

## SPELET OCH MASKERNA I AUGUST STRINDBERGS "EN DÅRES FÖRSVARSTAL"

PIOTR BUKOWSKI

*Jagiellonian University of Cracow*

**ABSTRACT.** The aim of the article is to describe and analyse the principal types and strategies of role-playing in August Strindberg's autobiographical novel *A Madman's Defence* (1887-88). The starting point of this study is the assumption that the main characters in the novel – Axel (Strindberg's alter ego) and Maria – consciously play with masks in order to delude and manipulate people. The following analysis reveals the philosophical premises that determine Axel's and Maria's role-playing.

### SUBJEKTET, MASKER OCH MIMICRY

I sin essä *Otto Weininger eller "kvinnan finns inte"*<sup>1</sup> föreslår den slovenske teoretikern Slavoj Žižek en mycket intressant psykoanalytisk tolkning av den österrikiske filosofens skrifter. En lysande rekonstruktion av Weiningers filosofiska diskurs visar dess förut-sättning: kvinnan äger inte "den ringaste positiva ontologiska konsistens".<sup>2</sup> Žižek följer denna tråd och stannar vid en annan märklig tes av författaren till *Geschlecht und Charakter*, nämligen att det inte finns någon "kvinnlig hemlighet", eftersom ett tomrum, en avsaknad gömmer sig bakom hemlighetens mask. Detta tomrum, påstår Žižek, innebär en negativitet, som är subjektbegreppets konstitutiva drag. Genom att beröva kvinnan den symboliska identiteten visar Weininger vårt " nakna jag" – den "transcendentala apperceptionens" (Kant) tomma form. Hans ontologiska tolkning av det kvinnliga sättet att begära och förföra som

<sup>1</sup> I Slavoj Žižek: *Njutandets förvandlingar. Sex essäer om kvinnan, kulturen och makten*, övers. Margareta Eklöf, Stockholm 1999.

<sup>2</sup> *Ibid.*, s. 200.

”Ingentings bemödanden att bli Någonting” framstår till slut som ”subjektets själva strävan efter ett substantionellt stöd”.<sup>3</sup>

Maskens motiv återkommer i Žižeks betraktelser över konsekvenserna av kvinnans dubbla, kluvna natur. Enligt Weininger är hon uppdelad i sin ”sanna natur” – som egentligen inte existerar (”hon ‘är’ ingenting annat än åtrå efter mannen”) – och sin ”symboliska natur”, som utgörs av en ”utifrån påtvingad moral”.<sup>4</sup> Denna klyvning i kvinnans identitet uppvisar tydliga hysteriska drag och yttrar sig oftast genom inkonsekvensen i hennes begär och handlingar. Mannens fasa för kvinnan, något som numera anses vara typiskt för sekelskiftet, den fasa som blev till ett centralt motiv i Munchs bilder och Strindbergs eller Kafkas texter, visar sig vara – påstår Žižek – ”fasan för kvinnlig inkonsekvens”.<sup>5</sup> Fasan väcktes av ”en osammanhängande mängd masker” som gömde kvinnans ansikte. Ett extremt exempel var i detta avseende den kvinnliga hysterin – den av ett hysteriskt anfall drabbade kvinnan kunde spela motstridiga roller och tala med många röster.

Vad som vållar en sådan oro, menar Žižek, ”är att det är omöjligt att bakom maskerna se ett konsistent subjekt som manipulerar dem. Bakom de många lagren av masker finns ingenting, eller på sin höjd ingenting annat än livssubstansens formlösa, slemmiga ämne”.<sup>6</sup> I kvinnans ”hysteriska teater” tappade sekelskiftets män orienteringen, de kunde inte skilja spelet från verkligheten, falska gester från dödligt allvar. Det kvinnliga vansinnet, det förvirrande spelet med maskerna tycktes sakna metod och plan. Det fanns ingen yttersta kvinnliga hemlighet bakom de många maskerna: ”Kvinnan som en gåta är en vålnad som skapas av de många maskernas inkonsekventa yta”.<sup>7</sup> Och denna ”ytans inkonsekvens” är i Jacques Lacans teori (som är grundläggande för Žižeks resonemang) själva subjektet, ett ”jag” som saknar egen substans.

I sina betraktelser över mannens fasa för kvinnans talrika masker, den fasa som präglade sekelskiftets tidsanda, nämner Slavoj Žižek August Strindberg som ett exemplariskt fall. Frågan om paralleller mellan Weiningers och Strindbergs tänkande och deras ömsesidiga påverkan har redan ställts av Strindbergsforskare<sup>8</sup> och utgör ett separat och

<sup>3</sup> Ibid., s. 205.

<sup>4</sup> Ibid., s. 212.

<sup>5</sup> Ibid., s. 213.

<sup>6</sup> Ibid.

<sup>7</sup> Ibid., s. 215.

<sup>8</sup> Jfr. t.ex. Arnold Sölvén: *Strindberg och Weininger*, Göteborg 1921; Franco Perelli: *Strindberg e Weininger i Strindberg nella cultura moderna*, A cura di F.Perelli, Roma 1983 och Lech Sokol: *The Metaphysics of Sex: Strindberg, Weininger and S.I. Witkiewicz* i „Theatre Research International” 1987, vol. 1, nr 1.

mycket sammansatt forskningsområde. Men Žižeks intressanta analys leder också till en annan viktig fråga: hur kan man beskriva konstruktionen av det kvinnliga i Strindbergs texter? Filosofen från Lubjana riktar vår uppmärksamhet på sambandet mellan den negativa bestämningen av kvinnans väsen och nya tankar om subjektet som formats i den tidiga modernismens skede.<sup>9</sup> Det gåtfulla "kvinnliga" var ju också en viktig referenspunkt i Nietzsches filosofi och – något senare – ett centralt forskningsobjekt i Freuds psykologi. Därför förefaller det intressant att betrakta "det kvinnligas" diskurs i Strindbergs verk i den modernistiska subjektfilosofins kontext.

Det finns ett verk i Strindbergs författarskap, där kvinnans masker och hennes "hysteriska teater" utan tvekan spelar en nyckelroll – det är *En dåres försvarstal* (*Le plaidoyer d'un fou*). Texten, som räknas till den självbiografiska romanens genre, skrev Strindberg på franska åren 1887-1888. Den självbiografiska bakgrunden till romanen – Strindbergs första äktenskap med Siri von Essen – är väl känd och beskriven.<sup>10</sup> Författaren till boken försöker inte ens avlägsna sig från obestridliga fakta, något som är en del av hans retoriska strategi – men det är klart att det är inte förnekandet av fakta utan en suggestiv och gynnsam tolkning av dessa som avgör om försvarstalet skall lyckas eller inte. Typiskt för Strindbergs självbiografiska verk är i detta fall en märklig samexistens av fakta, fiktion och spekulationer. Under den litterära fiktionens täckmantel bygger han upp ett försvarstal mot anklagelser att det var han som förstörde äktenskapet med Siri men samtidigt utnyttjar han detta misslyckade äktenskap som "stoff" till en modern sederoman med en tydlig filosofisk undermening. Denna underförstådda mening framträder i reflexioner kring kvinnans natur – kring de masker som hon bär för att förleda män och kring hennes hysteriska föreställningar och moral. Det i mångt och mycket tvångsmässiga strävandet efter bestämningen av det kvinnligas väsen som tycks gömma sig under "maskernas inkonsekventa yta" resulterar i det triumferande avslöjandet av den kvinnliga identitetens negativa kärna, något som nästan yrkar på Žižeks tolkningsmetod. Men en sådan analys betraktar jag ändå som en alltför enkel lösning...

I stället skulle jag vilja föreslå en annan tolkningsmöjlighet av Strindbergs *En dåres försvarstal* – vilket inte innebär att den kommer att stå i opposition till den ovan presenterade modellen. Min tes står snarare i en dialogisk relation till Žižeks psykoanalytiska metod. Mina

<sup>9</sup> Jfr. t.ex. Jacques Le Rider: *Das Ende der Illusion. Die Wiener Moderne und die Krisen der Identität*, Wien 1990.

<sup>10</sup> Jfr. framför allt Göran Rossholm: *Kommentarer i August Strindbergs Samlade Verk 25*, Stockholm 1999, s. 535-545 (se även litteraturhänvisningar där).

eftersforskningar har växt fram ur en grundläggande skepsis huruvida den psykoanalytiska tolkningsmodellen inte berövar texten dess specifika "rörlighet". Subjektets förmlöshet, den negativa principen som gömmer sig bakom talrika masker och roller är numera en välkänd hypotes och den tycks till och med vara högsta mode. Men man kan fråga sig om den fortfarande bevarat sitt heuristiska värde. Misstanken att det inte finns något medvetet subjekt bakom maskernas yta, ett subjekt som manipulerar maskerna har inför våra ögon och vår tanke öppnat ett fascinerande och skrämmande djup, även om denna avgrund tycks vara på väg att förlora sin stimulerande kraft idag när subjektets död, som förkunnats av franska poststrukturalister, har blivit till ämne för idéhistorien. Strindbergs roman kan belysa detta. I denna text är maskernas spel i stort sett en medveten manipulation som strävar efter att upprätthålla skenet och bedra andra deltagare i spelet. Och detta spel begränsar sig inte till en kvinna – Maria – eftersom det också är män, Axel och baronen, som deltar i maskerad. Det faktum att vi aldrig under spelets lopp får se en gestalt "sanna ansikte", dess substantiella identitet, kan vittna om att ansiktet göms medvetet. Icke desto mindre är en granskning av "ytans effekt", en analys av subjektets många och skiftande gestalter i *En dåres försvarstal*, värd ett försök. Den inkonsekventa ytan kommer i själva verket att uppvisa en beundransvärd konsekvens och dess förvandlingar kommer att följa en viss ordningsmodell.<sup>11</sup>

Spelet framstår alltså som ett nyckelbegrepp i min undersökning. Roger Caillois, författaren till det antropologiska verket *Les Jeux et les hommes. Le masque et le vertige* urskiljer fyra slags spel. Först de som bygger på tävlan (*agon*), sedan lottspel (*alea*), därefter imitativa, efterbildande spel, dvs. de som bygger på illusioner (*mimicry*), samt till sist lek och spel som går ut på att man försöker uppnå sinnernas bedövning, ett slags rus (*illnyx*). Mimicry-modellen ligger till grund för teatern, här blir människan "un personnage illusoire et à se conduire en conséquence" ("en inbillad gestalt och hon betar sig också i enlighet härmed").<sup>12</sup> Mimicry kräver en mask eller en förklädnad och ger spela-

<sup>11</sup> Maskens metaforiska betydelse i *En dåres försvarstal* har uppmärksamats bl. a. av Maria Bergom Larsson (*En dåres försvarstal och mansmedvetandets kris i Författarnas Litteraturhistoria*, Andra boken, (red.) Lardelius och G. Rydström, Stockholm 1978) och Per Stounbjerg (*Myte, maske, melodrama. Om Strindbergs litterære selviscenesættelse i „Ny Poetik”, 1995 (4)*). Larsson skriver om Axels „mask av galenskap” och Stounbjerg om „spillene mellem alvor og ironi, maske og ansigt” i Strindbergs alla självbiografiska verk. I min uppsats får denna mångtydiga metafor huvudsakligen en socialpsykologisk relevans (jfr. här framför allt Erving Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*, Garden City, NJ, 1959).

<sup>12</sup> Roger Caillois: *Les Jeux et les hommes. Le masque et le vertige*, Paris 1958, s. 60-61.

ren möjlighet att njuta av att vara någon annan än den han/hon är. Den maskerade leder omgivningen vilse men, påstår Caillois, själva bedrägeriet är inte viktigast här, eftersom *mimicry* också innebär inslag av en leks spontana fröjd – och just detta inslag försvinner i "den seriösa be- dragningens" fall. Efterbildandet behöver inte underkasta sig fasta regler:

La mimicry est invention incessante. La règle du jeu est unique: elle consiste pour l'acteur à fasciner le spectateur, en évitant qu'une faute conduise celui-ci à refuser l'illusion; elle consiste pour le spectateur à se prêter à l'illusion sans récuser de prime abord le décor, le masque, l'artifice auquel on l'invite à ajouter foi, pour un temps donné, comme à un réel plus réel que le réel.<sup>13</sup>

(Mimicry är en oupphörlig påhittighet. Här finns det bara en spelregel som innebär för skådespelaren att fascinera åskådaren och inte tillåta att något fel tar denne ur illusionen. För åskådaren består den i att ge sig hän åt illusionen och från det första ögonblicket gå med på att dekorationen, masken och hela den artificiella världen som han eller hon får tro på är mer verkliga än själva verkligheten).

En sådan modell av spelet som ett slags maskerad är i sina huvud- drag grundläggande för min analys av Strindbergs *En dåres försvarstal*. Men det spel som kommer att vara analysens föremål uppvisar likväl *agons* drag – det är också ett slags tävling, eftersom själva illusionen inte uttömmar spelets syfte. Tack vare skenet kan spelaren tvinga på motståndaren sin vilja. Därför blir detta ett ordnat spel och i mindre utsträckning en spontan lek (*paidia*).

Det återstår en fråga. I *En dåres försvarstal* har vi att göra med två slags spel eller med spelets två nivåer: romanens huvuddel utgörs av berättelsen om Axels spel med Maria men denna berättelse är samtidigt invecklad i ett subtilt spel kring sanningen, vilket försiggår mellan berättaren och läsaren. Frågor som nu tränger sig på lyder: Ska man komplettera berättarens redogörelse med fakta ur författarens biografi? Hur ska man betrakta romanens huvudgestalter, deras beteende? Kan man överhuvudtaget tala om "Marias spel", eller måste man tala om Axels framställning av hennes spel? Här finns det knappast enkla svar. I sin intressanta analys av *En dåres försvarstal* betraktar Margaretha Fahlgren Marias skiftande identiteter som en effekt av överföringsprocessen i vilken Axel projicerar sitt begär på ett slags "kvinnlig skärm". På så sätt blir Maria till en sorts spegel för det av identitetsupplösning drabbade manliga subjektet.<sup>14</sup> Men det som man enligt min åsikt inte får glömma, är romanens tema: en relation mellan två människor av olika

<sup>13</sup> Ibid., s. 67.

<sup>14</sup> Margaretha Fahlgren: *Kvinnans ekvation. Kön, makt och rationalitet i Strindbergs författarskap*, Stockholm 1994, s. 66.

kön. Mannen, vars synvinkel vi delges strävar här inte så mycket efter en "självanalys" (Fahlgren<sup>15</sup>) utan en analys av sin relation till en kvinna han älskat – och måhända fortfarande älskar. Kvinnan är här inte den manliga självanalysens redskap utan motparten i ett spel. Hon är en så sannolik och "reell" gestalt att hon sätter en process i rörelse som leder läsaren till identifikationen med Maria. I just den här kontexten tycks försöket att rekonstruera spelets mekanism och maskernas reper-toar i Strindbergs *En dåres försvarstal* ha sitt berättigande.

### SPELET MED MARIA: FÖRFÖRAREN OCH DEN FÖRFÖRDE

Episoden med "fröken X" bildar ett slags förspel (i ordets fulla mening) till Axels spel med friherrinnan. En noggrann analys av deras förhållande skulle kunna visa vilka strategier, vilka masker och roller mannen och kvinnan använder sig av.<sup>16</sup> Ur denna episod skulle man kunna avläsa spelets modell. Det saknas här utrymme för en sådan undersökning, därför skulle jag bara vilja peka på ett viktigt motiv i Axels spel med den unga finska kvinnan: Axels vrede när han tycker sig vara tvungen att vara "förkläde" till "fröken X". Han försöker då övertyga henne om att han är "hin onde i egen person" (SV 25:31), en farlig, oberäknelig spelare. Axel spelar ju ofta demonens roll, blir till en listig förförare, som hos kvinnor väcker både fasa och fascination. Men det är en förklädd demon som gömmer sig under en skyddsängels mask. Och just en skyddsängels roll spelar Axel inför Maria helt frivilligt av skäl som kan anses vara ädla:

Och jag utsåg mig till hennes skyddsängel, vakade över henne, så att styrkan i min kärlek inte skulle rycka henne med sig. Jag undvek omsorgsfullt att bli ensam med henne, så att det inte skulle insmyga sig förtroeligheter mellan oss till förfång för hennes man. (42)

Han framställer sig själv i en fördelaktig dager, suggererar oss att tro att det är han som bevakar hederlighet och moral och skyddar Maria mot hans egen passion. Han avstår alltså från förförarens roll med hänsyn till kvinnans dygd och friherrens heder. Men Axels "ridderliga" attityd framstår som en välberäknad strategi: han vinner på så sätt friherrinnans och friherrens förtroende och blir till familjens nära vän. Jämfö-

<sup>15</sup> Ibid.

<sup>16</sup> Det är anmärkningsvärt att Torsten Eklund i samband med Strindbergs förhållande till Siri von Essen skriver om vissa „spelregler han alltid skulle tillämpa gentemot kvinnan” (Torsten Eklund, *Tjänstekvinnans son. En psykologisk Strindbergsstudie*, Stockholm 1948, s. 139).

relsen med ängeln understryker att hans avsikter är "rena", "oskyldiga", det visar sig nämligen att Axels relation till Maria utspelas i en religiös dimension. Friherrinnan, liksom Jungfru Maria, dyrkas och avgudas av den unge mannen.

Men så småningom börjar Axel vantrivas i skyddsängelns roll. Begärets sublimering i en tyst och kysk dyrkan förvandlar honom till en passiv deltagare av spelet. Genom att avstå från förförarens roll lämnar han den aktiva rollen åt kvinnan. Hans utsvävningar är ett sätt att återkomma till det manliga, aktiva elementet:

Jag njuter att höra manliga stämmor efter att i månader fått uppleva sentimentala jamanden, utgjutelser av falsk ärbarhet, av hycklande oskuld. Det är som att låta masken falla, spy ut all den skenhelighet som liderligheten döljer sig bakom, och jag ser i andanom hur den tillbedda hänger sig åt den äktenskapliga kärlekens alla excesser för att förjaga bekymren i en odräglig existens. Det är mot henne, den frånvarande, som jag riktar gemenheterna, spottloskorna, smädelserna i maktlöst raseri att inte kunna äga henne, eftersom brottet bär mig emot trots allt. (62)

Utsvävningsdemonen gömmer sig alltså under ängeln mask, vilket bevisar att försäkringar om "kyskheten" och "oskulden" endast var mannens hyckleri. Men bara mannens? Bilden av "den tillbedda", den kyska Maria, som ger sig hän åt "den äktenskapliga kärlekens nycker" bidrar till att spelet avslöjas. Dess sublimes, andliga karaktär visar sig vara ett sken, en illusion. Spelet som försiggår på scenen är visserligen oskyldigt men bakom kulisserna, dit skyddsängelns blick inte räcker, blir madonnan älskarinna. Axel känner sig bedragen: han avstår frivilligt från åtrå men "den tillbedda" gör det inte alls. På sätt och vis deltar hon i ett dubbelspel, i vilket hon samtidigt bevarar sin oskuld och är förförd. Med sina två ansikten är hon en falsk gudinna. I Axels spel är Maria hans förtrogna väninna, men som en "riktig" kvinna är hon frånvarande. Och till yttermera visso – det aktuella spelets regler tillåter honom inte att äga denna kvinna, i sin roll som skyddsängel kan han knappast ge sig hän åt en syndig kärlek. Men kan han då inte ändra reglerna och uppträda som en demonisk förförare? Det är en dålig lösning – inte så mycket av moraliska skäl utan snarare av pragmatiska skäl. Det är helt enkelt för tidigt att förföra. Axel väntar på gynsamma omständigheter, vid rätt tidpunkt kommer han inte att tveka.

Axels återhållsamhet, hans passiva roll tycks provocera friherrinnan till subtila gester som sätter i gång det erotiska spelet. I den symboliska scenen i friherrens trädgård, när Maria räcker Axel ett äpple, motstår han frestelsen och avstår inte från den hederliga riddarens mask: han tackar nej till denna "förbjudna frukt". Genom att fråga "Vad skulle ägaren säga?" (75) syftar Axel inte på friherrens snålhet utan på hans

förnimbbara närvaro – som Marias ägare. Och det ser ut som om Maria förstod denna allusion, hon uppfattar intuitivt Axels gest som ett medgivande till spelet. Mannen befinner sig här i en ogynnsam situation, så att initiativet nu måste utgå ifrån kvinnan. I nästa scen promenerar Axel med Maria, friherren och hans kusin och är tvungen att bjuda friherrinnan armen. Men i verkligheten är det hon som leder honom, som förför den unge mannen med sina kvinnliga behag och tänder upp hans lidelser.

Var Axels resa till Paris, hans flykt en spontan reaktion på den "syndiga kärlekens" reella fara? Var det ett försök att släcka begärets eld? Hans noggranna planer, den genomtänkta förevändningen och ungarlissupén dagen före resan tycks stå i strid med sådana hypoteser. Mycket skickligt spelar Axel den sårade älskarens roll – han uppträder nu som en man av ära "tvungen att fly för att glömma". Och han lyckas verkligen förloda friherren och, som han tror, bedra friherrinnan:

Bedragen av mina skickliga manövrer, vilseledd av mitt kyliga sätt, som jag aldrig lade av, tycktes friherrinnan tro mig, och med gammaldags moderlig ömhet sökte hon intala mig mod. (81)

Den melodramatiska scenen når sin kulmen när Maria brister i gråt, bekänner att hon "blir utom sig" av hans avresa och slutligen "i ett utbrott av ren, oren, osjälvisk, självisk rasande kärlek, förklädd till änglalik ömhet, slog hon armarna om halsen på mig i mannens åsyn, välsignade mig med ett korstecken och tog farväl" (82).<sup>17</sup>

Berättaren understryker gestens dubbeltydiga karaktär. Den framhäver det ambivalenta i situationen, som uppstod genom skenets och maskernas spel. På ett fascinerande sätt blandas här det rena med det orena, det demoniska med det änglalika. Och det är svårt att föreställa sig att spelet just nu skulle kunna avslutas.

Naturligtvis avslutas spelet inte, Axel bestämmer sig för att avbryta sin resa och stiga av i ett litet havsbad någonstans i Norrköpings skärgård. Skild från den älskade kvinnan och förtvivlad tycks han råka i galenskap – så beskriver han själv sitt tillstånd. Önskan att få träffa Maria leder honom till handling:

Och nu när allt var slut ville jag dö, eftersom jag inte kunde leva utan henne. Men listig som en vansinnig ämnade jag omkomma i bästa ordning genom att ådraga mig lunginflammation eller något liknande; och sedan sängliggande under några veckor få återse henne, ta farväl, kyssa hennes hand. (90)

Den melodramatiska iscensättningen av Axels egen död är en listig strategi, som ska få friherrinnan att besöka den unge mannen. Han vill

<sup>17</sup> Om „den melodramatiska fantasin” i *En dåres försvarstal* skriver utförligt Margaretha Fahlgren (*Kvinnans ekvation*, s. 73-83).



spela en komedi som kan leda till att den rörda kvinnan bekänner honom sin kärlek (en dödsbädd är ett lämpligt rekvisita härtill). Denna plan föddes som påstås i en daires listiga hjärna. Berättaren suggererar här en romantisk tolkning av sina märkliga handlingar, men de uppvisar faktiskt exemplariska drag av den manliga hysterin. Låt oss notera att samma beteende i Marias fall – dvs. plötsliga anfall av gråt, vrede och teatralisk förtvivlan – hos Axel väcker avsmak och ogillande. När vid ett äktenskapsgräl Maria får ett nervöst anfall ("drabbat av en nervkris fick hon ett våldsamt utbrott, reste sig från bordet, kastade sig på en soffa, skrikande som en besatt, snyftande och vrålande att hon höll på att dö" (183)), misstror Axel att detta endast är ett upptåg, ett sken alltså. Som medicin mot hysterin föreslår han en "terapeutisk behandling" dvs. en kall dusch. Hysterin är i ett sådant perspektiv ett strategiskt drag, som syftar till att tvinga sin vilja på motståndaren.

Axels hysteriska beteende visar sig vara ett skickligt drag som tvingar friherrinnan och hennes make att besöka honom på värdshuset. Maria uppträder då i sin "moderliga roll", vårdar och behandlar Axel som om han vore ett barn och anar inte – tror han – att detta "barn" i själva verket är "ett förklätt handjur, lurande på byte, i höstlig brunst" (95). Å ena sidan skäms bedragaren i denna pinsamma situation men å andra sidan tror han sig vara oskyldig. Axels maskerad resulterar i att han blir inbjuden att bo i baronens hus. Han säger nej till förslaget och åberopar sig på sin "heder" och "stolthet" som motsätter sig en sådan lösning som kan passa "en minderårig". Axel motsätter sig alltså ett behandlingssätt som korresponderar med den av honom spelade rollen. Hans beteende motsvarade ju inte den stereotypa manliga rollen, den liknade snarare barnets eller kvinnans beteende, emedan han själv be-tecknade kvinnor som "sjuka barn".

Kort efter det lyckade draget i spelet med Maria, när Axel vunnit säkerhet om att han närmat sig sitt mål, begår han ett misstag. Han väljer fel strategi och underskattar motspelaren. För att bedra baronen och framför allt förföra Maria skriver Axel ett brev om sin olyckliga kärlek till finskan och två kärleksdikter som tillåter "en dubbel tolkning" – men denna provokation förblir utan framgång, han får inget svar. Detta betyder att hans roll har blivit tråkig. Det förutsebara tilltåget hade inte bidragit med något nytt till spelet.

Förförarens roll är ganska obekvämt: förföraren anses bära ansvaret för sitt erotiska spel. Det är han som tar initiativet och kontrollerar spelet; om den syndiga kärleken förverkligas, är det också han som kommer att beskyllas för den. Axel är fullt medveten om alla faror som ett förhållande med friherrinnan kan innebära: han vet att baronen och hon förfogar över makt och inflytande, att han är en främling i deras

familj och deras värld. Han är också rädd för att bli utnyttjad och bedragen – att falla offer för en illusion, en listig maskerad. Därför försöker han gardera sig mot att ta initiativet själv. När Axel och Maria slutligen närmar sig varandra, föredrar han den förfördes roll. Och nu är det paradoxalt han som försvarar Marias dygd genom att ”rygga tillbaka inför brottet”, vilket, som han tror, även kunde ha lämnat henne ”ursinnig”.

Inget tvivel återstår. Hon har velat förföra mig. Det var hon som kysste mig först och tog det första steget till närmande. Men från den stunden ikläder jag mig förförarens roll, på allvar, ty jag är inte någon Josef, trots mina hårdnackade grundsatser i hederssaker. (120)

Det var alltså friherrinnan som gjorde det första draget i kärlekens spel. Hon har uppmuntrat Axel till att spela förförarens roll och bryta mot sina ”hårdnackade grundsatser i hederssaker”. På så sätt tror vi nästan att hon har fördärvat Axel, genom att dra in honom i ett spel som han inte vill delta i. Det är ju skenbart så att förförerskan förser den förförde med Don Juans mask. Och den här paradoxala situationen är utan tvekan Axels stora triumf. Men i framtiden kommer han inte att framställa denna illusion som en effekt av sin framgångsrika strategi utan som ett bevis på kvinnans perversa natur.

Det faktum att friherrinnan har velat förföra Axel gör henne skyldig till kärleksförhållandets alla möjliga konsekvenser, däremot tycks Axel spela förförarens roll för att rädda baronens och Marias heder och värdighet. Vid skilsmässan får han ta på sig förförarens skuld och spela ”den otacksamma rollen av syndabock” (131). Naturligtvis är detta för syns skull, det är en strategi som har samordnats med friherren och som skulle underlätta skilsmässan. Genom att lägga ner ”sin heder, sin självaktning, sitt anseende för en älskarinnas dyrkade kängor” (132) vinner Axel – inte bara i Marias ögon utan också i läsarens. Det frivilliga medgivandet att ta på sig ansvaret för kärleksförhållandet kompletterar Axels presentation av sig själv som en hedersman och ärlig spelare. Förförarens spel som var ett faktum förvandlas till ett sken, vars syfte är att rädda friherrinnan och hennes make. Och just detta sken riktas – paradoxalt nog – mot Maria. Med sina spontana handlingar bekräftar hon Axels förebråelser: nu är hon förföraren, den oberäkneliga, otyglade och ohyfsade som inte drar sig för att förstöra spelets rationella ordning. Det räcker med ett ögonblick av ”svaghet” och hon lyckas förstöra alla Axels planer, alla sken. Han är tvungen att stiga på tåget till Köpenhamn tillsammans med Maria och följa med henne till Katrineholm. Hon har alltså ”förstört alltsammans” och han får ”svara för konsekvenserna” (147). Det är förvisso svårt att motstå denna logikens retoriska kraft och inte fördöma friherrinnas spel som farligt och destruktivt.

SPELET MED MARIA:  
DEN SVARTSJUKE OCH SVARTSJUKANS OBJEKT

En rival är den tredje personen i spelet mellan kvinnan och mannen. Den manliga eller den kvinnliga rivalen ger upphov till svartsjukan och ökar samtidigt begäret som är inskrivet i kärlekens triangel. I sitt spel med "fröken X" – som tycks vara ett slags modell för spelet med Maria – gör Axel ett skickligt drag: han erkänner plötsligt att han är "nästan förlovad". Efter ett sådant "djävulskt infall" tror vi nästan att kvinnan kommer att förlora intresset för honom. Men tvärtom – spelet fortsätter och deras kontakter blir ännu mera förtroliga.<sup>18</sup>

I det triangelförhållande som uppstår när Axel dyker upp i friherrens och friherrinnans liv är det just den unge mannen som tar rivalens plats. Men utifrån hans perspektiv är rivaliteten mellan honom och baronen av mindre vikt. Det syntes honom att makarnas kärlek till varandra numera var ett sken, att den blivit till ett teatraliskt spel, i vilket de imiterade varma känslor. Bakom kulisserna utvecklade sig baronens kärleksförhållande med sin kusin. Han tycks ofta vara Axels bundsförvant snarare än hans rival. Så småningom blir det uppenbart att en eventuell kärleksaffär mellan Axel och Maria skulle passa baronen. Axel kan således spela sitt spel bortom varje rivalitet. Men han bestämmer sig då för ett riskabelt drag: han tar på sig friarens mask och börjar förföra baronens kusin. På så sätt blir han friherrens verkliga rival men han provocerar också – och detta är dragets syfte – friherrinnan. Hon blir svartsjuk.

Axel ägnar nu mera uppmärksamhet åt den vackra kusinen än åt Maria. Han är medveten om sympatin som friherrinnan hyser för honom och just därför skapar han intrycket att Bébé är hennes rival. På detta sätt tvingar han fram ett slags rockad: han tar Marias plats i den "klas-siska" triangeln, eftersom han själv blir begärets och svartsjukans objekt i just den här situationen. Maria tycks, som väntat, tro på denna illusion:

Varför är ni så ovänlig mot mig sedan någon tid? säger hon med tårfylld stämma och ser på mig som en hund som fått stryck. (109)

Strax därefter försöker Maria återuppväcka Axels intresse för henne. Och ögonblicket när hon flyttar sin stol närmare Axel och betraktar honom skälvande kunde ha drivit honom till en kärleksförklaring och med detsamma påbörja ett nytt erotiskt spel. Men han utnyttjar inte

<sup>18</sup> I sin intressanta studie om mansroller i *En dåres försvarstal* hävdar Per Stounbjerg att triangelförhållandet utgör ett slags matris för Axels världsuppfattning. Jfr. Per Stounbjerg: *Position og positur: Om mandligheden i Strindbergs roman En dåres forsvarstale* i "Edda", Hefte 2, 1998, s. 114.

situationen och ändrar plötsligt samtalsämne genom att fråga om baronens frånvaro. Hans fråga innehåller en tydlig allusion och låter som en utmaning: borde Maria inte vara svartsjuk på friherren som försvunnit med Bébé?

Svartsjukans spel fortsätter efter att Axels och Marias kärleksförhållande har blivit ett faktum, fast den antar annorlunda former. Spelet har numera inte till syfte att åstadkomma Marias svartsjuka utan är inriktat på att hitta en rival. Rivalens mask tycks vara för Axel ett slags fetisch som driver honom till svartsjukan och samtidigt ökar hans begär. Detta (auto)erotiska spel – som i stort sett föregriper René Girards "triangulära" princip<sup>19</sup> – syftar till att upprätthålla begärets flamma.

Axels svartsjuka får sitt första utlopp när Maria vistas i Köpenhamn. Av hennes brev får han veta att "hon har redan gjort en erövring i en ung musiker". Axel blir rasande och frågar sig om "denna kalla och njutningslystna madonna" är född att bli en "slinka". Men samtidigt uppfylls han av medlidande:

Då grips jag av ett ousägligt medlidande, och anande vilken framtid som väntar denna perversa kvinna, svär jag att återupprätta henne, stödja henne och med uppjudande av mina yttersta krafter rädda henne från ett ödesdigert fall. (149)

Detta medlidande maskerar här Axels fascination. Han tycks vara fångslad av Marias "perverse" beteende och ser henne i en horas roll. En sådan typ av kvinna framstår för honom som det sexuella njutandet självt. Minst två gånger dyker denna typ upp i berättelsen, alltid som en främmande, anonym "flicka" insvept i fantasier om den fullkomliga sexuella uppfyllelsen.

När Maria kommer tillbaka från Köpenhamn, "söt, fräsch, sprudlande av liv" (149), upptäcker Axel något främmande i henne:

Mötet blir kyligare än vi tänkt oss. Och efter en skrämmande tystnad inträffar explosionen. (149)

Nu "driver" hon med Axel, "breder ut sin magnifika klänning" på hans soffa och åstadkommer ett våldsamt utbrott av hans undertryckta åtrå, så att hatet "urladdar sig i ett våldsamt famntag" (150). Aldrig förr har friherrinnan väckt hans begär som nu:

Hon har köpt små nätta kängor, och jag är i hennes våld! Förbannelse över mig! Hon har satt på sig svarta strumpor, och vaden antar fylligare proportioner, och knäet framträder, vitt, levande, mellan dessa bårkläden. De svarta benen som smyger sig ut ur kjolarnas skyar gör ett diaboliskt intryck på mig! De är två prestaver som vaktar graven, där jag till varje pris vill jorda mina livsfrön, essensen av mitt blod. (150)

<sup>19</sup> Jfr. René Girard: *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris 1961, s. 11-25.

Aldrig förr har Axel betraktat Maria med en sådan blick. Hennes kropp utstrålar nu en "diabolisk" kraft, det främmande i henne skrämmer och frestar honom samtidigt. Liksom döden är denna kropp ogenomtränglig och outgrundlig.

Vad är vinsten i Axels spel med svartsjukan? Vinsten tycks vara den Andres blick. Denna blick förvandlar Maria, hustrun och modern till begärets objekt, till en "kokott", en hora, en pervers kvinna. I den Andres blick blir Maria främmande, hon utmanar den manliga fantasin som tillskriver henne sina favoritmasker och roller. Den främmande kvinnan möjliggör uppfyllandet av erotiska drömmar, hon framstår också som transgressionens löfte genom att rikta mannens tankar mot gränsen till det förbjudna – den perversa erotiken.

I Axels berättelse om äktenskapet med Maria återkommer rivalen, den Andre ("en annan") med jämna mellanrum. Rivalen förkroppsligas av läkaren som sett henne naken, av den hemlighetsfulle våldtäktsmannen, av den "mystiske, okände älskaren" (259) eller löjtnanten ("de kopulerade med ögonen" (243)) samt många mer eller mindre tillfälliga män. Dessutom finns det också kvinnliga rivaler: kvinnor som Maria begär och som älskar henne – framför allt "den danska tribaden". Den andra kvinnans perversa blick skapar en särskild typ av åtrå som inte bara omfattar den älskade kvinnan utan också rivalen. Betydelsefull i denna kontext är den erotiska scenen med tjänsteflickan. Axel spionerar på Maria och ser (genom nyckelhålet!) hur hon med största njutning smeker den vackra pigan. Axel tittar med hennes ögon på flickans "mycket välutvecklade bröst" (246) och känner både fasan och åtrån.

Den Andres blick eller bara själva hans närvaro gör att Maria blir upphetsad. Genom att betrakta henne med rivalens blick blir Axel själv orsaken till hennes åtrå och begärets objekt och på så sätt uppstår en illusion som sätter det erotiska spelet i gång. Och för varje gång är detta spel en repetition av det som hände i början: av Axels fascination, hans hänförelse inför den mystiska "friherrinnan Y", hennes magnetism, hennes ljus och mörker.

## MARIAS SPEL

Berättelsens viktigaste intention, "försvarstalets" huvudsyfte, är utan tvekan "avslöjandet" av Maria. Axel vill ta ifrån henne masker med vilkas hjälp hon förlöder och bedrar honom. Han vill avslöja hennes spel, genom att visa på vilket sätt hon skapar illusionen av oskuld – att hon är en trogen hustru och tillgiven vän, en god mor. Under dessa masker ser Axel en farlig, trolös kvinna, en hysterisk hona. Och just den

illusionens kraft, tror Axel, är orsaken till att han anses vara skyldig för upplösningen av äktenskapet och till och med misstänkt för galenskap. Hustruns handlingar medför att Axels personlighet "får fasta konturer" och "i stället för den renhjärtade skalden framträder en svärtad, suddig mytologisk figur, tangerande brottslingstypen" (224). Hur hände det – frågar sig Axel i Inledningen till romanen – att han fick kämpa med en "lögnaktig legend" enligt vilken han var en galning som hade förlösat sin hustrus pengar och pinat henne? Fastän det var hon som var skyldig "i verkligheten"...

Utän ringaste tvivel var jag den bedragne! Förförd av en gift kvinna, tvingat att äkta henne för att överskyla hennes grossess och därigenom rädda hennes teaterkarriär; (...). (21)

Sin samlevnad med Maria ser Axel som ett ojämnt spel, i vilket han från början får försvara en förlorad position. Han, den redliga och ärliga spelaren som respekterar moraliska lagar fick mäta sig med en omoralisk kvinna som struntade i spelets regler och ofta tog till list eller bedrägeri. Det är således, menar Axel, en ojämn kamp ("lutte inégale") ur vilken han drar sig tillbaka med utropet "Jag ger mig!" I inledningen läser vi att berättelsen är "en grundlig, diskret, om ni så vill vetenskaplig undersökning" (23). Och i själva verket har vi att göra med en mycket noggrann analys av Marias beteende. Den syftar till att bringa "sanningen" i dagen. I vår kontext ter sig Axels undersökning som en detaljerad analys av "spelet med Maria", som han har förlorat enligt sin subjektiva bedömning.

I mitt försök att beskriva Axels roller, masker och strategier i spelet med friherrinnan har jag kommit fram till en bild av honom som spelare. Han tycks vara en skicklig, ibland cynisk spelare som manipulerar baronen och Maria och som utan större problem uppnår sitt mål. Nu ska vi försöka att rekonstruera "Marias spel", hennes viktigaste strategier.

Axels misstanke att teatern kan vara nyckeln till Marias beteende, förefaller inte vara grundlös. Som skådespelerska saknar hon måhända talang men hon har lätt att förkroppsliga roller, byta masker:

Åträdde hon teaterkonsten för att dölja sig bakom maskerna eller ännu hellre för att kunna växa genom att spela roller som var större än hon själv? (58)

Axel tycks vara rädd för möjligheten att Maria kunde göra sig större än hon var genom att "dölja sig bakom masker".<sup>20</sup> Det är således inte själva döljandet av identiteten som skrämmer honom utan det faktum

<sup>20</sup> Om Marias resp. kvinnans „teatralitet“ och hennes antitetiska bild i *En dāres försvarstal* skriver Per Stounbjerg. Forskaren hävdar att hon „bliver metafor for romanens gennemgående brændstof: instabilitet, ulæselighed, reversibilitet“ (*Position og positur*, s. 112).

att hon kunde byta sin identitet, vara den hon spelar. En fullkomlig identifikation med en mask är mycket farlig, eftersom den gör avslöjandet omöjligt. När Axel lyckas slita av en av Marias masker uppfattar han detta som sin stora triumf och hennes bittra nederlag. Han är stolt över att han har avslöjat mekanismen i hennes spel och betraktar den besegrade kvinnan med en blandning av vämjelse och medlidande. Men låt mig ställa Axels fråga: vad skulle hända om hon lyckades "göra sig större än hon var" och förkroppsliga en manlig roll – eller till och med Axels egen?

Till de karakteristiska dragen i Marias spel hör, ur Axels perspektiv, hennes mimetiska strategi. Hon är nämligen i stånd att börja likna den som hon spelar med, att härma honom eller henne. Det märkliga fenomenet att de som deltar i ett kärleksspel börjar likna varandra påpekade Axel själv, när det hände att värdinnan på hotellet trodde att Maria var hans syster.

Kunde det faktum (...) att friherrinnan ständigt upptagit mina tankar de sista dagarna lämnat ett avtryck i min fysiologi, eller var det tänkbart att våra ansiktsuttryck anpassat sig efter varandra under denna själarnas korrespondens i sex månader! Hade instinkten att till varje pris behaga varandra åstadkommit ett omedvetet urval av våra mest tilltalande miner, sätt att se på varandra, på bekostnad av de mindre gynnsamma, som följaktigen skulle komma att undertryckas! (96-97)

Det hemlighetsfulla själsutbytet kan reduceras till ett instinktivt urval av intagande miner och blickar. Är detta ett omedvetet urval eller snarare en medveten strategi i spelet?

Efter en viss tid, då relationen mellan Axel och Maria blivit ännu mera intim inträffar en märklig händelse som kunde vitna om Axels begåvning som hypnotisör:

Under kvällens lopp läser jag högt Longfellow's "Excelsior". Starkt gripen av denna betagande dikt utforskar jag henne med mina blickar, och som på en hypnotiserad återspeglar hennes ansikte alla skiftningar i mitt minspel. Hon ser ut som om hon vore vansinnig, visionär. (119)

Maria tycks härma mannens inre rörelse, den som blir synlig i hans "minspel". Som i en spegel ser han sin egen roll – den besjälade uppläsarens som med diktjagets lidelsefulla röst uttrycker sitt begär. Men trots sin betagenhet bevarar Axel en tydlig distans till hela situationen, han betraktar Marias reaktion. Och den är inte lätt att tyda. Är hennes beteende en effekt av hans hypnotiska kraft eller en "tilltalande" min som hon har valt medvetet. Är Marias hänryckning en illusion som syftar till att förleda Axel? Efter denna händelse ser Axel saken klart: "Hon har velat förföra mig" (120). Det är alltså hon som har hypnotiserat den unge mannen genom att imitera hans begär.

Imitationens problem återkommer i berättelsens fortsättning. Och härmandet kommer att beröra inte bara Axels handlingar och roller utan också andra personer, deras sätt att uppträda. Mannens förebråelser att Maria maskerar sitt kön genom att hon härmar mannens vanor eller imiterar artisternas sedvänjor blir ett ständigt återkommande motiv. Härmandet kommer också att bli Axels sista anklagelse som han säger Maria rakt upp i ansiktet. Låt oss titta på deras sista tävling.

Efter sin ankomst till Romanshorn ser Axel sin fru trött "med härjade drag, tio år äldre!" (259). Han reagerar först med medlidande som han snart undertrycker, eftersom det slår honom att Maria blivit lik sin danska väninna: "Allt finns där: minspelet, hållningen, åtbörderna, frisyren, ansiktsuttrycket!" (260). Axel blir nu "vaksam", han är ju rädd för danskan som representerar den "befriade" typen av kvinna och är känd som en listig, oberäknerlig spelare, helt utan respekt för män.

Axel försöker att bevara sin behärskning genom att repetera "rollen" som han ämnade spela inför Maria. På hotellet visar Maria en överlägsen attityd:

Fastän hon var förkrossad och förklarade att hon kände sig dålig, bevarade hon sin kallblodighet; hon framställde klara och kloka frågor om skillsmässoproceduren, lade sedan av sin ömkliga min och bemötte mig så högdraget hon förmodade, eftersom jag i mitt uppträdande inte visade minsta spår till sorg. Och under utfrågningen röjde hon så stora likheter med väninnan att jag frestades avslöja henne genom att fråga hur det stod till med fröken David. Särskilt iögonfallande var en pose à la tragédienne, mycket gouterad av väninnan och åtföljd av en gest med handen stödd mot bordet. (260)

Hustruns behärskning och hennes sakliga frågor förvånar Axel. Ett sådant spel har han inte väntat sig – snarare "känslöshet", "snyftningar" och bekännelsen att hon fortfarande älskar honom. Men i stället för denna underlägsna ton upptäcker han i Marias beteende en distans och "kallblodighet" som påminner honom om den danska "tribaden". Det teatrala i danskans beteende som Axel hatar vittnar om att hon skapar en distans mellan sig själv och omgivningen, ett avstånd som gör det lättare för henne att kontrollera spelet. Och om Maria verkligen bevarade "sin kallblodighet" skulle hon förstöra Axels strategi. Hans ängslan att hon kunde förändra sin identitet som om hon bytte masker skulle bli verklig då. Genom att konsekvent hålla sig till rollen av överlägsen kvinna och avpollettera sin man kunde Maria förlöjliga hans roll och avsluta spelet själv, på ett för Axel förödmjukande sätt. Men efter ett par glas vin förlorar hon sin behärskning och konsekvens. Genom att bli rörd underlättar hon Axels strategi som går ut på att iscensätta en melodramatisk föreställning med honom själv i huvudrollen. Marias mimetiska strategi, som så ofta förvirrar och förleder Axel



har en ytterligare viktig aspekt. Härmandet står i hennes fall i förbindelse med en annan strategi – den subversiva omstörtningen. Det händer till exempel ofta att hon går med på regler för Axels spel i avsikt att vända dem mot honom. Maria kan plötsligt stämma överens med Axels roll och med detta uppnå en motsatt effekt – ett slags dekonstruktion av hans spel. Med en sådan situation har vi att göra när Axel i en väns närvaro framför en dikt som han ägnat sin fru. Man måste lägga till att detta sker vid en tidpunkt, då han tvistar med Maria och förebrår henne otrohet. Axel läser upp och Maria

lyssnar andäktigt, och när läsningen är slut, brister hon ut i snyftningar, reser sig och kysser mig på pannan.

Som den utstuderade skådespelerska hon är lurar hon därmed min dumbom till vän, som från den dagen räknar mig som en svartsjuk galning, av himlen välsignad med en älskande maka. (213)

Låt oss observera att denna situation i mångt och mycket korresponderar med den då Axel läste upp Longfellow. Då stämde Marias beteende överens med hans egna känslor som uttrycktes av minspelet, nu härmar hon en sinnesrörelse som är diktarjagets. Axel – uppläsaren – imiterar denna rörelse och Maria imiterar hans spel genom att förkroppsliga rollen av "den tillbedda" i blå slöja dagen före deras första möte. Hon har blivit ett med sin ideala bild som har existerat i Axels fantasi. I en sådan roll vinner hon aktning och beundran medan den svartsjuka maken förlorar sin trovärdighet, eftersom det är han som blivit lurad, besegrad av sin egen fantsibild som har förkroppsligats framför hans ögon.

I Marias fall är den subversiva strategin ett defensivt drag, fastän berättaren påstår det motsatta. Strategins defensiva karaktär blir kanske tydligast när Axel anstränger sig att bevisa för sin fru att hon är otrogen och skyldig till homosexuell kärlek medan hon försöker värja sig.

När Maria berättar för Axel att hon blivit förtjust i sin nya väninna "fröken Z.", föreslår han, att hon ska förföra den unga kvinnan, eftersom "det kunde vara intressant". Kort därefter blir Maria utskäld av maken som tycker att hennes beteende i sällskap är skandalöst, hotar henne med inspärning på ett mentalsjukhus och förbjuder hennes kontakter med väninnor. "Det var du som uppmanade mig att förföra henne" – är Marias replik (237). Detta träffande svar poängterar Axels inre splittring. Å ena sidan är han en man som är fascinerad av alla former av kvinnlig erotik men å andra sidan visar han sig som moralens väktare och predikant som fördömer alla brott mot moraliska lagar (men naturligtvis inte sina egna!). Han talar således med två röster: moralapostelns och nihilistens. I den ovan skildrade situationen talar Maria med Axels

egna demoniska röst och underminerar med detsamma hans moraliserande resonemang. Nu blir det klart varför Axel vid ett annat tillfälle förebrår henne en "diabolisk logik" som lämnar honom försvarslös. Det är väl logiken i hans eget spel. Hur kan man på ett annat sätt förklara hans svar på Marias replik, i vilket han förklarar att hans uppmuntran till den homosexuella kärleken var en list: "För att lägga ut en fälla och ertappa dig, ja!" (188) Men kanske är det bara ett försök att bevara ansiktet och rädda sig från ett förödmjukande nederlag. Det är ju han själv som en gång bekänner: "i efterhand vill ju ingen misstänkas för att ha blivit förd bakom ljuset" ("d'avoir joué la dupe") (139). Men oavsett om Axels intrig var en intelligent plan eller en illusion som han skapade post hoc kan dess budskap inte missuppfattas: ändamålet helgar medlen.

Här kommer immoralismens problem till synes. Det är Maria som enligt Axel använder sig av omoraliska strategier i spelet, det är hon som intrigerar och formulerar lögnaktiga anklagelser:

Under kampen har hon som kvinna och skådespelerska alla fördelar på sin sida. Betänk att mannen som är dömd till straffarbete förblir försvarslös mot en sysslös kvinna, som har hela dagarna på sig att spinna intriger, så att mannen efter en tid är insnärjd i nätet som är utsträckt åt alla håll. Då hon anklagar mig för impotens inför all världen för att ursäkta sitt brott, bjuder mig för övrigt blygseln, hedern, medlidandet att förtiga hennes kroppsliga lyte, ådraget under den första barnsängen och förvärrat av de tre följande och känt under den anatomiska beteckningen perinealbristning. (211)

Det framgår ur detta att Maria i sitt spel med Axel inte väjer för de mest avskysvärda tilltagen och bryter mot alla moraliska normer och konventioner som fungerar i ett samhälle. Men detta drag som går ut på att Axel tillskriver kvinnan rollen av en cynisk, oärlig spelare känner vi redan till från hans spel med "fröken X". Det är ett ur strategisk synpunkt mycket viktigt drag, eftersom ett sådant konstaterande leder honom till slutsatsen att han måste värja sig och svara med ett ännu mera hänsynslöst och omoraliskt spel ("Sådan orsak, sådan verkan" (256)). Det ovan citerade stycket visar Axels inställning: han tycks ångra sitt beslut att "förtiga hennes kroppsliga lyte". Ett sådant drag kunde ha berövat hennes kropp en del av dess erotiska utstrålning och kanske förklara mannens ibland bristande åtrå. Anklagelsen att Maria bryter mot moraliska lagar gör att Axels immoralism vinner laga kraft. I det berömda "Slutyrkande" läser vi: "man, vem du än må vara, bedrag, svik, lura, för att icke bli bedragen, sviken, lurad!" (601)

I ett spel med en kvinna är allt tillåtet, man kan använda sig av alla möjliga strategier som kan leda till att motspelaren förvillas och underordnas. Det finns inga fasta, enhetliga regler i ett spel som *mimicry*,

eftersom de är underordnade skenets, illusionens princip som utgör spelets "kärna". När någon åberopar sig på fastställda lagar eller regler som styr spelet, framstår detta som hans eller hennes strategi, ett skickligt drag som syftar till att förvillia motspelaren. Men vad händer när en spelare stöter på ett ihärdigt motstånd, när motspelaren värjer sig mot manipulationen med stor konsekvens? Spelaren kan visserligen ge upp i en sådan situation – men också tillgripa våld.

## SPELET OCH VÅLDET

Våld är Axels svar på ett hårdnackat och envist motstånd från Marias sida. Han förlorar sin behärskning när Maria vägrar att ge honom rätt, att erkänna att hon är besegrad och hon visar därvid en fövånande konsekvens och viljekraft. Det händer till exempel en gång att Axel, genom att skapa en nästan perfekt illusion, är mycket nära triumf – och för att kröna hans framgångsrika spel räcker bara ett ord från Maria. Att hon erkänner sig skyldig till de brott som han förebrår henne. Det inträffar till och med gynnsamma omständigheter för en sådan beaktelse, eftersom Axel har befriat henne från plågsamma mardrömmar:

På morgonen tackar hon mig för ingripandet, och jag smeker och beklagar henne och frågar om hon har något att bikta för en vän.

Vad då? Ingenting! (247)

Axels strategi misslyckas: "i stället för att frälsa mig från mina hemska tvivel gör hon hårdnackat motstånd" (248). Och just denna art av envist motstånd framkallar hans aggression. Den ökas med känslan av vanmakt inför hustruns konsekvens, den konsekvens som blir synlig när hon fordrar att Axel stödjer sina anklagelser med bevis.

Egentligen tror Axel från början att vissa former av våld är tillåtna i spelet. Det sexuella våldet hör till dem. Våldets första yttring är Axels lögn att han skulle vara ofruktsam. Trött på Marias fruktan för barn ingår han en pakt med den onde, "le Menteur". Och i sanning, denna pakt med djävulen tillåter honom att skapa illusionen att hans organiska fel betydligt minskar risken att befrukta henne, även om deras samlag blir frekventa. Men genom att hänvisa till detta fel utsätter sig Axel indirekt för anklagelsen för impotens, som i detta sammanhang inte saknar sin grund. Men tack vare detta drag har han överlistat Maria och fått "fältet fritt". Genom att utsätta friherrinnan för faran att hon blir med barn visar Axel på ett tydligt sätt att det sexuella njutandet är ett värde som han sätter högre än moralen.

som ett bevis på att hon är ett av naturen omoraliskt väsen som inte kan skilja på gott och ont. Han blir uppretad av hennes utmanande leende, med vilket hon sätter sin stämpel på ett lyckat tilltag. Axel tål inte skrattet och i synnerhet är han rädd för det skratt som hörs bakom kulisserna och som vittnar om att han deltar i ett "dubbelt spel". Med fasa föreställer han sig att han omedvetet kunde spela en roll i en för honom okänd komedi. Men oskulden och skrattet hör till spelets själva väsen. Spelets oskuld hänger ihop med dess estetiska dimension.

Detta sammanhang var ett centralt problem i Friedrich Nietzsches filosofi. I sin tidiga essä *Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen* tolkar Nietzsche Herakleitos tanke att "Die Welt ist das Spiel Zeus" ("Världen är Zeus spel").<sup>21</sup> Den tyske filosofen bevisar att Herakleitos teori om det föränderliga varat i själva verket är en bejakande teori. Varats mångfald och motstridighet ter sig således inte som "Bestrafungsakt der Hybris" ("ett straff för hybris").<sup>22</sup> Varat är i själva verket oskyldigt och alltid rättvist – man kan betrakta det som ett spel eller en lek. I likhet med den stora elden som "baut auf und zerstört, in Unschuld" ("bygger upp och förstör, i oskuld") spelar också, skriver Nietzsche, konstnären och leker barnet. Spelet tycks vara uppspänt mellan begäret och den ögonblickliga mättnaden, vilka följer efter varandra i den eviga återkomstens rytm. Spelets mekanism påminner om begärets cirkulära struktur i Lacans teori: dess natur ligger i strävandet, dess syfte är självreproduktion och inte uppfyllelse.

Ett bejakande av spelet betyder ett bejakande av livet. En sådan attityd innebär också en uppvärdering av tillfället, av tillkomsten och försvinnandet. Men det finns spelare som inte begriper detta. I Nietzsches *Also sprach Zarathustra* (*Så talade Zarathustra*) läser vi:

Skygga, skamsna, oviga, en tiger lika, för vilken språnget har misslyckats: så, I högre människor, såg jag eder ofta slinka åt sidan. Ett *kast* misslyckades för eder.

Men, I tärningsspelare, vad betyder det! I lärden icke spel och spe så som man måste förstå sig på spel och spe! Sitta vi icke alltjämt vid ett stort spe- och spelbord?<sup>23</sup>

Den som vill tränga in spelet i orsaks och verkans snäva korsett kommer att förlora – han är en dålig spelare som inte begriper spelets väsen. En verkligen bra spelare måste lära sig att skratta åt sig själv.

<sup>21</sup> Friedrich Nietzsche: *Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen* i *Nachgelassene Schriften 1870-1873*, Kritische Studienausgabe Bd. 1, Hrsg. von G. Colli und M. Montinari, Berlin / New York 1988, s. 828.

<sup>22</sup> *Ibid.*, s. 830.

<sup>23</sup> Friedrich Nietzsche: *Så talade Zarathustra*, svensk tolkning av W. Peterson-Berger baserad på en översättning av A. Eriksson, Stockholm 1982, s. 264.

"Vilken var hittills den största synden på jorden?" – frågar Zarathustra.

Var det icke hans ord som sade: "Ve dem som skratta här!"

Fann han själv ingen orsak till skratt på jorden? Då sökte han dåligt. Ett barn finner ännu orsaker här.

Han älskade icke nog; eljest hade han älskat även oss, de skrattande!<sup>24</sup>

Skrattet beledsagar barnets lek och spel. Det händer ofta att barnet kastar bort en leksak för att efter en kort stund plocka den upp och fortsätta sin lek. Barnet och konstnären är verkliga spelare som instinktivt förknippar mångfalden och enheten, *das Werden* och *das Sein* i ett konstverk.

I ljuset av Nietzsches tolkning av spelet tycks Maria vara en nästan perfekt spelare. Hon är en mogen kvinna men samtidigt ett barn och en konstnär, hon förändrar sig ständigt men förblir densamma, bryter regler och konventioner men förblir oskyldig. Maria bejakar spelets växlingar och vet hur man njuter av detta. Och just denna attityd vänder Axel mot henne – som en förebräelse. Hans diskurs, oavsett alla retoriska komplikationer, visar en helt annan förståelse av spelet. Hos honom förknippas spelet med skuldbegreppet. Axel vill bevisa att Maria är skyldig men samtidigt förföljs han själv av tanken att han är skyldig till omoraliska handlingar (pakten med "den onde"! I hans anklagelser finns det ett inslag av självanklagelse och en tydlig rädsla för jagets splittring och förlusten av identitetens moraliska kärna. Verklighetens ambivalens skrämmer honom, eftersom den tycks bilda en fruktbar mark för ett sjukt samvete, vilket är – som han uttrycker det – "symptom på en konstitutionell svaghet hos degenererade" (17). Mångfalden av känslor, tankar och röster som utgör Axels spel står i motsats till "sanningen" om honom själv, om Maria och deras spel. Denna sanning är ingenting annat än "viljan att härska över mångfalden av upplevelser" (Nietzsche). Axels spel syftar till ett ouppnåeligt mål: instiftningen av en "sann", beständig ordning, fixerandet av identiteten.

Maskernas och rollernas verklighet är orsak till Axels lidande. Livets spel som drivs av människans vilja innebär i hans ögon en evig återkomst av begär och ångest, en föreställning där man om och om igen spelar samma roller och använder samma masker.<sup>25</sup> När viljans flamma slocknar, fylls tomrummet med "det välgörande Intet" (13) – detta tomrum som har uppkommit "genom att namnlösa smärtor, oroande tankar,

<sup>24</sup> Friedrich Nietzsche: *Så talade Zarathustra*, s. 265.

<sup>25</sup> Enligt Per Stounbjerg antyder romanens slutrader att „historien er uden ende (...). Den definitive slutning opløses i gentagelsernes monotoni" (*Position og positur*, s. 111).

aldrig tillstådd ångest försvann" (14). Mot denna bakgrund vinner Axels spel ett tragiskt drag som gör att skrattet upphör och förvandlar sig till bitter sarkasm.

De två motsatta inställningarna till spelet som tycks ligga till grund för Axels och Marias spel kan också tolkas ur subjektfilosofins perspektiv. Mångfalden av former och gestalter som subjektet kan anta är vanligtvis orsaken till osäkerhet och rädsla – en förlamande rädsla för "det sanna" jagets frånvaro, för saknaden av identitetens fasta kärna. Det fasansfulla är inte tomrummet eller den formlösa "livssubstansen" som finns bakom masken, utan detta att bakom masken finns alltid en annan mask. Instängningen i ett spegelkabinett i vilket människans bild kopieras och vanställs är det moderna subjektets mardröm och samtidigt en suggestiv litterär metafor som återspeglar existensens odrägliga ambivalens. Men maskernas och rollernas mångfald kan också bereda ett nöje, öppna spelets nya dimensioner och möjliggöra beröringen av det främmande, det Andra. Fastän det största nöjet som maskernas och ytans subjektivitet kan ge tycks hänga ihop med möjligheten att skapa en fiktiv identitet – möjligheten att vara litteratur ...