekapitulerer dens phylogenese. Følgelig er et sentralt begrep i Strindbergs analogiske-allegoriske naturvitenskap «bildningsdrift», som kan tolkes dithen, at naturen kopierer formene i løpet av evolusjonsprosessen, slik at en organismes fortid og tidligere stadier kan leses i dens poetisk-mimetiske billedrift, som nærmest som en fotograf kopierer og avbilder mønstre og former. Tildels kan tankene og ideene Strindberg fremmer her peke mot moderne biosemiotikk. Ideen om «naturen som fotograf» – som kan betraktes som en moderne utgave av *Liber Naturae* ideen – er sentralt for Strindbergs naturvitenskaplige konsepsjon av en *medial* materie.

For å ytterligere viske ut, eller oppløse det – i hans øyne kunstige skillet mellom det anorganiske og organiske i kjemien og derav også i biologien – forsøker Strindberg i *Jardin des Plantes'* tredje kapittel å

145 Strindberg, *Jardin des Plantes, SV 35: Naturvetenskaplige skrifter I* (Stockholm: Nordstedts, 2009), 173. Mine uthevelser.

146 Strindberg, *Jardin des Plantes, SV 35: Naturvetenskaplige skrifter I* (Stockholm: Nordstedts, 2009), 174.

Det er mulig at den tyske filosofen Strindberg her refererer til er Kant, og at teorien han omtaler er Kant-Laplace teorien, som postulerer universets og materiens begynnelse gjennom fortetning og fortynning.

147 Strindberg, *Jardin des Plantes, SV 35: Naturvetenskaplige skrifter I* (Stockholm: Nordstedts, 2009), 175.

148 Strindberg, *Jardin des Plantes, SV 35: Naturvetenskaplige skrifter I* (Stockholm: Nordstedts, 2009), 176.

nettopp påvise og teoretisere omkring hvorvidt mineraler, og derav geologien er full av en, riktignok grunnet sin langsomhet nesten umerkbar, men allikevel høyst eksistent livskraft. Det er her Strindbergs *hylozoisme*, en tilnærming med pre-sokratisk opphav som tilskriver all materie vitalistiske «livskrefter», inntar ekstreme former, i bestrebelsen etter å nettopp reetablere ideen om det besjelede «verdensaltet», med sine implisitte røtter i romantiske og tysk idealistisk naturfilosofi. Igjen retter hans kritikk seg mot for strenge inndelinger, og hevder at slike reduktive modeller ikke makter å fange virkelighetens dynamiske prosesser: «Mineralsamlingen är ordnad efter de såsom enkla ansedda ämnena, men i naturen finns icke ett enda enkelt ämne».<sup>149</sup> Igjen understrekes den rådende kjemiens feilaktige utgangspunkt, som sorterer mineralene etter nettopp det periodiske systemets elementer og deres tilsynelatende udelbarhet. I denne mineralogiske sammenhengen nærmer Strindberg seg igjen implisitt det hypotetiske spørsmålet om muligheten av den syntetiske fremstillingen av gull – noe som under Inferno-krisen begynte å oppta han for alvor – og gjennom dette spørsmålet kobler han seg opp mot hermetisk-alkymistiske tradisjoner. Disse viser seg eksplisitt når han refererer til den tyske mystikeren og alkymisten Paracelsus (1493–1541), som skal ha besøkt mange av Europas gruver, hvor han «hade iakttagit att där en järnådra råkade kvarts, jaspis eller flinta var järnet guldhaldigt i skärningen.»<sup>150</sup> Metallene og mineralenes transmutasjons-evner leder Strindberg til å tilskrive dem organiske egenskaper, som nærmest kan minne om organisk «liv», hvor enn latent det måte være. Blant annet støtter han seg på den franske alkymisten François Jollivet-Castelot (1874–1937) som i sitt verk *L'Âme et la vie de la matière* (1893), som Strindberg inngående studerte, og parafraserer fra:

Ni säger att metallen är död! Ock ändock andas järnet alldeles *som ett djur*. Järnet upptager syre ur luften och utger kolsyra, vatten och ammoniak. [...] Är detta blott en liknelse, eller en poetisk bild? Nej det är mer än så, och mer än analogi; det är identitet!<sup>151</sup>

Ved å tilskrive mineraler og metaller noe som ligner et karbonkretsløp synes overgangen fra uorganisk til organisk, om ikke overvunnet, så i alle fall mer «utvisket» – nettopp i Strindbergs transmutistiske ånd med fokus på overganger og forskyvninger. I motsetning til for statiske systemer er Strindbergs preferanse et perspektiv som fremmer dynamisk utvikling, ikke ulik den allerede nevnte teologiske teorien om *Creatio Continua* – at skapelsen aldri fullbyrdes, men skapes til et hvert tidspunkt, i konstant tilblivelse. Men hvor begynte skapelsen sin evolusjonære gang<sup>152</sup> – lurte Strindberg — og ikke minst i form av hvilket element? «[V]ärldsgåtan: vilket var först? Kunne bergen föda? Säkert, då stenarna leva, antingen de äro fekalier från ett stort obekant urliv och som sådan åter kunna inträda i ett nytt

149 Strindberg, *Jardin des Plantes*, SV 35: *Naturvetenskapliga skrifter I* (Stockholm: Nordstedts, 2009), 177.

150 Strindberg, *Jardin des Plantes*, SV 35: *Naturvetenskapliga skrifter I* (Stockholm: Nordstedts, 2009), 178.

151 Strindberg, *Jardin des Plantes*, SV 35: *Naturvetenskapliga skrifter I* (Stockholm: Nordstedts, 2009), 182. Mine uthevelser.

Vi skal i det følgende se hvordan formuleringen *som et djur* kan betraktes som en implisitt kobling til Leibniz, som skriver i § 67 av *Monadologien*: «Jede Materiepartikel kann als ein Garten voller Pflanzen und ein Teil voller Fische aufgefaßt werden.»

152 I denne sammenhengen, og i hylozoistisk ånd, postulerer Strindberg forsøksvis geologien og mineralene som et mulig «urelement» eller *Prima Materia*, og lurte på, hvorvidt ikke alt liv har sitt opphav i mineraliske gjæringsprosesser.



kretslopp».<sup>153</sup> At den rådende geologien i Strindbergs samtid har et for statisk, og derav «dødt» system, samtidig som den ikke makter å se «livskraften» i den geologiske materien, uttrykkes i tydelige polemiske toner:

Jordens urhistoria eller geologien har blivit så trist och livlös sedan, med Lyell, alla geologer lärt sig säga, att naturen var bunden av lagar, vilka i motsats mot andra lagar icke kunna ändras eller upphävas. Allt har gått till så stilla, regelbundet, dödande enformigt som nu. Inga revolutioner, inga utbrott av obändig kraft, inga skaparenycker, eller konstnärfantasier av naturen [...].<sup>154</sup>

Selv den tilsynelatende så langsomme geologiske dynamikk og forandringsevne, som i sin langsomhet i forhold til det menneskelig temporale spekterets hastighet bare virker «dødt», bærer på voldsomme krefter og potensielle utbrudd. I kontrast til det over siterte tydeliggjøres Strindbergs egne hylozoisme – som også innbefatter den bare tilsynelatende «døde» geologien og mineralogien – gjennom en samtids-diagnostisk allegori: «Den store Pan är visst ej död fastän han varit sjuk, men en Orpheus måste än en gång ner i underjorden att sjunga liv i stenarne som icke äro döda, endast soval»<sup>155</sup> Det her tydelig, at det er Strindberg som er Orpheus, som med sin poetisk-allegoriske naturforsknings sang skal vekke de sovende stenene, og helbrede den syke Pan. Også i Strindbergs poetiske naturforskning er de litterære referanse aldri langt unna, akkurat som den naturvitenskapelige betraktningen og teoriene finner sin vei inn i hans prosa og dramatik.

Et mulig bindeledd mellom det anorganiske og det organiske utgjør – ifølge Strindberg – mugg og gjæringsprosesser som så bidrar til å ytterligere viske ut det kunstige skillet. Blant annet undersøker han fremveksten av mugg på løsninger av «svavelsyrad talk, svavelsyrad natron, eller jærnvitriol»(188), noe som får han til å konkludere i monistisk-transformistisk ånd at det «ur förruttelsen kommer liv, vadan skillnaden mellan liv och död icke synes vara så stor.»<sup>156</sup> Spesielt gjæring betrakter Strindberg som en mulig grunnprosess i livets opprinnelse, som fra en enkel monistisk *urorganisme* spredde seg til det veldige mangfoldet av arter, som riktignok aldri er avsluttet: «Vad är då jäsning? Livets början; och svamparne, algerna, bacillerna äro produkterna, vilka en gång födda komplicera processen och utarbete livet vidare.»<sup>157</sup> Denne gjæringsteorien anvender Strindberg nå igjen på bergarter og mineraler, ved å parafasere gruvedriftsingeniøren Iudycki, hvor «det mikroskopiska studiet av bergarter visar att några av dem också kunna jäsa»<sup>158</sup> og som ved den videre mikroskoperingen av gjæringsprosesser så «en mängd rörliga punkter uppstå, och dessa bilda sedermera oändligt små *varelser*, av föränderlig form,

153 Strindberg, *Jardin des Plantes, SV 35: Naturvetenskaplige skrifter I* (Stockholm: Nordstedts, 2009), 183.

154 Strindberg, *Jardin des Plantes, SV 35: Naturvetenskaplige skrifter I* (Stockholm: Nordstedts, 2009), 185.

155 Strindberg, *Jardin des Plantes, SV 35: Naturvetenskaplige skrifter I* (Stockholm: Nordstedts, 2009), 187.

156 Strindberg, *Jardin des Plantes, SV 35: Naturvetenskaplige skrifter I* (Stockholm: Nordstedts, 2009), 188.

157 Strindberg, *Jardin des Plantes, SV 35: Naturvetenskaplige skrifter I* (Stockholm: Nordstedts, 2009), 189.

158 Strindberg, *Jardin des Plantes, SV 35: Naturvetenskaplige skrifter I* (Stockholm: Nordstedts, 2009), 189.

erindrende tvåfotningar, fyrfotningar, ormar, fiskar, ävensom växter...»<sup>159</sup> Igjen har vi ontogenesens rekapitulasjon av phylogenesen, som synes å «huske» og å gjengi sin evolusjonære utvikling: «När vinet jäser och man ser, under mikroskopet, hela zoologien resa förbi, så repeterar varje partikel sina minnesintryck från den metempsykos<sup>160</sup> [fra gresk, sjelens transmigrasjon] den haft att genomvandra, från djurkroppen i fästallet, från människokroppen, från vinstocken, från andra växter ...»<sup>161</sup> Ved å overføre gjærings- og muggprosesser på mineraler og bergarter etablerer Strindberg førstnevnte som et bindeledd mellom den anorganiske og organiske kjemien, slik at dette kunstige skillet utviskes: Hos Strindberg er all materie levende, og – slik vi har etablert tidligere og sett eksplisitt understreket i det forrige sitatet – i medial utveksling med hverandre, slik Strindberg synes å kunne «avlese» materiens evolusjonshistorie under gjæringsprosessen. Dette har en avgjørende konsekvens som – slik vi skal se videre i kapitlet – bringer Strindbergs teorier i en viss nærhet til Leibniz *Monadologie*: At all materie er levende, medial og i stadig transitiv og dynamisk gjensidig utveksling, har som følge ikke bare at «allt är i allt», men også at ingenting kan «dø». Vi skal se hvordan Leibniz monadologie kan virke produktiv og metafysisk opplysende, ikke bare i forhold til modernitetens paradoksale krefter mellom oppløsning og forbindelse, mellom begrensning og flyt, men også i forhold til Strindbergs naturvitenskaplige teorier.

### Den mediale materien: Biomimetisk-fotografiske prosesser

Det er i vår sammenheng påfallende at Strindberg understreker i *Jardin des Plantes* at han, for å skriftliggjøre sine analogiske oppdagelser og iakttagelser av den mediale, «fotografiske» materien, egentlig må «oppfinna en egen terminologi». <sup>162</sup> Et slags eget språk, som om en syllogistisk argumentasjon ikke makter å fremstille dem, muligens på grunn av faren for å begrepsliggjøre dem igjen og dermed nettopp begrense og stenge inne det under begrepskorsettet, som jo egentlig skal påvise dynamisme og transitivitet. Strindbergs ide om et eget «språk» med spesielt tilpasset terminologi kan, spesielt i forhold til det analogiske-fotografiske, betraktes i lys av en bemerkning Walter Benjamin gjør i «Kleine Geschichte der Photographie», hvor han omtaler framtidens analfabeter som de som ikke makter å «lese» et fotografi: «[D]er Photographieunkundige wird [...] der Analphabet der Zukunft sein.»<sup>163</sup> Det Strindberg og senere også Benjamin ser ut til å etterlyse, er med andre ord en analogisk-fotografisk grammatik? Vi skal i neste kapittel komme tilbake til nettopp forholdet mellom det analogiske og det fotografiske. Det er følgelig i vår naturvitenskaplige sammenheng her viktig å

159 Strindberg, *Jardin des Plantes*, SV 35: *Naturvitenskaplige skrifter I* (Stockholm: Nordstedts, 2009), 189.

Mine uthevelser. Det er i denne dannelsen av «værelser» at forbindelsen til Leibniz' arkitektoniske modeller fra hans *monade*-teorier er av interesse, og som vi skal videre i kapitlet undersøke.

160 Igjen noe som kan betraktes i lys av Leibniz, som skriver om materiens medialitet og dens kommunikasjons og forbindelsesevner i *Monadologien*

161 Strindberg, *Jardin des Plantes*, SV 35: *Naturvitenskaplige skrifter I* (Stockholm: Nordstedts, 2009), 189. Mine uthevelser.

162 Strindberg, *Jardin des Plantes*, SV 35: *Naturvitenskaplige skrifter I* (Stockholm: Nordstedts, 2009), 174.

163 Benjamin, *Gesammelte Schriften Band II.1*. (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977), 385.

understreke at Strindberg postulerer fotografisk-analogiske prosesser innad i og imellom materien, samtidig som han selv benytter seg analogiske sammenligninger for å kartlegge nettopp disse forbindelsene. Kjernen av Strindbergs analogisk-fotografiske metode finnes i *Jardin des Plantes* sjette kapittel, «Dödskallefjærilin. Forsök i rationell mysticism», hvor han undersøker naturen og dens *bio-mimetiske*, det vil si *fotografiske*, og dermed *mediale* prosesser, som følgelig gir en forklaringen for de mange formelle og morfologiske likhetene i naturen, hvor ikke bare tigerens mønster imiterer jungelens «smalbladiga men högväxta gräs», panteren og leoparden «lövskogens brokiga skuggmatta», eller løven etterligner de «brända klippornas gulbruna ton»,<sup>164</sup> men også makrellen som «har böljeslagen så skarpt tecknade på ryggen att en marinmålare skulle kunna kopiera dem och lägga ut dem prespektivistiskt på en duk så att de återgävo vågorna. [...] Vad är detta annat än fotografi?»<sup>165</sup> Strindbergs teori er at sollyset som brytes gjennom vannet innskriver fargerefleksene på fiskeskinnets «silverplåt» eller «äggviteplåt». Riktignok understreker også Strindberg, at ikke fiskeskinnet inneholder silver:

Är detta mer än en metafor av Niepce de Saint-Victors och efterföljares uppfinning? [...] Att bevisa de silverglänsande fiskfjällen äro silver blir väl svårt inför dem som ej antaga premisserna, men att det skulle kunna vara tenn, ekker en av etylfosfinerna eller aminerna har jag på annat ställe gjort sannolikt.<sup>166</sup>

Fisken blir i denne fotografi-analogien et vesen med en fotosensitiv overflate, som svømmer i en fotografisk-kjemisk utviklingsbad. Solens lysstråler fotograferer dermed de mange fargerike mønstrene på fiskeskinnene. Men det er i «*Dödskallefjærilin*» *Acherontia* – en sommerfugl med et tydelig gjenkjennelig hodeskalle-mønster på sine vinger – at Strindberg finner sitt bio-mimetiske, fotografisk-analogiske dyr *par excellence*, som avgir en sorgfull sang, graver sin puppe dypt ned i jorden, hvor dens larve livnærer seg av jasmin. Strindberg gjenforteller en anekdote av zoologen Réaumur, som beretter at denne sommerfuglarten ofte opptrer ved sykdoms og pestutbrudd. I det følgende forsøker så Strindberg å utlede hvordan den karakteristiske hodeskallen har kunnet bli avbildet i så tydelig form på insektenes vinger og hode, og finner en mulig forklaring i at den forveksler den søtlige forråtnelseslukten av døde, enten etter massedød ved epidemier eller i graver og kirkegårder, med nettopp jasminlukten. Følgelig undrer Strindberg, om ikke dens konstante nærhet til døden – i fysisk-materielle manifestasjoner som lik og skjeletter – er innskrevet eller «fotografert» hodeskallene til de døde på biomimetisk vis i dens evolusjonsforløp, på dens vinger.

Ved å liste opp rekken av forskjellige bio-mimetiske prosesser – om det nå er botaniske, zoologiske eller mer relasjonelle – som en hunds likhet til sin herre (og omvendt), eller mer religiøse «vidundre» som

164 Strindberg, *Jardin des Plantes*, SV 35: *Naturvetenskaplige skrifter I* (Stockholm: Nordstedts, 2009), 194.

165 Strindberg, *Jardin des Plantes*, SV 35: *Naturvetenskaplige skrifter I* (Stockholm: Nordstedts, 2009), 193.

166 Strindberg, *Jardin des Plantes*, SV 35: *Naturvetenskaplige skrifter I* (Stockholm: Nordstedts, 2009), 193.

stigmata som, grunnet visse helgeners meditative, empatiske (og vi kan legge til analogiske) fordypning i Kristus fysiske, materielle lidelse, opptrer på deres lemmer – blir selve bredden i Strindbergs analogiske, mediale teorier synlig. Ikke bare forener dette naturvitenskap og teologi, men viser snarere også det veldige analogiske nettverk alle levende, materielle og sjelelige prosesser inngår i. Strindberg svever, med andre ord, mellom en mer naturvitenskaplige undring over disse tilsynelatende analogiske tilfeldighetene og ydmykhet over guddommelige mysterier – som avler nettopp betegnelsen av en «rasjonell mystisisme».

Sentralt i dette kapittelet er Strindbergs analogi mellom naturens skaperverk og kunsten: «Skaperen» er som en kunstner som lar seg geleide av tilfeldigheter og ubevisste «nyck», noe som understreker «Slumpens roll vid arternas uppkomst!»<sup>167</sup> Denne vektleggingen på tilfeldighetene og deres brytning mot fatalistiske forestillinger, er noe som kommer til å oppta oss i stor grad også i oppgavens neste kapittel. I denne brytningen er også Strindberg tilsynelatende ikke helt bestemt på hvilken side han skal innta: «Först säger jag: det är en nyck av naturen. En nyck såsom att getingen bygger sitt bo av sexhörningar efter sitt ögats skapnad; att åkervindans blomknoppar bli lika sädsslagens skärmfjäll, att hunden blir lik sin herre, att herren blir lik sin fru och att Catharina von Emeritz får stigmat i händerna.»<sup>168</sup>

Det hylozoistiske grunnspørsmålet om all materies liv og besjelehet fremmes igjen i kapittelet , «Var äro växternas nerver?», der Strindberg undersøker plantefysiologien for muligheten av forekomsten av, om ikke noe som ligner bevissthet, så i alle fall et nervesystem: «Ingen förnekar växterna de fem djuriska funktionerna: nutrition, digestion, cirkulation, respiration och reproduktion.»<sup>169</sup> Plantenes forskjellige fysiologiske deler betraktes i denne sammenhengen som analoge med det menneskelige eller pattedyrenes fordøyelsessystem. Strindbergs undersøkelse av veksternes næringskretsløp støtter seg her riktignok mer på det tradisjonelle landbruket og gartnerens praktiske kunnskap enn sin samtids botanikk: «Allt detta är så illa undersökt och så litet känt att man, för att studera botanik i våra tider, måste läsa lantbrukarnes, trädgårdsmästarnes och apotekarnes böcker för att få någon aning om hur naturen arbetar.»<sup>170</sup> Siden plantene mangler et hjerte, som opprettholder drivkraften i sirkulasjonen vender Strindberg seg mot meteorologien: «Att vinden spelar någon större roll, då den sätter växterna i en pendelrörelse som med kärlets sträckning skulle åstadkomma en pumprörelse.»<sup>171</sup> Som støtte til denne teorien understreker Strindberg korrelasjonen mellom vind-fulle årstider, vår og høst, og

167 Strindberg, *Jardin des Plantes, SV 35: Naturvetenskaplige skrifter I* (Stockholm: Nordstedts, 2009), 194.

168 Strindberg, *Jardin des Plantes, SV 35: Naturvetenskaplige skrifter I* (Stockholm: Nordstedts, 2009), 197.

169 Strindberg, *Jardin des Plantes, SV 35: Naturvetenskaplige skrifter I* (Stockholm: Nordstedts, 2009), 200.

170 Strindberg, *Jardin des Plantes, SV 35: Naturvetenskaplige skrifter I* (Stockholm: Nordstedts, 2009), 202.

171 Strindberg, *Jardin des Plantes, SV 35: Naturvetenskaplige skrifter I* (Stockholm: Nordstedts, 2009), 202.

«saftstigningar» i de samme periodene, i hvilken han skimter en kausal sammenheng. Følgelig betraktes det enkelte individ av en plante her ikke som individuert og adskilt, men – blant annet gjennom vinden – gjennom en okkult (og som vi skal se Leibniziansk) og nærmest proto-økologisk tanke som «eterisk», (eller økologisk) forbundet i en felles sfære. Strindberg understreker plantenes vegetative nervesystem, som, akkurat som det sympatiske, det vil si det autonome, ikke viljestyrte nervesystemet hos dyrene, styrer de vegetative funksjonene, som ikke krever «bevissthet». Spørsmålet som så åpner seg, er hvorvidt plantene har en form for latent «bevissthet», som riktignok skiller seg fra dyrenes eller den menneskelige gjennom sin tilsynelatende mangel på frihet eller vilje. Blant annet tegner han en analogi mellom visse vekster safter, og pattedyr og menneskers hjernevæske som begge inneholder mye av stoffet *Inositol*.<sup>172</sup> En annen morfologisk analogi som for Strindberg taler for den evolusjonære, genetiske utviklingen av bevissthet fra naturen<sup>173</sup> finner han i noen plantecellers *Siebröhr* struktur og øyets *lame criblée* [norsk: Silbein], «en sålformigt genoborråd skiva genom vilken synnerven uttränger. Det yttre lagret innehåller en substans med såll och ett stort antal ovala kärnor.»<sup>174</sup> Gjennom denne analogisk-sammenlignende metoden forsøker Strindberg å finne forbindelsen mellom plante- og menneskeliv, ved å morfologisk sammenligne visse fysiologiske elementers former og strukturer. (Det er i denne sammenhengen interessant å minnes Goethes oppdagelse av mellomkjevebenet [*Zwischenkieferknochen*], som mennesket har felles med visse apearter, som fortsatt regnes som et viktig bevis over menneskenes animalske opphav.<sup>175</sup>) Mot påstander om at planter ikke kan «føle», fremmer Strindberg det botaniske unntaket av *mimosen*, hvis blader ved berøring trekker seg refleksaktig sammen. Han understreker det langsomme tidsspekteret i plantenes bevegelser, og at det derfor kreves «stort tålmod för att se deras rörelser.»<sup>176</sup> Han viser imidlertid også til Claude Bernards eksperiment med å utsette en mimose for kloroform, noe som fikk veksten til å bryte ut i krampelignende sammentrekninger. Da kloroform ikke påvirker de rent vegetative funksjonene hos mennesker eller dyr, leder Strindberg til å understreke, at «mimosan äger andra än rent vegetative funktioner.»<sup>177</sup> Disse «andre» funksjonene kan i samsvar med Strindbergs hylozoistiske og vitalistiske teorier også betegnes mer abstrakt som nettopp «livskrefter» eller som tilstedeværelsen av en guddommelig skapende «fornuft» i hver del av skapelsen, som ytrer seg i en «bildningsdrift», gjennom hvilken materien og organismer gjensidig påvirker hverandre i anaologisk-fotografiske, kjemiske prosesser.

172 Strindberg, *Jardin des Plantes*, SV 35: *Naturvetenskaplige skrifter I* (Stockholm: Nordstedts, 2009), 205.

173 Se Schelling, *Ideen zu einer Philosophie der Natur* (Landshut: Philipp Krüll, 1803).

174 Strindberg, *Jardin des Plantes*, SV 35: *Naturvetenskaplige skrifter I* (Stockholm: Nordstedts, 2009), 205.

175 Goethe, «Osteologischer Typus», 422–433.

176 Strindberg, *Jardin des Plantes*, SV 35: *Naturvetenskaplige skrifter I* (Stockholm: Nordstedts, 2009), 205.

177 Strindberg, *Jardin des Plantes*, SV 35: *Naturvetenskaplige skrifter I* (Stockholm: Nordstedts, 2009), 206.

Kapittel VIII, «Alpviolen, belysande den Stora oordningen och det Oändliga sammanhanget» foretar en undersøkelse av alpefiolblomsten, (*Cyclamen*), hvor Strindberg ønsker å fremme nettopp denne plantens uklassifiserbarhet. Dermed understreker han klassiske klassifikasjonssystemers tilkortkommenheter i sin mangel å oppta i seg det transitive variasjonsmangfold som finnes i naturen. Systematisk klarhet går på bekostning av å romme det faktisk blomstrende, levende mangfoldet. Slik det fremgår av kapittelets tittel, er Strindberg mer interessert i de allerede nevnte flytende overgangene, metamorfosene og forandringene – «den uendelige sammenhengen», framfor rigid systematisering. Kapittelets utgangspunkt er en vandring ved elven Donau – mest sannsynlig foretatt under et besøk hos slekten til hans andre kone Frida Uhl, hvor han støter på alpefiolen. I alpeviolen ser Strindberg en rekke av innflytelser, og forskjellige andre planters former, slik som liljer, orkidéer eller «näckrosen» blant andre: Igjen trekker Strindberg inn referanser fra dramatikken som analogi til hans metodiske tilnærming til botanikken. Interessant er også denne grunnleggende *Liber Naturae* lignende tanken om å «lese» forskjellige skikkelser ut av plantene – eller ut fra skyformasjoners former og mønstre. «Var jag då utsatt för samma äventyr som Polonius, vilken i molnen såg allt vad Hamlet ville?»<sup>178</sup> Referansen til *Hamlet* viser indirekte til nettopp tilstedeværelsen av en *skapende vilje* i naturen, som Strindberg med sitt analogiske blikk nærmer seg og kartlegger.

Gjennom sin store plantekunnskap har Strindberg så og si et «formbibliotek» i hodet, som han gjenkjenner under iakttagelsen av et bestemt botanisk eksemplar. Denne tilnærmingen kan minne om Goethes allerede nevnte *zarte Empirie*: «[Jag] hade endast ett stort jämförelsematerial av växtbilder i huvudet, och jag var verkligen på rätta spåret var gång jag såg en likhet. [...] ty jag vet att det finns likheter överallt, därför att allt är i allt, överallt!»<sup>179</sup> Når det gjelder alpeviolen bemerker Strindberg, at han – alt ettersom hvilket botanisk system han tar til hjelp – kan innordne planten under vidtforskjellige arter og familier. Han har med andre ord funnet en plante som ikke lar seg tydelig systematisere, og som dermed bekrefter hans transformistisk-monistiske grunnsyn. Igjen, og i samsvar med Deleuzes teoretiske distinksjon mellom *virtual* og *actual* knytter Strindberg en plantes ikke-systematiserbarhet til faktumet at skapelsen – *Creatio Continua* – det vil si evolusjonen stadig pågår: «Jag hade ofta i växtvärlden märkt naturens sätt att kasta ut en skiss innan den utförde och jag märkte här hos *Cyclamen* att den röda färgen till blomman redan bereddes i bladskafthen och lades upp på bladets palett. Och så undrade jag: skulle icke den vite guilocheringen på bladets översida vara ett utkast till en ny form.»<sup>180</sup> En for tydelig avgrenset taksonomisk botanisk systematisering vil følgelig – ifølge

178 Strindberg, *Jardin des Plantes, SV 35: Naturvetenskaplige skrifter I* (Stockholm: Nordstedts, 2009), 210.

179 Strindberg, *Jardin des Plantes, SV 35: Naturvetenskaplige skrifter I* (Stockholm: Nordstedts, 2009), 210. Mine uthevelser.

180 Strindberg, *Jardin des Plantes, SV 35: Naturvetenskaplige skrifter I* (Stockholm: Nordstedts, 2009), 212.



Strindberg – alltid stå i fare for å være forhastet og dermed utelukke å innlemme skapelsens evolusjonære dynamismen inn i sitt system.

For å ytterligere understreke umuligheten av et enhetlig botanisk system, finner Strindberg en rekke av forskjellige *Cyclamen* variasjoner i et flertall av botaniske håndbøker om den europeiske floraen. Så finner han blant annet i en fransk *Flora* en *Cyclamen*-versjon med eføy-lignende blader. Dette fremmer spørsmålet: «Finns det då något kausalsammanhang mellan murgrönans blad på marken och teckningen på *Cyclamens* blad?»<sup>181</sup> Strindberg understreker eføybladets geometrisk-matematiske form som allerede den greske matematikeren Diokles (c. 240 f. kr. – 180 f. kr.) undersøkte, en såkalt *Cissoide*. Videre undersøker Strindberg *Cyclamen*-bladenes *kaustiske* form, som «oppstår genom strålars brytning i en konkav spegel, eller strålars fallande genom en genomsinklig halvsfär, en kon eller en cylinder.»<sup>182</sup> Disse kaustiske figurene, utlegger Strindberg, oppstår blant annet når sollyset brytes gjennom tett løvverk, slik at de på skogbunnen tegner en mengde ellipseformer, det vil si «koniska sektioner.»<sup>183</sup>

Exoteriskt och förenklat: har murgrönsbladet [eføybladet] genom att täcka den så ljuskänsliga klorofyllen i *Cyclamen*bladet tagit en positivbild. [...] Att solen är en fotograf er avgjort. Se ini rosen, som med sina konkavspeglar kastar de gula strålarna i kaustiska figurer på ståndarknapparne [pollenbärer, støvblad]. [...] Tänk på makrillens rygg där de sjögröna böljorna äro fotograferade på silver.<sup>184</sup>

Igjen fremmer Strindberg en fotografisk analogi for å forklare de biologiske organismenes gjensidig påvirkende mimetiske evner. Avslutningsvis i kapittelet vender Strindberg seg til rosen, en av hans yndlingsblomster: «Men om man med Bernadin de Saint-Pierre vill göra troligt att solrosen slutligen nått högst på växtskalan och förmått återgiva solens bild, med disk, strålar och fläckar, vilket ej kan förklaras ännu med fysikken, då är det mystik. Den lilla *Cyclamen* har således sina små hemligheter; huru stora skall icke det oändliga Universum ännu kunna dölja?»<sup>185</sup> Videre er det interessant, at det, i *Naturvetenskaplige skrifter I* i seksjonen «Övriga tekster», finnes en tekst med tittelen «Alpviolen», hvis undertittel kan sies å videreføre det over utlagte kapittelets grunntanke: «Naturen skisserar innan den utför. Omöjligheten att finna ett fullkomligt botaniskt system.» Strindbergs tilnærming søker – til en viss grad i likhet med Goethe – etter avvikene fra normen, slik at det usystematiserbare blir selve prinsippet, blir selve systemet – riktignok med mer flytende overganger, som dermed makter å fatte den organiske naturens mangfoldige, transitive, dynamiske vesen. Det er riktignok verdt å legge merke til at

181 Strindberg, *Jardin des Plantes, SV 35: Naturvetenskaplige skrifter I* (Stockholm: Nordstedts, 2009), 212.

182 Strindberg, *Jardin des Plantes, SV 35: Naturvetenskaplige skrifter I* (Stockholm: Nordstedts, 2009), 213.

183 Strindberg, *Jardin des Plantes, SV 35: Naturvetenskaplige skrifter I* (Stockholm: Nordstedts, 2009), 213.

184 Strindberg, *Jardin des Plantes, SV 35: Naturvetenskaplige skrifter I* (Stockholm: Nordstedts, 2009), 213.

185 Strindberg, *Jardin des Plantes, SV 35: Naturvetenskaplige skrifter I* (Stockholm: Nordstedts, 2009), 214.

*Jardin des Plantes* forble ufullført, akkurat som *Antibarbarus*<sup>186</sup> – denne gangen grunnet uenighet og konflikter med den teosofiske vennen Torsten Hedlund, som sto for finanseringen av utgivelsen.

Vi kan, etter den følgende nærlesningen si, at også det ufullførte *Jardin des Plantes*, kan forstås som en gradvis videreføring og realisering av den planlagte *Antibarbarus* – i all hovedsak henholdsvis punktene 10 (*Mineral-själ*), 11 (*Vextsjäl*) og 12 (*Djursjäl*) i den tidligere siterte disposisjonen. Punktene 13 til 18 som omhandler mennesket, dens historie, og sjelsevner, samt sjel livets framtidige utvikling, kan sies å enten bli behandlet i et flertall av korte essays, fragmenter og aforistiske korttekster – blant annet i *En blå bok*-serien – men også, og i vår sammenheng mest prominent, i Strindbergs skjønnlitterære og dramatiske verk.

### **Strindberg og Leibniz: Henimot en «moderne» metafysikk?**

Når vi i det foregående har diskutert brytningspunktene mellom atomismen og vitalismen, mellom idealistisk (og i stor grad teistisk<sup>187</sup>) naturfilosofi og ateistisk positivisme, som Strindberg kan sies å både historisk og personlig befinne seg midt imellom, støter vi på en viss ambivalens som grenser mot det paradoksale, og som har visse likhetstrekk med motpolene og kreftene i det allerede skisserte *modernitetens paradoks*. Strindberg kan sies å omfavne de fragmenterende kreftenes oppstyking av autoritære systemer, samtidig som han avviser positivismens atomisme og statiske begreplige fiksering. Ved å koble seg opp til fortidige hermetisk og okkult tankegods – som blant annet fant sin latente, om enn kortvarige oppblomstring i den tyske idealismen – forsøker Strindberg å reaktivere det metafysiske, guddommelige for å forbinde det positivismen og atomismen har adskilt. Strindbergs monistisk-transformistiske tilnærming er som en trojansk hest som han forsøker å undergrave – eller nærmere å utvide – sin samtids naturvitenskap med, samtidig som han forsøker å gjeninnføre det teistisk, guddommelig-metafysiske.

Det er ikke minst på grunn av denne gjenaktiveringen av hermetisk og teistisk tankegods som etterstreber å bringe det guddommelige inn i naturvitenskapen igjen, at vi i det følgende skal aktivere tenkeren som Gilles Deleuze nettopp har utpekt som den barokke metafysikkens filosof *par excellence*, nemlig Gottfried Wilhelm Leibniz (1646–1716) hvis teorier vi blant annet skal sette i dialog med Strindbergs tanke og verk i de følgende kapitlene. I Strindbergs etterlatte skrifter, som oppbevares i det såkalte «Strindberg-rummet» på Kungliga Biblioteket i Stockholm, finnes det blant annet et utklipp<sup>188</sup> av

186 *Jardin des Plantes* siste to kapitler, riktig nok i seg selv interessante, er i vår sammenheng av mindre interesse, slik at vi trygt kan utelate disse.

187 Med teisme omtales den metafysiske tanken om at Gud, til tross for å være en tilnærmet transcendent skaper av verdensaltet, fortsatt opererer er immanent tilstede i hele skapelsen og alt værende – i motsetning til *deismen* som plasserer Gud utelukkende i det transcendent.

188 SgNM 19:6, 164. Strindberggrummet, Kungliga Bibliotek Stockholm.

en artikkel Strindberg skrev på fransk i 1898 i tidsskriftet *L'Hyperchimie*. Under tittelen, «Les Nombres Cosmiques» (på svensk «Kosmiska tal») er det en epigraf av Leibniz, som i vår sammenheng er særlig relevant: «*Deus calculat – Mundus fit*», av «*Cum Deus calculat et cogitationem exercet, fit mundus*», som lar seg oversette til noe som «Når gud regner med (synlige) tegn, og omvandler sin tanke til handling, trer en verden frem.»<sup>189</sup> Det at gud «regner», at Leibniz metafysikk på mange punkter nettopp er matematisk-kombinatorisk<sup>190</sup> er det som gjør Leibniz-Strindberg forbindelsen i vår sammenheng særdeles interessant – nettopp fordi begge etterstreber å forene minima og maxima – framfor å ty til en abstraherende, gjenkjennende, platonske idéverden, eller en ren, selvmotsigende atomisme med nihilismen som ytterste konsekvens. Strindberg, såvel som Leibniz, etterstreber ikke *ren viten*, men heller ikke *ren tro*, men snarere en blanding av begge. Vi kan muligens formode at Strindbergs vitensbegrep er mer analogisk enn dialektisk, i den forstand at det analogiske kartlegger likhetstrekk i et nettverk i en flat hierarki.<sup>191</sup> Akkurat som Leibniz – slik vi skal se – etterstreber Strindberg en form for synkretisme mellom okkultistisk naturvitenskap og kristen religiøsitet, som forsøker å forene *tro* og *viten*.<sup>192</sup>

Dette får oss til å trekke inn Leibniz *Monadologie*, for å overføre og aktualiserer den av monismen postulerte *materiens medialitet* videre mot Strindbergs *medieestetikk*, hvor spørsmål om det okkulte og det medieteknologiske ser ut til å konvergere mot slutten av 1800-tallet. I likhet med Leibniz forsøker Strindberg gjennom sin analogiske metode å drive atomismens fragmenteringen av materien ut i det uendelig foldete samtidig som hele denne materien er «monadisk» besjelet av en guddommelig skapende kraft, som styrer verdensaltets kombinatoriske, komplekse samspill, som til tross for materiens minima er holdt i et altomfattende guddommelig sfære. Han står så å si med ett ben i fortiden og med ett ben i samtiden.

Strindbergs posisjon i *modernitetens paradoks* er i seg selv ambivalent: På den ene siden byr den positivistisk-atomistiske naturvitenskapen av hans samtid på flere interessante synsvinkler, på den andre siden kan den sies å ha en oppstykkende, fragmenterende metodikk. Det monistisk-metafysiske sikkerhetsnett mangler fullstendig. I den forstand kan det virke som om Strindberg befinner seg midt i dyptgripende forandringer, der han kan betraktes som bro; det er som om han står med ett ben i den gamle verdens metafysiske (og til dels mystiske) tradisjon, som strekker seg fra antikken til

189 Spesielt dette „fremtredelses“-aspektet, på tysk „Erscheinen“ er interessant i forhold til neste kapittel, hvor nettopp verdens *åpenbaring* gjennom fotografimediet figurerer sentralt.

190 Riktignok heller Leibniz' tilnærming mer mot det man idag kaller topologi, som befatter seg hovedsaklig med kurver og folder, framfor den klassiske Euklidiske Geometrien, som det Cartesianske verdensbildet i stor grad bygger på.

191 Det er i denne sammenhengen interessant, at en sentral tankefigur i Deleuze & Guattaris *A Thousand Plateaus* er nettopp det desentraliserte rotnettverket, *Rhizomet*, som erstatter den gamle, kristne hierarkiske «kunnskapens tre».

192 «Synkretismens oppgift är en- ligt Strindberg att formulera en gemensam trosbekännelse som samtliga kyrkor kan acceptera. Även losofer och författare re- kryteras för att skapa en synkretismens förhistoria, bland dem Gottfried Wilhelm von Leibniz». Johnsson, *Det oändliga sammanhanget* (Stockholm: Malört, 2015), 301.

middelalderens mystikere over barokkens universallærde og teologer helt fram til den tyske idealismen, og med ett annet ben midt i framtidens medieteknologiske og dataoverførbarhets-dispositiver, som byr på nye muligheter. Så skriver også vennen Schleich i *Erinnerungen an Strindberg*: «Es war etwas Mittelalterliches, aber kerndeutsch Protestantisches in ihm. Dieser *Hang ins Uralte* führte ihn, den *Modernsten der Modernen*, doch schließlich zur Alchemie». <sup>193</sup> Arbeidstesen i denne sammenhengen er at nettopp denne ambivalensen mellom eldre hermetisk-okkult tanketogs og moderne naturvitenskap på paradoksalt vis kan synes å kunne forenes og syntetiseres. Uroen denne spenningen medfører, må ikke utelukkende forstås som et krisefenomen i moderniteten, men snarere by på en metafysisk forening av minima og maksima, tilfeldighet og fatalisme, av tro og viten. Det intrikate samspillet mellom all naturens, materiens og virkelighetens minima, er allikevel holdt i en guddommelig, metafysisk orden vesen.

I samsvar med vårt postulat om at det Strindberg ser ut til å etterstrebe, er en tilnærmet «guddommelig persepsjon», eller i mer filosofiske termer, å nærme seg *det absolutte* – nettopp ved å nærme seg skaperverkets mangfoldige materielle og naturlige detaljriksdom med sin analogiske metode. I forhold til dette og omkring spørsmål om det guddommelige som den altomfattende, klareste monaden, som *absolutt medialitet* – som skal beskjeftige oss i oppgavens neste to kapitler – er *Monadologiens* §41 av særskilt interesse: «[W]obei die *Vollkommenheit* genaugenommen nichts anderes als die Größe der positiven Realität ist, die man erhält, wenn man *die Begrenzungen oder Schranken der Dinge beiseite läßt*. Wo es aber keine Schranken gibt, d.h. in Gott, da ist die Vollkommenheit absolut unendlich.» <sup>194</sup> Vi har allerede plassert den menneskelige erkjenneshorisonen på en vertikal akse, oscillerende mellom det animalske og det guddommelige. At Strindberg strekker seg «oppover», lener seg ut av sin kropps «vindu», for å gjenta en metafor vi allerede har benyttet oss, skal vi samtidig relatere til hans teaterstykke *Ett drömspel* – som vi skal nærlese i oppgavens fjerde og siste kapittel –, hvor guden Indras datter foretar en omvendt bevegelse, ikke en oppstigning, men en nedstigning: Fra det guddommelige ubegrensede, til den begrensede menneskekroppen. Vi skal i det følgende utlegge Leibniz forståelse av det guddommelige som nettopp det *absolutte mediet* og den *klareste*, altomfattende monaden.

Teorien om en *medial materie*, kan derfor synes å medvirke i gjenaktiveringen av nettopp en monistisk-metafysisk sfære, i form av en *Naturphilosophie*, som forener de gamle hermetisk-alkemistiske tradisjonene, slik de til dels implisitt viste seg i tysk idealisme – hos Schelling, Goethe og tildels Hegel – med en monistisk tilnærming til positivistisk naturvitenskap. Når Goethes Mephistopheles i *Faust I* sier om sin samtids kjemi (og dermed om den moderne naturvitenskapen) at den har «die Teile in ihrer

---

<sup>193</sup> Schleich, *Erinnerungen an Strindberg* (Hamburg: Severus, 2013), 17. Mine uthevelser.

<sup>194</sup> Mine uthevelser.

Hand, / Fehlt leider nur das geistige Band», kan dette manglende «åndelige båndet» nettopp forstås som Strindbergs monistisk-metafysiske sfære – kort sagt: det finnes en skapende fornuft – en *ånd* – i naturen, en – for å si det i Leibniz' termer– «monadologisk besjelehet», som i sin spesielle, selvbevisste form har «blomstret» i mennesket.

Deleuze posisjonerer Leibniz i en overgangsperiode hvor nettopp dyptgående forhandlinger mellom tro og viten finner sted – ikke ulik de som finner sted i Strindbergs samtid:

Wir können besser verstehen, inwiefern der Barock eine Übergangsperiode ist. Die klassische Vernunft ist unter dem Schlag der Divergenzen, Inkommensibilitäten, Unstimmigkeiten und Dissonanzen zusammengebrochen. Der Barock aber ist der allerletzte Versuch, eine klassische Vernunft wieder aufzurichten, indem er die Divergenzen auf ebenso viele mögliche Welten aufteilt und aus den Inkommensibilitäten ebenso viele Grenzlinien zwischen den Welten macht. Die in einer selben Welt auftretenden Unstimmigkeiten können gewaltsam sein, *sie lösen sich in Zusammenklänge auf*, weil die einzigen irreduziblen Dissonanzen die zwischen unterschiedlichen Welten sind.<sup>195</sup>

Leibniz metafysiske *Monadologie* løser materie/sjel-dualismen gjennom nettopp en monisme, ved å la materien være uendelig intrikat *foldet*, uten at disse flytende materiens minima er dens innerste *substrat*. Denne oppgaven får følgelig de besjelede monadene, som er uadskillelig knyttet til materien, samtidig som de ikke har noen «vinduer», som kunne tillate noe ytre til å trenge inn i Monaden. Materien er så å si underlagt monadene, som med sin sjel holder den virvlende materien i en tilnærmet «individuert figur», til tross for dens transitive og dynamiske bevegelser. Leibniz skriver at materien og monaden er uadskillelig forbundet, og benytter seg av bildet av det barokke hus: materien er fasaden, mens monaden er det indre, vinduløse rommet. Allikevel er fasaden og rommene uadskillelig forbundet.

Leibniz monadologi kan her forstås som løsningen på et problem, som også Strindbergs transitiv-transformistiske naturvitenskap kan sies å støte på: Hvordan bevarer tingene sin «utskillbare» form, til tross for all den stadig transitive dynamismen? Det er dette som er paradokset med den mediale materien. Hvordan kan tilsynelatende individer persiperes og appersiperes? Er det bare en instans av tenkningens dogmatiske bildet, av våre, gjennom vaner og viten etablerte begrepskulisser? Strindberg vil se bak disse, men han vill ikke at alt glir over i et transitiv kaos. Det er nettopp Leibniz som byr på en løsning av problemet, «Herskende» monader: Hver foldete del av materien er følgelig forbundet med sin egen monade, samtidig som en herskende monader samler og forbinder denne materien med sine respektive monader (for eksempel levermonader, lungemonader og så videre i menneskekroppen) til nettopp et individ som utskiller seg fra totaliteten – riktignok uten at materiens bevegelse ikke fortsetter å være i konstant transitiv og dynamisk utveksling.

---

195 Deleuze, *Die Falte*, overs. Schneider (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000), 135.

Leibniz kan sies å by på en løsning som forener begrepsrealister og nominalister. Det er ikke slik, at det utelukkende er den menneskelige (eller animalske) persepsjonen som ut av flytene [*flows*] utskiller og fikserer et begrep, en gestalt, gjennom sin appersepsjon: «Die makroskopische «gute Form» hängt immer von mikroskopischen Prozessen ab. Jedes bewußtsein ist Schwelle.»<sup>196</sup> Alle monadene er besjelet, og styrer og påvirker underetasjen, materien. Deleuze skriver: «Jede Monade drückt daher die ganze Welt aus, wenn auch dunkel und verworren, da sie endlich ist und die Welt unendlich.»<sup>197</sup> Denne klare delen, sin «Bezirk», som en Monade uttrykker klart, er det som gjør at vi per analogi kan forstå og appersipere det den fremstiller, for eksempel et blad, eller fargen hvit. Persepsjonen og appersepsjonen fungerer følgelig analogisk gjennom likheter:

[D]as Perzipiete *ähnele* einem Ding, an das zu denken es uns zwingt. Ich habe eine weiße Perzeption, ich perzipiere Weißes: dieses Perzipierte ähnelt der Gischt, [...]. Ich verspüre einen Schmerz: dieser Schmerz ähnelt der Bewegung eines spitzen Dings, das in zentrifugalen unser Fleisch durchsticht. [...] Zunächst einmal sagt Leibniz nicht, daß die Perzeption einem Gegenstand ähnelt, sondern daß sie eine durch ein empfangendes Organ aufgenommene Schwingung evoziert: der Schmerz repräsentiert weder die Nadel noch deren Übertragungsbewegung [...], sondern die tausend kleinen Bewegungen oder Schläge, welche im Fleisch ausstrahlen.<sup>198</sup>

Samtidig er materiens «mørke vrimmel av støv» alltid latent tilstede, den delen av materien som deres respektive monader ikke uttrykker klart, og som følgelig – virtuelt – uttrykker hele verden – i samsvar med Leibniz barokke tanke om makrokosmos i mikrokosmos. Det er altså monadens mer eller mindre klare sjel, som bidrar til at den utskiller seg fra det vrimplende støvets totalitet, slik at dens gestalt kan tre frem i en annen besjelet monades, eksempelvis et menneskes appersepsjon. Både monadene og materien er mediale, står i kontakt og i utveksling med hverandre. Men dette «mørke støvet» er alltid med, vrimmelen fortsetter. Det er her vi kan trekke inn Strindbergs tegnlesning, hans analogiske metode med å se likheter: Tar vi Leibniz til ytterste instans, *er* disse andre tegnene faktisk der bare latent, i støvet, ved siden av appersepsjonens tilsynelatende og mer eller mindre klare figur. Det kan virke som om hele verden faktisk *er* virtuelt til stede i hver og en monade. Det som er viktig for Strindberg, såvel som for Leibniz, er derimot å ikke begrepslig fikserer noe for rask eller for drastisk, slik at dette andre – makrokosmos i mikrokosmos, kort sagt, hele verden i den ene tingen, i den ene monaden, ikke blir tatt med i betraktning. For å adekvat nærme seg en virkelighet i tilblivende *dynamis*, må, kan man si, ett øye alltid holdes mot materiens utallige, stadig mindre blivende folder, mot dens «mørke støv»:

Die kleinen Perzeptionen konstituieren den dunklen Staub der Welt, der in jeder Monade enthalten ist, den dunklen Grund. Es sind die Differentialverhältnisse zwischen diesen aktual unendlich Kleinen,

196 Deleuze, *Die Falte*, overs. Schneider (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000), 144.

197 Deleuze, *Die Falte*, overs. Schneider (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000), 140.

198 Deleuze, *Die Falte*, overs. Schneider (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000), 155–156.



welche *ins Klare treten*, d.h. die aus gewissen flüchtigen dunklen Perzeptionen (Gelb und Blau) eine klare Perzeption konstituieren (Grün).<sup>199</sup>

I denne forstand følger Leibniz to kalkyler: «der eine verweist auf den psycho-metaphysischen Mechanismus der Perzeption, der andere auf den physiko-organischen Mechanismus der Reizung oder des Drucks. Und beide sind zwei Hälften.»<sup>200</sup> Disse to *halvdelene* [*zwei Hälften*], er forbundet gjennom den bevegelige, foldkastende hinnen mellom det barokke husets etasjer. Gjenstandens «form» og «figur» blir altså «konstruert» (i ettertid) av en appersiperende sjel.

Hva ligger i en, slik vi har skissert, *medial* konsepsjon av materien? Nettopp Strindbergs analogiske metode skal være ledende, og by – i forbindelse og samsvar med Leibniz monadologi – på et mulig svar: Likhetene i all materie finnes, til tross for forskjellene mellom verdensaltets individer – om det nå er et ansikt i en trestamme eller en hodeskalle på et insekts vinger – og fungerer analogisk forbindende. En nominalistisk tilnærming ville ha hevdet, at det er det menneskelige blikket som «produserer» og tillegger materien de analogiske likhetene, at mennesket ser «seg selv» og antropomorfiserer alt det retter sitt blick mot. Leibniz derimot – og i denne tradisjonen skal vi, slik det foregående har vist, også plassere Strindberg – fremsetter noe annet: Siden monadene uttrykker ett område *klart* og tydelig (for eksempel en blad-monade nettopp bladet), mens de samtidig latent uttrykker hele verden *uklart*, kan det virke som om det analogiske blikket finner likhetene nettopp i det uklare, i materiens «mørke, vrirlende støv». Det analogiske blikket er følgelig et blick, som både persiperer og appersiperer, og dermed utskiller, ved å persipere monadens klare område, en form og figur (og dermed begrepet) av den respektive individuelle gestalten, samtidig som det ikke filtrerer materiens mørke støv fullstendig. Den analogiske seende er i denne forstand *fordoblet*, siden den både ser det eksplisitt klare og det implisitt latent uklare. Men analogiene danner ikke bare et forståelses nettverk av et adskilt subjekt – da hadde monadene bare vært en nominalistisk og epistemologisk skikkelse. Hos Leibniz er monadene, materien og analogiene medialt forbundet i real ontologisk forstand – hadde de ikke vært det hadde hans metafysikk vært dualistisk, framfor monistisk. Til tross for at monadenes klare område holder så å si de individuelle tingene «på plass» for en mulig persepsjon og appersepsjon, finnes det hele tiden materielle minima som i sin transitiv dynamiske bevegelse kommer til eller forlater et individs «herskende» monade, for å enten gå over til en annen monade (tenk for eksempel mineraler som går fra jorden gjennom vannet inn i en plantes kretsløp og slik at den blir del av plantens cellevev: mineralpartikkelen beveger seg gjennom «herskapet» av henholdsvis en «jord-monade», en «vann-monade» for å så havne under «plante-monadens» herskap.)<sup>201</sup> eller fyke en periode omkring eteren før

199 Deleuze, *Die Falte*, overs. Schneider (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000), 146.

200 Deleuze, *Die Falte*, overs. Schneider (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000), 159.

201 Det er et interessant spørsmål, hvorvidt mineral-partikkelen har sin egen mineral-monade, som den er uadskillelig fra. Leibniz beveger seg i

den inngår i en annen monades herskap. På denne måten løser Leibniz problemet om hvordan en organismes dynamiske kretsløp, i stadig pågående materiell utskiftning og fornyelse, ikke mister sin form eller gestalt. Følgelig er alle monadene, og gjennom disse også all materie, medialt forbundet – slik at hele makrokosmos faktisk *er uklart tilstede* i hver del av mikrokosmos, og omvendt. Dette har, på materiens plan den flate, horisontale hierarkiet av et analogisk nettverk som følge, samtidig som monadene, i sin økende eller minkende grad av klarhet er bygget opp vertikalt mot det guddommelige, som er den altomfattende, klareste monaden. I samsvar med denne konsepsjonen av den mediale materien, finnes det i § 61 i Leibniz *Monadologie* (1714) en passasje, som i stor grad kan leses som synonymt med Strindbergs credo «allt är i allt», slik at sistnevnte kan betraktes som en videreføring av Leibniz monadologiske, barokke metafysikk:

Da nämlich alles voll ist und somit die gesammte Materie zusammenhängt und da im Vollen jede Bewegung eine Wirkung auf entfernte Körper ausübt [...] so folgt, daß sich diese Kommunikation über eine beliebige Entfernung erstreckt. Und folglich verspürt jeder Körper alles, was sich im Universum ereignet, so daß jemand, der alles übersieht, in jedem lesen könnte, was sich überall ereignet, und selbst das, was geschehen ist oder geschehen wird, indem er in der Gegenwart bemerkt, was hinsichtlich der Zeiten ebenso entfernt ist, wie hinsichtlich der Orte.<sup>202</sup>

I Leibniz monistiske metafysikk er nettopp alt i alt, uten at tingene mister hverken sitt individuelle særpreg, eller sin universelle (guddommelige) holdende sfære. Akkurat som hos Strindberg er materien hos Leibniz i stadig utvikling og dynamisk bevegelse. Men samtidig er han ikke nominalist; for det er også monadene *selv*, som trer frem og gir form og figur, riktignok gjennom det området [*Bezirke*] som de fremstiller *klart*. Samtidig er verdens vrirlende støy og «støv», som definerer den mangfoldige materiens dynamis tatt med i betraktningen.

Det må tas visse forbehold når Leibniz trekkes inn: For Strindbergs mediale materie kan, når den forbindes med Leibniz konsepsjon av materiens stadig minskende folder, nesten minne om en atomistisk verdensforståelse. Men det finnes avgjørende forskjeller til atomismen: Leibniz, såvel som Strindberg postulerer en besjelet materie, som styrer det mylderet av dynamiske, ørlite finurlige prosesser i materien. En form for skapende fornuft, som, gjennom monadene (hos Leibniz) eller skaperen som kunstner (hos Strindberg), eller en guddommelig preetablert harmoni (igjen hos Leibniz) holder dette mylder av materielle minima og deres «mørke støv» på plass i en metafysisk stabilitet, som nettopp innlemmer den dynamisk, tilblivende materiens oscillasjon og bevegelighet. Der, hvor atomismens må stoppe opp etter dens stadige oppstykkning og fragmentering, ved deres tilsynelatende

---

denne retningen: Så har for eksempel menneskekroppens monade et flertall av monader under sitt herskap: lever-monader, lunge-monader og så videre, med de respektive monadene som er forbundet med materien som igjen konstituerer hvert enkel organ. Materien og monadene er følgelig på lik måte foldet, bare at materien foldes i det uendelige, mens monadene underligger et respektivt enkelt individs herskende monade.

202 Mine uthevelser.

minste enhet, atomet, er Leibniz (og dermed, vil vi hevde også Strindbergs) forståelse av materien én, hvor dens *minima* er i stadig transitiv utveksling og bevegelse, samtidig som den har en iboende sjel, som holder dens form ved like. I sistnevnte speiler *mikrokosmos* og *makrokosmos* hverandre i en kompleks harmonisk samklang, som allikevel makter og innlemme forbigående, tilsynelatende disharmonier – en tvers gjennom barokk tanke – da alt følger den guddommelige preetablerte, komplekse harmoniske planen.

Slik vi har sett vil Strindberg vekk fra for forenkende, abstraherende modeller, som det periodiske systemet eller den klassifiserende taksonomien. Det er som om han vil kaste kartet for å se på det faktiske terrenget – eller snarere: ta mer av terrenget med på kartet, mer av det guddommelige skaperverket – man kan neste snakke om verdensaltets og skapelsens *kunstneriske* kvaliteter som beundres i all sin analogisk-mediale sammenkobling og paradoksalitet av det enkelte og det universelt forbundede. Det man da mister av tilsynelatende oversikt vinner man i de komplekse og ofte vidunderlige påvirkelsene og fenomenene i den levende naturen, materien og organismene man da analogisk får øye på.

I sine naturvitenskapelige skrifter holder Strindberg seg mest til mineral-, plante- og til en viss grad dyreriket. Vi kan dermed fremme tanken om at de delene av hans fragmentariske og til dels (slik skissen over den planlagte *Antibarbarus* har vist) ufullførte naturvitenskapelige skrifter, som skulle befatte seg med menneske og dens psykologi og sjel, er å finne i hans verk i drama og prosa, i hans skjønnlitterære verk, som de analogiske, mediale og transformistiske ideene transponeres til. Den største gevinsten fra Strindbergs naturvitenskapelige eksperimenter og teorier er, vil vi hevde, følgelig ideene – «tankefrøene» – om dynamisme, transitivitet og tilblivelse de avler, om virkelighetens grunnleggende instabilitet, som siden på krysspollinerende vis, som vi skal se, appliseres til hans medieestetiske og billedkunstneriske praksis, og følgelig til hans skjønnlitterære verk.

I hans naturvitenskapelige skrifter, får man tydelig øye på Strindberg som diktende naturforsker, og – i muligens første instans – som naturforskende dikter, som kartlegger overganger, terskler, forskyvninger og analogiske likheter. Disse er, som det meste hos Strindberg, dynamisk, oscillerende og flytende, hvor alt er i alt, og sammenhengen, til tross for sin tilsynelatende uendelighet, er del av en like uendelig og kompleks guddommelig plan, som holder det hele i metafysisk likevekt.



### III. Strindbergs estetiske praksis

Den mediant-materielle underbevisstheten

Nun sollen *Netze* (...) an die Stelle der himmlischen Schalen treten; Telekommunikation mus das *Umgreifende* nachspielen. In einer *elektronischen Medienbaut* will sich der Menschheitskörper eine neue Immunverfaßung schaffen.

**Peter Sloterdijk**<sup>203</sup>

Why not see that photography, if  
there is photography, is already taken,  
already printed, in the interior itself of things  
and for all points of space?

**Henri Bergson**<sup>204</sup>

Ein Dröhnen: es ist  
die Wahrheit selbst  
unter die Menschen  
getreten,  
mitten ins  
Metapherngestöber.

**Paul Celan**<sup>205</sup>

Han har forlengst sluttet å bruke penn og papir.  
I stedet slipper han myriader av små svarte maur  
ned på en hvit marmorplate, og slik oppstår et helt  
nytt språk nesten av seg selv. Det gjelder bare å helle  
flytende glass over skriftbildet i det rette øyeblikk.

**Tor Ulven**<sup>206</sup>

Hvis materien og naturen er drevet av tilnærmet fotografiske prosesser – slik vi har sett i forrige kapittel – er fotografimediet selv snarere en analogisk-medial prosess for å koble seg opp mot den mediale materien, enn et statisk-identisk representerende bildet. Fotografimediet, kan vi si, har et fascinerende, vidunderlig, men også så ytterlig fremmed, og til tider skremmende «vesen», som er vanskelig å fastholde. Nærmest som vingene til et insekt, som etterligner barken av et tre – slik vi i forrige kapittel har vært inne på i Strindbergs *biomimetiske*, fotografiske teorier – «etterligner» fotografiet «virkeligheten», mens dens essens, med sin evne å registrere lys og elektromagnetiske bølger langt hinsides det menneskelig sansbare, kan være vanskelig å fatte. For en ser alltid både *gjennom* et fotografisk bilde, samtidig som en ser *på* det. Det er i denne forståelsen, at fotografiet både er *representasjon* og *medium*. Det kaster lys over, og setter spørsmålstegn ved, den vestlige tradisjonens tendens til å nettopp sette representasjon over mediet, å sette *innhold* over *form*. Vi kan fastslå, og skal senere i kapitlet i forbindelse til Strindberg, komme tilbake til, at modernismens kunst og dens selv-refleksivitet i det sene 1800-tallet og langt inn i det 19. århundret, er tilnærmet utenkelig uten å ta fotografimediet enten implisitt eller eksplisitt med i betraktningen. Følgelig er utvidelsen av sansene, og

---

203 Sloterdijk, *Sphären I: Blasen* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998), 25. Mine uthevelser.

204 Bergson, *Oeuvres*. Overs. De Mille (Paris: Presses Universitaires de France, 1959), 189.

205 Celan, *Die Gedichte* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003), 206.

206 Ulven, *Samlede dikt* (Oslo: Gyldendal, 2000), 21.

en ny, «frisk» persepsjon en gjengående og sentral *topos* i modernismen fra og med siste halvdel av 1800-tallet. Strindbergs forståelse av fotografimediet visker nettopp ut tydelige distinksjoner mellom natur, kultur og teknologi,<sup>207</sup> mellom persepsjon og representasjon – ja, det kan til og med sies å tilsynelatende oppløse slike for rigide distinksjoner og motsetninger. Vi skal videre, i videre dialog med både Deleuze og Leibniz, i undersøkelsen av Strindbergs fotografier og malerier, forsøke å finne et svar på følgende spørsmål: Hvordan har tanken om medialitet formet Strindbergs (medie)-estetiske og billedkunstneriske tilnærming?

Strindbergs fotografiske analogier og metaforer, som ikke bare strekker seg gjennomgående gjennom hans naturvitenskap, men også i hans skjønnlitterære verk, er utenkelige uten den årelange fotografiske praksis som opptar og beskjeftiger han helt fra ungdommen av gjennom hele livet.<sup>208</sup> Karl-Åke Kärnell sporer og tidfester blant annet Strindbergs første fotografiske metafor så tidlig som året 1874, som viser den avgjørende betydningen disse har i Strindbergs billedspråk, når en stockholmer på utflukt i skjærgården betrakter panoramaet og «fotograferar tavlan på sin näthinna».<sup>209</sup> Strindbergs første møte med fotografimediet lar seg tidfeste til omtrent år 1861–62, hvor han er omtrent mellom 12 og 13 år gammel og får låne sin fetter Ludvigs kamera.<sup>210</sup> Interessant, og heller ikke tilfeldig, er at den fotografiske interessen våkner omtrent samtidig som den naturvitenskaplige. Derfra følger den fotografiske praksis han i perioder, avhengig av økonomiske faktorer, eller hvorvidt han hadde klart å låne et kamera, men strekker seg også teoretisk, med de medfølgende *mediale* og *analogiske* implikasjonene, gjennom hans tanke og verk. I sine fotografiske forsøk er det spesielt et – ofte selvfabrikert – *pin hole*-kamera, men også en så kalt fotogram-prosess – som vi videre skal se nærmere på –, som Strindberg benytter seg av, og ikke blir trøtt av å understreke fotograferer «utan kamera och lins».<sup>211</sup> Om å selv bli fotografert – noe han ble ganske ofte, enten av seg selv eller av andre, skal Strindberg ha sagt: «Jag bryr mig inte om mitt utseende men jag önskar att folk skall kunna se min själ.»<sup>212</sup>

Strindbergs forhold til fotografimediet er preget av en dyp fascinasjon – ikke minst vedrørende dens metafysiske implikasjoner – som følger han gjennom hele livet. En fascinasjon som tar form av både

---

207 I samsvar, som allerede nevnt, med Peters, *The Marvelous Clouds*.

208 Under Berlintiden i begynnelsen av 1890-talletet leker Strindberg til og med med tanken om å sysselsette seg som fotograf og åpne sitt eget fotografistudio.

209 Kärnell, *Strindbergs bildspråk* (Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1969), 60.

210 Hemmingsson, *August Strindberg som fotograf* (Åhus: Kalejdoskop förlag, 1989), 15.

211 Et flertall brev vitner om hyppig bruk avobjektivløs fotografi gjennom pin-hole-kameraer og fotogram-prosessen gjennom årene 1894 og 1895: 9. mars 1894: «Solen, månen, stjernorna hvilka jag fotograferat utan kamera, utan lins.»; 11. mars 1894: «...också utan kamera och lins.»; 6. desember 1894: «...utan kamera och utan lins.»; 4. januar 1895: «[...] skall repetera mina coelestografier, fotografier af himlakropparne utan Kamera och lins». (Mine uthevelser).

212 Hemmingsson, *August Strindberg som fotograf* (Åhus: Kalejdoskop förlag, 1989), 121.



teoretiske refleksjoner såvel som en ofte eksperimentell praksis. Følgelig benyttes den både for å underbygge hans naturvitenskaplige analogisk-naturvitenskapelige teorier, til portrettering av venner og bekjente, i mer fotojournalistiske sammenheng, såvel som i produksjonen av iscenesatte selvportrett – det siste en praksis der han muligens kan betraktes som pionér, ikke minst i forhold til det voksende litterære markedet med den skandaleomspunnede forfatterpersonligheten som drivende salgskraft.<sup>213</sup> Ved flere anledninger planla Strindberg fotojournalistiske reiser, blant annet i Frankrike i 1886, som resulterte i *Bland franska bönder* (1889), med formålet å kartlegge landsbyenes og bøndenes skikk og tradisjoner, som var truet av modernitetens akselerasjon. Ved siden av skriftlige opptegnelser skulle det på reisen benyttes en «fotografisk revolver». Da denne ikke kunne skaffes, måtte Strindberg og hans reisefølge ty til den mer uvanlige, og i denne sammenhengen interessante fremgangsmåten, at begge tegnet en respektiv halvdel av motivet, for å senere legge delene sammen til et helhetlig bilde – nærmest som en foregripelse av fotografiets fragmenterende, såvel som fragmenterte, sammensettable natur. Viktig er også samarbeidet med fotografen Herman Anderson på begynnelsen av 1900-tallet etter hjemkomsten fra kontinentet, som vi skal betrakte mer inngående utover i kapittelet. Ikke minst er den livslange fascinasjonen fotografimediet utøvde på Strindberg ikke bare noe han utelukkende bedrev for seg selv, men som han også delte med andre, deriblant sine barn. Han skriver sågar i et brev datert 11. desember 1890 til sin nyskilte kone Siri von Essen om et kamera han har gitt til datteren Karin – en meget uvanlig og generøs gave til et barn på slutten av 1800-tallet: «Jag sänder Karin ändock som finare leksak min lilla kamera med tillbehör, tyden är endast leksak. Är laddad med 100 papper , hvarmed dock bör hushållas då de kosta 9 Kr. att förnya.»

Men Strindbergs fascinasjon av fotografimediet er ikke bare naturvitenskaplig eller dokumenterende, men også svært affektiv: Etter nettopp separasjonen og senere skilsmissen fra sin første kone Siri i 1891, blir fotografering av barna et ofte brukt påskudd for å treffe dem. Men også selve fotografiene av hans barn er av enorm viktighet for Strindberg. Så utfører han for eksempel under Infernokrisen, i fortvilelse, fattigdom og ensomhet, noe som kan ligne et magisk-telepatisk rituale, hvor han i betraktning av et bilde av sin datter, gjennom suggesjon forsøker å gjøre henne syk, slik at deres mor (denne gangen hans andre kone Frida Uhl), skal sende bud på han, barnas far, slik at de blir gjenforent. Et annet eksempel på denne affektiv-okkulte ladningen av fotografimediet for Strindberg, er forholdet til hans tredje kone Harriet Bosse. Ekteskapet ble oppløst etter kort tid, og paret levde i separasjon. På grunn av savnet fikk Strindberg ett portrett av Bosse forstørret til livnære dimensjoner, som han så fikk

---

213 I 1888 tilbyr han sin forlegger Albert Bonnier utgivelsen av et album av selvportrett, som består av slående iscenesettelser av hans forfatterpersona: både ladet av temmelig *Übermensch*-Machismo med ridepisk (med billedteksten: «Kom nu djeftar så skall vi slåss!»), mer følsom i hagen med sine barn, fordypet i brettspill med sin første kone Siri von Essen, eller skrivende (eller fortvilet ikke skrivende med hodet oppgitt i hendene) ved skrivebordet.

montert i et lite kammer ved siden av soverommet, som var adskilt med ett par gardiner. Besøkende berettet at Strindberg, noen ganger i plutselig nervøs opprørthet, kunne reise seg midt i samtalen og forlate rommet, hvorpå vedkommende kun hørte gardinenes rasling: «[H]an [Strindberg] återvänder, med höggra handen sammanpressande ögonen, som om han ville stänga ute allt utom bilden som fastnat på näthinnan.»<sup>214</sup> Strindberg selv beretter i *En blå bok*: «I min ensammas våning fanns ett rum, som jag trodde vara det vackraste som fanns. [...] [Rummet] möblerade jag om [...] till ett minnets tempel, och jag visade det aldrig för någon människa.»<sup>215</sup> Denne koblingen mellom fotografiet og det okkulte skal vi undersøke nærmere i kapittelet – ikke minst i forhold til materiens medialitet og det eteriske. I denne sammenhengen er arbeidstesen, at spørsmål om teknikken konvergerer med spørsmål om det okkulte, fra og med fotografimediet begynnelse og den medieteknologiske dataoverførelsen i løpet av 1800-tallet og inn i det 19. århundre, noe som er – slik vi skal se – svært tydelig i Strindbergs medieteknologiske og estetiske, fotografiske og maleriske praksis.

Vi skal i det følgende, i samsvar med Kaja Silverman analogiske teorier og de tidligere etablerte fotografiske prosessene i den mediale materien i Strindbergs analogisk-poetiske naturvitenskap, undersøke hvordan fotografimediet ikke bare må forstås som medieteknologi, men snarere som en «oppkobling» mot naturens og materiens mediale og fotografiske prosesser. På bakgrunn av dette skal vi undersøke Strindbergs mangfoldige fotografiske praksis, ikke minst i forhold til fotografimediet evner til å åpenbare virkelighetens og materiens agens, og dens iboende mulighet for sanseutvidelse og metafysisk erkjennelse. Videre skal vi se hvordan oppdagelsen av fotografimediet *agens* bidrar til forståelsen av en *materiell underbevissthet*, på bakgrunn av hvilken vi skal betrakte Strindbergs auto-kreative, billedkunstneriske praksis, og hvordan dette byr på utveier fra begrepskokonger og den menneskelige fysiologisk-subjektive begrensningen.

### **Fotografimediet: Mellom åpenbaring, binærlogikk, og sanseutvidelse**

Som vi innledningsvis allerede har vært inne på, er det i vår sammenheng viktig å fremheve fotografimediet fremmede, mediale vesen. Betraktes fotografimediet ikke utelukkende innenfor det menneskelige spektret, den gjengse antropomorfiserende tilnærmingen, blir det synlig at det ikke er en tydelig etablert *fenomen*, og slett ikke utelukkende en estetisk praksis, men i aller bredeste forstand et *medium*, en *medial prosess*. For et medium, er både noe som formidler noe, en informasjonsbærer, samtidig som mediet selv er noe – nettopp en analogisk prosess. Både verden selv, så vel som vår erkjennelse av verden, er drevet av tilnærmet fotografisk-analogiske prosesser.

---

214 Hemmingsson, *August Strindberg som fotograf* (Åhus: Kalejdoskop förlag, 1989), 116.

215 Hemmingsson, *August Strindberg som fotograf* (Åhus: Kalejdoskop förlag, 1989), 116.

Den amerikanske kunsthistorikeren og kunstteoretikeren Kaja Silverman (f.1947) fremmer nettopp en slik påstand i det eminente første bindet av sin fotografihistorie, *The Miracle of Analogy* (2015). Bokens innledning gir et inngående sammendrag av Silvermans prosjekt, som tar for seg denne utvidelsen av fotografimediet, og forflytningen av *agens* fra fotografen til *verden, virkeligheten og naturen* – eller, slik vi i vår sammenheng har etablert – *materien*: «Photography is rather, the world's primary way of revealing itself to us – of demonstrating that it exists, and that it will forever exceed us.»<sup>216</sup> I sentrum står igjen det analogiske, som ifølge Silverman er «authorless and untranscendable similarities that structure Being.»<sup>217</sup> Sentralt med analogien og den analogiske tenkningen er at det gir alt den samme «ontologiske vekten.» «It helps us see that each of us is a node in a vast *constellation of analogies.*»<sup>218</sup> Ifølge Silverman er denne analogiske tenkemåten basert på likhet og forskjell [*similarity and difference*], som følger et «to-i-ett-prinsipp». Samtidig, finnes det i all analogisk likhet alltid et element av forskjell – vi kan også kalle det i Deleuziansk ånd for *differanse* – som forhindrer at analogiene glir over i hverandre og blir uadskillelig og ett. Strindbergs naturvitenskaplige analogiske tilnærming står riktignok ofte ved terskelen av nettopp dette; han oscillerer så og si mellom de to analogi-bærere, slik at likhetene flakker fram og tilbake, og det ene blir det andre og det andre blir det ene: Analogiens *dynamis* – «allt är i allb».

Mest interessant i vår sammenheng er Silvermans andre kapittel i *The Miracle of Analogy*, «The Second Coming», som allerede alluderer til fotografimediets åpenbaringsaspekt, underbygget av hennes hovedtese, at et fotografi ikke utelukkende *tas* [*is taken*], men at det like mye – om ikke mer – *mottas* [*is received*]. Denne problemstillingen omkring aktiv og passiv gjenfinner Silverman i en historisk gjennomgang av forskjellige tilnærminger og teorier omkring synssansen aktive eller passive rolle, som i vår sammenheng er av interesse, siden Strindbergs avvisning av Kants subjektive innkapsling, og det derav følgende ønsket om å overkomme den subjektive begrensningen først kan forstås for fullt ut fra sin historiske posisjon. Spørsmålet Silverman skisserer i begynnelsen av kapittelet, er altså hvorvidt den menneskelige synssansen er en passiv kapasitet, som mottar inntrykk fra omverden, eller aktiv, slik for eksempel den nyplatoniske tradisjonen hevder, som berører tingene og den ytre verden med sine «synsstråler». Først renessanse-polymorfen Leonardo da Vinci (1452–1519) fremmer en epistemologisk modell av syn som tilsynelatende forener de aktive og passive teoriene: Verden selv «gir seg» aktivt til betrakteren gjennom et stort antall analogier («Every body fills the surrounding air with infinite images of itself»<sup>219</sup>), som betrakteren i dette første steget passivt fylles med. Deretter relaterer og ordner den

---

216 Silverman, *The Miracle of Analogy* (Stanford, CA: Stanford University Press, 2015), 11.

217 Silverman, *The Miracle of Analogy* (Stanford, CA: Stanford University Press, 2015), 11.

218 Silverman, *The Miracle of Analogy* (Stanford, CA: Stanford University Press, 2015), 11. Mine uthevelser.

219 Silverman, *The Miracle of Analogy* (Stanford, CA: Stanford University Press, 2015), 16.

betraktendes bevissthet disse inntrykkene analogisk gjennom minnet om andre lignende persepsjoner. Prosessen blir fullendt i «[the] marriage of the worlds visible, and the mental analogy.»<sup>220</sup> Vi har, med andre ord, å gjøre med analogier fra to hold; indre og ytre analogier, som igjen er analoge til hverandre og danner et *analogisk nettverk*. Viktig i vår sammenheng er her den ytre virkelighetens aktive agens, den *mediale materien*, som gjennom fotografimediet (*selv*)åpenbarer og *gir seg selv* til betrakteren.

Men denne agens forflyttes i den filosofiske og idéhistoriske utviklingen gradvis fra «verden» og «virkeligheten» over til mennesket: I reaksjon på camera obscura-paradigmets<sup>221</sup> tilsynelatende 1:1 forhold mellom virkelighet og representasjon, mellom betrakter og det betraktede, uten tilsynelatende «subjektiv forvrenging», senker – ifølge Silverman – også Descartes persepsjonen ned i en avgrenset «interioritet», ved å understreke «it is the mind which senses, not the body»,<sup>222</sup> og dermed den begynnende forflytningen av agens fra den ytre verden, som reduseres til «det utstrakte» [*res extensa*], til den erkjennende, tilsynelatende «rene» bevissthet. Denne forflytningen av erkjennelsesevnen til sinnet [*the mind*], impliserer drømmen om et *sovereign subject*,<sup>223</sup> hvor bevissthet eller sinnet er både produsent og betrakter av sine inntrykk. Det er muligens her vi kan plassere den begynnende utviklingen, som ender i det Sloterdijk i *Sphären I* – slik vi allerede i kapittel I har skissert – kaller «panoptischer Egoismus».<sup>224</sup> Det er først Kant, som tilsynelatende forener disse empiriske og rasjonalistiske tilnærmingene, som kan sammenfattes i hans kjente utsagn om at «Begriffe ohne Anschauungen sind leer, Anschauungen ohne Begriffe sind blind» (AB 48, 75). Syn og bevissthet er dermed, med andre ord, en sammenvevd, og både aktiv og passiv prosess. Men også Kants syntese holder, i alle fall i Strindbergs øyne, den menneskelige erkjennelsesevnen i en innestengende subjektiv kokong. Vi har allerede utlagt og diskutert *Antibarbarus* femte brev i vårt første kapittel, og derav påvist Strindbergs *optiske skepsis*. I det følgende skal vi vise, hvordan medieteknologier, særlig fotografimediet, viser en tilsynelatende utvei fra denne begrensningen, og dermed åpner opp nye virkelighetstilganger og mulighetsrom. Vi må i denne sammenhengen forutsette et utvidet mediebegrep<sup>225</sup>, som ikke bare omfatter alle salgs dispositiver,<sup>226</sup> om det nå er oppreist gange, språk (muligens dét mest sentrale dispositive), skrift, klær, helt fram til de

220 Silverman, *The Miracle of Analogy* (Stanford, CA: Stanford University Press, 2015), 17.

221 Se i den forbindelse Crarys *Techniques of the Observer*, som understreker paradigmeskiftet fra 1700-tallets *camera obscura*-paradigme til 1800-tallets *subjective vision*, i hvilket synssansen blir fysiologisk og derav subjektiv begrenset.

222 Silverman, *The Miracle of Analogy* (Stanford, CA: Stanford University Press, 2015), 18.

223 Silverman, *The Miracle of Analogy* (Stanford, CA: Stanford University Press, 2015), 18.

224 Sloterdijk, *Sphären I: Blasen* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998), 86.

225 I samsvar med det allerede nevnte Durham Peters, *The Marvelous Clouds* (Chicago: University of Chicago Press, 2015), 2: «Media?, understood as the means by which meaning is communicated, sit atop layers of *even more fundamental media that have meaning but do not speak.*» (Mine uthevelser). Side 3: «The old idea that media are environments can be flipped: environments are also media.» Side 4: «I do thing there is meaning in nature (...) readable data and processes that sustain and enable existence.»

226 Se igjen Agambens Foucault inspirerte dispositive-teori, som allerede nevnt i første kapittelet: «Dispositivene» som Foucault snakker om, er i en viss forstand forbundet med denne teologiske arven, de kan tilbakeføres til splittelsen som i Gud spalter og samtidig artikulerer varen og praksis, natur (eller essens) og den operasjon hvorigjennom han administrerer og styrer skapningenes verden. Termen dispositive betegner det man realiserer en ren styringsaktivitet i og ved, som ikke har noe grunnlag i varen. Derfor må dispositive alltid implisere en subjektiveringsprosess, de må produsere sitt subjekt.» Agamben, «Hva er et dispositive?», 213–225.

mer medieteknologiske, som fotografimediet, men hvor nettopp *mediering* er en sentral ontologisk kategori – ikke minst i Leibniz og Strindbergs tilfelle. Det er interessant at fotografimediet, akkurat som mange medier senere, allerede fra og med camera obscura fungerer som metafor for bevisstheten og kognisjon, helt i samsvar med medieteoretikeren Friedrich Kittlers utsagn, som vi kan parafrasere, at vi ikke visste noen ting om våre sanser før mediene. Hos Strindberg (og Leibniz) er det fotografiske og følgelig det mediale riktignok ikke bare en metafor, men en faktisk, real-ontologisk prosess i den mediale materien og dens analogiske nettverk.

Med dette etablert kan vi nå nærme oss fotografimediets utvidelsespotensial, og i denne sammenhengen kartlegge og følge tre sentrale hovedpoeng, både i fotografimediet og Strindbergs tilnærming til dette, som sammenfattes slik: 1. I fotografimediet *skriver*, det vil si *åpenbarer* verden seg selv til oss i analogier. 2. Fotografimediets oppkomst og den medieteknologiske dataoverførbarheten kan betraktes som i stor grad medvirkende i *fragmenteringen*, *løsrivelsen* og derav også *rotløsningen* av det virkelige, og kan dermed betraktes i samsvar med modernitetens oppløsende tendenser, samtidig som det først er denne oppløsningen som på ambivalent vis muliggjør elektromagnetiske eller okkult-eterisk forbundne sfærer. 3. Fotografimediet *utvider* det menneskelige sanseapparat og fungerer som en *forlengelse* av synssansen. Det er samtidig verdt å understreke at noen av poengene overlapper hverandre i Strindbergs mangfoldige medieestetiske praksis.

### **Liber naturae – Verden skriver seg selv: Strindbergs celestografier og fotogrammer**

Tanken om at verden *skriver seg selv* er ikke bare noe som med stor kraft dukker opp ved fotografimediets oppfinnelse, og den deromkring oppståtte blandingen av usikkerhet og en nærmest magisk fascinasjon, men kan spores til mye eldre ideer om *Liber naturae* – «Naturens bok». Akkurat som Bibelen er Guds ord, er naturens bok «skrevet», det vil si skapt av samme «forfatter», og akkurat som med Bibelen kreves det visse leseferdigheter for å «lese» skaperverket, mest av alt naturen – hvilket er akkurat dét Strindberg kan sies å gjøre i hans analogiske naturvitenskaplige metode: Vi kan minnes hans utsagn om skaperen som kunstner, og naturen som utvikler skisser, som enten i artens evolusjon utvikles eller forkastes: «Skaparen, denne store konstnär som utvecklar sig själv under skapandet, i det han gör skisser som han förkastar, återupptar ofullgångna idéer, fulländar, mångfaldigar de primitiva formerna. Förvisso, detta är skapat för *hand*»<sup>227</sup> Underliggende i denne tanken ligger forestillingen om *Creatio continua* – som vi i det forrige kapittelet allerede har vært inne på –, den teologiske ideen om at gud ikke skapte verden for å så trekke seg tilbake<sup>228</sup>, men at skapelsen ikke er fullendt, men fortsatt og

<sup>227</sup> Strindberg, *SV 37: Inferno* (Stockholm: Nordstedts, 1994), 141. Mine uthevelser.

<sup>228</sup> Spørsmål om guds tilbaketrekning var meget aktuelle i Strindbergs samtid, ikke minst i form av Nietzscheansk nihilisme og den derav følgende ateismen: «Gott ist todt» i Nietzsche, *Die Fröhliche Wissenschaft* (Hamburg: Felix Meiner Verlag, 2013), 121. På denne måten befinner

kontinuerlig pågående. Guds «hånd», såvel som hans ånd, er med andre ord, og i samsvar med en panteistisk<sup>229</sup> naturforståelse, alltid tilstede i materien og naturen, som ikke er statisk og ferdig, men i en kontinuerlig, dynamisk utvikling.<sup>230</sup> At Strindberg i denne sammenheng, slik vi allerede tidligere har vært inne på, velger fotografiske metaforer og analogier som konstituerende for naturens og materiens prosesser, er av avgjørende. Også det foregående utdragets formulering om å være skapt for *hånd* er i vår sammenheng av spesiell interesse, da nettopp naturens selv-åpenbaring i fotografimediet, slik Silverman understreker, ble metaforisk sammenlignet med en blyant eller en penselførende hånd – som understreker det taktile framfor det optiske:

Many writers also conceptualized the source of the photographic image as a hand, rather than an eye. Talbot imputed the images that were generated through his technique to the «pencil of nature». [...] «Daguerre described the daguerreotype as «the imprint of nature».<sup>231</sup>

I samsvar med dette støtter Silverman seg blant annet på et aspekt ved Martin Heideggers teknologiforståelse i essayet «Die Frage nach der Technik», som skiller mellom ting frembrakt av mennesket og ting som frembringer seg selv: «There are two kinds of *poiēsis*. The first is the product of human labor; it results from “the skills and activities of the craftsman,” the “arts of the mind,” and the “fine arts.” The second kind of *poiēsis* has a very different source; it occurs through the “arising of something from out of itself.»<sup>232</sup> Det er nettopp dette «ut av seg selv»-aspektet, som er tingenes (selv)åpenbaring i fotografimediet, hvor det, for å bruke Heideggers ord i en fotografisk kontekst, «skinner frem» i sin væren. Tanken om at naturen skriver seg selv, er i høy grad forbundet med en fotografisk prosess før oppfinnelsen av andre fotografiske prosesser som involverer kamera, nemlig *fotogrammet*,<sup>233</sup> der en gjenstand eller ting, for eksempel en plante, plasseres på en fotosensitiv overflate, som deretter belyses, slik at den respektive tingen etterlater et detaljert *avtrykk*, som bare må inverteres for å tre frem og «åpnbare seg» i all sin mangefasetterte detaljrikdom.

I forlengelse av Strindbergs gjennomgang og kritikk av den menneskelige synssansen, hans optiske skepsis, som vi har undersøkt i kapittel I, byr nettopp fotografimediet på en måte å overkomme Kants skisma mellom *fenomen* og *noumenon*. Strindberg beskriver sitt forsøk på å overkomme dette skillet og å nærme seg «världen för sig» som følger: «Jag borttog linsen i min fotografiska kamera och insatte i dens

---

Strindberg seg midt i forhandlingene mellom utvidede metafysiske sfærer og nihilistisk oppløsning – mellom guds tilbaketrekning eller hans væren *i* all materie, *i* alt værende. I denne sammenhengen også talende sitat i *Inferno*: «I disse tider har åndene blitt realister.» (sitat kilde)

229 Med Panteisme betegnes tanken om at gud er selv tilstede *i* hele skapelsen, *i* all natur og materie. Sentralt i Panteismen er Spinozas monisme, *i* hvilken all materie bare er modifiseringer og forskjellige attributer av den ene (guddommelige) *substansen*.

230 Vi ser her, hvordan denne tanken kan forstås som implisitt og underliggende sentralt for Strindberg, som nettopp bastant avviser for pre-etablerte og begrensede definisjoner og begrepskorsett.

231 Silverman, *The Miracle of Analogy* (Stanford, CA: Stanford University Press, 2015), 28.

232 Silverman, *The Miracle of Analogy* (Stanford, CA: Stanford University Press, 2015), 26.

233 Fotogrammet har en interessant fotografi- og kunsthistorisk presens, som strekker seg fra fotografimediets begynnelse i form av Henry Fox Talbot på 1830-tallet, over Strindberg og videre til maleren, fotografen og fotografiteoretikeren László Moholy-Nagy på 1920-tallet



ställe ett diafragma, i vilket jag med en ordinär synål stuckit ett hål.»<sup>234</sup> Strindbergs allerede nevnte *optiske skepsis* viser seg tydelig her. Men den tas nettopp ett skritt lenger i fotogram-prosessen, som Strindberg gjentatte ganger omtaler som fotografi «utan kamera och lins.» Ideen som er underliggende i Strindbergs optiske skepsis er at det fotografiske bildet da ikke forvrenges av det subjektiv-fysiologiske sanseapparatet – eller i denne sammenhengen av kameraets linser og objektiver, som er som et menneskelig øye (eller øyet, som er likt et kamera objektiv). Verden åpenbarer seg da tilsynelatende mer «umediert» – eller snarere: annerledes mediert, i den forstand at fotogram-prosessen kan synes å ikke være *optisk*, men snarere *taktil-materielt*. Følgelig er tingen i denne sammenheng som frigjort fra lenkene av «hva det er for oss», slik at det åpenbarer seg «hva det er for seg selv». Paradokset man da riktignok møter, er at dette tilsynelatende umedierte bildet av virkeligheten slik den er for seg selv, igjen kun kan betraktes med det formodentlig begrensede subjektive sanseapparatet, med våre egne to øyne. Hovedpoenget i denne kritikken av den begrensede menneskelige synssansen er altså dens subjektive og fysiologiske innestengthet, som ser alt gjennom øyets «hvelvende kuppel»: «Om man betraktar den blåa himlen över sig, ser man en kupa i vilken man är medelpunkt.»<sup>235</sup> Øyets kuppelformede forvrenging, understreker Strindberg, blir riktignok mest synlig når man betrakter ting på avstand. Alle bilder tatt gjennom objektiver og linser blir følgelig noe som kan betegnes som forvrengte selvportrett av menneskets sanseapparat, menneskets anskuelsesform – noe som kan betraktes i samsvar med Ralph Waldo Emersons utsagn om at «the eye is the first circle.»<sup>236</sup> Vi har i *Antibarbarus* allerede vært inne på Strindbergs analogi med biene, som på grunn av sitt fasettøye, som er bygd opp av et flertall av sekskanter, gjentar denne «verdensbilde» formen i byggingen av sin kubbe. Slik vi har sett utvider Strindberg denne analogien til menneskets «kuppeløye»: Man bygger og begriper det man ser, eller snarere: øyets form er den epistemologiske grunnforutsetningen, som begrenser og skaper ethvert respektivt verdensbilde. Hvis de sansedata vi får fra vårt sanseapparat til begrepsdannelse ikke stemmer, hvordan kan da begrepene stemme? De blir da, slik vi gjentatte ganger har vært inne på, til innestengende begrepskorsett. Vi skal utdypende komme tilbake til fotografimediets sanseutvidende potensiale i punkt 3. Strindberg reflekterer i lignende ånd, og i samsvar med nettopp sin optiske skepsis: «Vår bekantskap om yttervärlden skulle sålunda vara mycket bristfällig, om vi ej oupphörligen kontrollerade medelst egna och andras erfarenheter.»<sup>237</sup> Inter-subjektiviteten, som stadig kontrollerer og beretter de subjektive forvrengningene, som Strindberg skisserer her, kan altså sies å være tett forbundet med fotografimediets tilsynelatende objektive gjengivelse av virkeligheten, der verden åpenbarer seg. I stedet for å en gang for alle ha noe begrepslig fiksert, må det hele tiden betraktes på

234 Strindberg, *Antibarbarus*, SV 35: *Naturvetenskapliga skrifter I* (Stockholm: Nordstedts, 2009), 86.

235 Strindberg, *Antibarbarus*, SV 35: *Naturvetenskapliga skrifter I* (Stockholm: Nordstedts, 2009), 87. Mine uthevelser.

236 Emerson, *Essays and Lectures* (New York: Library of America, 1983), 403.

237 Strindberg, *Antibarbarus*, SV 35: *Naturvetenskapliga skrifter I* (Stockholm: Nordstedts, 2009), 87. Mine uthevelser.

nytt, slik at en eventuell begrepsliggjøring stadig må oppdateres i samsvar med den nye betraktningen. Fotografimediet byr dermed på utvidelsesmuligheter av synssansen. Det er i denne forstand, med sin tilsynelatende automatiske, selv-inskriptive agens, at fotografimediet nettopp er en annen måte av «å lene seg ut» av vinduet av persepsjonens, appersepsjonens og subjektivitetens ofte begrensede hus. I fotografiet får vi øye på noe vi tidligere ikke så – fiksert og i all sin detaljfylde. Ikke minst når det kommer til iakttagelsen av himmellegemer, er det menneskelige øyet, spesielt når det ser gjennom teleskoper, ifølge Strindberg preget av tilkortkommenhet, da det, akkurat som objektivet og de optiske linsene i teleskopet med sin konkave form, virker forvrengende:

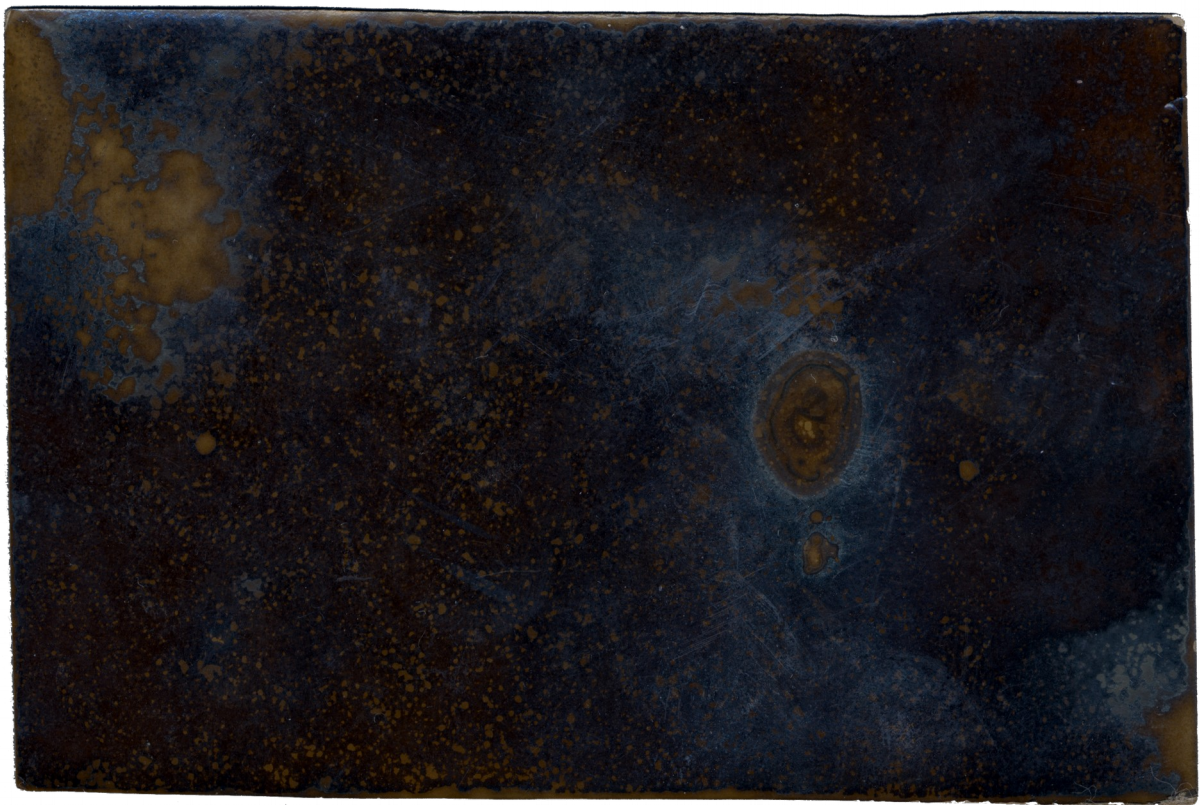
Jag hade visserlingen länge betvivlat ögats anpassnings förmåga efter våra behov, då vi dels måste tillgripa tuben för att få se det planeten Mars icke är en strålknipa utan en lysande kula, dels tvingas taga till lupen för att få se det sandens glimmer icke är svavelkis [...] och jag hade sagt mig att människans synorgan uppstått under behovet att på tämligen moderata avstånd spana efter födoämnen på marken [...] och tillika kasta en blick omkring sig efter en lurande fiende.<sup>238</sup>

At Strindberg refererer til både teleskopet eller lupen, kan betraktes som en implisitt henvisning til behovet for utvidelse av det menneskelige sanseapparatet, ikke minst for å komme nærmere mikro- og makrokosmos, hinsides den menneskelige synssansens «naturlige spektrum». Fotografimediet tar så å si mennesket ut av sitt eget størrelsesforhold, og åpner dermed opp perspektivet på det mylderet av detaljer av verden i det små, såvel som i det store, som da kan åpenbare seg.

I denne forstand er også Strindbergs fotogrammer av stjernehimlen, såkalte *Celestographier* (fig. 1), som Strindberg utdypende og mest intensivt beskjeftiger seg med i årsskiftet 1893–94 på foreldrene til sin andre kone Frida Uhls herregård i Dornach i Østerrike, å betrakte som utvidelser av sansene. Per Hemmingsson skriver i *August Strindberg som fotograf* (1989) i kapittelet «Subjektivisme og celestografi. En ny verdensbild», at de lyssensitive platene av Strindbergs celestographier, ble eksponert for himmellegemenes lys i flere timer, mens de lå i fremkallingsvesken, slik at de vanligvis adskilte prosessene av eksponering, fremkalling og fikseringen av bilde skjedde simultant. Dette faktum kan sies å understreke fotografiets åpenbarings-aspekt, da denne prosessen både mangler de, ifølge Strindberg forvrengende optiske linse-delene, såvel som den fotografiske prosessdelingen. Alt skjer umiddelbart, og tilnærmet «umediert». Hemmingsson siterer et brev Strindberg skrev den 26. desember 1893 fra Dornach, rett etter at han begynte med celestografi-eksperimentene at han begynner å nærme seg «månens rörelse och himlavalvets verkliga utseende oberoende af vårt vilseledande öga.»<sup>239</sup>

238 Strindberg, *Antibarbarus, SV 35: Naturvetenskapliga skrifter I* (Stockholm: Nordstedts, 2009), 85–86.

239 Hemmingsson, *August Strindberg som fotograf* (Åhus: Kalejdoskop förlag, 1989), 94.



**Figure 1:** August Strindberg. *Celestographie*. c.1893–1894.

Etter å ha undersøkt Strindbergs fotografiske tilnærminger til (makro)kosmos og de store himmellegemene langt unna, skal vi nå nærme oss hans tilnærminger til mikrokosmos, nemlig hans fotogrammer av krystallisasjoner. Som allerede nevnt i forrige kapittel, i vår utledning av *Jardin des Plantes*, inntar krystallisasjoner et viktig element Strindbergs naturvitenskaplige, analoge tilnærming, ikke minst på grunn av de mange analogiske likhetene mellom det uorganiske mineralriket og det organsike planteriket. Hemmingsson understreker de fotografi-tekniske vanskelighetene Strindberg må ha møtt, ved å blant annet ta fotogrammer fra isblomster og krystalliseringer direkte fra vindusruter og lignende, og understreker deres «fotografihistoriske merkelighet.»<sup>240</sup>

Naturen som fotograf er, som vi har sett i vårt forrige kapittel, en gjengående metafor i Strindbergs analogisk sammenlignende metode, ikke minst i *Jardin des Plantes*. Også Hemmingsson knytter Strindbergs ønske etter å komme nærmere naturen og å gjennomskue og å gjenfinne en metafysisk orden, i det tilsynelatende så kaotiske verdensaltet, og understreker den sentrale stillingen fotografiske analogier og metaforer hadde for hans naturvitenskaplige metode. Her står ikke bare naturens agens og dens selv-åpenbaring i sentrum, men denne ideen kan sies å utvides, når naturen selv tilskrives

<sup>240</sup> Hemmingsson, *August Strindberg som fotograf* (Åhus: Kalejdoskop förlag, 1989), 104.

fotografiske, biomimetiske metoder: «Han ansåg att växterna hade förmågan att 'fotografera' varandra och djuren både varandra och den miljö de lever i.»<sup>241</sup> Hemmingssons utsagn er i vår sammenheng for upresis formulert. At plantene og dyrene «fotograferer hverandre», høres merkelig ut, siden man da tilskriver plantene og dyrene den antropomorferende agens av det fotograferende mennesket. For det fotografiske i naturen og materien, som Strindberg understreker, og som har ført oss til utledningen av en *medial materie*, handler ikke i første instans om en fotografisk «billed produksjon», men snarere om mediant-materielle, dynamiske utvekslinger. At naturen, slik vi har vist i det foregående, består av en rekke av dynamiske, biokjemiske og evolusjonære prosesser, innbefatter deres avhengighet av lys (og respektivt også mørke), slik at det i evolusjonens lange tidsforløp, og artenes tilpasningsdyktighet, kan tales om en biomimetisk «fotografi», en fotografisk-analogisk prosess:

Löjan som lever i vattenbrynet och ser solen i ögonen är silvervit och har endast ett blågrönt streck utmed ryggen. [...] Men guldmakrillen som vistas i böljekammarna har alla regnbågens färger och ändock guld och silver därjämte. Vad är detta annat än fotografi.<sup>242</sup>

Et annet eksempel på fotografimediets åpenbaringspotensiale finnes i Strindbergs skyfotografier, som han tok etter sin hjemkomst til Stockholm i årene 1907–1908, og som han blant annet omtaler i *En blå bok I* (1907), i rubrikken «Konstanta molnformer». I forbindelse med Swedenborgianske korrespondanseteorier og meteorologiske studier Strindberg bedrev rundt århundreskiftet, fotograferte han skyformasjoner som opptrådte samme sted og i samme gjentagende former som han gjentagende hadde observert under sine morgentlige spaserturer. Disse observasjonene fant sin vei inn i romanen *Svarta fanor* (1907), hvor en av karakterene beskriver skyformasjonene: «Swedenborg talar om okända, högt belägna platser på jorden, där mäktiga väsen bo. [...] [Molnformasjonene] vilka inte kunde vara moln, ty deras former återkommo.»<sup>243</sup> Sammen med kunsteren og vennen Carl Eldh (–) tar Strindberg først til å tegne disse gjentagende observasjonene, men tyr straks til fotografiet for å få objektive bevis for de merkelige skyene: «[Det] vore rådligt först samla konstanter, helst medelst fotografier, som förstöras. Tills dess må de konstanta molnformerna förbli en terra incognita, en palingnesi [*gjenfødelse*], en vattenångans inneboende nedärvda [n]isus formativus<sup>244</sup> eller reminicens från kretsloppet genom oorganiske eller organiske former.»<sup>245</sup> Vannet, med sitt proteusaktige evner til å forandre aggregattilstand, blir her til den mediale materien *par excellence*, som, ikke minst grunnet sin sentrale rolle i all oppkomst og vedlikehold av organisk liv, ser ut til å i Strindbergs teoretiske sammenheng, kunne opptegne nærmest et helt evolusjonsløp, fra den minste planten til de største geologiske formasjonene,

241 Hemmingsson, *August Strindberg som fotograf* (Åhus: Kalejdoskop förlag, 1989), 104.

242 Strindberg, *Jardin des Plantes, SV 35: Naturvetenskapliga skrifter I* (Stockholm: Nordstedts, 2009), 193.

243 Hemmingsson, *August Strindberg som fotograf* (Åhus: Kalejdoskop förlag, 1989), 128.

244 Med *nisus formativus*, som enten Hemmingsson eller Strindberg her muligens har feilstavet med en «m», istedenfor en «n», betegner i den gnostiske læren, med indirekte referanse til Aristoteles, den fysiske dimensjonens utvikling gjennom et åndelig, vitalt prinsipp. Vi kan oversette det forenkelt til *formativ kraft*, eller i Strindbergs sammenheng til *bildningsdrift* [fra det tyske *Bildungstrieb*].

245 Hemmingsson, *August Strindberg som fotograf* (Åhus: Kalejdoskop förlag, 1989), 129.



som så på nærmest hallusinatorisk vis viser seg i skyformasjonene på himmelen. Igjen kan det virke som at Strindberg viderefører sine phylo- og ontogenetiske teorier – i samsvar med påstanden av «allt är i allb» – om vannets mediale hukommelsesevner, som i sin høyeste kondensform av skyene på teatralisk og storslått vis viser de prosessene det har gjennomløpt, og de minerale og vegetabile (og derav landskapene) «organismene» det i løpet av sitt kretsløp har beveget seg gjennom. I ett brev til fotografen Herman Anderson fra 13. juni 1907 spekulerer Strindberg på om det muligens ikke er «moln, utan fenomen (Erscheinungen), kanskje etherspeglingar?» Referansen til eteren – som vi skal komme til bake til – er interessant, det samme gjelder for tanken om «fenomener / Erscheinungen». En annen opplysende anekdote finnes hos August Falk, skuespiller og direktør for *Intima teatern*, grunnlagt sammen med Strindberg: «Själw köpte sig Strindberg en kamera, ställde sig om morgnarna vid Djurgårdsbron och fotograferade alla moln han kunde se. Ibland om de kommo söderifrån och hade passerat Alperna, så tyckte han sig känna igen dessas form...»<sup>246</sup> I skyene åpenbares de tidligere formene av dens eksistens, som vannet med sitt mediale vesen har registrert og «opptatt». En «åpenbaring» og objektiv inskripsjon finner disse uforklarlige fenomenene i nettopp fotografimediet, slik at den okkulte – det vil si for det uinnvidde øyet tidligere skjulte – betraktningen fikseres og dermed kan tilskrives ontologisk realitet.

I denne sammenhengen er det interessant å trekke inn kunsthistorikeren og fototeoretikeren Geoffrey Batchens artikkel «Electricity Made Visible» (2004). Det Batchen understreker, er både fotografimediets åpenbaringsaspekt – tanken om naturen som «skriver seg selv», som vi i forlengelse av Silverman har vært inne på – såvel som dets binære vesen. Batchens hovedtese kan oppsummeres på den måten, at fotografimediet er binær i sitt vesen, og at det dermed foregriper datateknologisk overførbar informasjon: «Photography is a binary (and therefore numerical) system of representation involving the transmutation of luminous information into on/off tonal patterns made visible by light-sensitive chemistry.»<sup>247</sup> Et sentralt ledd i denne argumentasjonen er den britiske oppfinneren og fotografipioneren Henry Fox Talbots (1800–1877) fotogrammer, i hvilken «object and image, reality and representation, come face to face, literally touching each other.»<sup>248</sup> Talbot, som også Silverman siterer, er veldig nær slike naturfilosofiske tanker om *Liber Naturae* og dens selvåpenbaring gjennom fotografimediet. Særlig oppmerksomhet vier Batchen til et av Talbots fotogrammer av et stykke blonde. Den nøyaktige fotografiske gjengivelsen av dens intrikate struktur og vevmønster var ikke bare et godt eksempel til å understreke den nye teknologiens tilsynelatende objektive detaljmangfold, men viser, ifølge Batchen også til nettopp fotografiets binære, oppstykkende vesen: For akkurat som fotografiet tar

246 Hemmingsson, *August Strindberg som fotograf* (Åhus: Kalejdoskop förlag, 1989), 133.

247 Batchen, «Electricity Made Visible», 28.

248 Batchen, «Electricity Made Visible», 28.

et fragment ut av virkeligheten, som så kan betraktes inngående og tilsynelatende avskåret fra den ellers vrirlende virkeligheten, kan også det enkle fotografiet igjen fragmenteres og omgjøres til elektromagnetiske signaler som så sendes gjennom telegrafkabler over store avstander: «So this is a photograph not so much of lace as of its *patterning*, of its numerical, regular repetitions of smaller geometric units in order to make up a whole. [...] The units that make up the meaning ('lace') also make up the medium ('photography').»<sup>249</sup> Vi har, med andre ord, med fragmentering på to hold å gjøre – fotografiets fragmentering av virkeligheten og fragmenteringen av det enkle fotografiske bilde som så kan forsendes via elektromagnetiske signaler. Oppsummeringsvis kan vi si, at fotografimediet registrerer, «opptegner» og gjengir valørforskjeller mellom lys og mørke, (Talbot omtaler fotografimediet ofte som «the art of fixing a shadow»<sup>250</sup> som i sitt vesen nettopp er binær, i den forstand at lys er 1 og mørke er 0. Vi skal videre se hvordan fotografimediets binære vesen kan betraktes i samsvar med modernitetens paradoksale krefter, mellom oppløsning og metafysisk konstruksjon, og hvordan dette videre kan kobles til Strindbergs utvidelse av det menneskelige sanseapparatet – til dels tilsynelatende så langt som til okkult, oversanselig erkjennelse, og hvordan eterbegrepet både omfatter elektromagnetisk dataoverføring såvel som okkult-spiritistiske ideer.

### **Mellom oppløsning og eterisk sfære: Fotografiets iboende binærlogikk**

Det er i denne sammenheng interessant å igjen trekke inn Leibniz, som vi i forhold til materiens medialitet og hans monadologiske metafysikk allerede har nevnt forrige kapittelet, og som vi nå skal gjenaktivere som nettopp *medie*filosof. Leibniz monadologiske metafysikk er, vil vi hevde, medial i sitt vesen. Det er Leibniz' bragd, å i en tid hvor den klassiske fornuft er under angrep og tilsynelatende befinner seg i oppløsning, å foreta et siste redningsforsøk hvor han tilsynelatende klarer å forene begrepsrealistenes og nominalistenes posisjon.<sup>251</sup> Strindberg, kan vi si, befinner seg i lignende overgangstider, i en lignende «barokk uro», og står overfor lignende utfordringer som Leibniz i sin tid: Det Strindberg forsøker å redde er en metafysisk sfære uten å – i likhet med Leibniz – miste materiens minima ut av syne. En tanke, som vi kan videreføre til Strindbergs mediale og analogiske prosjekt, ikke minst tilstede i hans naturvitenskap og, som vi forsøker å redegjøre for i dette kapittelet, i hans fotografiske og billedkunstneriske praksis. Vi skal se hvordan Leibniz monadologiske metafysikk ikke bare kan betraktes i samsvar med Strindbergs analogiske naturvitenskap og den av oss fremviste teori om en medial materie – slik vi har utledet i forrige kapittel – men hvordan også førstnevntes Monader i aller høyeste grad kan sies å følge en binær, fotografisk «logikk». Ikke minst – slik vi skal vise – kaster dette utfyllende lys over den analogisk-mediale materien og hvordan følgelig dens dynamisk-transitive

249 Batchen, «Electricity Made Visible», 29.

250 Batchen, «Electricity Made Visible», 28.

251 Se *Universaliestridenten*.



bevegelser kan potensielt begrenses i et forhastet, innestengende begrepskorsett – noe som er, slik vi har vist, Strindbergs utvidelsesbehov i stor grad retter seg mot.

Når Batchen følgelig understreker fotografimediets iboende binærlogikk, hvor lys er 1 og mørke er 0, står vi til å begynne med kun overfor denne logikkens og matrisens ytterpoler: I et fotografi gjengis skyggene og lyset gradvis, slik at det finnes en rekke av dirrende valørforskjeller, som, skal man følge og utdype binærlogikken, må gjengis i kombinatoriske desimaler, der kun fullstendig mørke er 0 og fullstendig lys er 1, med alle de mange desimale valørene av lys og skygge i differentiale forhold og gradvise overganger til hverandre, er det i denne sammenheng interessant å vise til både Leibniz' teorier om monadene, som vi allerede i grove trekk har skissert ved utgangen av forrige kapittel, og hans persepsjons-psykologi. Begge følger en kombinatorisk binær- og desimallogikk, som ligner på Batchens teorier om fotografiets binære vesen, noe som i vår sammenheng understreker koblingen mellom det mediale, medieteknologier som fotografi og Leibniz medalt-monadiske metafysikk. Hver monade – ifølge Deleuze Leibniz-tolkning vi allerede har vært inne på – «drückt [...] die ganze Welt aus, wenn auch dunkel und verworren» (140), samtidig uttrykker den også et område klart og tydelig, sin *Bezirk*, som gjør at en ting utskiller seg fra totalitetens flyt, mens verdens mørke støv allikevel alltid er med. Når en besjelet monade med fornuftsevne, det vil si et menneske, så sanser og persiperer virkeligheten, utleder den på basis av de mange differensialforskjellene<sup>252</sup> i det persiperte, ut av den stadig i bevegelse og tilblivelse værende materien, begrepsliggjøringen gjennom appersepsjonen. Deleuze understreker i *Die Falte* [*Le Pli*, 1988]:

*«Jede Perzeption ist halluzinatorisch, weil die Perzeption keinen Gegenstand besitzt. Die große Perzeption besitzt keinen Gegenstand [...] sie verweist bloß auf einen exklusiv psychischen Mechanismus von Differentialverhältnissen zwischen kleinen Perzeptionen, die sie in der Monade zusammensetzen. [...] [W]obei die kleinen Perzeptionen jene kleinen Falten als Repräsentanten der Welt (und nicht als Repräsentation eines Gegenstands) sind.»<sup>253</sup>*

Dette forholdet mellom differensialer, som det er viktig å understreke ikke finnes i verden, men utskilles i en diskursiv, psykologisk persepsjonsprosess, kan vi nettopp gjenfinne både i fotografimediets binærlogikk, såvel som til en viss grad i det fotografiske bildet, som, akkurat som monader i forskjellige grader av klarhet og uklarhet (dets «mørke støv»), konstitueres av gradvise overganger av lysere og mørkere områder: «Es sind die Differentialverhältnisse zwischen diesen aktual unendlich Kleinen, welche *ins Klare treten*, d.h. die aus gewissen flüchtigen dunklen Perzeptionen (Gelb und Blau) eine klare Perzeption konstituieren (Grün).»<sup>254</sup>

252 Det er i vår sammenheng interessant å bemerke, at Leibniz nettopp er en matematisk pioner innen både differential- og infinitesimalregning (regning med orsmå, desimale størrelser), som kan sies å danne det matematiske fundamentet for hans monadologiske metafysikk – eller i vår sammenheng, verdens fotografiske vesen.)

253 Deleuze, *Die Falte*, overs. Schneider (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000), 153.

254 Deleuze, *Die Falte*, overs. Schneider (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000), 146.

Vi kan altså fastslå, at fotografiet kobler seg opp mot og åpenbarer de (fotografiske) dynamiske prosessene i materien og virkeligheten, per analogi, siden virkeligheten, nettopp også er analogisk og fotografisk. Betrakter vi et fotografi og utskiller ett tre eller et ansikt, så appersiperer vi nettopp basert på vår psykologiske persjepsjonsevne. Man kan også være tilbøyelig å si, at fotografimediet, ved å ta og fikserer ett utsnitt av virkeligheten, allerede har en viss «appersiperende», strukturerende funksjon. Samtidig går det alltid an å betrakte et fotografi ikke figurativ og representerende, men istedenfor betrakte i dets emulsjonskorn eller pikslar de mange graderende overgangene mellom lys og mørke, og hvordan det, nettopp ut av virkelighetens mørke støv, trer frem de hallusinatoriske persepsjonene, figurene, tingene, som venter på å begrepsliggjøres av appersepsjonen.<sup>255</sup> Samtidig er det nesten som om ethvert fotografi, i det det har «appersipert» og fiksert et utsnitt av virkeligheten, alltid sier: det er allerede forbi, verdens støv og støy har sust videre. I fotografiet er den riktignok *fryst* og fiksert ett øyeblikk av materiens transitiv-dynamiske prosesser.

Oppsummerende kan vi si, i gjentagelse og samsvar med Silvermans og vår egne tidligere analyser, at virkeligheten i følge Strindberg og Leibniz, nettopp er fotografisk og analogisk, og at også vår erkjennelse av den fungerer i det veldige analogisk-fotografiske nettverket som strekker seg gjennom materien og (de monadiske) sjelenes folder. Vi gjentar ett av dette kapittelets hovedpoeng i forhold til det foregående: Verdens prosesser, ikke minst i forhold til naturen og materien, er i sitt vesen analogiske og fotografiske – noe som også Leibniz persepsjonpsykologiske erkjennelsesteorier understreker. Medieteknologier kan i den forstand by på utveier fra *tenkningens dogmatiske bilde*, og dermed utvide subjektivitetens tilsynelatende begrensede korsett. Utvidelsen av vårt sansesapparat kan igjen indirekte forbindes med Deleuze epistemologiske teorier. Ifølge Zourabichvilis oppsummering, finnes det bare mening «i mellomrommet mellom forestillinger, i åpningen mellom synsvinkler. [...] [M]eningen-tegnet påvirker bare et subjekt som er i forandring, i tilblivelse, som *slites mellom to individualiseringer*»<sup>256</sup> Fotografiet kan i denne sammenhengen forstås som nettopp denne åpningen mellom synsvinkler, som i et glimt viser verden (tilsynelatende) som den er i seg selv – som krefter–, som monaden som også speiler hele virkeligheten – om enn latent og uklar – i materies «mørke støv». Det er derfor vi her kan fremme påstanden om at fotografiet løfter en ut av det begrensede subjektive hylsteret, og, akkurat som «the schiz» inn i gapet mellom individualiseringer – og dermed kan sies å vise en vei fra *fenomenene* til tingene slik de er i seg selv. Og er ikke det ufremkallede fotografiet i kameraets mørke kokong, i sin

---

255 Med «begrep» mener vi her ikke utelukkende språkliggjøring, men også erkjennelsen av konsepter, av en individuell utskilling fra totaliteten.

256 Zourabichvili, *Deleuze. En hendelsens filosofi*, overs. Berge (Moss: House of Foundation, 2019), 64. Mine uthevelser.

tilstand som levende-død, mellom *virtual* og *actual*, nettopp forbausende lik Deleuze *larvesubjekt* – mellom liv, død og gjenoppstandelse, og følgelig mellom erindring og håp?<sup>257</sup>

Interessant er også fotografiets iboende paradoksalitet, som har visse likhetstrekk med det tidligere skisserte paradoksale moderniteteskraftene. Akkurat som vi i første kapittel har definert enhver utvidelse og kontakt med «det virkelige» [*Le réel*] som avhengig av en begrensning, et «vindu å lene seg ut av», gir fotografi riktignok et bilde, ett innblikk, en vei inn til dette «virkelige» («a slice of *the reals*»), samtidig som det er veldig tydelig avgrenset i form av fotografiets «ramme»,<sup>258</sup> innenfor hvilken det virkelige kan betraktes inngående, ja, så å si i selvets tilsynelatende «hjemlige trygghet». Det er med andre ord et vindu som verden og virkeligheten åpenbarer seg selv i. Dens dionysiske kaos finner sin appollinske begrensning, akkurat som man kan åpne ett vindu i et rom eller – mer drastisk – rive ut en vegg, for å plutselig, mens man i all behagelighet forblir sittende i lenestolen, studere den nyvunnede utvidelsens vidunder i all sin detaljrikdom og mangfoldighet uten å måtte forflytte eller bevege seg. Verden kommer så og si inn i en egen «stue».

Medieteknologiene og elektromagnetisk dataoverføring er følgelig kun en «naturlig» følge av virkeligheten og materiens medialitet. Riktignok er det *mediale*, i samsvar med det vi allerede har etablert som hovedtese, ikke utelukkende representerende, men selve den ontologiske kjernen av virkelighetens dynamis og dens analogiske nettverk som strekker seg gjennom hele den eteriske sfæren:

Da nämlich alles voll ist und somit die gesammte Materie zusammenhängt und da im Vollen jede Bewegung eine Wirkung auf entfernte Körper ausübt. [...] so folgt, daß sich diese Kommunikation über eine beliebige Entfernung erstreckt. Und folglich verspürt jeder Körper alles, was sich im Universum ereignet, so daß jemand, der alles übersieht, in jedem lesen könnte, was sich überall ereignet, und selbst das, was geschehen ist oder geschehen wird, indem er in der Gegenwart bemerkt, was hinsichtlich der Zeiten ebenso entfernt ist, wie hinsichtlich der Orte.<sup>259</sup>

Eterisk dataoverførbarhet begynte å bli en realitet og som begynte sitt inntog i hjemmene av den mer velstående allmenheten. Strindberg var en av de første som fikk installert telefon i sin leilighet i Stockholm omtrent år 1902, etter hjemkomsten til Sverige fra de nomadiske årene på kontinentet – han skrev til og med en novelle viet til telefonen, «Ett halvt ark papper» (1903). Strindbergs fascinasjon av medieteknologiens okkult-eteriske potensiale ligger nettopp i dens medialitet, hvordan den ser ut til å overvinne og utviske for klare begrensninger mellom subjekt og objekt og mellom materie og ånd. Både fotografier, disse «avtrykk av lys» eller den løsrivede stemmen som sendes gjennom telefonkablene – nærmest som et spøkelse – gjør at distinksjonen materie / ånd gjennomgår

257 Se Benjamins historiefilosofiske teorier om *messianisme* i blant annet *Passasjeverket*, konvolutt N.

258 Jeg mener her ikke en bokstavelig ramme, men det faktumet at et fotografi alltid viser et utsnitt, et mer eller mindre utvalgt fragment.

259 Leibniz. *Monadologie*. § 61. Mine uthevelser.

forandringer i dens ontologiske status. Det som er sentralt for Strindberg er medieteknologiens metafysiske muligheter, men disse kan sies å gå i to til dels paradoksale retninger: På den ene siden gir det det kroppsløse, eteriske, spiritistiske, okkulte en tilsynelatende ontologisk realitet, på den andre – og i samsvar med det foregående Leibniz-sitatet og vårt forrige kapittel – kan det mediale prinsippet transponeres over på materien, slik at selve distinksjonen tilsynelatende oppløses. Dualismene oppløses til fordel for noe vi vil kalle en *medial monisme*, på grunnlag av sjelens og materiens uadskillelighet – en *besjelet materie*, samtidig som en *materiell sjel*: «Spirit is matter reduced to an extreme thinness. O so thin!»<sup>260</sup>

### **Wunderkameran: «Psykologiske portrett» og utvidelsen av sansene**

Fotografimediet er tid-og-rom modulerende, noe som dermed gir den menneskelige erkjennelsesevnen muligheten å se hinsides sin egne spatiale eller temporale begrensninger. Fotografiets forskjellige lange eller korte lukkertider kan enten glimtvis «fryse» tiden, strekke øyeblikket ut i uendeligheter, eller trekke sammen timer eller til og med hele dager, i form av korte eller lange lukker- og eksponeringstider. Kants postulat om rom og tid som a priori forutsetninger for den menneskelige erkjennelsen blir dermed – om ikke opphevet – så i alle fall utvidet, slik at den menneskelige erkjennelsen av rom og tid utvides gjennom fotografimediet. Hemmingsson skriver i *August Strindberg som fotograf*, om at Strindberg under våren 1896, altså fortsatt under Infernokrisen, kom over okkultisten Albert de Rochas *L'Extériorisation de la sensibilité*, «där denne hävdade att människors sensibilitet kunde magasineras i ett främmande medium, t. ex. Fotografier. De Roche menade också att vå människor med *dessa magiska krafter* hjälp kunde träda i telepatisk kontakt med varandra.»<sup>261</sup> Forbindelsen mellom fotografimediet og det telepatiske, ikke minst i samsvar med Leibniz (og også Strindbergs) mediale teori av materien, er her av særskilt interesse.

Vi skal i det følgende komme tilbake til vår arbeidstese, at spørsmål om teknikken konvergerer i det 19. århundre med det okkulte. Ikke bare byr fotografimediet og medieteknologisk-eterisk dataoverførbarhet en tilsynelatende utvidelse av det menneskelige sanseapparatet, men også tilsynelatende muligheter for oversanselig erkjennelse. I fotografipionéren Félix Nadars memoarer *When I Was a Photographer* (1900) finnes blant annet en meget opplysende anekdote om Balzacs redsel for å bli fotografert, som understreker den magiske fascinasjonen, men også forferdelsen fotografimediet kunne utløse i sin begynnelse. Materiens medialitet får en annen, ikke utelukkende positiv betydning, i alle fall fra subjektiviteten og selvforståelsens perspektiv – muligens «allt är i allt»-utsagnets skremmende bakside:

<sup>260</sup> Emerson, *The Essential Writings of Ralph Waldo Emerson* (New York: Random House, 2009), 311.

<sup>261</sup> Hemmingsson, *August Strindberg som fotograf* (Åhus: Kalejdoskop förlag, 1989), 107. Mine uthevelser.

[A]ccording to Balzac, each body in nature is composed of a series of specters, in infinitely superimposed layers, *foliated into infinitesimal pellicules* [...]. Since man is unable to [...] make a thing out of nothing –, every Daguerreian operation would catch, detach, and retain, by fixing onto itself, one of the layers of the photographed body.<sup>262</sup>

Med utgangspunkt i fotografimediets okkult-spiritistiske og oversanselige potensiale er følgelig også Strindbergs portrettfotografiske eksperimenter av særlig interesse i vår sammenheng. I den forbindelse konstruerer Strindberg, etter sin permanente hjemkomst til Sverige, sammen med fotografen Herman Anderson et eget kamera, det såkalte *Wunderkameran*, med hvilket han skulle få fotografert menneskelige ansikter i legemsstørrelse, som han kalte *psykologiske portrett*. Det hjemmebygde kameraet, som målte omtrent en meter, fotograferte på film-«plater» i størrelsen 24x30cm, med, slik Hemmingsson anslår, en brennevidde på cirka 30 cm, og ofte bruktes det lukkertider på om lag 300 sekunder eller mer. En bekjent, Gustaf Eisen, husker hvordan Wunderkamerans fotografier viste en «viss *obestämdbet i linjen*, som nästen verkade taltalande, emedan få människor, om ens någon, *ser föremål så skarpa i verkligheten*, som de bliva på bilden.»<sup>263</sup> Mens denne uskarpheten nok skyldtes den lange lukkertiden, må sitatet over ikke bare leses som beskrivelse av kameraets tekniske aspekter, men snarere peke i retning av den Leibnizianske persepsjonsteorien: Virkeligheten består nettopp av materiens virvlende «mørke støv», som bare en persiperende monaden utleder en «hallusinatorisk» figur og gjenstand av, og på hvis grunnlag den konseptualiserer og begrepsliggjør – muligens i for stor grad, slik at virkelighetens dynamis kveles i et kvelende begrepskorsett. Sitatets siste del om kontrasten mellom menneskets øynes tilkortkommenheter og «vanlige» fotografiske bilder, minner ytterlige om Leibniz persepsjonsteori, samt kan betraktes som å implisitt, i vår sammenheng, bevege seg i samme retning som Deleuze kritikk av «tenkningens dogmatiske (i denne sammenhengen kan vi være fristet til å legge til «fotografiske») bilde». Man kan selv ved betraktning av Wunderkamerans portretter bemerke, at de har en egen utstråling – som muligens kan knyttes til Strindbergs ønske om å ta psykologiske, ja, metafysiske portrett, hvor nettopp noe sjelelig kan synes å lyse frem, og ikke bare materien – at snarere sjelen og materien er uadskillelig forbundet. Dens bilder kan minne om tidlige daguerrotypier, som krevde en særdeles lang eksponeringstid og følgelig lang stillesitting av de portretterte:<sup>264</sup> «Das Verfahren selbst veranlaßte die Modelle, nicht aus dem Augenblick heraus, sondern in ihn hinein zu leben; während der langen Dauer dieser Aufnahmen *wuchsen sie gleichsam in das Bild hinein.*»<sup>265</sup> Strindberg tok, assistert av Anderson, flere selvportrett med *Wunderkameran* (fig. 2), men mest interessant i vår sammenheng av fotografimediets forbindelse med det telepatiske og okkulte, er portrettene han tok av andre. En anekdote av vennen

262 Nadar, *When I Was A Photographer* (Cambridge, MA: MIT Press, 2015), 4. Mine uthevelser.

263 Hemmingsson, *August Strindberg som fotograf* (Åhus: Kalejdoskop förlag, 1989), 121.

264 Det er dette som er grunnen hvorfor mange Daguerrotypier har en viss utvisking i de portretterte figurene. Beskrivende nok er, at det på såkalte *Memento Mori* fotografier av familier med sine avdøde, alltid kun vider den døde i størst grad av, nærmest manende, skarphet.

265 Benjamin, «Kleine Geschichte der Photographie», i *Gesammelte Schriften Band 2* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977), 373. Mine uthevelser.

Adolf Paul fra Berlin-tiden omkring 1893/1894 kaster lys over Strindbergs suggestivt-telepatiske fotografiske portreterings-praksis, som forbinder det medieteknologiske og det okkulte på slående vis. Wunderkameran kan betraktes som en videreføring av denne ideen:

Hans försök på det fotografiska fältet saknade ej egenart. Hans primitiva [*og sehbygdē*] kamera gjorde naturligtvis en längre exponering nödvändigare än vanligt. Åtminstone trettio sekunder. Och det gav Strindberg möjlighet att ta vad han kallade 'psykologiska portrett'. 'Jag har gjort i ordning en historia åt mig', sade han, 'som innehåller alla möjliga sinnesstämmningar! Den historien läser jag upp tyst för mig själv, medan jag exponerar plåten och fixerar offret. Utan att ana att jag tvingar honom till det, endast under inflytandet av min suggestion, blir han så nödgad att reagera för alla stämmningar jag under tiden genomlöper! Och plåten fixerar hans ansksuttrykk!<sup>266</sup>

Dessverre finnes ingen av disse psykologiske portrettene fra Berlin-tiden bevart, slik at vi må dy oss med spekulasjoner. Men man kan tenke seg, at også portrettene tatt med Wunderkameran ble – i det minste i noen tilfeller – tatt under lignende suggestiv-telepatiske omstendigheter. Interessant i dette sitatet er nettopp koblingen mellom en fiksjon, man kan være tilbøyelig å kalle det en «litterær impuls», suggestion og det fotografiske. Strindbergs tro på suggestiv, telepatisk tanke- og følelsesoverførelse,<sup>267</sup> som så slår seg ned i den lange eksponeringen av den portrettertes ansikt, understreker ikke bare den nevnte arbeidstesens om det okkultes og teknikkens konvergens: Den lange eksponeringen strekker selv så å si appersepsjonens mulige begrepskorsett, slik at det kommer en temporal hendelses-dimensjon<sup>268</sup> inn i det statiske fotografiske bildet.

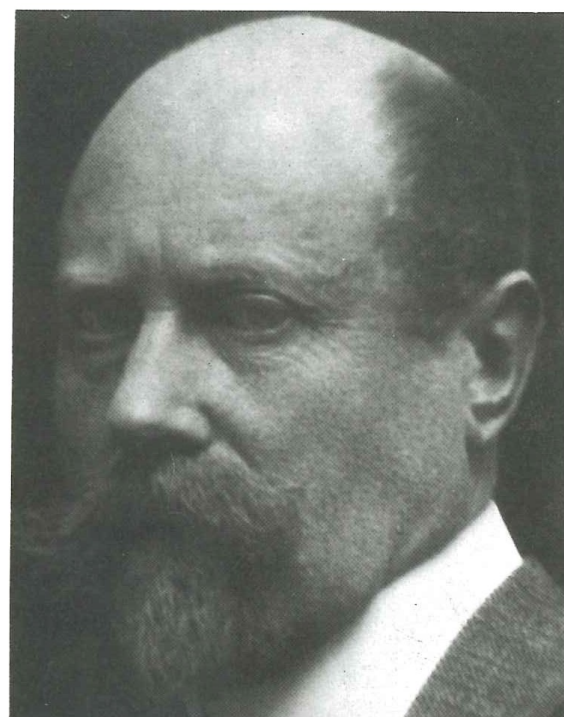
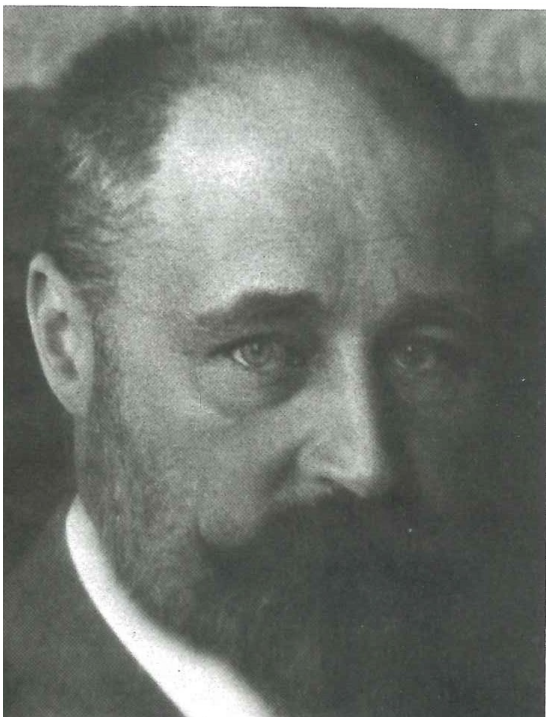
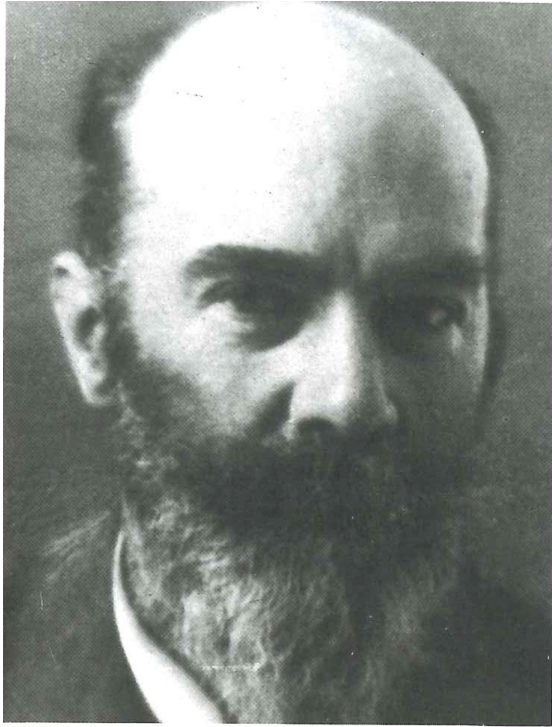
---

266 Hemmingsson, *August Strindberg som fotograf* (Åhus: Kalejdoskop förlag, 1989), 75.

267 Se i denne sammenhengen Henrik Johnssons kapittel om Strindberg og Mesmerismen i Johnsson, *Det uendliga sammanhanget* (Stockholm: Malört, 2015).

268 Også Deleuze filosofi er – ifølge Zourabichvili – en *hendelses* filosofi.





**Figure 2** *Portrett tatt av Strindberg og Anderson med Wunderkammeran etter århundreskiftet*

Leibniz, som ifølge Deleuze etterstreber en «begrepets historie» [*Geschichte des Begriffs*]<sup>269</sup>, som vi har vært inne på tidligere, som ikke følger klassisk predikat-logikk siden verbet ikke kan reduseres til et attribut – hendelsen [*Ereignis*] heves opp til begrepet : «nicht 'der Baum ist grün', sondern 'der Baum grünt' [...] *Die Welt ist die Prädikation selbst*».<sup>270</sup> I den forbindelse er det verdt å trekke inn Deleuze<sup>271</sup> og Guattaris refleksjoner omkring fotografiet i deres bok *Kafka: Toward a Minor Literature* (1975), som sirkler omkring den samme ambivalensen mellom begrensning og utvidelse vi tidligere har skissert i forhold til fotografimediet – og mer generelt i forhold til modernitetens paradoksale krefter:

Because the photo as a form of expression functioned well as an Oedipal reality, childhood memory, or promise of conjugality; it captured desire in an assemblage that neutralized it, reterritorialized it, and cut it off from all its connections. It marked the defeat of metamorphosis. Thus, the form of content that corresponded to it was the head that was bent as an index of submission, the gesture of one who is judged or even of one who judges. But in *The Trial*, we see a proliferating power of the photo, of the portrait, of the image. The proliferation starts at the beginning, with the photos in Fraulein Burstner's room—photos that have the power to metamorphose those who look at it.[...] In short, the portrait or the photo that marked a sort of artificial territoriality of desire now becomes a center for the perturbation of situations and characters, a connector that precipitates the movement of deterritorialization. An expression freed from its constricting form and bringing about a similar liberation of contents.<sup>272</sup>

Deleuze og Guattaris fotografiforståelse – i måten fotografimediet kan by på *fluktveier* [*lines of flight*]<sup>273</sup> – ser ut til å ha en lignende *utvidende* effekt som den vi har skissert. Det er i denne sammenhengen sentralt å understreke, at Strindbergs «psykologiske portrett» ikke viser den portretterte som én «ting», ett «objekt» eller et øyeblikkelig fiksert «begrep», men snarere en *tillivelse*, et analogisk nettverk. Fotografiet fikserer og appersiperer, akkurat som en erkjennende monades sjel, de mange ørsmå inntrykkene, slik at den som senere betrakter det langt eksponerte portrettet, skal kunne se noe som kan sies å ligne på et palimpsest av de forskjellige emosjonene og følelsene den portretterte under Strindbergs suggesjon har gjennomløpt: Hver ørlille differential-forskjell i mimikk og uttrykk ligger ovenpå hverandre som masker eller roller, noe som kan minne om Balzacs eter-kropp i Nadars anekdote, eller som de mange koderte rollenes lag og plagg. Et annet faktum ved denne «sammentrekningen» eller «sammenslåingen» av mange roller og uttrykk er interessant. Skal vi begi oss ut på en tilnærmet okkult forklaring av fenomenet og tanken bak slike psykologiske portrett, figurerer tanken om eteren, som «bærer» de av Strindberg suggererte tanker og følelser til den portrettertes underbevissthet, som så nærmest umerkelig uttrykkes igjen i de minimale bevegelsene og impulsene av ansiktets finurlige muskulatur, som så i løpet av eksponeringstiden, innskrive seg på det fotografiske mediet, nærmest «lag for lag»,

269 Deleuze, *Die Falte*, overs. Schneider (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000), 92.

270 Deleuze, *Die Falte*, overs. Schneider (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000), 90. Mine uthevelser.

271 Deleuze filosofiske beskjeftigelse med filmmediet, til tross for å kunne være av interesse i vår sammenheng, må grunnet oppgavens omfang og formål utelates.

272 Deleuze, Guattari, *Kafka: Toward a Minor Literature*. Overs. Polan (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986), 92.

273 Med *Lines of flight* mener Deleuze & Guattari: «A. 'line of flight' is a path of mutation precipitated through the actualisation of connections among bodies that were previously only implicit (or 'virtual') that releases new powers in the capacities of those bodies to act and respond.» Fra: Parr [Red.], *The Deleuze Dictionary* (Edinburgh University Press, 2005), 145.

som om de var forskjellige masker man så under betraktningen av portrettet kunne bli gjennom og «skrelle av». Ikke minst fremhever denne praksistanken om fotografimediet stofflig-materielle aspekter, som Balzac-anekdotes implisitt nyplatoniske forståelse av syn, og derav fotograferingens materielle utsendelse såvel som dens subtraksjon av noe, impliserer. Igjen står vi ved en to-veis forståelse omkring det allerede skisserte agens-spørsmål: Ikke bare åpenbarer verden og virkeligheten seg i fotografimediet – i den forstand at den *gir* seg selv, men fotografimediet evner også, kan det her virke som, å *ta* noe. Vi skal videre se, hvordan disse implisitte tankene om en materiell, ikke-menneskelig agens, såvel som dynamisk flyt og bevegelse, det vil si *hendelser* og *intensitetssoner* framfor dogmatisk gjenkjennende begrepskorsett, figurerer sentralt i forståelsen av Strindbergs maleriske praksis.

### Den materielle underbevisstheten

At altså fotografiets *agens* ikke utelukkende underligger menneskets vilje, men snarere i stor grad er fri fra den, slik at *noe annet* (naturen, verden, «det virkelige») automatisk skriver seg inn i det, er et aspekt som figurerer sentralt i utviklingen av modernistisk kunst og litteratur fra og med andre halvdel av 1800-tallet, og som også Strindberg, slik vi har sett og skal se, i stor grad er preget av.<sup>274</sup> For det er nettopp fotografimediet, i hvilket virkeligheten og materien åpenbarer seg selv. Dette kan åpne for større spørsmål om virkelighetens vesen: Kan denne fotografiske «selv-skriften» knyttes til tanken om en skaper, en slags «kunstner-gud»? Eller skjer det blind og automatisk? I samsvar med at medieteknologier gjengående har inspirert og påvirket metaforer og forståelsesmodeller for den menneskelige bevisstheten, åpner dette for videre spørsmål om underbevisstheten. For at det er noe *annet* som tar over styringen, hinsides fornuft og vilje, er en idé som ikke bare beskjeftiger forløperne av psykoanalysen i form av det ubevisste, men nettopp også kunsten – sistnevnte ikke minst, kan det hevdes, som reaksjon på og under påvirkning av fotografimediet. At det er «noe annet» som overtar, som innskriver seg, i samsvar med pre-Freudianske forestillinger og teorier om det ubevisste, er noe som også utover 1800-tallet får stadig økende aktualitet, som intensiveres i århundrets siste tiår.

Det er i denne sammenhengen vi velger å betrakte de opptredende spørsmålene om det ubevisste som trer frem i Strindberg og hans tid, i hans sirkler av kunstner- og forfattervenner, og deres fascinasjon over det irrasjonelle og menneskets mange ofte motstridende driv- og påvirkningskrefter. Ikke minst i forbindelse til estetiske og poetiske praksis, åpner et sentralt spørsmål seg: «Hvem», eller «hva» er det som skriver, maler, billedproduserer? Har dette *hvem* subjekt karakter, eller er det – i samsvar med

---

274 Ikke minst i forhold til Surrealismen kan vi, i samsvar med kunsthistorikeren Rosalind Krauss artikkel «The Photographic Conditions of Surrealism.», 3-34, betrakte Strindberg som en viktig forløper av sentrale modernistiske strømninger i det 20. århundre, både Surrealismen, men også, slik vi skal se maleriets gradvise bevegelse mot abstraksjon som strekker seg helt fram til 1950- og 1960-tallet i Abstrakt-ekspressjonisme.

Deleuze og Leibniz materielle konsepsjon av det ubeviste, og Strindbergs naturvitenskap, snarere et *det*, en analogisk billedrift, som et besjelet subjekt utvinner mening basert på analogiske apperpsjoner i den psykologiske persepsjonsprosessen? Disse spørsmålene – som på mange måter kan sies å gjenspeile overgangsmomenter og spenninger mellom tro og viten, mellom religiøsitet og humanistisk sekularisering – munner ut i overordnede forhandlinger og brytningspunkter mellom fatalisme og tilfeldighet, mellom frihet og determinisme. Vi skal se hvordan disse forhandlingene baner sin vei inn i estetikken, hvor dette «andre», om det nå er det guddommelige, den materielle verden i det endelige jeget, eller bare en individual-psykologisk klangbunn, finner en av sine fremste «scener» i det modernistiske kunstverket.

Strindberg er skeptisk – slik vi allerede har etablert i kapittel I – til forløpere for det Deleuze og Guattari kaller for psykoanalysens ødipale innestengthet, i *Anti-Oedipus*. Igjen kan vi trekke inn en gradvis subjektiv innkapsling av et tidligere metafysisk eller guddommelig «ytre» inn i et (individuert) subjektivt og psykologisert «indre». Også Leibniz idé om en «pre-etablert harmoni», som i sine evig flokete folder og mange kombinatoriske korsveier ikke kan gjennomskues, samtidig som den allikevel er basert på en guddommelig vilje eller forsyn, kan knyttes til disse forhandlingene.

Vi har allerede skissert Deleuzes idee om en materiell underbevissthet, som i *Anti Oedipus* bryter ut av psykoanalysens begrensende ødipale triangel i kapittel I. I *Die Falte* gjør Deleuze Leibniz til en foregriper av denne teorien. Som svar til Kant, som i reaksjon på Leibniz kan sies å ville hevde at en slik konsepsjon ville gjeninnføre den «uendelige forstand», fremmer Deleuze Leibniz' forståelse av nettopp en materiell underbevissthet, som kan transponerer den uendelige og tilsynelatende kaotiske virkelighetens fylde, i noe som kan sies å ligne på en nyansert variant av Lacans *Le réel*:

[D]aß das Unendliche hier lediglich Anwesenheit eines Unbewußten im endlichen Verstand sei, eines Ungedachten i endlichen Denken, eines Nicht-Ich im endlichen Ich. [...] [F]ür Leibniz verweist die wechselseitige Bestimmung der Differentiale nicht auf einen göttlichen Verstand, sondern auf die kleinen Perzeptionen als Representanten der Welt im endlichen Ich.<sup>275</sup>

Og videre:

Wie beim Einschlafen oder in der Benommenheit: Eine Staubwolke farbiger Perzeptionen auf schwarzem Grund [...]. die keine unserer Bewußtseinsschwellen im Normalzustand aushalten kann. Wenn sich aber unsere klaren Perzeptionen wieder bilden, prägen sie wiederrum eine Falte, die nun das Bewußte vom Unbewußten trennt und die kleinen Enden der Oberflächen zu einer großen Oberfläche verbinet, die die Geschwindigkeiten mäßigt und alle Arten von kleinen Perzeptionen zurückweist, um mit den anderen das feste *Gewebe* der Apperzeption herzustellen: der Staub legt sich, und ich sehe in dem Maß, in dem im Hintergrund die kleinen Falten vergehen, die große Falte der Gestalten.<sup>276</sup>

275 Deleuze, *Die Falte*, overs. Schneider (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000), 145.

276 Deleuze, *Die Falte*, overs. Schneider (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000), 151–152. Mine uthevelser.



Appersepsjonen [*Apperzeption*] er altså – som vi tidligere i kapittelet har vært inne på – i denne sammenhengen den tydelige begrepsdannelsen – hvorvidt denne er kun empirisk eller allerede lingvistisk er i vår sammenheng ikke så avgjørende. Antar man førstnevnte, det vil si deres empiriske, psykologisk-billedlige, natur, kan dette gi grunnlaget for den videre antagelsen, at disse *tydelige gestaltene*, som tilbakeviser «verdens støy», danner nettopp grunnlaget for den lingvistiske begrepsdannelsen, og dermed – i høyere, mulige instans – den potensielle dannelsen av et innestengende og forhastet begrepskorsett. I dette er, som vi har vist, tenkning bare gjenkjenning, gjenerindring; om det nå er i form av erindringen av (platonske) Idealbilder, eller bare erindringen av tidligere appersepsjoner, som står i fare for å bare lede tenkningen inn i det «dogmatiske bildets» natt.

Når så modernitetens paradoksale krefter eller bevegelser, blant annet i medieteknologisk, men også mer generell sammenheng, betegnes som *oppløsende*, er det som oppløses ikke materien, men nettopp våre begreper om denne materien, om virkeligheten; som et (begreps)slør som løftes og i et glimt lar oss ta del i de mange dynamiske, oscillerende prosessene som konstituerer virkelighetens utømmelige fylde. Medieteknologien og mulighetene for elektronisk dataoverførbarhet, som i moderniteten trer frem, er ikke utelukkende menneskeskapte «ting», men snarere metoder for å koble seg opp til verdens *mediale vesen*, som kobler seg opp mot medialitetens støy, og lar dens mediale støv bære respektive innhold, som dermed igjen kan settes sammen av en mulig mottagers appersepsjon. Vi gjentar: medieteknologien, i samsvar med fotografimediets åpenbaringsaspekter, kobler seg opp mot verdens mediale-analogiske vesen. Hva er så denne agens? Er det verden, materien, dens «mørke støv»? Er det ubevisste ikke bare en sjakt i vårt indre, men tvert i mot en materielle mikroperspeksjoner – som bølgenes dønn, verdens støy? Det ubevisste er da ikke psykoanalysen transcendent reservoir, men snarere virkelighetens materielle, dynamiske *minimas* tilstedeværelse i den før-begrepslige persepsjonen. Når all materie er mediant og besjelede monader, kjenner også den menneskelige kropp og (monade)sjel de mange minimaenes, bevegelsenes støyende vrimmel, i samsvar med Deleuze og Guattari som programmatisk skriver i *Anti-Oedipus* at de er ute etter en

transcendental unconscious, rather than a metaphysical one; an unconscious that is material rather than ideological; schizophrenic rather than Oedipal; nonfigurative rather than imaginary; real rather than symbolic; machinic rather than structural – an unconscious, finally, that is molecular, microphysical, and micrological rather than molar or gregarious.<sup>277</sup>

Begjær blir da ikke en fortrenget mangel, men en tvers gjennom positiv og affirmativ kontakt-sult etter virkeligheten hinsides begrepsløst, etter oppkobling til den dynamiske, mediale materien.

---

<sup>277</sup> Deleuze, Guattari, *Anti-Oedipus*, overs. Hurley (London: Penguin Books, 2009), 109.

Strindbergs tankeunivers ser ut til å oscillere mellom forståelsen av en skjebnestyrende gud, eller «maktene», slik han kaller det ved flere anledninger, deriblant i *Inferno* (1898?), og nettopp tilfeldighetene og «slumpen». Også Stéphane Mallarmés<sup>278</sup> (1842–1898) dikt *Un Coup de Dés* (1897) – «Et terningkast aldri vil utslette tilfeldigheten»<sup>279</sup> – som med sine typografiske konstellasjoner av linjer og ord som bryter med det klassiske diktoppsettet minner mer om kaligrammer – en milepæl i modernistisk diktning, tematiserer både formelt og tematisk forhandlingene mellom frihet, tilfeldighet og fatalisme. Vi skal videre se følgene disse forhandlingene har i første instans for Strindbergs malerkunst – ikke minst inspirert av fotografimediets selvåpenbarende agens – og i andre instans for hans videre verk, tanke og estetikk.

### «Nu målar jag»: Strindbergs billedkunstneriske praksis

Et videre blikk fra Strindbergs billedkunstneriske, «automatisme»-teorier – som foregriper Surrealismens *écriture automatique* med nærmere 30 år<sup>280</sup> – til hans egen billedkunstneriske praksis, er uungåelig for å komme nærmere Strindbergs forståelse av de over skisserte brytningspunktene mellom tilfeldigheter og agens, frihet og determinisme – og i større instans, mellom tro og viten. Ikke minst er det interessant å betrakte nettopp overgangen fra den estetiske persepsjonsprosessen av kunstverket, til å befatte seg mer inngående – slik Strindberg allerede har vært inne på i «Nya Konstformer» – med den kunstneriske skapelsesprosessen i forhold til automatismen. Slik Göran Söderström har vist i sin nylig utgitte *Strindbergs måleri* (2017), som muligens er den mest omfattende studien omkring Strindbergs billedkunst, er det å male noe Strindberg gjentatte ganger, ofte i stormfulle perioder, vender tilbake i faser gjennom tilnærmet hele sitt liv. Ikke bare malte Strindberg selv, eller skrev om billedkunst i det som omtales som hans «ungdomsjournalistikk», men var også gjennom hele livet omgitt av malere og kunstnere, mest prominent muligens det nære vennskapet med Edvard Munch i Berlin og delvis Paris, eller med Paul Gauguin under Infernokrisen, rett før sistnevntes oppbrudd til Tahiti.

Nettopp spørsmålene omkring den mediale materien, dens agens og det ubevisste ser Strindberg implisitt ut til å forfølge i artikkelen «Nya Konstformer! Eller slumpen i det konstnærliga skapandet» fra essaysamlingen *Vivisektioner II* (1894), som undersøker vilje og ikke-vilje, det vil si tilfeldighetenes rolle i hans egen maleprosess. Etter å ha understreket at man i noen mer klassisk figurative malerier straks

---

278 Gunnar Brandell spekulerer i *Strindberg – Ett författarliv* om et mulig møte mellom Strindberg og Mallarmé, da begge frekventerte de samme kunstlerkretsene i Paris, blant annet i Mme Charlottes restaurant *Crémériet*. (Brandell, *Strindberg : Ett författarliv : 3* (Stockholm: Alba, 1983), 116). I alle fall befant de seg i Paris samtidig, og Strindberg noterer Mallarmés død i *Ockulta dagboken*: «Mallarmé dog i går.» Strindberg, *SV 59:1. Ockulta dagboken (1)* (Stockholm: Nordstedts, 2012), 163.

279 Mallarmé, *Sämtliche Gedichte* [Zweispachig] (Heidelberg: Lambert Schneider, 1957), 156.

280 Ikke minst kan Strindberg også betraktes som pioner av *frottage*-metoden i kunsten, drøye 50 år før Max Ernst.



«urskiljer [...] vad det föreställer»<sup>281</sup>, går Strindberg vidare til å beskrive noe noen malere kaller for «palettskrap», hvor de av fargerestene lager en rask, preleminær skisse:

När målarens själ är fri bekymret att hitta de rätta kulörerna, förfogar han helt över sin skaparkraft att söka fram konturerna, och eftersom handen på måfå manövrerar spateln, och han icke desto mindre håller fast naturens förebild utan att vilja kopiera den, då *uppenbar* sig resultatet som ett förtjusande virrvarr av omedvetet och medvetet. Här är det fråga om naturlig konst, där konstnären arbetar *som den nyckfulla naturen* och utan fastställt mål.<sup>282</sup>

Flere momenter i dette sitatet er av interesse for oss, og peker mot nettopp materiens, naturens og følgelig virkelighetens agens, som åpenbarer seg i jegets materielle underbevissthet. Merk ordvalget om *åpenbaring*, samt sammenligningen av kunstneren som arbeider som den «nyckfylla naturen» hinsides rasjonaliteten eller viljens «mål». Strindberg understreker, at han ved betraktningen av slike malerier – og vi kan med god grunn tro at det samme gjelder for betraktningen av hans egne malerier – alltid finner noe nytt i dem, «allt efter min psykiska disposition.»<sup>283</sup> Denne koblingen til betrakterens psykiske disposisjon kan nettopp minne om Leibniz persepsjons-psykologi, samtidig som faktumet at bildet aldri helt er «fiksert», at det i dens formmangfold alltid finnes noe nytt å oppdage, peker mot det «mørke støvet», akkurat som Monaden som alltid uttrykker et område klart og tydelig, samtidig som hele verden er med i dens vrirlende bakgrunnstøy. Ikke minst transponerer Strindberg denne ideen også til musikken og beretter om hans egne eksperimenter med å stemme sin gitar i forskjellige tonale skalaer, samt om en pianist som stemte sitt piano på måfå for å så spille en klassisk Beethoven-0s0 onate. Resultatet, forteller han, fortryller med en nytolkning av et ellers velkjent verk, med nye disharmonier og harmonier. I denne sammenhengen er det interessant å trekke inn et flertall løse boksider fra Strindbergs etterlatte papirer, som oppbevares i Strindbergsrommet ved Kungliga Bibliotek i Stockholm, som bærer tittelen *Akkustiska Experiment*. Sidene beskriver et eksperiment, der metallstøv plasseres på en tynn metallplate, som så settes i svingninger av en violin- eller cellobue. Alt etter hva slags strøk som tas, eller hvor mye av platen henger fritt over bordplaten, som følgelig bestemmer svingningsgraden, danner metallstøvet på platen forskjellige mønstre – igjen etter en egen, viljesløs, automatisk agens.<sup>284</sup> Kunstneren kan dermed koble seg opp til materiens mediant-mimetiske «billeddrift» [Bildungstrieb], slik at den *lar ting skje*, framfor å la fornuften eller viljen styre prosessen, som kun, og også dette bare til en viss grad, har kontroll over når prosessen igangsettes eller eventuelt avsluttes.

281 Strindberg, «Nya Konstformer» i *SV. 34: Vivisektioner II* (Stockholm: Nordstedts, 2010), 22. Mine uthevelser.

282 Strindberg, «Nya Konstformer» i *SV. 34: Vivisektioner II* (Stockholm: Nordstedts, 2010), 22. Mine uthevelser.

283 Strindberg, «Nya Konstformer» i *SV. 34: Vivisektioner II* (Stockholm: Nordstedts, 2010), 23.

284 SgNM 19:6, 262.

Hvor mye følgelig denne agens kan være i samsvar med naturens analogiske billeddrift, og den menneskelige, likemye «naturlige» analogiske persepsjonen, blir tydelig når Strindberg forsøker å teoretisere videre om denne «automatiske kunsten», som grunnet sin fylde av elementer som er av interesse for oss skal siteres i sin helhet:

En vacker morgon när jag strövade i skogen, kom jag fram till en inhägnad åkerlapp. Mina tankar var fjärran, men mina blickar iakttog ett okänt, underligt föremål, som låg på marken. Ett ögonblick var det en ko; därefter två bönder som omfamnade varann; därefter en trädstubbe, sedan ... Jag tycker om när förnimmelserna växlar på det sättet ... en viljeakt och jag vill inte längre veta vad det är ... jag känner hur medvetenhetens ridå snart lyfter sig ... men jag vill inte ... nu är det en lantlig gfrukost, man äter ... men figurerna är orörliga som i ett panoramabild ... åh ... det är slut ... det är en kvarlämnad plog, där lantmannen slängt sin rock och hängt upp sin rygsäck! Allt är sagt! Det finns inget mer att se! Fröjden är borta! Erbjuder inte detta en slående likhet med de modernistiska målningarna som är så obegripliga för filistrarna? Man ser i början bara ett *virrvarr* av färger; sen börjar det likna något, det liknar, nej visst inte; det liknar ingenting. Plötsligt fixerar sig en punkt *som kärnan i en cell, den vidgar ut sig, färgerna grupperar sig runt om och länkar sig samman*; strålar sprider sig som grenar, som kvistar *på samma sätt som iskristallerna gör på fönsterrutorna ...* och bilden framträder för betraktaren, som har biträtt vid tavlans *tillblivelse*. Och vad bättre är: målningen är ständigt ny; den växlar med belysningen, trötter aldrig, blir ung igen, eftersom den fått livets gåva.<sup>285</sup>

I denne passasjen finner vi igjen et slående mangfold av Strindbergs forskjellige mediale innfallsvinkler: naturens medialitet og billeddrift, de skiftene fornemmelsene, den fikserende viljelsakten. Ikke minst transponeres naturens medialitet over på estetikkens og det moderne maleriets område. Samtidig finner vi, ved siden av det Deleuzianske *tillblivelses*-aspektet, hele den prosessuale skildringen som er til forveksling lik Leibniz monadologiske perspesjons-psykologi: virrvarret av farger («det mørke / fargeriket støvet»), det fikserende punktet som utvider seg («appersepsjonen», som begrepsfester uten å se bort fra den støyete bakgrunnens, det vil si materiens stadig skiftende dynamis). Transponering fra den mer naturvitenskaplige formuleringen av en *celle* over til den estetiske perspesjonsakten er i vår argumentasjon av særskilt interesse, da dette viser den krysspollinerende måten Strindbergs tankeunivers vekselvirkende overfører og anvender begreper og forståelsesmåter fra naturvitenskapen, fotografiet og billedkunst på hverandre, og senere, som vi skal se, på skjønnlitteraturen. Hvis i denne sammenhengen «allt är i allb», kan vi være tilbøyelig å si *alt er mediant, alt er analogisk*.

Fra det mer generelle billedkunstneriske reflekterer Strindberg videre omkring sin egen maleriske praksis i «Nya Konstformer»:

På mina lediga stunder målar jag. [...] En vag idé behärskar mig. Jag vill göra en skuggig skogsglänta, varifrån man ser havet vid solnedgången. Alltså: med kniven som jag använder för detta ändamål – jag äger inga penslar! – fördelar jag färgerna på kartongen, och blandar dem där med syfte att på ett ungefär få fram teckningen. Öppningen mitt i duken föreställer havshorisonten; nu till skogsinteriören, grenverket, trädkronorna, sträcker ut sig i en grupp av färger, fjorton, femton, ett virrvarr men alltid harmoniskt. Duken är täckt; jag ställer mig på avstånd och se! Det var som tusan! Jag skymtar inte något hav; den belysta öppningen visar ett oändligt perspektiv av rosa och blåaktigt ljus i vilket

285 Strindberg, «Nya Konstformer» i *SV. 34: Vivisektioner II* (Stockholm: Nordstedts, 2010), 25–26. Mine uthevelser.

töckniga, kropplösa, obestämda varelser svävar omkring likt feer med släpande molnmantlar. Skogen har blivit en mörk, underjordisk grotta, stängd av snår: och förgrunden – låt oss se vad det är – klippor täckta av overkliga lavar – och där till höger har kniven glättat färgerna för mycket, så att de liknar reflexerna på en vattenyta – men se där! det är en damm. Perfekt! Men över vattnet är en vit och rosa fläck, vars ursprung och betydelse jag inte kan förklara för mig. Ett ögonblick! – en ros! – Kniven arbetar ett par sekunder och dammen är inramad av rosor, rosor, bara rosor! En färglick, här och var, med fingret som blandar de motsträviga färgerna, smälter samman och jagar undan de råa tonerna, förfinar, ger luftighet, och tavlan är färdig!<sup>286</sup>

At Strindberg, slik det fremgår av sitatet, benytter seg av malerkniven framfor penslen, peker igjen mot de viljesløse aspektene ved hans maleriske tilnærming: Dens mangel på finurlig kontroll, dens grovere «oversettelse» av den malende håndens bevegelser, understreker at det nettopp er en annen «hånd», materiens hånd, som i all hovedsak overtar styringen. Maleprosessen blir der snarere dialogisk, i den forstand at kunstneren reagerer på det som trer frem på lerretet, som så materien – i denne sammenhengen oljemalingen – igjen «svare» på, og så videre til det kunsteren avslutter denne prosessen og bestemmer at bildet er ferdig. Nesten alle Strindbergs malerier (Se fig. 3 og 4) ser ut til å forestille landskap, ofte opprørte hav, utført i den samme stilen av tykke, ekspressive lag med oljemaling. De er holdt for det meste i mørke farger, svart, mørkeblå, grå, noe hvit (for bølgekamene og snøen). Mange av bildene ser ut som stormfylte flater av hav og himmel; sporene og avtrykkene fra malekniven skaper inntrykket av bevegelse, som om noe med voldsom kraft fyker gjennom billedflaten – nettopp kreftene, som vi skal komme tilbake til. Stormens følelser, følelsers stormer: «Hvarje bild är så att säga dubbelbottnad: har en eksoterisk sida som alla, med nöd dock, kunna se, och en esoterisk för målaren och de utvalda.»<sup>287</sup> En subjektiv følelsesladd indre tilstand er som projisert på den ytre verden, samtidig som den ytre verden projiseres på den indre i et medialt analogisk nettverk: Følelsens stormer, stormens følelser; indre og ytre meteorologi. Indre og ytre i partisipativ forskrenkning og sammenveving. Ikke minst har denne dualismen mellom esoterisk og eksoterisk tydelig okkulte –det vil si en skjult esoterisk dimensjon i den ytre virkeligheten – konnotasjoner omkring verdensaltets skjulte fasetter, som bare den innvidde kan få øye på. Interessant er også ordvalget «dubbelbottnad» i forbindelse med nettopp begrepsparet *esoterisk* og *eksoterisk*, som i vår sammenheng kan legges ut som at førstnevnte betegner virkeligheten og den dynamisk, mediale (monade-besjelede) materien, mens sistnevnte er forhastede begrepskorsett av henholdsvis borgerlige normerende koder, stivnede persepsjonsvaner, eller den atomistisk-positivistisk naturvitenskapens. Vi skal i det følgende betrakte Strindbergs malerkunst og praksis og dens kunsthistoriske posisjon i forhold til Deleuzes undersøkelse av den britiske maleren Francis Bacon (1909–1992), hvor figurasjonen oppløses til fordel for nettopp *kreftene* og *intensitetssoner*.

286 Strindberg, «Nya Konstformer» i *SV. 34: Vnivisektioner II* (Stockholm: Nordstedts, 2010), 26.

287 Brev til Leopold Littmansson, 31. juli 1894.





**Figure 3** *August Strindberg. Björken I (Höst). 1902. Olje på panel. Privat samling.*





**Figure 4** *August Strindberg. Underlandet. 1894. Olje på papir. Nationalmuseum.*



## «Å male kreftene»: Hinsides figurasjon

Med tanke på ved vår overnevnte utlegging av både Strindbergs medieestetiske, fotografiske praksis og hans maleprosess, er det interessant å påpeke, at det modernistiske kunstverkets bevegelse mot abstraksjon, hinsides figurasjon må forstås som direkte og indirekte reaksjon på fotografimediet. I forbindelse med Strindbergs billedkunstneriske prosjekt og praksis, som forsøker å bryte ut av for trange begrepskorsett, mot virkelighetens dynamiske, mediale, tilblivende vesen, kan vi si, at den følger et lignende kunstnerisk motto som det uttrykt av maleren Paul Klee (1879–1940): «Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar.»<sup>288</sup>

I vår sammenheng er en novelle av Balzac – en forfatter Strindberg satte høyt – *Das Unbekannte Meisterwerk* (1831)<sup>289</sup> spesielt interessant, hvor beskrivelsen av kunstneren Frenhofer og hans maleriske prosess tilnærming har iøynefallende likhetstrekk med Strindbergs. Frenhofer har i tiår arbeidet på ett og samme bilde, og forsøker ut av bildet, som stadig unndrar seg figurasjonen i sine mange lag av farge og virrvar av linjer, å utvinne noe av bildets *Belle Noiseuse*, «das mehr ist als nur eine Totalität aus Zeichen und Farben.»<sup>290</sup> «Mein Bild ist kein Bild», forteller Frenhofer i novellen, men «eine Empfindung, eine Leidenschaft. [...] sie kann es nur *bekleidet* verlassen [...]. Die Leinwand hat so viel Tiefe, die Luft ist so wahr, daß ihr sie von der Luft, die euch umgibt, nicht mer unterscheiden könnt. Wo ist die Kunst? Verloren, verschwunden.»<sup>291</sup> Søken etter en absolutt mening har gått under i et ubestemt fargekaos, i «Schattierungen und unbestimmten Übergängen [...] in 'eine(r) Art formlosem Nebel'»<sup>292</sup> Hva om nettopp dette tilsynelatende tapet av mimesis nettopp er en *høyere form for mimesis*, en som makter å nærme seg nettopp det Leibnizianske og Deleuzianske virkelighetens støy, den materiale materien? Minner ikke betegnelsen om at maleriet kun kan forlate Atelieret *påkledd* [*Bekleidet*], om at det kun kan forstås og «låses» ved appersepsjonens begrepsliggjøring, i dens – muligens begrensende – tvangsjakke? Virkelighetens støy, har med abstraksjonen, ved å gå hinsides figurasjonen og preetablerte begreper, funnet veien inn i kunsten, som tar dens dynamis og bevegelse på alvor.

Kunstens «skinn» er med andre ord dens høyere realitet. Kan vi ikke, hvis et sentralt kritikkmoment ved den modernistiske kunsten er at den kun er skinn, samtidig også si, at den frarøver oss skinnet av virkelighetens identitet, at den river vekk et slør, slik at som noe av det virkelige dynamis, dens stadige

288 Klee, «Schöpferische Konfession» i *Tribüne der Kunst und der Zeit*.

*Eine Schriftensammlung, Band XIII* (Berlin: Erich Reiss Verlag, 1920), 28.

289 Vi siterer her fra den italienske filosofen Giorgio Agambens første bokutgivelse fra 1970, *L' uomo senza contenuto*.

Se Agamben, *Der Mensch ohne Inhalt*, overs. Schütz (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2012).

og følger til en viss grad hans refleksjoner omkring Balzacs novelle.

290 Agamben, *Der Mensch ohne Inhalt*, overs. Schütz (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2012), 17.

291 Agamben, *Der Mensch ohne Inhalt*, overs. Schütz (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2012), 17. Mine uthevelser.

292 Agamben, *Der Mensch ohne Inhalt*, overs. Schütz (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2012), 17.



tilblivelse *skinner* frem og *åpenbarer seg*? For retter man, som Strindberg, blikket mot det transitive, mot overgangene og forskyvningene, vil noe annet tre frem: Subjektivitetens, materiens, rollenes, ja, hele verdens tilblivende bevegelse. Det er mot disse *kreftene*, at den moderne malerkunsten, også i samsvar med Strindbergs billedkunstneriske praksis, ser ut til å gradvis forskyve og som, muligens upassende, har blitt kalt *abstraksjon*. Fra Strindberg og Munchs ekspresjonisme til kubismen, tachismen til denne bevegelsen finner sin, muligens hittil største potens grunnet dens abstraksjonsnivå, i abstrakt ekspresjonisme fra og med 1950-tallet. Hinsides figurasjonen, til fordel for kreftene, som *medialt* virker inn på alle kropper – både sammenvevende og adskillende.

En slik til dels Nietzscheansk forståelse av billedkunsten, og derav også malerkunsten, kan sies å til en viss grad finnes igjen i Deleuzes, allerede nevnte, monografi om maleren Francis Bacon, *Francis Bacon: The Logic of Sensation* (1981) – og som vi i det følgende skal betrakte i forhold til Strindbergs maleriske praksis. I *Deleuze – En hendelsens filosofi* skriver Zourabichvili noe som kan leses i samsvar med Strindbergs (og derav Leibniz') teorier etablert i dette og de foregående kapitlene:

Deleuze viser angående Bacon hvordan malerkunsten, når den bestreber seg på å «gjengi» sansningen, støter på et nytt problem: «å male kreftene» [...]. Den forlater da den formede, figurative kroppen, for ved deformering å nå frem til figuren, det vil si en kropp som ikke lenger defineres ved hjelp av funksjonelle deler (organer), men ved *intensitetssoner* som er like mye *terskler* eller nivåer, og som danner en «intens kropp» eller en «organløs kropp» [*Body without Organs*].<sup>293</sup>

Kunstens oppgave for Deleuze er nettopp å destabilisere våre persepsjonsvaner, og selv bli skapende og konstituerende, ut av virkelighetens støy, slik at begrepskorsettene og klisjeenes foreintatte fordommer og «representasjonen» eksploderer under trykket. Det Deleuze er interessert i, er *sensation* – en kunst som ikke er utelukkende optisk, men som snarere har en effekt på nervesystemet, på hele kroppen, som i sin gjengivelse av virkeligheten bryter ut av begreps-, konseptet- eller figurasjons-korsettet:

There are two ways of going beyond figuration (that is, beyond both the illustrative and the figurative): either toward abstract form or toward the Figure. Cezanne gave a simple name to this way of the Figure: *sensation*. The Figure is the sensible form related to a sensation; it acts immediately upon the nervous system.<sup>294</sup>

Deleuze diskusjon sirkulerer omkring figurasjon, mimesis og referensialitet – hvilkens begrepshierarkier modernismens abstrakte maleri kan sies å snu på hodet, og som Strindberg til en viss grad kan betraktes som en forløper av: «Abstract painting attests to this difficulty: the extraordinary work of abstract painting was necessary in order to tear modern art away from figuration.»<sup>295</sup> Vi kan i denne sammenhengen trekke visse forbindelser mellom det Deleuze her kaller «figurasjon», og «tenkningens

293 Zourabichvili, *Deleuze. En hendelsens filosofi*, overs. Berge (Moss: House of Foundation, 2019), 70.

294 Deleuze, *Francis Bacon: The Logic of Sensation*, overs. Smith (London/New York: Continuum, 2003), 34.

295 Deleuze, *Francis Bacon: The Logic of Sensation*, overs. Smith (London/New York: Continuum, 2003), 11.

dogmatiske bildet» og det vi har kalt «begrepskorsett». For det modernistiske maleriet, med sin økte form- og materialitetsbevissthet, handler i stor grad ikke om å representere gjenkjennelige figurer, i samsvar med deres respektive begrepsliggjøring, deres eventuelle dogmatisk trangsttende, gjenkennede hylster, men nettopp om å male *kraftene* – Leibniz' «mørke støv», Deleuzes «flyt» [*Flows*], med sine utvekslinger, overganger, forskyvninger av intensitetsgrader. Strindbergs malerier befinner seg – vil vi hevde – nettopp i mellom forhandlingene i overgangen mellom *mimetisk identitet* til *intensitetssoner*, med en gradvis økende prioritet til sistnevnte, slik at den tydelige figurasjonen oppløses.

In art, and in painting as in music, it is not a matter of reproducing or inventing forms, but of *capturing forces*. For this reason no art is figurative. Paul Klee's famous formula - "Not to render the visible, but to render visible" - means nothing else. The task of painting is defined as the attempt to render visible forces that are not themselves visible. [...] Force is closely related to sensation: for a sensation to exist, a force must be exerted on a body, on a point of the wave. And was it not Cezanne's genius to have subordinated all the techniques of painting to this task: rendering visible the folding force of mountains, the germinative force of a seed, the thermic force of a landscape, and so on? [...]. [T]he deformation is obtained in the *form at rest*; and at the same time, the whole material environment, the structure, begins to stir: "walls twitch and slide, chairs bend or rear up a little, cloths curl like burning paper... ." Everything is now related to forces, everything is force.<sup>296</sup>

Deleuze sitat av Klee, om at kunst nettopp ikke handler om «å gjengi det synlige», men snarere «gjøre synlig», kan leses i tett forbindelse med Strindbergs okkulte tankegods, ikke minst det allerede nevnte, begrepsparet esoterisk og eksoterisk – det indre og det ytre, det usynlige og det synlige: Å bevege seg vekk fra figurasjon og silhouetter til fordel for nettopp «kraftene», slik virkeligheten og materiens mediale vesen blir synliggjort.

I samsvar med den skisserte «sprengningen» av begrepskorsettene, for å så male de underliggende «kraftene», lanserer Deleuze termen «klisjéen», det allerede kjente, vante, som maleren alltid må ødelegge for komme fram til en egen betraktning eller «visjon» av virkeligheten. Deleuze siterer i denne sammenheng en passasje forfatteren D. H. Lawrence skrev om maleren Cézanne:

The fight with the cliché is the most obvious thing in his [Cézanne's] pictures. [...] I am convinced that what Cézanne himself wanted *was* representation. He *wanted* true-to-life representation. Only he wanted it *more* true-to-life. *And once you have got photography*, it is a very, very difficult thing to get representation *more* true-to-life...<sup>297</sup>

Klisjer kan i denne sammenheng nettopp betraktes i samsvar med for trange begrepskorsett, forhastet fikserte og for ofte gjenbrukete begreper og forestillinger, som, i den forstand at de skygger for kontakten med virkelighetens fylde, har blitt tømt for mening, har blitt et tomt skall, som gjenbrukes uten å lenger nærme seg det faktisk overveldende mylder at «det virkelige». Men hvorfor blir det vanskelig etter fotografiets oppkomst å oppnå denne *høyere, mer virkelige* mimesis?

296 Deleuze, *Francis Bacon: The Logic of Sensation*, overs. Smith (London/New York: Continuum, 2003), 56–59.

297 Deleuze, *Francis Bacon: The Logic of Sensation*, overs. Smith (London/New York: Continuum, 2003), 88.

Som allerede nevnt er det modernistiske maleriets implisitte og eksplisitte reaksjoner på fotografimediet i vår sammenheng av særskilt interesse. Deleuze understreker Bacons ambivalente forhold til fotografier og peker ut, i samsvar med Silverman, enten dens analogiske, men også dens kodifiserte aspekter:

No doubt they are ways of seeing, and as such, they are illustrative and narrative reproductions or representations (photographs, newspapers). But we can already see that they can work in two ways: by resemblance or by convention, through *analogy* or through a *code*. And no matter how they work, they themselves are something, they exist in themselves: they are not only ways of seeing, *they are what is seen, until finally one sees nothing else.*<sup>298</sup>

Det er interessant i vår sammenheng, at nettopp analogien, Strindbergs foretrukne naturvitenskaplige «metode», kontrasteres her med nettopp de normerende kodene, som vi har vært inne på i oppgavens første kapittel i vår utlegning av *Anti-Oedipus*. Deleuze redegjørelse for mange av de modernistiske malernes reaksjon på fotografimediet, kan leses i samsvar med Strindbergs auto-kreative maleprosess:

But at that very moment, once I have begun, how do I proceed so that what I paint does not become a cliché? "Free marks" will have to be made rather quickly on the image being painted so as to destroy the nascent figuration in it and to give the Figure a chance, which is the *improbable itself*. These marks are accidental, "by chance"; but clearly the same word, "chance," no longer designates probabilities, but now designates a type of choice or action without probability. These marks can be called "nonrepresentative" precisely because they depend on the act of chance and express nothing regarding the visual image: they only concern the hand of the painter. In themselves, they serve no other purpose than to be utilized and reutilized by the hand of the painter, who will use them to wrench the visual image away from the nascent cliché, to wrench himself away from the nascent illustration and narration. He will use the manual marks to make the visual image of the Figure emerge. From start to finish, accident and chance (in this second sense) will have been an act or a choice, a certain type of act or choice. [...] It is *manipulated chance*, as opposed to *conceived or seen probabilities*.<sup>299</sup>

Akkurat som i Strindbergs billedkunstneriske, «automatiske» metode, må viljen, fornuften, klisjeene, og begrepskorsettene føres bak lyset, ved å handle raskt og å dermed la den mediale materien, det vil si den materielle underbevissthet ta overhånd, som maleren så kan sies å «kople seg opp til»: Det er som om den mediale materien fyker gjennom malerens nervesystem, over på billedflaten, og videre til de respektive betrakternes nervesystem. Den kroppslig-affektive «sensasjonen» [*sensation*] står i forgrunnen framfor en kantiansk «interesseløs betrakter» eller en betrakter av et klassisk maleri, som utskiller de «samme gamle» apperpsjonene.

What does this act of painting consist of? Bacon defines it in this way: make random marks (lines-traits); scrub, sweep, or wipe the canvas in order to clear out locales or zones (color-patches); throw the paint, from various angles and at various speeds. Now this act, or these acts, presuppose that there were already figurative givens on the canvas (and in the painter's head), more or less virtual, more or less actual. It is precisely these givens that will be removed by the act of painting, either by being wiped, brushed, or rubbed, or else covered over. [...] This is what Bacon calls a "graph" or a *diagram*: it is as if a Sahara, a zone of the Sahara, were suddenly inserted into the head; it is as if a piece of

298 Deleuze, *Francis Bacon: The Logic of Sensation*, overs. Smith (London/New York: Continuum, 2003), 90–91.

299 Deleuze, *Francis Bacon: The Logic of Sensation*, overs. Smith (London/New York: Continuum, 2003), 93–94.

rhinoceros skin, viewed under a microscope, were stretched over it; it is as if the two halves of the head were split open by an ocean; it is as if the unit of measure were changed, and micrometric, or even cosmic, units were substituted for the figurative unit.<sup>300</sup>

Deleuze kaller dette «the emergence of another world.»<sup>301</sup> Linjene og sporene som nærmest innskriver seg selv i og på billedgrunnen er tilsynelatende irrasjonelle, i den forstand at de er mer eller mindre viljesløse, eller snarere en «villet viljesløshet», samtidig som ikke-representerende,<sup>302</sup> ikke-illustrerende, ikke-narrative. Interessant er også understrekelsen av analogiske «soner», hvor for eksempel et tilsynelatende adskilt landskap blir synlig i et ansikt, eller vice versa. «Håndens» automatisme, og det materielle ubevisste transponerer materiens medialitet – vi husker Strindbergs naturvitenskaplige teorier om materiens evolusjonære hukommelsesevner – så og si dens agens over på det tilblivende maleriet. Også Deleuze understreker den malende håndens viljesløshet:

It is as if the hand assumed an independence and began to be guided by *other forces*, making marks that no longer depend on either our will or our sight. These almost blind manual marks attest to the intrusion of another world into the visual world of figuration. To a certain extent, they remove the painting from the optical organization that was already reigning over it and rendering it figurative in advance. The painter's hand intervenes in order to shake its own dependence and break up the sovereign optical organization: one can no longer see anything, as if in a catastrophe, a chaos.<sup>303</sup>

Malerens «tilfeldige hånd» rister av seg de prefigurerte begrepskorsettene, slik at maleriet går fra å ikke lenger primært være et mimetisk vindu, men snarere et *diagram*, en slags kaotisk informasjonstavle, et kart som er like stort som terretoret det avbilder, og dermed bryter med representasjonens mimetiske hierarki: «The diagram is indeed a chaos, a catastrophe, but it is also a germ of order or rhythm. It is a violent chaos in relation to the figurative givens, but it is a germ of rhythm in relation to the new order of the painting. As Bacon says, it 'unlocks areas of sensation'.»<sup>304</sup> Som følge av dette er det klassiske maleriets hierarki øye – hånd snudd opp ned: det er hånden som har primat, noe som kan minne om «naturens hånd» som i sin selvskrift åpenbarer seg i fotografimediet.

I forhold til en forståelse og rekonfigurering av maleprosessen, setter Deleuze dette analogiske diagrammet opp mot noe han kaller det *digitale*, ikke nødvendigvis som i «teknisk», men som kodifiserte forståelser som, ikke ulik Leibniz' appersepsjonsbegrep, utskiller enkelt figurer eller begrep ut av virkelighetens støy, dens «mørke støy» og utvinner og gjenkjenner de samme klisjeene i henhold med de koderte persepsjonsvanene, basert på klassisk-mimetiske maleriets mer subtile, lagbaserte malingsstrøk.<sup>305</sup> Strindbergs modernistiske malerier, hinsides figurasjon, fremmer akkurat som Bacons,

300 Deleuze, *Francis Bacon: The Logic of Sensation*, overs. Smith (London/New York: Continuum, 2003), 99–100.

301 Deleuze, *Francis Bacon: The Logic of Sensation*, overs. Smith (London/New York: Continuum, 2003), 100.

302 I alle fall ikke representerende i den forstand at malerens øye vandret fra et objekt i verden til maleriet for å «overføre» (representere) dette på malerflaten.

303 Deleuze, *Francis Bacon: The Logic of Sensation*, overs. Smith (London/New York: Continuum, 2003), 100–101.

304 Deleuze, *Francis Bacon: The Logic of Sensation*, overs. Smith (London/New York: Continuum, 2003), 104.

305 Deleuze, *Francis Bacon: The Logic of Sensation*, overs. Smith (London/New York: Continuum, 2003), 113.: «Following current terminology, we

det analogiske, som baserer seg på likheter, såvel som differanser, slik at det ene, akkurat som Leibniz' Monader, alltid også viser til noe annet: fargens materialitet, penselstrøkenes tekstur, eller nettopp kreftene, i hvilken en figur bare kan skimtes i dens vrimplende «mørke støv». Ved å gå vekk fra det klassiske representasjonshierarkiet til fordel for den besjelede, materiens analogiske nettverk, er analogien – for både Strindberg og Deleuze – medialitetens ontologiske og epistemologiske hovedfigur.

Vi kan med dette betrakte Strindbergs billedkunst i nytt lys. Det som trer frem i Strindbergs malerier er både gjenkjennelig i en eksoterisk forstand, samtidig som kreftene hele tiden «angriper» figurasjonen og det gjenkjennelige «vante», styrter dem ned i kaos, slik at bildet flakker mellom esoterisk og eksoterisk, mellom analogi eller (den «digitale») koden: «There would thus be a tempered use of the diagram, a kind of middle way in which the diagram is not reduced to the state of a code, and yet does not cover the entire painting, avoiding both the code and its scrambling»<sup>306</sup> Dette er i aller høyeste grad, vil vi si, treffende for nærmest alle av Strindbergs malerier. Så kan for eksempel Strindbergs maleri *Svartsjukans Natt* (fig. x), være abstrakt, i den forstand at den gjengir en «følelsmeteorologi» (for de innvidd i bildets esoteriske side), slik vi allerede har vært inne på, såvel som den kan betraktes som en tilnærmet mimetisk gjengivelse av en faktisk meteorologisk hendelse i eksoterisk forstand. Denne mellomtilstanden mellom analogi og koden, ligner i stor grad på Leibniz monadologiske persepsjonsteori, hvor nettopp det av monanden klart «koderte» alltid er latent omgitt av materiens «mørke støv», som kan oppfattes per analogi. Det modernistiske maleriet, i hvilket figurasjonen blir angrepet av kreftene, gjør analogien selvrefleksiv. Analogiene tillater, at maleriet ikke bare refererer til en ytre kode som gjengis i abstrahert form, men åpner snarere opp for et eget *analogisk* språk, som er både sin egen kode i maleriets indre logikk, samtidig som det ved analogisk likhet *kan* oppfattes som både refererende til ytre koder, såvel som indre:

Painting is the analogical art par excellence. It is even the form through which analogy becomes a language, or finds its own language: by passing through a diagram. [...] But the abstractionists often happen to be great painters, which means that they do not simply apply to painting a code that would be *external* to it; on the contrary, they elaborate an *intrinsically* pictorial code. It is thus a paradoxical code, since instead of being opposed to analogy, it takes analogy as its object [...].<sup>307</sup>

Det modernistiske maleriet har med andre ord gjort materiens og den dynamiske virkelighetens «mørke støv» til sitt konstituerende prinsipp, til sin egen piktoral kode, og dermed snudd det klassiske representasjonshierarkiet opp ned. Betrakteren kan selv velge, om han vil hengi seg til den analogiske

---

could say that Cezanne creates an analogical use of geometry, and not a digital use. The diagram or motif would be analogical, whereas the code is digital. "Analogical language," it is said, belongs to the right hemisphere of the brain or, better, to the nervous system, whereas "digital language" belongs to the left hemisphere. Analogical language would be a language of relations, which consists of expressive movements, para-linguistic signs, breaths and screams, and so on. One can question whether or not this is a language properly speaking.»

306 Deleuze, *Francis Bacon: The Logic of Sensation*, overs. Smith (London/New York: Continuum, 2003), 111.

307 Deleuze, *Francis Bacon: The Logic of Sensation*, overs. Smith (London/New York: Continuum, 2003), 117.

likheten ute i verden, eller til maleriets selvrefleksive kode. Vi kan betrakte Deleuzes begrepspar av «internal / external code» – i forlengelse av forståelsen lansert i *Anti-Oedipus* at *kodering* nettopp kan forstås som potensielt begrensende, normerende begrepskorsett – i samsvar med Strindbergs begrepene av esoterisk og eksoterisk. Det modernistiske maleriet frigjør virkeligheten fra representasjonshierarkiet, fra det preetablerte begrepelige, og viser dermed en utvei, «fluktlinjær» [*lines of flight*], som gjør et nytt og potensielt kreativ møte med den stadig dynamisk tilblivende virkeligheten mulig:

Now this liberation can occur only by passing through the catastrophe; that is, through the diagram and its involuntary irruption: bodies are thrown off balance, they are in a state of perpetual fall; the planes collide with each other; colors become confused and no longer delimit an object. In order for the rupture with figurative resemblance to avoid perpetuating the catastrophe, in order for it to succeed in producing *a more profound resemblance*.<sup>308</sup>

I en tid hvor borgerskapets normerende koder og den fremvoksende varekapitalismens fantasmagori stadig ser ut til å feste sitt grep, etterstreber Strindberg både teoretisk og praktisk, i samsvar med, og som et ekko til Rimbauds krav om en «renselse av persepsjonen» og som en foregripelse av Ezra Pounds modernistiske motto «Make it New!» å nettopp utvide alt for trange normerende, koderende, begrensende. Det er som om han sier: Se på det komplekse skaperverket, den mediale materiens analogier, det transitiv-dynamiske «virkelige». Det er i *meg*, men jeg er også i *det*. Strindbergs *fotografiske* såvel som hans *auto-kreative* og maleriske teorier. Praksis og eksperimenter har, kan det virke som, en utvidet kontakt med virkeligheten, et utvidet mulighets- og utfoldelsesrom, som sitt mål. De begrensende, feilaktige begrepsslørene og forestillingene knyttet til «tenkningens dogmatiske bilde» rives ned – men ikke for å nihilistisk ødelegge, nei, for å rekonstituere i Nietzsches ånd: kunstnerisk skapelse som den egentlige metafysiske aktiviteten. Strindberg løser opp for å finne det komplekse analogiske nettverket av skaperverket, av virkeligheten. Men istedenfor – som den senere Nietzsche hevder – «å bytte ut skinn med skinn» vil han vise minimaenes sammenvevde komplekse samklang og harmoni – en moderne versjon av Leibniz pre-etablerte harmoni – en reetablert metafysisk sfære, som ikke lar de minste bestanddelene, den uendelige foldede materien, falle ned i et atomistisk vakuum, men snarere holder dem i komplekse analogisk-mediale forbindelser, etter sin egen – det vil si det guddommelige skaperverkets – agens.

---

308 Deleuze, *Francis Bacon: The Logic of Sensation*, overs. Smith (London/New York: Continuum, 2003), 118. Mine uthevelser.





#### ***IV. Ett drömspel***

Medialitet, lidelse og det guddommelige

Mannigfache Wege gehen die Menschen. Wer sie verfolgt und vergleicht, wird wunderliche Figuren entstehen sehn; Figuren, die zu jener großen Chifferschrift zu gehören scheinen, die man überall, auf Flügeln, Eierschalen, in Wolken, im Schnee, in Kristallen und in Steinbildungen, auf gefrierenden Wassern, im Innern und Äußern der Gebirge, der Pflanzen, der Tiere, der Menschen, in den Lichtern des Himmels, auf berührten und gestrichenen Scheiben von Pech und Glas, in den Feilspänen um den Magnet her, und sonderbaren Konjunkturen des Zufalls, erblickt. In ihnen ahndet man den Schlüssel dieser Wunderschrift, die Sprachlehre derselben, allein die Ahndung will sich selbst in keine feste Formen fügen, und scheint kein höherer Schlüssel werden zu wollen.

**NOVALIS**<sup>309</sup>

Verden er en scene, og scenen er en verden – og teateret er et medium. Med denne barokke tanken må vi begynne. Riktignok finnes det flere faktorer som spiller med i denne gjensidige påvirkelsen: Det som utspiller seg på scenen er på en eller annen måte forbundet med verden «der ute», og det som skjer på teaterscenens «indre», håper – i alle fall i Strindbergs tilfelle – å på et eller annet vis igjen påvirke det som skjer derute, som en kåpe hvis fôr stympes med innsiden ut, slik at det som tidligere så ut til å være virkelighetens gråe ullstoff nå lyser frem i gjenskinnet av innerfôrets intrikate silkemønster. Forbindelsen mellom makro og mikrokosmos, den glidende overganger mellom fiksjon og virkelighet, er også noe som Strindberg opplevde, som det følgende utdraget fra et brev til vennen Axel Lundegård den 12. november 1887, der han beskriver sin reaksjon på å se premieren av sitt eget stykke *Fadren*, viser:

Det förefaller mig som om jag går i sömnen; som om dikt och lif blandats. Jag vet inte om Fadren är en dikt eller om mitt lif varit det; men det tyckes mig som om detta i ett gifvet snart stundande ögonblick skulle komma att gå upp för mig, och då ramlar jag ihop antingen i vansinne med samvetsqual eller i sjelfmord. Genom mycken diktning har mitt lif blifvit ett skugglif; jag tycker mig icke längre gå på jorden utan sväfva utan tyngd i en atmosfer icke af luft utan af mörker. Faller ljus in i detta mörker så dimper jag ned krossad!<sup>310</sup>

Strindbergs forvirring i møte med virkelighet og fiksjon kan leses i samsvar med Friedrich Nietzsches utsagn i *Die Geburt der Tragödie*: «[I]n jenem Zustande ist er, wunderbarerweise, dem unheimlichen Bild des Märchens gleich, das die Augen drehn, und sich selber anschauen kann; jetzt ist er zugleich Subjekt und Objekt, zugleich Dichter, Schauspieler und Zuschauer.»<sup>311</sup> Det over siterte brevet, kan vi tenke, understreker ikke bare sentraliteten av det selvbiografiske i store deler av Strindbergs verk, men kan, i annen instans, også peke mot det vi allerede har etablert som en tilnærmet *høyere mimesis*, som nettopp i

309 Novalis, *Werke und Briefe: Die Lehrlinge zu Sais* (München: Winkler Verlag, 1962), 105.

310 Mine uthevelser. Sovngjenger-motivet dukker stadig opp hos Strindberg, ikke bare når han beskriver sin egen skriveprosess, eller – slik vi skal se videre – i forhold til skuespillerkunsten, men også i form av diktsamlingen *Sömmängarnätter* han utga i 1884.

311 Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, bind 1, *Werke in drei Bänden* (München: Carl Hanser, 1954), 40.

sin flytende dynamis kan ligne drømmen og dermed, i likhet med den visker ut tydelige skiller mellom virkelighet og fiksjon.

Vi har i de foregående kapitlene etablert den subjektive begrensningen, tenkningens dogmatiske bildet og «begrepskorsettenes» innestengende normerende koder, samt skissert Strindbergs optiske skepsis og følgende utvidelsesforsøk i forhold til både subjektiviteten, naturvitenskapen (naturen, materien, virkeligheten) og hans estetiske praksis, der nettopp en annen, ikke-menneskelig agens overtar, en materiell-medial underbevissthet som er nettopp den besjelede materielle virkeligheten, i hvilkens guddommelige plan og skapelse det menneskelige inngår. Det mediale har vært førende i vår analyse og vårt resonement. Vi har i dialog med Strindberg, og støttet av Leibniz og Deleuze, forsøkt å lene oss ut av subjektivitetens for trange korsett, ut av den psykoanalytiske sjakten, ut av fysiologiens trange hus, og funnet en virkelighet i dynamisk, transitiv tilblivelse. I utgangen av oppgavens andre kapittel har vi, i forbindelse med den ufullførte planen for *Antibarbarus*, antydnet, at Strindbergs dramatik etter hjemkomsten til Sverige nettopp – inspirert og påvirket av forfatterens naturvitenskaplige, medicestetiske og maleriske eksperimenter og beskjeftigelser – tar for seg den menneskelige dynamis, subjektivitetens roller og sjelenes lag – disse langt mer komplekse, sammensatte og mangfasetterte metamorfoser.

Allerede Strindbergs tidligere drama tematiserer subjektiveringens og jeg-ets skjorhet og splittethet. Masker, sosiale roller og iscenesettelser, forestillingshylsterene og begrepskokongene er som en løk som skrelles og skrelles, til det ikke er noe igjen, som en knapp av bilder, av fotografier, som en etter en avsløres, rives ned, til billedbladene faller som snøfnugg. Strindberg-sitatet fra oppgavens innledende kapittel,<sup>312</sup> om å se hva som ligger under, reiser i vår sammenheng det sentrale spørsmålet, hvorvidt menneskes eksistensielle natur, etter de normerende kodenes og de borgerlige og sosiale maskene og rollenes avsløring, er et guddommelig vesen i en metafysisk sammenhengende sfære, eller snarere overgitt en essensløs, nihilistisk nakenhet. Dramateoretikeren Peter Szondi – som vi i det videre skal komme utdypende tilbake til – omtaler Strindbergs drama fra og med *Fadren*, og videre over *Till Damaskus* (1898–1904), *Stora Landvegen* (1909) og *Ett drömspel* som subjektive «jeg-drama» [*Ich-Dramatik*], preget av en «*Innerlichkeits*». Men hvor treffende er dette i vår sammenheng, etter at vi nettopp har understreket og funnet Strindbergs utvidelses- og avsløringstrang? Kan en helhetlig, medial poetikk – som vi har forsøkt å utlede fra Strindbergs heterogene tanke, verk og praksis – etterprøves gjennom nærlesningen av *Ett drömspel*?

312 «Jag skulle vilja vara med och vända upp och ner på allt, för att få se hvad som ligger i botten; jag tror att vi äro så intrasslade, så förfärligt mycket regerade att det inte kan utredas utan måste brännas upp, sprängas, och så börja ett nytt!» (Strindberg i brev til Edvard Brandes, 29. juli 1880.)

Vi skal la undersøkelsen av Strindbergs til dels motstridende bestrebelser etter en reaktivert metafysisk sfære, kulminere i *Strindbergs mediale poetikk* og dens følger.

Når vi i dette kapitlet skal nærlese ett av Strindbergs mest sentrale drama fra denne tiden, *Ett drömspel* (1902), skal vi nettopp undersøke, hvordan medialiteten, etter å ha forlatt subjektiveringens hylster og blitt på applisert på henholdsvis naturvitenskapen og medieestetikken, har påvirket og etterlatt sine implisitte og eksplisitte spor i Strindbergs dramatiske og teatralske virke. Vi har, for å oppsummere det atter en gang, forlatt subjektiviteten, møtt virkeligheten og materien dynamisk-mediale «vesen», for å så vende tilbake med den hos materien vunnede kunnskapen og applisere deres prinsipper av bevegelse, oscillasjon og fordobling på subjektiveringene igjen, nærmere bestemt dens rollegalleri. For hvis kapittel I har vist oss noe, så er det nettopp dette at *subjektiveringene er roller*, som kan skiftes *lik klær eller kostymer skiftes*, akkurat som disse rollene finnes i appersepsjonens virkelighetsforståelse, som i en for rigid begrepsliggjøring står i fare for å stivne i innestengende begrepskokonger, som en maske som står i fare for å vokse fast på ansiktet, slik vi har skissert i kapittel II. I kapittel III har vi sett hvordan Strindbergs medieestetiske praksis både byr på måter å utvide den menneskelige erkjennelsesevnen, og dens begreper, samtidig som nettopp det mediale vesen er analog til naturens og virkelighetens mediale, analogiske vesen.

I det følgende skal vi applisere og forbinde de i de forrige kapitlene etablerte mediale teoriene med Strindbergs dramatiske virke etter hjemkomsten fra Sverige, for å utlede nettopp *Strindbergs mediale poetikk*. Hvilke rom er det Strindbergs moderne teater åpner opp for, som nettopp innlemmer medialitet, fragmentering oppløsning, avskrellning og avkledelse, allikevel holdt i en reaktualisert metafysisk sfære – som til dels kan sies å befinne seg i en implisitt spenning mellom tro og viten, mellom kristen frelsestematikk og Nietzscheansk, lidelses-affirmativ nihilisme, som kan forstås som en del av det, i vår sammenheng sentrale, *modernitetens paradoks*?

Det er i denne sammenhengen interessant å trekke inn aforisme nummer 58 fra Nietzsches *Fröhliche Wissenschaft* (1882), som på slående vis kan sies å supplere sentrale poeng i vår utledning av *Strindbergs mediale poetikk*, ikke minst i forhold til våre tekstile avklednings-metaforer og det Deleuzianske<sup>313</sup> «tenkningens dogmatiske bildet» fra kapittel I:

Nur als Schaffende! – Dies hat mir die größte Mühe gemacht und macht mir noch immerfort die größte Mühe: einzusehen, daß unsäglich mehr daran liegt, *wie die Dinge heißen, als was sie sind*. Der Ruf,

313 Se i denne sammenhengen også Nietzsches store innflytelse på Deleuze, som gjør seg gjeldende i et flertall av referanser i Deleuze tanke, men også i en monografi, *Nietzsche et la philosophie* (Paris: PUF, 1962).

Name und Anschein, die Geltung, das übliche Maß und Gewicht eines Dinges – im Ursprunge zu allermeist ein Irrtum und eine Willkürlichkeit, *den Dingen übergeworfen wie ein Kleid* und seinem Wesen und selbst seiner Haut ganz fremd – ist durch den Glauben daran und sein Fortwachsen von Geschlecht zu Geschlecht *dem Dinge allmählich gleichsam an- und eingewachsen und zu seinem Leibe selber geworden; der Schein von Anbeginn wird zuletzt fast immer zum Wesen und wirkt als Wesen!* Was wäre das für ein Narr, der da meinte, es genüge, auf diesen Ursprung und diese Nebelhülle des Wahns hinzuweisen, um die als wesenhaft geltende Welt, die sogenannte »Wirklichkeit«, zu vernichten! Nur als Schaffende können wir vernichten! – Aber vergessen wir auch dies nicht: es genügt, neue Namen und Schätzungen und Wahrscheinlichkeiten zu schaffen, um auf die Länge hin neue »Dinge« zu schaffen.<sup>314</sup>

Det Nietzsche kan sies å skissere her, er nettopp hvordan virkelighetens dynamis begrensnes gjennom begrepskorsettets skinn, slik at denne skinnen, nedarvet gjennom generasjoner blir feilaktig oppfattet som tingenes vesen. Men Nietzsche presiserer at det nettopp er viktigere hva man *kaller* ting, enn hva de faktisk *er*. I samsvar med sin Schopenhauer-influerte oppfattelse av kunst som den høyeste metafysiske aktivitet, understreker Nietzsche følgelig, at kun den skapende, altså kunstneren, kan forandre virkeligheten: Nettopp ikke ved å utelukkende rive ned slør, men også ved å deretter konstruktiv skape nye «navn», nye utvidete begreper som dermed fører til «nye ting» – nye virkelighets- og mulighetsrom. At Nietzsche tyr til et slikt nominalistisk perspektiv, kan skyldes hans individualistiske filosofi kombinert med hans brennende ateisme. Strindberg, til tross for hans Nietzscheanske innflytelse, ikke minst i forhold til en gradvis affirmativ holdning til den menneskelige eksistensens uungåelige lidelse, forblir mer troende på en – hvor enn kaotisk «ordnet uordnet» sammenheng, en metafysisk guddommelig sfære. Viktig i vår sammenheng er kunsten og litteraturens, og derav også dramatikens potensiale å utfordre denne «skinnen» som oppfattes som vesen, rive ned sløret og skape et utvidet virkelighetsbegrep.

I denne sammenhengen skal vi ta Deleuze oppsummering av Leibniz' «begrepets historie» [*Geschichte des Begriffs*]<sup>315</sup> – det utvidete begrepet vi nevnte i kapittel II – bokstavelig og transformere det til «begrepets teater» for å anvende det på Strindbergs dramaturgiske praksis. «Begrepets historie» blir gjennom «begrepets teater» medialt formidlet til tilskueren, og understreker virkelighetens mediale, dynamiske og tilblivende vesen. Deleuze benytter eksempelet med en hund som blir slått, for å belyse hva «begrepets historie» går ut på:

Man muß die Reihen restituieren, statt sich dabei an Abstraktes zu halten. Die Bewegung des Stocks beginnt nicht mit dem Schlag: ein Mann hat sich von hinten genähert, trug den Stock, hat ihn dann gehoben, um ihn schließlich auf den Körper des Hundes niederfahren zu lassen. [...] [D]er Schmerz ist nicht plötzlich der Lust gefolgt, sondern war durch *tausend kleine Perzeptionen* vorbereitet, das Geräusch der Schritte, der Geruch des feindlichen Mannes, der Eindruck des sich hebenden Stocks, kurz, eine ganze *unmerkliche «Unruhe»*, aus der der Schmerz «sua sponte» hervorgeht [...].<sup>316</sup>

314 Mine uthevelser

315 Deleuze, *Die Falte*, overs. Schneider (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000), 92. Mine uthevelser.

316 Deleuze, *Die Falte*, overs. Schneider (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000), 95. Mine uthevelser.

Det er denne – bokstavelig talte – *nervøsitet*, denne uroen som ofte har blitt tolket som Strindbergs «paranoia», som i vår sammenheng skal betraktes som en økt sensibilitet til disse ørsmå forandringene, de minimale forskyvningene, overgangene, tersklene – virkelighetens finurlig mangefasetterte agens – om det nå er i materien eller i det mellommenneskelige, som preger Strindbergs tanke og verk, som lar tilsynelatende *identiteter* oppløses til *intensiteter*.

### **Strindbergs alkymiske teater: Teatret og livet**

Denne utvidete, «høyere» mimesis vi allerede har omtalt, og som Strindberg kan synes å etterstrebe, kan betraktes som begynnelsen av bevegelsen, som også modernismens senere avant garde-teaterteoretikere og dramatikere kan synes å ha som sitt program. Teateret skal igjen knytte an til virkelighetens og værensgrunnens dionysisk, tilsynelatende kaotiske vesen, og dermed befatte seg med menneskets eksistensielle spørsmål. I stedet for en gjengivelse av bourgeoisiets koder, normer og rolleforståelser, etterstreber Strindberg snarere en oppkobling mot det episke, mytologiske, og til dels det dionysisk-ekstatiske. En som i denne sammenheng er interessant å trekke inn i forhold til Strindberg, da han kan sies å til en viss grad videreføre hans «prosjekt», er dramatikeren og teaterpioneren Antonin Artaud (1896–1948).<sup>317</sup>

Artaud selv krever, i det som kan omtales som hans viktigste utgivelse av tekster, *The Theatre and its Double* (1938) en gjenaktivering og intensivering av forbindelsen mellom virkelighet og teater, eller snarere en oppløsning av nettopp forbindelsen, slik at begge delene *flyter* over i hverandre. Liv og kunst skal ikke være adskilt; snarere skinner virkelighetens ekstatiske intensitet ingensteds sterkere enn i kunsten: «A protest against the idea of culture as distinct from life as if there were culture on one side and life on the other, as if true culture were not a refined means of understanding and exercising life.»<sup>318</sup> Artaud fordrer, kan det se ut som, en form for *magi*, i form av en reaktivering av de gamle mytene og ritenes ekstase, som utsletter enkeltindividets tilsynelatende adskilthet. Det er nettopp *kreftene* [*force*], som akkurat som i malerkunstens tilfelle hos Strindberg i sin tilsynelatende bevegelse mot abstraksjonen, *bryter* gjennom begrepskorsettene, forestillingene, kodene og finner sin vei til teaterscenen og derfra til publikumet.

I forhold til Strindbergs alkemisk-naturvitenskaplige beskjeftigelser, som har preget hans dramatiske verk etter Inferno-krisen, er Artauds krav om et «magisk» teater som forbinder liv og kunst, av sentral

317 Artaud, som ble født drøye to generasjoner (?) etter Strindberg, kan sies å være påvirket av sistnevnte, og kan i en viss grad betraktes som en surrealistisk arvtager av visse deler av Strindbergs dramateoretiske tankegodts. I *The Theatre and its Double* skisserer Artaud nettopp et program for det kommende teater, som beskrivende nok inneholder blant andre Strindbergs *Ett drömspel*, noe som forstreker og nødvendiggjør denne forbindelsen, og faktumet at Artaud nevnes her.

318 Artaud, *The Theater and Its Double* (New York: Grove Press, 1958), 10.



interesse. Til en viss grad kan dette betraktes i lys av tendenser til middelalder-alkymismens *Theatrum Chemicum*: Laboratoriet der alkymisten transmuterer materien, er samtidig nettopp scenen for hans indre prosesser og metamorfoser, som skjer i samsvar med de alkymistiske eksperimentene. Hvis teaterscenen nettopp er det alkymistiske rommet hvor menneskelige og sjelelige transformasjoner, transmutasjoner og metamorfoser kan finne sted, så vil vi ikke se de koderte rollenes performativitet – eller snarere vi vil se nettopp se *det*, men vi vil se rollene som brytes ned, hvordan de skrelles, hvordan plaggene avtas, hvordan slørene og maskene rives ned. Vi vil se hvordan noe bryter gjennom, bryter ut av rollene, plaggene – vi vil se en avkledning, en *avsløring* – det Deleuze og Guattari kaller «den schizofrenes» *gjennombrudd* [*breakthrough*] i *Anti-Oedipus*.<sup>319</sup>

Når følgelig verden og scenen utøver en slik gjensidig påvirkelse, slik vi innledningsvis har postulert, er teaterets historiske genese fra tilskuersituasjonens perspektiv, samt dens opprinnelige hensikt noe som vi må forholde oss til, før vi mer utdypende nærmer oss dramaene som fremføres på scenen. Koblingen mellom teater og metafysikk er ikke ved første øyekast opplagt, ja, det kan sies at den har blitt gradvis amputert og adskilt fra sin opprinnelige oppgave i det borgerlige, kapitalistiske samfunnet. Hvis vi derimot husker Sloterdijks påstand om metafysikk som immunsystemer som forsøker å innlemme et truende og fremmede ytre i en indre metafysiske sfære, kan forbindelsen til mer antropologisk opprinnelige ritualer av urbefolkninger og dens teatralitet og performativitet tre frem: Akkurat som den – i samsvar med Artauds teorier – i nærmest alle urkulturer vanlige praksis av å i ritusens teatralisk fremføring kle seg ut i skremmende demon- og dyremasker og forkledning for å så vinne makt over det truende, fremmede, som dermed gjennom den performative akten og ritusens innlemmes i et respektivt metafysisk indre. Hvilket lys kan dette kaste på den moderne dramatikken, eller – i vårt tilfelle – på Strindbergs dramatik?

Strindbergs teaterscener er som laboratorier, som nettopp ett *Theatrum (Al)chemicum*, hvor innviklede psykologiske prosesser, både på kollektivt og individuelt plan, både «dubbelbottnad» materielt og psykologisk – det vil si i den materielle underbevissthetens «mørke støv» – kan sies å loddes ut og utspilles. Akkurat som alkymisten ikke bare transmuterer den ytre (eksoteriske) materien, men samtidig også sitt (esoteriske) indre. Vi vil i denne sammenhengen, ved å støtte oss på vår forståelse av en materiell underbevissthet. I det følgende skal vi undersøke, hvordan de ut av det materielle ubevisste kommende prosessene og transmutasjonene utspilles på den Strindbergske teaterscenen, og hvordan

319 «The canvas [of Turner] turns in on itself, it is pierced by a hole, a lake, a flame, a tornado, an explosion. [...] and it is here that the *breakthrough* – not the breakdown – occurs.» (132) Og: «Strange [...] literature [...] men who know how to leave, to scramble the codes, to cause the flows to circulate, to traverse the desert of the body without organs. They overcome a limit, they *shatter a wall, the capitalist barrier*. [...] streams of words that do not let themselves be coded.» Deleuze, Guattari, *Anti-Oedipus*, overs. Hurley (London: Penguin Books, 2009), 132–133. Mine uthevelser.

disse, gjennom den materielle materiens eteriske overførbarhet gjennom den mediale skuespilleren, skal nå *materielt* ut til tilskueren, og utløse enmaterielt-metafysisk (siden all materie er besjelet) forandring, gjennom en ikke utelukkende cerebral, men kroppslig, bokstavelig «nervøs» reaksjon. I dette laboratoriet undersøkes og spilles ut den mediale underbevissthetens transmutasjoner, metamorfoser og mørke drifter i møte og brytningspunktet med og til de ytre normene, rolleforventningene og - forståelsene, kort sagt: med de normerende kodene i møte med virkelighetens flyt og begjærsmaskinene [*desiring-machines*]<sup>320</sup>, som forsøker å koble seg opp mot disse, eller snarere – i mer Leibniziansk ånd – de fornuftsbyggede monadenes streben å utvide sitt «klare område» – etter det guddommelige og den deri liggende muligheten for salighet og frelse.

Vi har løftet den dogmatiske tenkningens tilsynelatende identiske sten, og ser i dens analogiske avtrykk, istedenfor dens faste form en hul utsparring der det kryr av et mylder av insekter – materiens dynamis, Leibniz' *mørke støv*, ansiktets mangfoldig oscillerende mikropersepsjoner, kompleksiteten i karakterenes motivasjoner, motsetninger, de nærmest kjemiske reaksjonene av karakter og rollekonstellasjonene, de affektiv-emosjonale elementenes gradvise dynamis og gjensidige påvirkelser av og mot hverandre som utspilles i teaterscenens laboratorium.

### «Sjelens irradiasjoner»: Teaterscenens og skuespillkunstens medialitet

Teaterteoretikeren og litteraturviteren Peter Szondi (1929–1971) fremlegger i det muligens mest innflytelsesrike dramateoretiske skriftet fra det forrige århundret, *Theorie des modernen Drama* (1956) den gjengse definisjonen av det «klassiske» Aristoteliske dramabegrepet (ifølge dennes *Poetikke*) som absolutt enhet av tid og rom. Men denne tar utgangspunkt i (det fremførte) verket, og tar ikke de nettopp felleskapelige, *mediale* aspektene av det antikke dramaets performativitet og det antikke teaterets felleskapelige og samfunnsmessige situering og oppgave i *polis*en på alvor. Den greske antikkens teaterscener var nettopp ikke en opplyst scene i et ellers mørkt rom («Schaukastenbühne»), men snarere under åpen himmel i et amfiteater. Det antikke teatret – ikke det antikke drama som form – er følgelig en felleskapelig *sfære* for forvandling og spill. Teatret er i denne sammenhengen en maskin for synliggjøring – for *åpenbaring*. Man ser, og ser samtidig at man ser, at andre ser, at man blir sett – at noe er synlig. Hva er dette om ikke filosofi? Fra det enkle seende, til dette refleksive *doble seende* – nettopp, som Strindberg ville si, «dubbelbottnad». Nettopp ikke en indre speiling, en indre refleksjon, men offentlig, i det ytre. I teateret blir differansen mellom det skjulte og det som er i det åpne synlig – eller snarere: det som tidligere var skjult *avkles* og vises frem i lyset. I det borgerlige, realistiske teaters genese har amfiteateret viket for titteskapsscenen og den mørke salen, hvor den delte mediale sfæren tilnærmet

320 Deleuze, Guattari, *Anti-Oedipus*, overs. Hurley (London: Penguin Books, 2009), 2–8.

har opphørt og hver tilskuer voyeuristisk sitter i sin egen adskilt, subjektiv dunkelhet. I det realistiske og naturalistiske dramaet fra og med siste halvdel av 1800-tallet, er nettopp teaterscenens omgjøring til borgerlige rom noe som blir fremtredende. Til dels har også Strindbergs dramaer fulgt dette «oppsettet» – riktignok alltid med en medfølgende psykologisk avslørings agenda – hans naturalistisk-psykologiske drama fra og med *Fadren* (1887), *Frøken Julie* (1888) angriper så og si det borgerlige drama fra innsiden – en bevegelse som muligens når sitt høydepunkt i det senere, mer symbolistisk-ekspresjonistiske dramaet *Spöksonten* (1907), der avkledningen av borgerlige masker og insignier er blandet med implisitt okkulte og symbolistiske elementer.

Det er derfor, i sammenhengen av Strindbergs mediant-materielle forståelse av forholdet mellom skuespiller og tilskuer – hans nyskapende *mediale* teater<sup>321</sup> – interessant, at Strindberg allerede på 1880-tallet, da han – med kortvarig hell – forsøker å etablere et eget teater i København, beskriver den ideale teaterscenen for sine kammerspill. Denne skulle bryte med den gjengse praksis med malte, illusjonistiske kulisser til fordel for et mer minimalistisk scenebilde med virkelige gjenstander på scenen. Drømmen om et eget teater, som i all hovedsak spiller hans egne drama, oppfyller seg for Strindberg først for fullt etter hjemkomsten i 1907, når hans økende popularitet medfører økte økonomiske ressurser, som blant annet benyttes til å grunnlegge det så kalte *Intima Teatern* sammen med regissøren og skuespilleren August Falck. Allerede i navnet ligger det en annen forståelse av tilskuersituasjonen. Det *intime* konnoterer ikke bare scenens mindre størrelse, men også en nærhet, en berøring, framfor ironisk og adskilt voyeuristisk distanse. Samtidig er denne nærheten ikke preget av borgerlig gjenkjennelse av det samme, men snarere en nærhet som skjærer gjennom bourgeoisiets selvforståelse til en mer eksistensiell menneskelig kjerne.<sup>322</sup> I en senere utgitt, men først intern skrift kalt *Memorandum til medlemmarne af Intima Teatern från regissören* (1908) deler Strindberg sin snart 40 år lange teatererfaring, som med sine mangfoldige refleksjoner omkring drama- og skuespillkunstens teori og praksis nærmest kan leses som et manifest. Særdeles behandles skuespillerenes rolle, både bokstavelig og metaforisk: «Det är icke förställningskonst, ty den store artisten förställer sig icke, utan är uppriktig, sann, osminkad».<sup>323</sup> Det er påfallende, at det nettopp er virkelighetens og materiens agens – om det nå kalles «det ubevisste» eller materielle mikropersepsjoner á la Leibniz, som vi har etablert i de to foregående kapitlene – Strindberg nå appliserer på skuespillkunsten: «Jag förmodrar att artisten försättes i en trance, glömmer sig själv, och blir slutligen den han skall föreställa. Det påminner om att gå i sömnen,

321 Se i denne sammenhengen Birkenhauer, «Representation of Dreams – Representation of Theater» i *The Art of Dreams: Reflections and Representations* (Berlin: De Gruyter, 2016).

322 Man kan til en viss grad trekke inn Brechts *Episches Theater* og hans mott til nettopp skuespillerene «Zeigt, dass ihr zeigt!» som en – ved siden av Artaud – mulig videreførelse av denne avslørende, anti-borgerlige bevegelsen, som til tross for Brechts mer politiske orientering og hans mangel på okkult-symbolistiske elementer allikevel er interessant i forhold til skuespillersituasjonen vi her behandler.

323 Strindberg, *SV 64: Teater och Intima teatern* (Stockholm: Nordstedts, 1999), 15.

men är väl icke fullt detsamma. Störes han i detta tillstånd, eller väckes till medvetande, så kommer han av sig, är borta.»<sup>324</sup> Denne «søvngjenger»-metaforen, som Strindberg ved flere anledninger også brukte om sin egen skriveprosess er av interesse, da det peker mot nettopp *noe annet, ytre*, til det hinsides den bevisste viljen, som overtar styringen. Skuespilleren blir så og si *medium* for dramatikerens tekst, som blander seg, kan det virke som, med skuespillerens underbevissthet, som så uttrykker seg gjennom skuespillerens kropp, gester og stemme. Interessant er også å lese dette i samsvar med en tidligere artikkel av Strindberg, «Själens Irradiation och Utsträckningsförmåga» (1898), som forbinder skuespillerens performative spill med nettopp medialt-eterisk utvidelse, noe som på slående vis kan betraktes som en transposisjon av både teoriene om den mediale materien i kapittel II, samt de, i forrige kapittelet skisserte, teoriene om medieteknologisk dataoverførbarhet, over på forholdet mellom skuespiller og tilskuer:

Att »vara utom sig» och att «samla sig» äro två allmänt gängse ordvändningar, som väl uttrycka själens förmåga att utsträcka sig och draga sig tillbaka igen. [...] En stor skådespelares hemlighet ligger i hans medfödda egenskap att låta sin själ *irradiera*, och att därigenom *träda i förbindelse* med publiken.»<sup>325</sup> [...] Skådespelaren med drömmande skaplynne, som äger en djup intelligens, som studerar mycket, men icke äger förmågan att *gå ut ur sig själv*, kan aldrig göra sig gällande på scenen. Innesluttet i sig själv, kan hans sinne ej tränga in i åskådarnes sinnen.<sup>326</sup>

Igjen har vi formuleringen av å «vara utom sig», som Strindberg allerede benyttet i forhold til sin naturvitenskaplige metode.<sup>327</sup> Sitatets understrekning av å overkomme innesluttetheten og å nå utover seg selv, kan minne oss om den subjektive innkapslingens problematikk omkring indre og ytre vi har drøftet i kapittel I. Ikke minst kan denne *irradiasjons-egnen* (fra latin *radio*, stråle) peke tilbake til den Nyplatoniske forståelsen av syn, vi var inne på i forbindelse med Silverman i kapittel III, hvor blikket sender ut mikromaterielle partikler til det andres blikk. Den «mediale» skuespilleren skal altså med andre ord strekke sin sjel til å berøre, ja man kan nesten si *ryste* tilskueren, og å – på nærmest finstofflig materielt vis – «trenge inn i dens sinn». Det er i denne sammenhengen, at vi kan postulere, at Strindbergs teater har en etisk, subversiv dimensjon, som ikke vil gjengi klisjér eller opprettholde *status quo*, men ryste og forandre, vekke opp, – kort sagt: *avkle* forstillinger og løse opp hardnede begrepskokonger, slik at tilværelsen og den menneskelige eksistensens sårbarhet, dens omkringflakkende instabilitet, dens metafysiske og eksistensielle, tragiske dimensjoner trer frem. Rollene, maskene, begrepskokongene – hva annet er de, enn en jakke kneppet opp til haken for å stenge ute en potensiell truende virkelighets myldrende snøstorm?

324 Strindberg, *SV 64: Teater och Intima teatern* (Stockholm: Nordstedts, 1999), 16.

325 Strindberg, «Själens Irradiation och Utsträckningsförmåga» i *SV 36: Naturvetenskapliga Skrifter II* (Stockholm: Nordstedts, 2003), 116–117.

326 Strindberg, «Själens Irradiation och Utsträckningsförmåga» i *SV 36: Naturvetenskapliga Skrifter II* (Stockholm: Nordstedts, 2003), 116–117.

327 I brev til Torsten Hedlund fra 29. april 1896 skriver Strindberg: «Reflektera och uttala det förlossande ordet. Jag är 'utom mig'!»

Når vi nå har etablert dramaet så å si fra skuespiller- og tilskuerperspektivet, fra dens mediale «maskineri», skal vi nå nærme oss det moderne dramaets form og innhold, riktignok med de overnevnte implikasjonene i bakhodet, i Strindbergs verk etter hjemkomsten til Sverige, hovedsakelig gjennom en nærlesning av Strindbergs *Ett drömspel* (1902). Men først skal vi etablere noen historiske poeng om det moderne dramaets forandring og utvikling i forhold til det klassiske drama – ikke minst for å understreke de strindbergske dramaenes formelle og tematiske nyskaphet og avantgardisme.

### **Strindbergs «Jeg-dramatikk»: Fra identitet til intensitet?**

I det allerede nevnte *Theorie des modernen Drama* foretar Szondi en hegeliensk dialektisk historisering av det dramatiske formbegrepet, som i moderniteten bryter med det, helt siden antikken gjeldende «klassiske» dramaets enhet av tid, rom og handling, som forstår «Form als niedergeschlagenem Inhalt»<sup>328</sup> Følgelig betrakter Szondi dramaet historisk-filosofisk, istedenfor systematiserende etter for eksempel en tilsynelatende «evig-gyldig» aristotelisk poetikk: «In die Klüfte zwischen Dichtungsformen ist Geschichte gebannt, Brücken über sie hinweg mag einzig die Reflexion auf die Geschichte zu schlagen.»<sup>329</sup> «[D]enn die Geschichte der Kunst wird nicht von Ideen, sondern von deren Formwerdung bestimmt. Dramatiker haben der veränderten Thematik der Gegenwart eine neue Formenwelt abgerungen.»<sup>330</sup> Hva definerer så denne «nye formverden» i forhold til Strindbergs *mediale poetikk*?

Szondi plasserer det moderne dramaets krise i århundreskiftet mellom 1800- og 1900-tallet, og understreker dets forskjell fra det han kaller det «klassiske drama»,<sup>331</sup> hvis hovedkjennetegn fra og med renessansen og gjennom klassisismen, var å etterstrebe «[sich aus] der Wiedergabe des zwischenmenschlichen Bezugs allein aufzubauen.»<sup>332</sup> Denne forståelsen av det «klassiske drama» kan reduseres til den enkle formelen *avgjørelse + handling = følger* i det mellommenneskelige; følger som alltid forhandles og utspiller seg i det klassiske drama, enten de nå er tragiske eller komiske. «Alles andere mußte dem Drama fremd bleiben»<sup>333</sup> «Alt annet», det er tingene [*Dingwelt*], sjelen eller ideer: det klassiske drama kjenner ingenting utenfor seg selv. I dets «Schaukastenbühne» kan det formelig virke, «als spende das dramatische Spiel auf der Bühne sich selber das Licht»<sup>334</sup> I denne forståelsen er dramaet

328 Szondi, *Theorie des modernen Drama* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1966), 11.

329 Szondi, *Theorie des modernen Drama* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1966), 12.

330 Szondi, *Theorie des modernen Drama* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1966), 162.

331 Vi må understreke at Szondi med *det klassiske drama* i denne sammenhenge mener tradisjonen som vokste ut av barokken og klassisismen, som respektivt Shakespeare eller Molière og strekker seg fram til det moderne gjennombruddet, som i form av det moderne drama reintroduserer episke elementer, eller bryter med den aristoteliske tid-rom-enheten.

332 Szondi, *Theorie des modernen Drama* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1966), 14.

333 Szondi, *Theorie des modernen Drama* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1966), 14.

334 Szondi, *Theorie des modernen Drama* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1966), 16.

selv *primær*, den fremstiller ingenting *sekundært*, men et selvutfoldende *nå*, i form av noe som Szondi kaller «eine absolute Gegenwartsfolge».<sup>335</sup>

Szondi setter Strindbergs «moderne» dramatik opp mot «des 'klassischen Dramas' Statik der sich bleibenden Innen- und Außenwelt», hvor sistnevnte skaper det absolutte rommet som «[die] Wiedergabe des zwischenmenschlichen Geschehens fordert. Hier [bei Strindberg] aber beruht das Werk auf der Einheit nicht der Handlung, sondern des Ich seiner zentralen Gestalt.»<sup>336</sup> Mens vi er enige i Szondis postulat om Strindbergs drama som «Jeg-dramatik», er Szondis forståelse av nettopp hva et «jeg» er for lite nyansert og dessuten preget av en psykologisk innestengende internaliserthet og en for stabil subjektforståelse – som vi i samsvar med Deleuze og Guattari tidligere har kritisert som «psykoanalysens trange sjakt»: For mens det er riktig at Strindbergs drama – her ved eksempelvis *Fadren* og *Till Damaskus* – i stor grad tar utgangspunkt i protagonistens jeg, er dette jeget, slik våre foregående mediale utlegningene av henholdsvis subjektiviteten, materien eller estetikken har vist, nettopp ikke i identisk enhet med seg selv, men snarere nettopp *medial, instabil, oscillerende* og *mangefasettert*. Jeg-et er ikke bare *en annen*, det er også *mange*. Protagonistene i Strindbergs sene drama er som prismer alt bryter seg gjennom, riktignok ikke en prisme med én eller tre slipekanter, men snarere en mangefasettert diamant med mange overflater som det tilsynelatende identiske brytes gjennom og spres i defrakterte myriader av stråler, hvor indre og ytre speiles eller projiseres mot hverandre til det uadskillelige. Dette er noe som også Szondi implisitt kan sies å være inne på, når han i forhold til *Till Damaskus* fremmer ideen om at personene som dens protagonist «den okände» møter på sin ferd nettopp er «Ich-Ausstrahlung des Unbekannten [...], das Werk also als Ganzes in der Subjektivität seines Helden beheimatet ist.»<sup>337</sup> Men denne subjektiviteten – og det er her vi tar avstand fra Szondi – er nettopp ikke identisk, ikke et fast konstituerende prinsipp, ikke en tydelig avgrenset *beholder*, en stabil *form* som er fylt av et «indre liv», men snarere – i samsvar med vår forståelse av en medial-materiell underbevissthet – omkringingflakkende, mangfoldige sosiale, performative rollelag og arketyperiske masker, i konstant tilblivelse: [...]. Jeg-et eller selvet er aldri den samme, snarere stivner det man kan kalle «selvets-fiksjon» i muligens for begrensede eller innestengende former – gjennom nettopp borgerlige normerende masker og roller. Subjektivitetens og jeg-ets instabilitet, dens konstruerthet og mange rollelag tematiseres også (og i motsetning til Szondis subjektivitets-forståelse) i Strindbergs novelle *Taklagsöl* (1906) – som skildrer en (semi-autobiografisk) jeg-forteller på sitt dødsleie – og viser nettopp til nedbrytningen, avskrellningen og *avkledningen* av den tilsynelatende identiske subjektive kokongen. Novellenes protagonist i sin dødsseng er som larven i puppen, som først i døden klekker fra sitt trange kroppslige kokong, fra de

335 Szondi, *Theorie des modernen Drama* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1966), 16.

336 Szondi, *Theorie des modernen Drama* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1966), 43.

337 Szondi, *Theorie des modernen Drama* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1966), 49.



normerende kodenes roller og masker, for å nærmest, kan man si, utånde som «sjelens sommerfugl» i all sin «schizofrene» bevegelighet:

Ibland tyktes nye personligheter växa i honom, om det nu var »reaktionsrester» av förfäder eller influenser från alla dem han tänkte på. Han kunde sålunda bli elak och giftig, i nästa ögonblick högdragen och överlägsen; så kom där fram en gammal vis man, ett barn, en rudimentär kvinna. Hans eget jag upplöstes, och den medfödda karaktären visade sig som masken, bakom vilken han utfört sin roll, uppkommen genom anpassning efter livsförhållandena och enligt lagen för det största utbytet av själsämnen. Hela denna stramalj av uppfostran, läroböcker, mänskor, tidningar, skilde sig i trådar, och det lilla egna han broderat rispades upp, försvann. Med självetts upplösning följde självskhetens försvinnande, och han började flyta ut, grep omkring sig efter de närmaste, sköterskan och läkaren, intresserade sig för dem, deras befinnande, och med verkliga amöboid-rörelser av själen kastade han ut sken-fötter, klängde sig om deras tankar och känslor liksom för att hålla sig kvar på fasta marken. [...] [S]å att det såg ut som om han höll på att födas någon annanstädes i okänt land, som om själen pumpades över med en damningsmaskin i någon ny kropp [...]. Slutligen på tredje dygnets morgon, då solen föll in i rummet efter ett lätt snöfall på natten, ty det var i februari, tycktes han vara utlöst ut ur stoftet.»<sup>338</sup>

I løpet av dødsprosessen skrelles alle de subjektive lagene, minnene, rollene og maskene av, han flyter – nærmest bokstavelig *utåndende* – ut av, *ut over* seg selv. Sjelen forlater materien.<sup>339</sup> Nettopp denne beskrivelsen av et indre rollegalleri som skrelles av, såvel som møtet med et tilsynelatende arketypisk ytre rollegalleri er den samme som dramatiseres i Strindbergs sene dramatik, ikke bare i *Till Damaskus*, men også i *Ett drömspel*, der scenskift og karakteropptreden følger drømmens logikk. «Jedes bewußtsein ist Schwelle.»<sup>340</sup> – «Hver bevissthet er terskel», skriver Deleuze i forlengelse av Leibniz i *Die Falte*. Hva er dét, en *terskel*? En flytende overgang mellom to deler, to begreper, en dynamisk, transformatorisk prosess, som nærmest i en svevende overgangstilstand oscillerer mellom to stadier, et ikke-sted mellom indre og ytre, mellom søvn og våkenhet, mellom liv og død, mellom fornuft og «galskap»? I denne sammenhengen kan vi trekke frem en tilsvarende terskelbevegelse skissert allerede i prologen til *Ett drömspel*, hvor døden og drømmen kan forstås som til en viss grad analoge til hverandre. Den tilsynelatende individuelle, tydelig avgrensede subjektiviteten nettopp blir medial og omfatter både sitt eget indre rollegalleri, såvel som innlemmer projiserte, tilsynelatende ytre *andre*, som på drømmens scene gjør sine opptredener. Indre og ytre er styppet gjensidig over i hverandre, og visker ut tydelige distinksjoner mellom drøm og virkelighet, liv og død, jeg og de andre, indre og ytre:

Författaren har i detta drömspel med anslutning till sitt förra Drömspel »Till Damaskus» sökt härma drømmens osammanhängande men skenbart logiska form. Allt kan ske, allt är möjligt och sannolikt. Tid och rum existera icke; på en obetydlig verklighetsgrund *spinner* inbillningen ut och *väver nya mönster*: En blandning av minnen, upplevelser, fria påhitt, orimligheter och improvisationer. Personerna klyvas, fördubblas, dubblas, dunsta av, förtåtas, 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 såsom drömmen mest är smärtsam, mindre ofta glättig, går en

338 Strindberg, *SV 55: Taklagsöl. Syndaboken. Två berättelser* (Stockholm: Nordstedts, 1984), 61–62.

339 I vår mediale sammenheng er det interessant hva Leibniz skriver om det å dø i § 77 av *Monadologien* «So kann man sagen, daß nicht nur die Seele (der Spiegel eines unzerstörbaren Universums) unzerstörbar ist, sondern das Tier selbst, obwohl seine *Maschine* oft teilweise abstrbt und organische Hüllen ablegt oder annimmt.» Mine uthevelser.

340 Deleuze, *Die Falte*, overs. Schneider (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000), 144.

ton av vemod, och medlidande med allt levande genom den vinglande berättelsen. Sönnen, befriaren, uppträder ofta pinsam, men när plågan är som stramast, infinner sig oppvaknandet och försonar den lidande med virkligheten, som huru kvalfull den än kan vara, dock i detta ögonblick är en njutning, jämförd med den plågsamma drömmen.<sup>341</sup>

Den mediale materien, den materielle underbevisstheten – drømmen, galskap, og døden, ligner på hverandre i den forstand at de, i kraft av å være overganger og terskler kan betraktes som nettopp *intensitetssoner*, som unndrar seg representasjon i tydelig avgrensede begrepskorsett og forhastede forestillinger, hvor virkelighetens instabilt flytende vesen skinner spesielt sterk frem. De kan bare erfares, men ikke «vites».

### **Ett drömspel: Menneskelig lidelse, medialitet og det Guddommelige**

*Ett drömspel* (1902) skildrer i moderne allegori-form – i samsvar med Walter Benjamins postulat om at allegorien forener paradoksalt motstridende fortidige og samtidige krefter i en «stivnet uro»<sup>342</sup> – hvordan den hinduistiske guden Indras datter stiger ned til jorden i menneskekropp for å erfare det jordiske og dermed menneskenes jordiske liv. Et sentralt spørsmål som implisitt er underliggende i *Ett drömspel*, er hvorvidt mennesket, når alle de borgerlige maskene eller naturvitenskaplige systemene av begrepskorsett har blitt rivet vekk, selv er et guddommelig vesen i en metafysisk sammenheng, eller om det snarere er overgitt til en essensløs, nihilistisk nakenhet. Formelt konstitueres dramaet av en drømmeaktig logikk, der tablåene og figurene glir over i hverandre i en tilsynelatende instabilitet som også kan betraktes som en oscillerende bevegelse. Det er i denne sammenhengen interessant, at Strindberg i noen manuskriptskisser omtaler *Ett drömspel* som «korridor-drama», nettopp et overgangs- og terskel-sted, framfor borgerlig etablerte og normerte salonger eller dagligstuer. Implisitt kan dette se ut til å peke mot den menneskelige eksistensens overgangskarakter, dens stadige tilblivelse, som aldri kan falle til ro i et «rom», men alltid må fortsette livets bevegelse.

Dramaets karakterer – slik Strindberg allerede antyder i dens prolog – gjør sine opptredener som i en drøm: uregelbunden, tilsynelatende vilkårlig, ligner de nettopp et arketypisk rollegalleri. Det er derfor påfallende at Strindberg ikke følger den gjengse praksis å liste opp rollegalleriet ved dramaets begynnelse. I samsvar med det over siterte «forordet», *Erinran*, peker dette mot nettopp den av oss i kapittel I og følgelig fortløpende undrestrekede bevegelige og instabile subjektivites- og jekkonsepsjonen. Den ene karakteren står for de mange, representerer ett flertall av opprinnelige «divsinnstillinger», som i stykket oppleves og så gradvis, på vei mot frelsen i forbrenningsscenen, så og si

341 Strindberg, *SV 46: Ett drömspel* (Stockholm: Nordstedts, 1988), 7. Mine uthevelser.

342 Walter Benjamin (1893–1940), som kanskje er den som har viet allegorien som litterær form og dens historiske tilsynekomst mest oppmerksomhet og iver (mest prominent i hans studie om det barokke sorgespillet *Ursprung des deutschen Trauerspiels*) definerer allegorien i *Passasjeverket* som «stivnet uro»: «De[n] viser konflikten mellom antikkens og kristendommens krefter, forstenet og stivnet midt i en bilagt uavgjort strid.» [J 78 a, 2] Det er i vår sammenheng av sentral interesse, at Walter Benjamin, i sin bok *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993) nettopp «utkårer» Strindberg som en moderne etterfølger av den barokke allegoriske dramatiker.

dekonstrueres av den guddommelige datteren. Szondi definerer *Ett drömspel* ikke som «das Spiel der Menschen selbst, also ein Drama, sondern ein episches Spiel über die Menschen»<sup>343</sup>. Dramaet har i den forstand beveget seg vekk fra den mellommenneskelige avkledningen, ja, den har først fjernet seg nærmest fullstendig fra det menneskelige, for å så gjennom et nærmest gjenaktivert *episk element* la den hinduistiske guden Indras datter «inkarnerer» i en menneskelig form, for å så nærme seg menneskenes jordlige liv fra en utside, som gradvis, gjennom hennes kroppsliggjørelse i dramaets forløp, blir til en – om enn fortsatt fremmed – innside. Individuasjonens kokong åpnes ikke, den lukkes, samtidig som denne bevegelsen allikevel byr på et annet perspektiv enn kokongets utvidelse. Vi er her ankommet på det vertikale ytterpunktet, det guddommelige, av aksene vi tidligere i kapittel I har skissert, hvor det animalske er nederst og det menneskelige befinner seg i gradvis stigende eller synkende oscillasjon mellom den animalske og guddommelige polen. Har vi i det foregående vist hvordan den mangefasetterte virkeligheten kan skrelles ut av for enkle begrepskokonger, slik at de begrensede plaggene *kles av* i en tilnærmet Leibniziansk «begrepets teater», hvor man lener seg ut av kodene, foretar denne omdreiningen til det ytre guddommelig perspektiv en diametralt motsatt bevegelse, som riktignok kan sies å ha samme formål: Bevegelsen som Indras datter foretar i *Ett drömspel* er ikke ut av begrensningen mot utvidelse, befrielse eller frelsen mot det guddommelige, men snarere fra det guddommelige inn i det menneskelige. Stasjonsdramaets ferd følger en tilnærmet religiøs trefoldighetsstruktur, fra det guddommelige til datteren og, gjennom forbrenningen i stykkets sluttscene – som vi skal betrakte mer inngående – som en slags frelse eller renselse, en alkymistisk transformasjon og metamorfose, mot det transcendent, guddommelige igjen.

I et forspill til dramaet forfattet i 1906 og som også fremførtes under premieren i Stockholm i 1907, står Indras datter blant skyformasjonene – ikke ulik de Swedenborgianske fenomenene Strindberg på omtrent samme tid så hyppig fotograferer – og samtaler med sin guddommelige far, som man bare hører stemmen til, idet hun synker ned mot jordens «dunstkrets», som fra avstand beskrives spørrende av datteren som «denna mörka / Och tunga värld som lysas upp av månen?»,<sup>344</sup> hvorpå den guddommelige stemmen beskrivende svarer: «Det är den tätaste och tyngsta / Av kloten som i rymden vandrar»<sup>345</sup>. Når hun i sin synkende ferd hører menneskenes virrvar av stemmer konstaterer hun at det ikke høres gledelig ut, hvorpå gudfaderen svarer: « Ty deras modersmål / Det heter Klagan».<sup>346</sup> Når datteren så begynner å få vanskeligheter med å puste, og slik gradvis begynner sitt jordiske «fall», og hennes gradvise kroppsliggjøring igangsettes mens hun synker ned på en sky, konkluderer den

---

343 Szondi, *Theorie des modernen Drama* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1966), 52.

344 Strindberg, *SV 46: Ett drömspel* (Stockholm: Nordstedts, 1988), 162.

345 Strindberg, *SV 46: Ett drömspel* (Stockholm: Nordstedts, 1988), 162.

346 Strindberg, *SV 46: Ett drömspel* (Stockholm: Nordstedts, 1988), 163.

guddommelige faren pedagogisk advarende, samtidig som han skisserer den menneskelige tilværelsens dialektikk: «Han heter Stoftet, rullar som de andra alla, / Och därför släktet stundom grips av yrsel, / På gränsen mellan dårskap och förryckthet / Hav mod, mitt barn, det är en prövning endast.»<sup>347</sup> Det samme kan sies for menneskene, som det jordiske livet ofte er en lidelsesfull prøvelse for.

«Det är synd om människorna»,<sup>348</sup> som den guddommelige datteren gjentatte ganger i betraktning og opplevelse av menneskenes strev og utfordringer på jorden konkluderer, er dramaets *Leitmotiv* – synd på grunn av lidelsen, men også fordi den eksisterende muligheten for frelse og salighet, for monadisk-sjelelig utvidelse mot økende guddommelig klarhet så sjeldent benyttes av menneskene, som snarere i møte med nettopp lidelsen søker ly i stivnede masker, begreps- og forestillingssløv. *Ett drömspel* inntar en riktignok nådeløs, men også veldig empatisk perspektiv på menneskene – noe som peker mot forfatterens egen opplevelse av lidelse på kropp og sjel – samtidig som det følgelig er et meget religiøst stykke, og vi skal i den videre analysen se, hvordan den menneskelige tilværelsen betraktet gjennom et – riktignok gradvis kroppsliggjort – guddommelig blikk, arter seg i forhold til nettopp det mediale, som ikke bare omfatter materien eller estetikken, men i ytterste instans handler om det enkelte menneskets jordiske, lidelsesfulle eksistens i forhold til det guddommelige. Dette kan til en viss grad betraktes som synonymt med – som vi har behandlet i forhold til Strindbergs naturvitenskap – den klassiske metafysikkens forhold mellom det partikulære og det allmenne. I *Ett drömspel*, kan vi si, tematiseres og dramatiseres den fysiologisk-subjektive begrensningen mot salighet og guddommelig frelse. Allerede i stykkets begynnelse kontrasteres den menneskelig-subjektive tilsynelatende begrensede mot den guddommelige tidsopplevelsen. Til å begynne med kan det synes som om Strindberg her er i samsvar med Kants postulat om tid og rom som menneskelig-subjektive erkjennelses-forutsettelser vi tidligere har skissert i kapittel I:

DOTTERN

För Gudarne är ett år som en minut!

PORTVAKTERSKAN

Och för människor kan en minut vara lång som ett år!<sup>349</sup>

Vi skal se hvordan dette i løpet av dramaets forløp gradvis brytes ned når menneskene forsøker å utvide sin monade-sjels klare område, ved å medialt strekke seg mot det guddommelige. Den guddommelige datteren åpner så og si menneskenes øyne for deres begrensning, samtidig som hun gir dem et glimt av den altomfattende guddommelige medialiteten og klarheten: Strebenet mot metafysisk erkjennelse, mot forsoning med en tilsynelatende guddommelig plan er i *Ett drömspel* fremstilt allegorisk i form av en dør

347 Strindberg, *SV 46: Ett drömspel* (Stockholm: Nordstedts, 1988), 164. Mine uthevelser.

348 Strindberg, *SV 46: Ett drömspel* (Stockholm: Nordstedts, 1988), 18.

349 Strindberg, *SV 46: Ett drömspel* (Stockholm: Nordstedts, 1988), 24–25.

som ikke kan åpnes, og som stykkets karakterer forsøker å få inngang i, deriblant «Officern», som utbryter: «Denna dörr, som icke ger mig någon ro ... vad är där bakom? Något måste det varal!»<sup>350</sup> Vi kan – i samsvar med stykkets egen eksplisitte referanse («det finns en misstanke om att världsgåtans lösning skall ligga förvarad därinne!»)<sup>351</sup> – trekke paralleller til Strindbergs egen naturvitenskaplige og okkulte beskjeftigelser, som for ham ofte var skyldbelagte.<sup>352</sup> Vi skal senere i vår nærlesning komme tilbake til dørens åpning som kan leses som allegori på den menneskelige trangten etter erkjennelse, etter både metafysiske sfærer, såvel som potensielt begrensende begreps- og forestillingsløp. Sistnevntes tiltrekningskraft, i deres skinn-beskyttelse mot eksistensens lidelse tematiseres ikke bare i karakterens ofte arketypisk-gjentagende handlingsmønstre og gester vi skal komme tilbake til, men også i en slående skildring av nettopp borgerlig forlystelse i et tilsynelatende sommerparadis, som ved nærmere ettersyn viser seg å være en karantenestasjon. I denne «drømmen» er ingenting dét, som det ved første øyekast virker som.

Allerede i dramaets første scene transponeres botaniske, morfologiske prinsipper på noe så tilsynelatende rigid som en bygning, i dette tilfelle et slott som karakterene bemerker har vokst. På dens topp kroner en blomst, en krysantemum, iferd med å blomstre. Følgelig lurder den guddommelige datteren, hvorvidt det ikke finnes én som er fanget inn i slottet, og som hun skal befrie – noe vi i vår oppgaves sammenheng kan betrakte som synonymt med utvidelsen av begrensningen, begrepskappene, de normerende kodene, kort sagt en allegori om menneskenes jordiske «fangenskap» i det kroppslige, materielle, lidende, som allikevel er besjelet og som følgelig lengter etter lys og frelse, det vil si økt monadisk klarhet. Offiseren, som kan minne om tidligere militære skikkelser hos Strindberg – vi husker bare tilbake til Løytnant von Bleichroden i «Samvetskval», eller den uniformbærende faren i *Fadren*. Også her blir en innestengende maskulinitet tematisert i form av sabelen offiseren aggressivt slår i bordet, før den guddommelige datteren ømt hindrer ham i det («Inte så! Inte så!»)<sup>353</sup> Men offiseren er ikke utelukkende positiv innstilt til sin befrielse: Hva er nytten om bare mer lidelse venter?

DOTTERN

Du är fången på dina rum; jag har kommit att befria dig!

OFFICERN

Jag har nog väntat på det, men jag var icke viss du skulle vilja.

DOTTERN

Slottet är starkt, det har sju väggar, men – det skall gå! – – Vill du eller vill du inte?

---

350 Strindberg, *SV 46: Ett drömspel* (Stockholm: Nordstedts, 1988), 27.

351 Strindberg, *SV 46: Ett drömspel* (Stockholm: Nordstedts, 1988), 100.

352 Strindberg trodde til dels, at mye av hans lidelse og motgang under Inferno-krisen skyldtes nettopp hans naturvitenskapelige okkultisme, samt faktumet at han hadde forlatt kone(r) og barn i sine megalomane ambisjoner.

353 Strindberg, *SV 46: Ett drömspel* (Stockholm: Nordstedts, 1988), 11.

#### OFFICERN

Uppriktigt talat: jag vet inte, ty i vilket fall som helst får jag ont! Varje fröjd i livet får betalas med dubbla värdet sorg. Där jag nu sitter är det svårt, men skall jag köpa den ljuva friheten så får jag lida tvefalt.<sup>354</sup>

«Det er en plikt å søke friheten i lyset», fastholder den guddommelige datteren, og understreker dermed noe vi kan tolke som en nærmest etisk utvidelses- og avklednings påbud: Begrensningene må utvides, ens monade-sjel må utvide sitt klare området, om enn veien er lidelsesfull. I denne sammenhengen kan den gigantiske blomsten på slottets topp, som vanligvis vokser ut av jordens mørke jord og skitt mot lyset, kan leses som en allegori over menneskenes strev etter lykke under sin begrensede kroppslig-materielle eksistens.

Det materielt-mediale, det vil si materiens medialitet, er et sentralt motiv i *Ett drömspel*. Materien er i dramaets kontekst hovedsakelig opptegnelses-*medium* for lidelse: Lidelsen, i samsvar med den tidligere kisserte virkeligheten og materiens besjelede agens og den derav følgende materielle underbevisstheten, skriver seg inn i de materielle mediene, i huden, ansiktene, veggene og klærne. Denne motsetningen mellom det eteriske, transcendent og det lidelsesfulle materielle, som til en viss grad er synonym med den kristne dualismen mellom kjød og sjel, peker mot motsetningen mellom nettopp eterisk guddommelig frelse og jordlig, materielt-kroppslig lidelse. I et brev fra 22. Juli 1894, cirka ett år før Inferno-krisisens utbrudd, skriver Strindberg til sin venn Leopold Littmansson om en drøm, hvor han: «drømmer om gamla tider, och känner en längtan att flyga, i ett halfsvalt mellanting mellan luft och vatten, i hvitkläder». På den ene siden et behov, slik Strindberg skriver, om å «grise seg til»,<sup>355</sup> på den andre et behov etter renhet og frelse. Det er nettopp i disse motsetningene mellom guddommelig transcendens og jordlivets materielle skitt og lidelse Strindberg befinner seg, og som kom til å påvirke dramaene han skrev etter hjemkomsten – så også i *Ett drömspel*. Koblingen til klær er igjen – i samsvar med kapittel I –, og også i forhold til materien som lidelses-medium interessant og påfallende. Strindberg kan sies å her følge en fysiognomisk tanke om «kroppen» og det materielle som sjelens *medium*. I denne sammenhengen tematiseres igjen materielle hud- og tekstil-lag når den guddommelige datteren låner et sjal av teaterets portvokterinne, hvis ansikt er gjennomvevd av et intrikat nettverk av rynker:

#### PORTVAKTERSKAN

[...] De läsa kanske i mitt ansiktet fårör den runskrift lidandet ristar och som inbjuder till förtroenden ... I den schalen, vän, gömmas tretti års egna kval och andras! – – –

#### DOTTERN

354 Strindberg, *SV 46: Ett drömspel* (Stockholm: Nordstedts, 1988), 11.

355 Lagercrantz, *August Strindberg*, overs. Bugge (Oslo: Gyldendal, 1980), 284.



Den är tung också, och den bränner som nässlor ...<sup>356</sup>

At materien og derav kroppene, her i form av ansiktet eller klesplagg som sjalet, fungerer i *Ett Drömspel* som «lidelses»-medier, understrekes ytterligere i dramaets forløp, som finner sin frelse og mediale-eteriske oppløsning mot stykkets slutt. Først utvides motivet i advokatkontoret den guddommelige datteren under sin ferd befinner seg i, ikke minst fordi hun skal være advokatens hustru for å få smake på kjærligheten og ekteskapets ambivalente lykke og sorg. Tilværelsens materielle hylstere, om det nå er hud, klær eller vegger innskrives i løpet av livets ofte lidelsesfylte «teater», som utspiller seg blant deres begrensninger:

ADVOKATEN

går fram emot Dottern.

Säg min syster, får jag denna schalen – – – jag skall upphänga den härinne tills jag får eld i kakelugnen; då skall jag bränna den med alla dess sorger och eländen – – –

DOTTERN

Inte än, min broder, jag vill ha den riktigt full först, och jag önskar framför allt få uppsamla dina smärtor, dina mottagna förtroenden om brott, laster, orätt fånet, baktal, smädelser ...

ADVOKATEN

Lilla vän, då räckte icke din schall! Se på dessa väggar; är det icke som om alla synder solkat tapeterna; se på dessa papper där jag författar historier om orätt; se på mig ... Hit kommer aldrig en människa som ler; bara onda blickar, visade tänder, knutna nävar ... Och alla spruta sin ondska, sin avund, sina misstankar över mig ... Se, mina händer äro svarta, och kunna aldrig tvättas, ser du hur de äro spruckna och blöda ... jag kan aldrig ha kläder mer än några dagar, ty de stinka av andras brott ... Ibland låter jag röka med svavel härinne men det hjälper icke; jag sover härinvid, och drömmer endast om brott – – <sup>357</sup>

Videre påfallende i vår materielt-mediale sammenheng, er den følgende passasjen i scenen, hvor den guddommelige datteren spiller på et orgel<sup>358</sup> i rommet, som istedenfor vanlige lyder sender ut et kor av menneskestemmer, som i noe som bare kan beskrives som lidelsesfulle bønn, forsøker å (gjen)opprette den mediale forbindelsen til det guddommelige, frelsende:

Hon sätter sig vid orgeln; och spelar ett »Kyrie»; men i stället för orgeltoner höras mänskoröster.

BARNRÖSTER

Evig! Evig! -Sista ton uthålles.

356 Strindberg, *SV 46: Ett drömspel* (Stockholm: Nordstedts, 1988), 26.

357 Strindberg, *SV 46: Ett drömspel* (Stockholm: Nordstedts, 1988), 34–35.

358 Orgelen er i vår mediale sammenheng av særskilt interesse, da Strindberg allerede har behandlet denne i en novelle, «Den romantiske klockaren på Rånö»: «Uppför en liten trappa började vandrigen och stannade först vid bälgarna, som lågo där likt jättens lungor färdiga att flåsa, när foten sattes på bröstet; uppför stego de förbi rosettfönstret över portalen, tittade in genom en bräddörr och sågo väderlådan, på vilken principalstämmorna stodo på ett led med kontra-basunens trettiotvåfots pipa som flygelman; stego högre och högre, tills de kunde skåda in i hela skrovet, rymligt som bröstskorgen på en valfisk, där man såg revben, senor, muskler, luftrör, knotor, blodkärl och nerver företrädde av alla dessa pipor, koppel, abstrakter, regeringar, vinkelhakar, vippor, vållarmar, pumpeltrådar och andrag; en gigantisk organism som behövt tusen år att växa till, med några alnar vart hundrade år, sättande en blomma vart sekel som aloen, lämnande ett frö i mansåldern, skjutande en gren, ett blad, varje decennium, ett mänskoverk utan uppfinnare liksom katedralen, utan byggmästare som pyramiden, ett ofantligt samarbete av hela kristenheten som ärvt grundtanken av hedendomen. Nu steg den brant upp som ett fjäll av stalaktiter och lärjungen hisnade när mästaren ledde honom upp på spetsen där de hade valvbågarne en handbredd över huvudet, och plötsligen sågo sig stå i skymningen omgivna av nakna mänskrokroppar med vingar på ryggen, övermänskligt stora barn som blåste i basuner och kvinnor som slogo harpor och cymbaler; och när de trängt sig fram och skådade ner i kyrkan där små mänskor krälade in i båsen med böcker i händerna greps lärjungen av svindel [...]» Fra Strindberg, August. (1984). *SV 26: Skärkarlsliv*. Stockholm: Nordstedts. S. 38.

KVINNORÖSTER

Förbarma Dig! -Sista ton uthålles.

MANSRÖSTER (Tenorer)

Fräls oss, för din barmhärtighets skull! -Sista ton uthålles.

MANSRÖSTER (Basar)

Förskona dina barn Herre, och var icke vredgad emot oss!

\*

ALLA

Förbarma Dig! Hör oss! Medlidande med de Dödlige! –  
Evige, vi är Du fjärran? – – – Ur djupen ropa vi: Nåd,  
Evige! Gör icke bördan dina barn för tung! Hör Oss! Hör  
oss!<sup>359</sup>

Nøkkelscener i forhold til våre spørsmål omkring ånd, materie og mediering, og som orgelens menneskestemmer allerede kan synes å peke mot, er scenene i hulen «Fingalsgrottan» ved havet, som tematiserer forholdet mellom kropp, materie, stemme, eter og medialitet på slående vis. Lufttrommet – «eteren» – er i denne sammenhengen ikke et tomt vakuum, men et bærende, medial luftrom, fylt av svingninger, bølger og lyder, i en tilnærmet antropomorfisert medial *Liber Naturae*. Grotten blir her til et antropomorfisert øre, gjennom hvilket de dødlige menneskenes klager som den mediale «eter»-vinden bærer blir fanget opp og hørbare, forenende medieteknologi og den mediale naturen:

DOTTERN: Har du ej som barn hållit en snäcka för örat och hört... hört ditt hjärtblod susa, dina tankars sorl i hjärnan, bristningen av *tusen små* utnötta trådar i din kropps vävnader... Detta hör du i den lilla snäckan, föreställ dig då vad som skall höras i denna stora! ---<sup>360</sup>

«Jag hör intet, annat än vindens sus ...»<sup>361</sup> utbryter dikteren, og kan her sies å for et øyeblikk bli representant for en anti-metafysisk, materialistisk og ateistisk holdning som nettopp har mistet den mediale kontakten til det guddommelige, som vi kan finne igjen i Nietzsches *Die Geburt der Tragödie*: «Und was uns früher wie ein hohles Seufzen aus dem Mittelpunkt des Seins anmutete, das will uns jetzt nur sagen, wie öd und leer das Meer.»<sup>362</sup> Strindberg, kan det virke som, forsøker nettopp å reaktivere, og å koble seg opp mot dette *tidligere [früher]*, samtidig som *Ett drömspel* implisitt tematiserer disse forhandlings- og brytningspunktene i moderniteten, mellom det arkaiske og det moderne, mellom natur og teknikk, mellom kropp og ånd, mellom tro og nihilisme. Igjen er *mediering* et nøkkelordet. For den guddommelige datteren svarer: «Då blir jag dess tolk! Hör! Vindarnes klagan!»<sup>363</sup>) Menneskestemmen er en del av naturens medialitet, da mennesket selv i sin kroppslige materialitet og sin sjelelige åndelighet

359 Strindberg, *SV 46: Ett drömspel* (Stockholm: Nordstedts, 1988), 40.

360 Strindberg, *SV 46: Ett drömspel* (Stockholm: Nordstedts, 1988), 87.

361 Strindberg, *SV 46: Ett drömspel* (Stockholm: Nordstedts, 1988), 88.

362 Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, bind 1, *Werke in drei Bänden* (München: Carl Hanser, 1954), 117.

363 Strindberg, *SV 46: Ett drömspel* (Stockholm: Nordstedts, 1988), 88.

tar del i naturens prosesser – ja, er selv natur. Akkurat som vannet, som vi har beskrevet i de foregående kapittelene, med sine mediale evner har opptegnet og registrert plantene og livsformene det har gjennomløpt, har vinden blitt inskribert alle klager og sukk fra brystene og lungene det har gjenmømløpt, noe som nå munner ut i et polyfont kor: «Det är vi, vindarne, / Luftens barn, / Som ur människobröst / Dem vi gått igenom, / Lärt oss dessa kvalens toner ...»<sup>364</sup> Deres videre lidelsesfulle sang er for dramaets tematikk, såvel som for vår medial-eteriske sammenheng av særskilt interesse, slik at den må siteres nærmest i sin helhet:

Födda under himmelens skyar  
Jagades vi av Indras ljungeldar  
Ner på den stoftiga jorden ...  
Åkrarnes strö solkade våra fötter,  
Landsvägarnes damm,  
Städernas rökar,  
Onda andedräkter,  
Matos och vinångor –  
Mätte vi fördraga ...  
Ut på vida havet sträckte vi,  
Att lufta våra lungor  
Skaka våra vingar,  
Och tvätta våra fötter!  
Indra, Himmelens Herre,  
Hör oss!  
Hör när vi sucka!  
Jorden är icke ren!  
Livet är icke gott!  
Mänskorna icke onda,  
Icke goda heller!  
De leva som de kunna,  
En dag om sänder!  
Stoftets söner i stoft vandra,  
Av stoftet födda  
Till stoft varda de!  
Fötter att trampa fingo de,  
Vingar icke!  
Dammiga bliva de,  
Är skulden deras  
Eller Din?

\*

Vindarne, vi luftens barn,  
Föra mänskornas klagan!  
Hörde du oss,  
I Skorstenspipan om höstkväll  
I kaklugnsluckorna,  
I fönsterspringan,  
Då regnet grät ute på takplåtarne,  
Eller i vinterkväll  
I snöig furuskog  
På blåsiga havet  
Hörde du jämmer och kvidan  
I segel och tåg ...

---

364 Strindberg, *SV 46: Ett drömspel* (Stockholm: Nordstedts, 1988), 89.

Det är vi, vindarne,  
Luftens barn,  
Som ur människobröst  
Dem vi gått igenom,  
Lärt oss dessa kvalens toner ...  
I Sjukrum, på slagfält,  
I Barnkamrar mest  
Där nyfödda kvida,  
Klaga, skrika,  
Av Smärtan att vara till.

Det är vi, vi, vindarne  
Som vina och vinsla  
Vel vel ve!<sup>365</sup>

Interessant er i denne sammenhengen den tilsynelatende motsetningen mellom lidelsen som innskriver seg i materien – i ansiktene, klærne, veggene, husene – og klagene som bare tilsynelatende kroppsløs – men snarere bært av eterisk-materielle minima – fyker omkring i eteren. Men denne motsetningen mellom materie og ånd, ikke minst i forhold til Strindbergs egne ambivalente forhandlinger med kristendommen (vi husker motsetningen mellom å skitne seg til og å fly omkring i hvite klær fra drømmen han skildrer i brevet til Littmansson) finner sin oppløsning når vi anvender Leibniz monadologiske teorier som forener materie og ånd, slik vi har skissert i tidligere kapitler – eller for å gjenta Ralph Waldo Emerson: «Spirit is matter reduced to an extreme thinness. O so thin!»<sup>366</sup> Samtidig er det viktig å se denne tilsynelatende diametrale motsetningens betydning i stykkets dramatiske økonomi: Da *Ett drömspel* er et stykke om frelse fra den jordiske lidelse og tyngden, må sjelen og ånden kontrasteres til en viss grad, slik at frelsesmotivet fra jordelivets tyngder kan utfoldes for fullt. I menneskenes klager og bønn, som nærmest medialt forsøker å nå frem til det guddommelige, er det betegnende elementet nettopp avstand, kroppslig-fysiologisk eller materiell begrensning, som forsøkes å overvinnes og nås ut av, selv om vinden i en koral polyfoni evner å bære dem gjennom eteren. Motsetningen som settes opp, kan det sies, er mellom det guddommelige umedierte – den klareste, altomfattende monaden – og det medierte, som riktignok forflytter seg og medieres gjennom materiens folder over lange avstander.<sup>367</sup> Når datteren og dikteren følgelig skimter hallusinatoriske fenomener i havets horisont understrekes både avstanden til det guddommelige, samt mediale forsøk å overvinne nettopp denne:

---

365 Strindberg, *SV 46: Ett drömspel* (Stockholm: Nordstedts, 1988), 88–89.

366 Emerson, *The Essential Writings of Ralph Waldo Emerson* (New York: Random House, 2009), 311.

367 Leibniz-sitatet fra kapittel II, som peker ut kontrasten mellom det umedierte guddommelige og det medierte-kroppslig menneskelige: Da nämlich alles voll ist und somit die gesammte Materie zusammenhängt und da im Vollen jede Bewegung eine Wirkung auf entfernte Körper ausübt. [...] so folgt, daß sich diese Kommunikation über eine beliebige Entfernung erstreckt. Und folglich verspürt jeder Körper alles, was sich im Universum ereignet, so daß jemand, der alles übersieht, in jedem lesen könnte, was sich überall ereignet, und selbst das, was geschehen ist oder geschehen wird, indem er in der Gegenwart bemerkt, was hinsichtlich der Zeiten ebenso entfernt ist, wie hinsichtlich der Orte. (*Monadologie* § 61. Mine uthevelser.)

DIKTAREN

[D]et är ett tvåvåningshus, med träd utanför ... och ... telefontorn ... ett torn som räcker upp i skyarne ... Det är det moderna Babels torn som sänder trådar ditupp – för att meddela de Övre ...

DOTTERN

Barn, mänskotanken behöver ingen metalltråd för att flytta sig; – – – den frommes bön tränger genom världarne ... Det är bestämt intet Babelstorn, ty vill du storma himlen, så bestorma den, med dina böner!<sup>368</sup>

Sitates forbindelse mellom eterisk-guddommelig medialitet og elektromagnetisk dataoverførbarhet i form av telefontårnet, er slående i forbindelse med den tidligere fremmede arbeidstesens om konvergensen mellom det okkult-eteriske og det medieteknologiske i det 19. århundret. I og med at den guddommelige datteren understreker at den menneskelige tanken og bønner ikke trenger «metalltråd» for å nå frem til det guddommelige, kan vi si at dette nettopp visker ut skillet mellom teknologi og kultur: da materien selv er medial er det faktisk medieteknologiske bare en oppkoblingen mot den besjelede materiens mediale prosesser. I forhold til dette er det også interessant, hvordan den guddommelige datteren, etter dekoderings-seancen, oppdager sin framskredene gradvise jordbundenhet og kroppsliggjøring:

DOTTERN:

Hjälp mig fäder, himmelens Gud! -Tystnad.- Jag hör ej mer hans svar! Etern bär icke fram ljudet från hans läppar till mitt öras snäcka --- silvertråden har brustit ... Ve, jag är jordbunden!<sup>369</sup>

Sitatet understreker det jordisk-materielle og kroppslige livet begrensninger og adskilthet fra det guddommelige transcendent. Den tilsynelatende umedierte tilgangen viker for det medierte. Interessant i denne sammenhengen er den medieteknologiske metaforen «silvertråden», som Strindberg tyr til, som kan minne om telegrafkabler, i samsvar med den over siterte medieteknologiske bønn-metaforen.

I dramaets sluttscene, rett før alle dens karakterer forbrenner noe de vil kvitte seg med fra sitt jordiske opphold ved å kaste det i flammene av et, ikke nærmere beskrevet bål, spør dikteren den guddommelige datteren hva hun har lidd mest av «her nede» på jorden:

DOTTERN

«Av – att vara till; att känna min syn försvagad av ett öga, min hörsel förslöad av ett öra, och min tanke min luftiga ljusa tanke bunden i fettslyngors labyrinter. Du har ju sett en hjärna ... vilka krokvägar, vilka krypvägar ...<sup>370</sup>

Igjen tematiseres den menneskelige eksistensproblematikken i forhold til de subjektive og fysiologiske begrensningene, i denne sammenhengen det «rene» synet, eller den «rene» tanken, som på jorden må

368 Strindberg, *SV 46: Ett drömspel* (Stockholm: Nordstedts, 1988), 98–99.

369 Strindberg, *SV 46: Ett drömspel* (Stockholm: Nordstedts, 1988), 92.

370 Strindberg, *SV 46: Ett drömspel* (Stockholm: Nordstedts, 1988), 117.

medieres av og gjennom materien, gjennom menneskets kroppslig-fysiologiske apparat, noe som lar seg utvide til å omfatte alle slags begrensninger – om det nå er den fysiologiske, den tilsynelatende innestengte subjektive bevisstheten med sin begrensede post-kantianske erkjenneshorisont eller ytre normerende begrepskorsett. Hvis syn eller tankers avhengighet av fysiologiske medier byr den guddommelige datteren så imot – som her nærmest er talerør for Strindbergs optiske skepsis –, så må det guddommelige være det absolutt umedierte, være selv et *absolutt medium*, *absolutt medialitet*? Mennesket, kan det virke som i denne sammenhengen, fysiologisk-materielt begrenset og derfor ofte utsatt for lidelse, samtidig som det alltid finnes en tilnærmet transcendent utvei ved å mediant hengi seg til den guddommelige planen, ved å øke sin monade-sjels klare området. Lidelsen i *Ett drömspel* er riktignok eksistensiell, men er, som allerede nevnt, materielt innskrevet i den mediale materien; den er alltid materielt-kroppslig forankret og påvirker følgelig sjelen som opplever denne. Dette kan nærmest betraktes som en omvendelse av den vitalistisk-sjelelige livskraften, som bor i all materie i Strindbergs naturvitenskap: Når det gjelder lidelsen er det ikke det sjelelige som påvirker materien, men snarere omvendt, i den forstand at materien påvirker sjelen. I lys av dette er det påfallende hvordan lidelsen bringes både i forbindelse med en kristen syndefallstro, hinduistiske og implisitte naturvitenskaplige spørsmål omkring materie og ånd:

DOTTERN

Näväl, jag skall säga! I tidernas morgon innan Solen lyste, gick Brama, den gudomliga urkraften, och lät förleda sig av Maja världsmo-dren till att föröka sig. Detta det gudomliga uräm-nets beröring med jordämnet var himlens Syndafall. Världen, livet och människorna äro sålunda endast ett fantom, ett sken, en drömbild – – –

DIKTAREN

Min dröm!

DOTTERN

En Sanndröm! – – – Men, för att befrias ur jordämnet, söker Bramas avkomlingar försakelsen och lidandet ... Där har du lidandet såsom befriaren ... Men denna trängtan till lidandet råkar i strid med begäret att njuta, eller Kärleken ... förstår du än vad Kärleken är, med dess högsta fröjder i de största lidanden, det ljuvaste i det bittraste! Förstår du nu vad kvinnan är? Kvinnan, genom vilken synden och döden inträdde i livet?<sup>371</sup>

Det kan leses en implisitt Nietzsche-innflytelse i de over siterte passasjene, som i *Die Geburt der Tragödie* nettopp skriver om verden som *skinn* og Majas *slor* – motiver som, slik vi har sett, også ellers figurerer i Nietzsches, og derav også implisitt i Strindbergs tankeunivers:

[U]nd Raum, Zeit und Kausalität als gänzlich unbedingte Gesetze von allgemeinsten Gültigkeit behandelt hatte, offenbarte Kant, wie diese eigentlich nur dazu dienten, die bloße Erscheinung, das Werk der Maja, zur einzigen und höchsten Realität zu erheben und sie an die Stelle des innersten und wahren Wesens der Dinge zu setzen und die wirkliche Erkenntnis von diesem dadurch unmöglich zu machen, d.h. nach einem Schopenhauerschen Ausspruche, den Träumer noch fester einzuschläfern.<sup>372</sup>

371 Strindberg, *SV 46: Ett drömspel* (Stockholm: Nordstedts, 1988), 115–116.

372 Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, bind 1, *Werke in drei Bänden* (München: Carl Hanser, 1954), 108.



I samsvar med det vi har etablert i de foregående kapitlene om for trange begrepsløser og -korsett, om Deleuze kritikk av «tenkningens dogmatiske bilde», som skygger for en dynamisk, tilsynelatende kaotisk, «uregelbunden regelbunden», verden i transitiv tilblivelse, er Nietzsches kobling til drømmen av åpenbar interesse i forhold til *Ett drömspel*. Ved å sammenligne det bedragerske skinnen som feilaktig tas for tingenes vesen med drømmen, må følgelig menneskene vekkes opp slik at sløret – om det nå består av begrepskorsett, ytre normer eller stivnede persepsjonsvaner – da dras vekk fra deres øyne: «[D]ass sein apollinisches Bewusstsein nur wie ein Schleier diese dionysische Welt vor ihm verdeckte.»<sup>373</sup> Men Nietzsche, slik vi har sett i det lenger over siterte utdraget fra *Die Fröhliche Wissenschaft*, tror ikke at denne tilværelsens urgrunn kan erkjennes i et metafysisk, tilnærmet vitenskapelig system: Mens kaos er universets og værensgrunnens paradoksalt konstituerende prinsipp for Nietzsche, fastholder Strindberg på en – riktignok ambivalent – tro på en metafysisk orden i verdensaltets værensgrunn. Samtidig er bevisstheten om, at mennesket tilsynelatende er avhengig av noe form for slør, for å ikke dø av forferdelse – det avhenger da bare hva dette sløret består av, hvor finmasket det er, hva det skygger for, og hva som kan skimtes og filtreres av den kaotiske virkeligheten gjennom maskene. Den er bare så kompleks, mangefasettert og intrikat, at den ikke kan kartlegges systematisk eller abstraherende («usammenhengende sammenheng»). Men dens dynamisk tilblivende mønstre, overganger og forskyvninger kan kartlegges, opptegnes og registreres; analogisk-mediale forbindelser kan trekkes. I denne sammenhengen er det relevant å igjen trekke inn den lukkede døren, som mot dramaets slutt blir begjæret åpnet av en gruppe «rätt-tenkande» universitetsprofessorer, henholdsvis i teologi, filosofi, medisin og jus:

TEOL.

Jag tror att denna dörr icke får öppnas emedan den döljer farliga sanningar ...

[...]

FILOS.

Sanning är vishet, och visheten, vetandet är filosofien själv ... Filosofien är vetenskapernas vetenskap, vetandets vetande, och alla andra vetenskaper äro filosofians tjänare!

MEDIC.

Den enda vetenskapen är naturvetenskapen; Filosofien är ingen vetenskap! Det är bara tomma spekulationer!<sup>374</sup>

Særskilt disse tre kan betraktes som personifiserte representanter av brytningspunkter og motsetninger i Strindbergs egen tanke og verk, i hans forsøk av en synkretistisk syntese av tro og viten: Medisinen representerer den nøyaktige fysiologiske, naturvitenskaplige og materielle tilnærmingen; filosofien representerer den naturfilosofiske tilnærmingen til metafysikken, som hos Strindberg – med noen

373 Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, bind 1, *Werke in drei Bänden* (München: Carl Hanser, 1954), 28.

374 Strindberg, *SV 46: Ett drömspel* (Stockholm: Nordstedts, 1988), 103.

forbehold – forsøker å danne en bro mellom naturvitenskapen og teologien, hvor sistnevnte nettopp representerer troen på det guddommelige samt overbevisningen at den guddommelige planen og skapelsesmysteriet aldri kan belyses i sin komplekse, kombinatorisk mangefasetterte helhet. Juristen inntar i denne sammenhengen en nærmest lingvistisk-metodologisk tvil samt overbevisningen over all sannhets relativitet:

JURID.  
Vad är Sanning? Var är Sanningen?

TEOL.  
Jag är Sanningen och livet ...

FILOS.  
Jag är vetandets vetande ...

MEDIC.  
Jag är det exakta vetandet ...

JURID.  
Jag betvivlar!<sup>375</sup>

Når følgelig den guddommelige datteren åpner døren, kan ingen av de såkalt «rätt tenkande» få øye på hva som er bak døren, til tross for dens åpning – de er, kan vi si, for innviklet i sine subjektiveringenes og rollenes selvforståelse og de medfølgende begrepskorsettene, som begrenser og normerer deres mulighetsrom og følgelig deres mulige virkelighets-erkjennelse. «Där är ju intet!»,<sup>376</sup> utbryter medisinsprofessoren, på hvilket datteren svarer: «Du sade't! – Men du förstod det intet!»<sup>377</sup> Teologen derimot er nettopp på laget med dette «intet» som tilværelsens fromme, guddommelige sentrum: «Intet! Det är världsgåtans lösning! – – Av intet skapade Gud i begynnelsen himmel och jord.»<sup>378</sup> Ved siden av den eksoteriske okkult-naturvitenskaplige «kartografen» – eller muligens snarere inn i ham – finnes i Strindberg en esoterisk mystiker, som lar værensgrunnens og tilværelsens uutgrunnelige mørke sentrum forbli intakt. Det er muligens i dette uutgrunnelige mørket, i dens «uendliga sammanhang», at undringen over virkelighetens mangefasetterte, dynamiske vesen først kan begynne å spire? Vi må, med andre ord, ikke tenke rett og *geometrisk*, men snarere «krokigt» og «skeivt», altså *topologisk* – det vil si med Strindbergs analogisk-sammenlignende metode og dermed få øyet på skapelsens mangefasetterte, myriadiske og guddommelige nettverk.

De ambivalente spenningene som oppstår i møte med livet, med kreftene, materien og skjebnen – og i forlengelse av disse mellom tro og viten, utgjorde en sterk indre kamp i Strindberg. Tvil, opprør og

375 Strindberg, *SV 46: Ett drömspel* (Stockholm: Nordstedts, 1988), 105.

376 Strindberg, *SV 46: Ett drömspel* (Stockholm: Nordstedts, 1988), 109.

377 Strindberg, *SV 46: Ett drömspel* (Stockholm: Nordstedts, 1988), 109.

378 Strindberg, *SV 46: Ett drömspel* (Stockholm: Nordstedts, 1988), 107.

higen etter viten og erkjennelse brøyt stadig mot mer fromme ormer for tro og akseptanse av en ugjennomtrengelig intrikat guddommelig plan, selv om den innbefatter lidelse. Ikke minst var Strindberg overbevist om, at han, gjennom sine okkultistisk-naturvitenskaplige ekspedisjoner inn i værensgrunnens skjulte sammenheng, hadde falt for menneskelig overmodig *hybris*, som følgelig Infernokrisens lidelser og prøvelser var en form for guddommelig straff for. Brytningspunktene mellom det guddommelige og den menneskelige erkjennelsesgrådige overmod – et gjengående motiv helt siden antikken – er på slående vis eksemplifisert i Strindbergs novelle «Jakob brottas» (1898) – skrevet rett etter Infernokrisen og hjemkomsten til Sverige, som baserer seg på nettopp en av de merkeligste bibelhistoriene, som i vår materielt-mediale sammenheng er av særskilt interesse: For mens det i det gamle testamentet, til tross for all kontakt, hersker en avgjort distanse mellom Gud og menneskene, er det her en fysisk-kroppslig nærhet mellom menneske og det guddommelige, når Jakob i denne mystiske episoden bokstavelig talt *bryter* med en engel (Gen 32,23–33). Det er så også verdt å bemerke, at Deleuze i sin utledelse av Francis Bacons malerkunst understreker dens kamp mot «livets terror»: «Bacon is *like a wrestler* confronting the 'powers of the invisible', establishing a combat that was not previously possible. He makes the active decision to affirm the possibility of triumphing over these forces.»<sup>379</sup> Det er i den forbindelse påfallende, at Strindberg – som hadde vokst opp protestantisk, og delvis i perioder på 1880 og 1890-tallet hadde lekt med ateistisk–nietzscheanske tanker – mot slutten av Infernokrisen vender seg mot katolisismen – samt er i kontakt med noe buddhistisk tankegods:

En romersk-katolsk bönbok, som jag köpt, läser jag med eftertanke; gamla testamentet tröstar och bestraffar mig på ett något oklart sätt, medan det nya lämnar mig kall. Dock gör ett buddhistiskt arbete starkare intryck än alla de andra heliga böckerna, eftersom det sätter det *positiva lidandet* högre än avhållsamheten.<sup>380</sup>

Det er følgelig spenningen mellom å gjøre opprør mot lidelsen og livets urettferdigheter, eksistensens terror, eller om den guddommelige planen i sin intrikate ugjennomtrengelige sammenheng skal aksepteres from og troende, som driver Strindberg etter hjemkomsten til Sverige, og som også har funnet sine nedslag i *Ett drömspel*.

Det er følgelig i forbindelse med lidelsen i *Ett drömspel* av interesse å trekke inn Leibniz teori om fordømmelse eller salighet. Hos Leibniz er de fordømte [*die Verdammten*] de som nærer en hat til gud, som utfyller dem helt: «Die Verdammten sind diejenigen, deren letzter Gedanke der Haß auf Gott ist, eben weil [...] ihre Seele alles erbricht und nichts mehr klar einschließt als diesen Haß oder diese Raserei, der kleinste Ausschlag der Vernunft.»<sup>381</sup> Det er med andre ord de, som ikke ser lidelsens plass i den

<sup>379</sup> Parr [Red.], *The Deleuze Dictionary* (Edinburgh University Press, 2005), 20. Mine uthevelser.

<sup>380</sup> Strindberg, *SV 37: Inferno* (Stockholm: Nordstedts, 1994), 51. Mine uthevelser.

<sup>381</sup> Deleuze, *Die Falte*, overs. Schneider (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000), 124.

guddommelige planens intrikate vev, som så og si *fordømmer seg selv*. Samtidig kunne de fordømte i hvert øyeblikk bli salige, ved å utvide sin monade-sjels klare området, ved å bevege seg mot og dermed etterligne det guddommelig klare, altomfattende monade-lyset: «So sind auch die Verdammten frei, gegenwärtig frei, wie die Seeligen. Was sie verdammt, ist ihre gegenwärtige *geistige Engø*».<sup>382</sup> Det at Strindberg føler at hans lidelse implisitt er en guddommelig straff for hans okkult-naturvitenskaplige beskjeftigelser, som ville trenge for dypt inn i værensgrunnens mystiske sammenheng, er følgelig i denne sammenhengen interessant, da nettopp Leibniz postulerer at det å øke sin monade-sjels klare område, å strekke seg til gud, men samtidig også fremmer tanken om en positiv utvidelse ut av en individuell begrensethet og mot nettopp den like monadisk besjelede mediale materien, det guddommelige skaperverket – naturen, det vil si hele virkeligheten: «Entspricht die Sünde Adams nicht einer zu gehetzten bzw. Zu trägen Seele, die *ihren Bezirk, den Garten, nicht erkundet hat?*»<sup>383</sup> Strindbergs spenning mellom tro og viten, samvittighetskvalene han lider av, må følgelig betraktes i et ambivalent lys. For også etter hjemkomsten til Sverige begynner naturvitenskapen og okkultismen gradvis å oppta han igjen, om enn i en litt mer moderat form. Det er i denne sammenhengen vi kan trekke inn Schleichs uttalelse, om at Strindberg senere ble «mystiker»<sup>384</sup>. Naturforskningen kan være som en egen form for hengivelse til det guddommelige skaperverkets intrikat dynamiske skjønnhet – bare man aksepterer et mystisk, ukommuniserbart mørke – mystikernes «intet», værens grunnens dystre urgrunn – som man ikke forsøker å belyse.

I *Ett drømmespel* tematiseres frelsen fra den jordiske lidelsen i noe som kan sies å ligne en rituell begravelsseremoni, i hvilken Strindbergs alkymistiske teater kan sies å finne et av sitt sterkeste uttrykk: den mediale, lidelsesfylte materien reduseres gjennom forbrenning til aske, slik at den levende, guddommelige flammen kan tre ut av alle de begrensende og innestengende fysiologiske og subjektive hylsterne og begrepskorsettene, og flakke fritt omkring i eteren, og dergjennom nå en form for transcendent, eterisk frelse. Strindbergs monistisk-transformistiske postulat «Allt är i allt» fra naturvitenskapen gjør seg implisitt gjeldende også her. Asken er, i alkymistisk ånd, ikke slutten, men en ny begynnelse for gjenfødelse og nytt liv – om enn i en annen form:

DOTTERN

Nu skuddar jag först stoftet av mina fötter ... jorden, leran ...

Hon tar av skorna och lägger dem i elden.

\*

---

382 Deleuze, *Die Falte*, overs. Schneider (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000), 120. Mine uthevelser.

383 Deleuze, *Die Falte*, overs. Schneider (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000), 123. Mine uthevelser.

384 Schleich, *Erinnerungen an Strindberg* (Hamburg: Severus, 2013), 11.

PORTVAKTERSKAN  
in, lägger sin schal i elden.

Kanske jag får bränna upp min schal med?

Ut.

OFFICERN  
in.

Och jag mina rosor som bara har taggarne kvar!

Ut.

AFFISCHÖRN  
in.

Affischerna får gå, men sänkhäven aldrig!

Ut.

GLASMÄSTAREN  
in.

Diamanten? Som öppnade dörrn! Farväl

Ut.

ADVOKATEN  
in.

Protokollen i den stora processen rörande påvens skägg eller vattuminskningen i Ganges källor –

Ut.

KARANTÄNMÄSTARN  
in.

Ett litet bidrag, av den svarta mask som gjorde mig till Morian mot min vilja!

Ut.

VICTORIA  
in.

Min skönhet, min sorg!

Ut.

EDITH  
in.

Min fulhet, min sorg!

Ut.<sup>1385</sup>

---

385 Strindberg, *SV 46: Ett drömspel* (Stockholm: Nordstedts, 1988), 118–119.

Sko, sjal, roser, plakater, diamanter, protokoller, svarte masker, skjønnhet, fulhet og sorg – hele dette inventaret av det som dramaets karakterer forbrenner kunne til en viss grad ordnes i et hierarki som omfatter aller slags *klær* og *lag*, alt som menneskes essensløshet ikles og dekkes til med, en begrensning mot flyten, et immunsystem mot lidelse. Men nettopp det som skulle forhindre og holde lidelsen ute stivner til masker og roller, som nettopp forårsaker lidelse, som det må brytes ut av – eller nettopp, på mer radikalt vis, brennes opp. Det samme kan sies om kjærligheten, som forblir den sterkeste kraften, slik også dikteren eller den guddommelige datteren er inne på, samtidig som den, ofte i ekteskaplige kontekst, er en av de største kildene til lidelse – i stykket såvel som i Strindbergs liv og forfatterskap.

Spørsmålet hvorvidt lidelsen er del av den guddommelige planen figurerer sentralt i *Ett drömspel*. En variasjon av hvilken Strindberg legger i munnen til teologen, og som ikke bare implisitt kan sies å innholde Strindbergs egne spenninger mellom tro, nihilisme og viten, men også hans samtids: «Hur skall jag kunna tro när ingen annan tror – – – hur skall jag försvara en Gud som icke försvarar de sina?»<sup>386</sup>

DIKTAREN

Jag förstår! – – – Och slutet ... ?

DOTTERN

Det du känner ... Striden mellan njutningens smärta och lidandets njutning ... botgörarens kval och vällustingens fröjder ...

DIKTAREN

Alltså strid?

DOTTERN

Strid mellan motsatser alstrar kraft, liksom elden och vattnet ger ångkraft ...

[...]

DOTTERN

Icke? ... Jag har lidit alla edra lidanden, men hundrafalt, ty mina förnimmelser voro finare ...<sup>387</sup>

Det er den guddommelige datteren som byr på et annet perspektiv på den jordlige lidelsen og død, som kan sies å være i samsvar med utvidelsen, forløsningen, og Strindbergs monistiske «allt är i allt»-motto: «Tror du att alla, som pinas, lida, och alla som dödas känna smärta? – Lidandet är ju förlossningen och döden befrielsen.»<sup>388</sup> En lidelse som, i Leibniziansk ånd, er den del av det guddommelige *preetablerte harmoniet*, hvis nærmest barokke kombinatorikk er for innviklet og intrikat til at en enkel dødelig kan få øye på dets mønstre? Det er her at en implisitt Nietzsche-innflytelse gjør seg merkbar i Strindbergs verk og tanke etter Infernokrisen: Affirmasjonen av lidelsen som nødvendig minner om førstnevntes teorier

<sup>386</sup> Strindberg, *SV 46: Ett drömspel* (Stockholm: Nordstedts, 1988), 120.

<sup>387</sup> Strindberg, *SV 46: Ett drömspel* (Stockholm: Nordstedts, 1988), 116.

<sup>388</sup> Strindberg, *SV 46: Ett drömspel* (Stockholm: Nordstedts, 1988), 120.



om *amor fati* – *elsk din skjebne*. Påfallende er at Strindberg blander nettopp denne Nietzschenaske nihilismen med en kristen frelses-logikk, samt flere implisitt okkulte og før-kristne referanser.

I denne sammenhengen, ikke minst i forhold til de stivnede rollene og de Deleuzianske normerende kodene, er også de gjentagende gestene noen karakterer foretar i dramaet spesielt iøynefallende. Ikke bare offiserens sabelslåing, som riktignok avbrytes av den guddommelige datteren tidlig i stykket, men også karakteren Kristin, som i sin gjentatte gest med å klistre papirer foran vinduene for å holde varmen inne, kan ikke bare sies å minne om gestene de døde i Hades er tvunget til å gjenta i all evighet, men også om nettopp det naturlige behovet for å opprette et beskyttende indre overfor et potensielt fiendtlig og truende ytre. Faren er bare at denne gesten stivner og følgelig begrenser mulighetsrommet og handlingshorisontet. Det er påfallende at Kristin er en av få karakterer, som ikke brenner noe i sluttens rensende ild.

Den som etterlater sin gamle hud, bokstavelig i døden, men også metaforisk i livet, ved å bli en annen, ved å ikke la preetablerte eller stivnede forestillinger eller begrepshylstere stenge en inne i en levende død, vil klekke igjen som en gjenfødt sommerfugl – Strindbergs naturvitenskapelig-poetiske yndlingsfigur. I den forstand kan Nietzsches utsagn om at «Leben – das heisst: fortwährend Etwas von sich abstossen, das sterben will»,<sup>389</sup> betraktes i vår sammenheng som kompatibel med Leibniz barokke forståelse av menneskelig lidelse og død, og som peker mot Strindbergs mediale, besjelede materie: «Weil er den Tod in der Gegenwart als eine sich *vollziehende Bewegung* begreift, die man nicht erwartet, sondern 'begleitet'»<sup>390</sup> Den som ikke stadig fødes på nytt, i sin ferd mot døden har allerede dødd i livet.

*Ett drömspels* siste sceneanvisning beskriver det, tildels innestengende, men allikevel stadig voksende slottet, som nå står i flammer: «Fonden upplyses av det brinnande slottet och visar nu en vägg av människo-ansikten, frågande, sörjande, förtvivilade ... när slottet brinner slår blomknoppen på taket ut till en Jättekrysanthemum.»<sup>391</sup> Fra begrensningenes aske, blomstrer endelig krysanthemumet – et tvers gjennom allegorisk og alkymistisk bilde, som forbinder tankene om en medial materie, menneskelig lidelse og monadisk-sjelelig transmutasjon, forvandling og metamorfose – som lar seg koble opp til en Leibniziansk tanke, slik den er skildret i *Monadologien*: «[D]as, was wir *Zeugung* nennen, sind Auseinanderlegung und Wachstum, wie das, was wir *Tod* nennen, Einschachtelungen und

389 Nietzsche, *Die Fröhliche Wissenschaft* (Hamburg: Felix Meiner Verlag, 2013), 57.

390 Deleuze, *Die Falte*, overs. Schneider (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000), 120. Mine uthevelser.

391 Strindberg, *SV 46: Ett drömspel* (Stockholm: Nordstedts, 1988), 122. Sammenlign med Leibniz teori om mikroperspsjoner.

Verminderungen sind.» (§ 73) og «und daß es nicht nur keine Zeugung, sondern auch keine vollständige Zerstörung und genaugenommen keinen Tod gibt.» (§ 76).

### **Oppsummering *Ett drömspel*: Den preetablerte harmoniens ro?**

Strindberg, kan vi si, er muligens en av de siste instansene i modernismen,<sup>392</sup> hvor disse forhandligene mellom tro og viten antar slik brennende intensitet. Allerede Surrealismens videreførelse av drømmens litterære poetiske formgrep, samt innlemmelsen av de analogiske likhetene i deres estetikk er preget av et ateistisk fravær av en guddommelig plan og harmoni: Hos Surrealistene er analogiene preget av det absurde, og til tross for deres deregulering av sansene og overkastelsen av mimetiske forståelses- og representasjons-hierarkier, vekker de ingen undring over et guddommelig skaperverk, og vever ingen nye metafysiske sfærer. Surrealismens forståelse av det ubevisste er ikke, vil vi hevde, materielt-medial, men en Freudiansk «lek» med driftenes lingvistiske signifikatforbindelser, som ikke lenger er virkeligheten og de materielle minimaenes tilstedeværelse i en fornuftsbevegelse monade-sjel, men noe som bare kan sies å være en i beste fall latterlig animalsk usselhet. I Surrealismens analogi-begrep klinger det underliggende ekkoet av en Nietzscheansk hysterisk-nihilistisk latter i møte med den menneskelige eksistensens tilsynelatende meningsløshet.

Den menneskelige lidelsen på jorden, kan det i alle fall i tilfellet *Ett drömspel* virke som, er uunngåelig – ikke minst grunnet ambivalensen mellom på den ene siden deres tilsynelatende determinerte animalsk-fysiologiske eller sosialt normerende begrensninger samt deres tilsynelatende mangelfulle erkjenneshorisonter, og på den andre siden deres nærmest guddommelige frihet, nysgjerrighet og skapende-kreative krefter som i sin muligens største potens viser seg i kunsten. Fordømmelsen eller saligheten avhenger følgelig av hvordan denne uunngåelige lidelsen imøtekommes, om den omfavnes og betraktes som del av en uendelig intrikat, kombinatorisk, preetablert harmonisk plan, eller som en nihilistisk-absurd evig gjentakelse. Strindberg, kan det virke som, finner, til tross for all sin brennende tvil og uro, en ørliten forskyvning, som i nærmest messianistisk ånd får alt til å falle til en – om enn ofte forbigående – ro og tro. Denne roen er riktignok ikke en «stille evighet», men det jordiske materielle livets stadige transitive og dynamiske tilblivelse, i den forstand at skaperverket aldri er ferdig, men predestinert i den guddommelige preetablerte harmonien. Den som ikke stadig lar noe dø, og unnlater å stadig klekke ut av for trange kokonger, stadig forsøker å pluralisere begrepene av det guddommelige skaperverkets intrikat-komplekse sammenvevninger og analogiske forbindelsene, stivner i forhardnede

---

<sup>392</sup> Riktignok er, ved siden av den allerede nevnte Artaud, og muligens til en viss grad også Rilke, nettopp George Bataille (–) – som riktignok er til en viss grad tilknyttet Surrealismen, samt sterkt Nietzsche påvirket –, hvilkens filosofiske prosjekt er en reaktualisering av nettopp det hellige, å betrakte som å implisitt videreføre noen aspekter ved Strindbergs bestrebelser – om enn ikke i like naturfilosofisk ånd. En undersøkelse av Strindberg og Bataille, til tross for å kunne bli meget interessant, hadde sprengt denne oppgavens ramme og formål.

masker og begrepskokonger, som i ytterste instans leder til at ens monade-sjel kun er fylt med «hat til gud». Det gjelder, som Strindbergs naturvitenskaplige poetisk-alkymistiske yndlingsmotiv, å være som larven i puppen, å stadig dykke ned i værensgrunnens mørke for å, legge fra seg alt fast og begrensende, for å så klekke ut av den for trange kokongen og å stadig bli født på ny, til nye mulighetsrom – å stadig koble seg opp mot verdens tilblivelse, som også Leibniz prosessuelle og bevegelige metafysikk vitner om: «Die beste aller Welten ist nicht diejenige, welche das Ewige reproduziert, sondern diejenige, worin sich das Neue hervorbringt, die eine Fähigkeit zur Neuartigkeit, zur Kreativität besitzt: teleologische Konversion der Philosophie.»<sup>393</sup>

Strindbergs *mediale poetikk* vi her har forsøkt å utlede, etter å ha avkledd borgerlige masker, subjektiveringens hylstere, og sosialt-normerende roller og den positivistisk-atomistiske naturvitenskapenes begrepskorsett for å få øye på værensgrunnens dynamisk-tilblivende og monadisk bedjelede mediale materie, har, spesielt når den forsøker å nærme seg det menneskelige, nettopp ikke funnet en tom kappe av essensløs nakenhet, men snarere et siste urokkelig metafysisk vevlag som ikke kan løftes, men som man snarere bare kan stikke hodet under for å hvile i dets mystisistisk-guddommelige mørke – akkurat som Moses som dekker til sitt ansikt når han bestiger Sinai-fjellet (2. Mose 34,35). Å finne en – om enn kortvarig – hvile fra modernitetens uro, i undringen over det guddommelige skaperverkets «uendlige sammanhang». Ut av den begrensende kokongens vev har en annen, mer finmasket, lett og bevegelig *textur* klekket frem: et par vinger.

### **Oppgaven og undersøkelsens konklusjon**

Vi har gjennom de foregående kapitlene forsøkt å finne frem til et svar på vårt hovedspørsmål, hvilken rolle det mediale har i Strindbergs verk – samt hvordan tanken om medialitet har formet Strindbergs subjektforståelse, naturfilosofi, og hans estetiske tilnærming, og hvordan følgelig en helhetlig, medial poetikk kan utledes fra Strindbergs heterogene tanke, verk og praksis. I oppgavens forløp har vi vist, at og hvordan nettopp *det mediale* og *mediering*, samt deres forbindelse til det analogiske, danner et slikt sentralt begrep i Strindbergs poetikk, som vi derav har kalt *Strindbergs mediale poetikk*, og som har gitt denne oppgaven sin tittel.

Med dette har vi ikke bare til en viss grad samkjørt de «mange Strindbergene», men også påvist at Strindbergs verk og praksis ikke må betraktes som adskilte brudd, men snarere som preget av krysspollinerende overganger og terskler, som gjensidig påvirker og gir *momentum* til hverandre. I samsvar med dette forstår vi Strindbergs ambivalente posisjon i modernitetens paradoksale krefter nå

<sup>393</sup> Deleuze, *Die Falte*, overs. Schneider (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000), 131.

ikke bare som et krisefenomen, men også som mulighet, som med sine polariteter avgir energi og fremdrift i Strindbergs verk, praksis, tanke og idéunivers, som har gitt det sin litteraturhistoriske pregnans og påvirkningskraft.

Denne oppgavens utledelse av Strindbergs mediale poetikk, forstår seg, som nevnt innledningsvis, som en videreføring av Walter Benjamins medieestetiske tenkning, som den har forsøkt å aktualisere gjennom våre lesninger av Strindberg i lys av Deleuze og Leibniz mediale teorier. Denne bestrebelsen håper å gi inspirasjon til videre forskning, som ville overstige denne oppgavens ramme og formål. Et mulig videre arbeid i den sammenhengen er innlemmelsen av Strindbergs franske naturvitenskapelige utgivelse, *Sylva Sylvarum* (1898), hans *En blå bok I–IVs* (1907–1912) dialogisk-filosofiske aforismesamlinger i denne mediale poetikken, den videre undersøkelsen av hans post-Inferno dramaer som *Spöksopsetten* (1907), *Dödsdansen* (1900), *Påsk* (1900) og flere under den sammens mediale premisser, samt kartleggingen av Strindbergs mangfoldige filosofiske, litterære og okkult-hermetiske innflytelser.

Litteraturvitenskapelig håper vi, igjen i samsvar med Benjamins kritikkbegrep, at denne undersøkelsen har vist, at det alltid finnes uoppdaget tankegods i selv de mest kanoniserte forfatterene, som nærmest arkeologisk kan graves frem, slik Benjamin skriver i essayet «Goethe's Wahlverwandschaften» Kommentatoren er som kjemikeren, mens kritikeren er som alkymisten: «Wo jenem Holz und Asche allein die Gegenstände seiner Analyse bleiben, bewahrt für diesen nur die Flamme selbst ein Rätsel: das des Lebendigen.» Strindbergs verk har, håper vi, i løpet av denne oppgaven, fått impulser til å «klekke» ytterligere ut av den kanoniserte forfatterens forståelses-«kokong». Strindbergs verk, tanke og idéunivers lyser da, vil vi hevde, som sentral og idiosynkratisk korpus i modernismen, slik at den mediale poetikkens påvirkelse og innflytelse kan kartlegges ytterligere.

Følgelig, slik utledelsen av Strindbergs mediale poetikk har vist, gir denne impulser til å ikke bare bryte med dogmatiske adskillende hierarkier av subjekt og objekt, til fordel for det mediant- metafysisk forbindende, men også skillet mellom menneske og natur, natur og kultur, medium og representasjon, det bevisste og det ubevisste, det guddommelige og det menneskelige. Uten å ville gjøre Strindberg, slik vi har tatt avstand fra i innledningen, til *vår samtidige*, finnes det sentrale «tankefrø» i hans verk, som muligens kan sies å kunne gi impulser til henholdsvis psykologien, økokritikken og mediefilosofien – oppsummerende sagt: et menneske- og natursyn som betrakter det som besjelet og guddommelig, som følgelig ville kunne danne det fundamentet som gjør spekulasjoner om for eksempel naturens «egenverdi» overflødige.

Vår utledelse av Strindbergs mediale poetikk har ikke bare posisjonert Strindberg historisk til de paradoksale modernitetskraftene som han så å si oppløser til produktiv-*skapende* momenter i sin poetikk, men også i forhold til de litteraturhistoriske periodene som naturalismen og symbolismen, som han – på bakgrunn av modernitetskraftene han i modernismens nyskapende ånd omfavner og forbinder med et metafysisk verdensbilde – som han så å si syntetiserer til et nyskapende modernistisk teater. Ut av Strindbergs mediale poetikk vokser et moderne teater som gir det fornyende formell og innholdsmessig eksperimentell kraft, som skal forplante seg videre i det 20. århundrets dramatikk.

Vi har tidligere benyttet bildet av at Strindberg står med ett ben i fortiden og med ett ben i sin samtid – i samsvar med hans ambivalente posisjon mellom vitalisme og den atomistisk-positivisme, det okkultistiske og det medieteknologiske, det hermetiske og det moderne, det nihilistiske og det metafysiske – kort sagt mellom tro og viten. Disse ambivalensene var tilsynelatende være vanskelige å forene. Men vår utledning av Strindbergs mediale poetikk har vist, at det er nettopp disse som er betegnende og nødvendige momenter i Strindbergs posisjon som en av de fremste moderne dramatikerne.

Ved å ha posisjonert Strindberg i modernitetens paradoksale krefter, har vi følgelig også håpet å vise, hvordan han på mange måter kan sies å foregripe og forsøke å danne en motvekt til det 20. århundrets utviklinger av teknologisering, det medieteknologiske og det ateistisk -atomistisk fragmenterende. Strindberg forsøker å fastholde ved det sjelelige ved mennesket, dens metafysiske eksistensialitet, men han gjør det – slik vi i dialog og samsvar med Leibniz har vist – uten å falle i det reaksjonære, ved å ta modernitetens fragmenterende premisser til det ytterste, slik at bevegeligheten og fragmentering snarere blir en medial, guddommelig prosess enn en nihilistisk oppløsning.

Kapittel I har vist oss, hvordan Strindbergs teoretiseringer omkring mulige utvidelser av jeget, den menneskelige subjektiviteten, dets erkjennelsehorisont og fysiologiske begrensninger, resulterer i en subjektivitet som «vrenses» til utsiden, til materien og naturen den selv er en del av. Dette har vært utgangspunktet for Strindbergs analogisk-naturvitenskaplige metode, som har resultert i utledelsen av en *medial, besjelet materie* i kapittel II. Materiens fotografiske prosesser har følgelig, i løpet av kapittel III, fått oss til å betrakte Strindbergs medieestetiske og billedkunstneriske praksis i lys av det mediale som realontologisk prinsipp, noe som har ført oss til utledelsen av en *materiell underbevissthet* som påvirker ikke bare hans estetiske praksis, men også hans dramatikk og mediale forståelse av teatret og skuespilleren.

Etter dette, og vår nærlesning av *Ett drömspel*, kan undersøkelsen følgelig sies å kunne sammenfattes i modellen av et *metafysisk medialt koordinatsystem*, bestående av noe vi kan kalle *medialitetens* to akser: Den ene er virkeligheten, naturen og materiens horisontale akse, i hvilket alt er i dynamisk, transitiv, stadig skiftende bevegelse gjennom rom og tid. Alt dette er monadisk besjelet, og kan følgelig øke sin klarhet på en vertikal akse mot det guddommelige, som altomfatter dette akse-krysset som en sirkel. Begge aksene kryr av dynamisk, transitiv og tilblivende bevegelse, som allikevel alltid befinner seg i den nettopp altomfattende, guddommelige sirkelen.

Det er derfor Strindbergs bragd å nettopp ha kombinert både det nådeløst avskrellende og nedbrytende med det forbindende og sammenvevende. Strindbergs fastholdelse ved det metafysiske, guddommelige, som allikevel innlemmer modernitetens fragmenterende krefter, er nettopp det som i siste instans kan sies å ville gi modernitetens uro en ro – men én som ikke skyldes at man søker ly i det stivnede, i «appersepsjonens» og begrepskorsettenes innestengende vev, i borgerlige normerende sosiale koder, men nettopp én som omfavner uroen som del av en guddommelig metafysisk plan.

De for tettvevde begreps- og subjektivitetskappene har blitt avrevet av Strindberg, slik at subjektiviteten og underbevisstheten har klekket fra sin tilsynelatende sjakt og så funnet måter å inngå mediale forbindelser med andre monadiske sjeler – menneskers, naturens, materiens, hele den besjelede virkelighetens. Dermed økt sin grad av klarhet, tatt opp mer av verden og virkeligheten i seg, slik at de forstår seg som en del av et altomfattende hele. For hvis man skimter det mye mer intrikate, finmaskede og uendelig sammenhengende metafysiske vevet – ikke for å forstå det i sin helhet, men for å *undre*, slik at modernitetens uro for et øyeblikk faller til ro– blir enhver av begrepskappene nettopp som en for trang kokong som stadig må utvides, på vei mot det mer klare og guddommelige. *De mange* er deler av *det ene*, altomfattende. For den som ikke strir imot denne *mediale bevegelsen*,<sup>0</sup> men omfavner den – som Strindberg – til tross for lidelsen dette måte medføre, blir virkeligheten og menneskenes intrikate bevegelser, til tross for all sin frihet, beholdt, uten å falle i det fatalistiske. Lidelsen er bare overgangsmerten av hylsterskiftet, av å klekke ut av kokongen – som en fødsel. En arketypisk vei gjennom natten mot lyset. Mennesket og dets sjel fremstår da, sin stadig transitive dynamismen av potensielle metamorfoser, som nettopp *medial*.

Det er troen på en guddommelig metafysisk sammenheng som holder alt det løse, den finurlige materien, den mangfoldige naturen, verden, mennesket, dets tanker, følelser, innviklede handlingsmønstre som vever seg ut i tid og rom, og dets sjel sammen. Det er muligens dét som er



Strindbergs monisme, i egentlig forstand – at det i hele virkeligheten bare «lever» én altomfattende sjel – den guddommelige?

I den forbindelse skal vi avslutte med et dikt av Rainer Maria Rilke, *Herbst* fra 1906 som i Strindbergs ånd forener det tilsynelatende nihilistiske, holdløse, subjektiv-adskilte ensomme med en guddommelig, metafysisk holdende sfære. Det er – i samsvar med forbindelsen mellom denne kroppsdel og fotografimediet vi tidligere har nevnt – ikke tilfeldig at det nettopp er en *hånd*, *Guds hånd*, som holder alt med *uendelig* ømhet:

Die Blätter fallen, fallen wie von weit,  
als welken in den Himmeln ferne Gärten;  
sie fallen mit verneinender Gebärde.

Und in den Nächten fällt die schwere Erde  
aus allen Sternen in die Einsamkeit.

Wir alle fallen. Diese Hand da fällt.  
Und sieh dir andre an: es ist in allen.

Und doch ist Einer, welcher dieses Fallen  
unendlich sanft in seinen Händen hält.<sup>394</sup>

---

394 Rilke, *Gesammelte Werke* (Köln: Anaconda Verlag, 2013), 342.

# Litteratur

Agamben, Giorgio. «Hva er et dispositiv?». *Agora 04 / 2008 (Volum 26)*.

Agamben, Giorgio. *Der Mensch ohne Inhalt*. Oversatt av Anton Schütz.

Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2012.

Artaud, Antonin. *The Theater and Its Double*. Oversatt av Mary Caroline Richards.

New York: Grove Press, 1958.

Batchen, Geoffrey. «Electricity Made Visible». *New Media, Old Media*. London: Routledge, 2004.

Benjamin Walter. *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993.

Benjamin, Walter. *Medienästhetische Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002.

Benjamin, Walter. *Passasjeverket (I–II)*. Oversatt av Arild Linneberg og Janne Sund.

Oslo: Vidarforlaget, 2017.

Benjamin, Walter. «Kleine Geschichte der Photographie». *Gesammelte Schriften Band II.1*. Frankfurt am

Main: Suhrkamp, 1977.

Bergson, Henri. *Oeuvres*. Oversatt av Charlotte de Mille. Paris: Presses Universitaires de France, 1959.

Birkenhauer, Theresa. «Representation of Dreams – Representation of Theater» i *The Art of Dreams:*

*Reflections and Representations*. Berlin: De Gruyter, 2016.

Brandell, Gunnar. *Strindbergs infernokris*. Stockholm: Bonnier, 1950.

Brandell, Gunnar. *Strindberg : Ett författarliv : 3 : Paris, till och från, 1894-1898 (Vol. 3)*.

Stockholm: Alba, 1983.

Büchner, Georg. *Lenz*. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1985.

Celan, Paul. *Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003.

Crary, Jonathan. *Techniques of the Observer*. Cambridge, Massachusetts: October Books, 1991.

Deleuze, Gilles. *Die Falte*. Oversatt av Ulrich Johannes Schneider. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000.

Deleuze, Gilles. *Nietzsche et la philosophie*. Paris: Presses universitaires de France, 1962.

Deleuze, Gilles. *Différence et Répétition*. Paris: Presses universitaires de France, 1968.

Deleuze, Gilles. *Francis Bacon: The Logic of Sensation*. Oversatt av Daniel W. Smith.

London/New York: Continuum, 2003.

Deleuze, Gilles. Guattari, Félix. *Kafka: Toward a Minor Literature*. Oversatt av Dana Polan.

Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.

Deleuze, Gilles. Guattari, Félix. *Anti-Oedipus*. Oversatt av Robert Hurley, Mark Seem og Helen R. Lane.

London: Penguin Books, 2009.

- Emerson, Ralph Waldo. «Circles» i *Essays and Lectures*. New York: Library of America, 1983.
- Emerson, Ralph Waldo. *The Essential Writings of Ralph Waldo Emerson*. New York: Random House, 2009.
- Freeman, Veronica. *The Poetization of Metaphors in the Work of Novalis*. Bern: Peter Lang, 2006.
- Förster, Eckart Förster. *Die 25 Jahre der Philosophie*. Frankfurt am Main: Klostermann, 2018.
- Goethe, Johan Wolfgang von. *Faust I und II. Werke III*. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 2007.
- Goethe, Johan Wolfgang. «Osteologischer Typus». *Werke 6: Versepen, Schriften, Maximen und Reflexionen*. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 2007.
- Graczyk, Anette. *Die Hieroglyphe im 18. Jahrhundert. Theorien zwischen Aufklärung und Esoterik*. Berlin: De Gruyter, 2015.
- Haeckel, Ernst. *Generelle Morphologie der Organismen*. 2 Bände. Berlin: Georg Reimer, 1866.
- Handke, Peter. *Die Geschichte des Bleistifts*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982.
- Hemmingsson, Per. *August Strindberg som fotograf*. Åhus: Kalejdoskop förlag, 1989.
- Johnsson, Henrik. *Det oändliga sammanhanget: August strindbergs ockulta vetenskap*. Stockholm: Malört, 2015.
- Kafka, Franz. *Sämtliche Werke*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008.
- Kant, Immanuel. *Kritik der reinen Vernunft (I–II)*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.
- Klee, Paul. «Schöpferische Konfession». *Tribüne der Kunst und der Zeit. Eine Schriftensammlung, Band XIII*, S. 28–40. Berlin: Erich Reiss Verlag, 1920.
- Krauss, Rosalind. «The Photographic Conditions of Surrealism.» *October* 19 (1981): 3-34.
- Kärnell, Karl-Åke. *Strindbergs bildspråk*. Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1969.
- Körber, Lill-Ann, and Kirsten Wechsel. *Strindberg and His Media : Proceedings of the 15th International Strindberg Conference*. Vol. Bd. 1. EKF Wissenschaft, Skandinavistik. Leipzig: Edition Kirchhof & Franke, 2003.
- Lacan, Jacques. *Écrits*. Paris: Éditions du Seuil, 1966.
- Lagercrantz, Olof. *August Strindberg*. Oversatt av Niels Magnus Bugge. Oslo: Gyldendal, 1980.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm. *Monadologie*. Stuttgart: Reclam, 1998.
- Morton, Timothy. *The Ecological Thought*. Harvard, MA: Harvard University Press, 2010.
- Nadar, Félix. *When I Was A Photographer*. Oversatt av Eduardo Cadava og Liana Theodoratou. Cambridge, MA: MIT Press, 2015.
- Nietzsche, Friedrich. *Die Geburt der Tragödie i Werke in drei Bänden: 1*. München: Carl Hanser, 1954.
- Nietzsche, Friedrich. *Die fröhliche Wissenschaft*. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 2013.
- Novalis. *Werke und Briefe*. München: Winkler Verlag, 1962.
- Olsson, Ulf. *Levande död : Studier i Strindbergs prosa*. Stockholm/Stehag: Symposion, 1996.
- Parr, Adrian [Red.]. *The Deluzze Dictionary*. Edinburgh University Press, 2005.

- Peters, John Durham. *The Marvelous Clouds*. Chicago: University of Chicago Press, 2015.
- Prideaux, Sue. *Strindberg : A life*. New Haven: Yale University Press, 2012.
- Rilke, Rainer Maria. *Gesammelte Werke*. Köln: Anaconda Verlag, 2013.
- Rimbaud, Arthur. *Arthur Rimbaud lettre dite du voyant à Paul Demeny du 15 mai 1871*. Paris: Messain, 1954.
- Röthlein, Brigitta. *Schrödingers Katze: Einführung in die Quantenphysik*. München: DTV, 1999.
- Scheffauer, Herman. «A Correspondence between Nietzsche and Strindberg». *The North American Review* Vol. 198, No. 693 (Aug., 1913): 197-205.
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph. *Ideen zu einer Philosophie der Natur*. Landshut: Philipp Krüll, 1803.
- Schleich, Carl Ludwig. *Erinnerungen an Strindberg*. Hamburg: Severus, 2013.
- Schroeder, Jonathan E., Anna Westerståhl Stenport, and Eszter Szalczar. *August Strindberg and Visual Culture : The Emergence of Optical Modernity in Image, Text, and Theatre*. London: Bloomsbury Visual Arts, 2019.
- Silverman, Kaja. *The Miracle of Analogy*. Stanford, CA: Stanford University Press, 2015.
- Skagen, Kaj. *Morgen ved midnatt*. Oslo: Vidarforlaget, 2015.
- Sloterdijk, Peter. *Sphären I: Blasen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998.
- Strindberg, August. *August Strindbergs brev I–XX*. Stockholm: Albert Bonnier, 1948–1996.
- Strindberg, August. *SV 19: Utopier i värligheten*. Stockholm: Nordstedts, 1990.
- Strindberg, August. *SV 21: Tjänstekvinnans son III–IV*. Stockholm: Nordstedts, 1996.
- Strindberg, August. *SV 23: Bland franska bönder*. Stockholm: Nordstedts, 1982.
- Strindberg, August. *SV 26: Skärkarlsliv*. Stockholm: Nordstedts, 1984.
- Strindberg, August. *SV 27: Fadren. Fröken Julie. Fordringsägare*. Stockholm: Nordstedts, 1984.
- Strindberg, August. *SV 29: Vivisektioner. Blomstermålningar och djurstycken. Skildringar av naturen. Silberträsket*. Stockholm: Nordstedts, 1985.
- Strindberg, August. *SV. 34: Vivisektioner II*. Stockholm: Nordstedts, 2010.
- Strindberg, August. *SV 35: Naturvetenskapliga skrifter I*. Stockholm: Nordstedts, 2009.
- Strindberg, August. *SV 36: Naturvetenskapliga Skrifter II*. Stockholm: Nordstedts, 2003.
- Strindberg, August. *SV 37: Inferno*. Stockholm: Nordstedts, 1994.
- Strindberg, August. *SV 39: Till Damaskus*. Stockholm: Norstedts, 1991.
- Strindberg, August. *SV 46: Ett drömspel*. Stockholm: Nordstedts, 1988.
- Strindberg, August. *SV 55: Taklagsöl. Syndabocken. Två berättelser*. Stockholm: Nordstedts, 1984.
- Strindberg, August. *SV 59:1. Ockulta dagboken (1). Etablerad text*. Stockholm: Nordstedts, 2012.
- Strindberg, August. *SV 64: Teater och Intima teatern*. Stockholm: Nordstedts, 1999.
- Szondi, Peter. *Theorie des modernen Drama*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1966.

Söderström, Göran. *Strindbergs måleri*. Stockholm: Bokförlaget Langenskiöld, 2017.

Ulven, Tor. *Samlede dikt*. Oslo: Gyldendal, 2000.

Zourabichvili, Francois. *Deleuze. En hendelsens filosofi*. Oversatt av Gunnar Berge. Moss: House of Foundation, 2019.